

ABRACE

ARTES CÊNICAS NA AMAZÔNIA:
Saberes tradicionais, fazeres contemporâneos



ORGANIZADORAS

Alba Pedreira Vieira

Vera Collaço

ARTES CÊNICAS NA AMAZÔNIA:
Saberes tradicionais, fazeres contemporâneos



**Anais do XII Congresso da Associação
Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação
em Artes Cênicas - ABRACE**

Organizadoras
Alba Pedreira Vieira
Vera Collaço

Belém do Pará, PA



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 ABRACE em 2023 responsável pela organização destes Anais

Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira (UFV, PPGAC UFOP, PPG Artes UFMG)
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)

Editora Asa Pequena
CNPJ: 25.377.396/0001-11
Prefixo Editorial: ISBN: 84.589

Capas externa e internas:
Alba Pedreira Vieira

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares

Revisão de provas: Conselho Editorial ABRACE



Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

COMITÊ CIENTÍFICO DO XII CONGRESSO DA ABRACE

Alba Pedreira Vieira, Ana Cristina Colla, Andréa Carvalho dos Santos, Carlos Alberto Ferreira da Silva, Carlos Arruda Anunciato, Cecília Lauritzen Jácome Campos, Cícero Félix de Sousa, Clovis Massa, Cristiane (Tica) Raposo, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Dalmir Rogério Pereira, Daniel Furtado Simões da Silva, Daniel Marques da Silva, Daniela Maria Amoroso, Daniele Pimenta, Denise Mancebo Zenícola, Dodi Tavares Borges Leal, Eugênio Tadeu Pereira, Flávio de Campos Braga, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, Janaína Maria Machado, João Carlos Machado (Chico Machado), João Cicero Teixeira Bezerra, Joice Aglae Brondani, José Denis de Oliveira Bezerra, Katya Souza Gualter, Lane Viana Krejcová, Leonel Martins Carneiro, Lidia Olinto do Valle Silva, Lígia Losada Tourinho, Lisandro Marcos Pires Bellotto, Lucia Regina Vieira Romano, Luciana da Rocha Lyra, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Marcelo Sousa Brito, Marcos Machado Chaves, Maria Brigida de Miranda, Monica de Almeida Prado Montenegro, Natacha Muriel López Gallucci, Osvaldice de Jesus Conceição, Patricia Leonardelli, Paula Rojas Amador, Paulo Marcos Cardoso Maciel, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ricardo Carlos Gomes, Robson Rosseto, Stênio José Paulino Soares, Stephan Arnulf Baumgartel, Tatiana Motta Lima, Vera Regina Martins Collaço, Vicente Carlos Pereira Júnior, Wania Mara Agostini Storolli, Wellington Menegaz De Paula, Whander Alípio Sulurico Silva, Yenny Paola Agudelo.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (24-30 jun. 2023: Belém, PA)

Artes cênicas na Amazônia [livro eletrônico] : saberes tradicionais, fazeres contemporâneos : Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE / organizadoras Alba Pedreira Vieira, Vera Collaço. -- Viçosa, MG : Editora Asa Pequena, 2024.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-84589-54-4

1. Amazônia 2. Artes cênicas - Brasil 3. Pesquisas I. Vieira, Alba Pedreira. II. Collaço, Vera. III. Título.

24-243168

CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Artes da representação 791

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

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/>

SUMÁRIO

EDITORIAL	13
APRESENTAÇÃO	15
1. MESAS	
ESCENARIOS SITUADOS. SABERES ENCARNADOS	19
ATO: ensaio visual sobre perspectivas de uma dança negra teatral.....	31
DA PRESENÇA DE MUDANÇA EM CERTA DIMENSÃO DO FUNCIONAMENTO DA ABRACE: TeatrA Feminista e renascimento da realidade das mulheres	38
A ETNODRAMATURGIA POÉTICA DO MITO	44
SABERES CIRCENSES NA TRADIÇÃO DA ITINERÂNCIA.	50
ACESSIBILIDADE, CORPOREIDADES E INTERSECCIONALIDADES	65
A DIMENSÃO POÉTICA DO CORPO DANÇANTE	79
ONDAS DE MOVIMENTOS E VOCALIZAÇÕES DANÇANTES EM POÉTICAS DA ONTOGENIA	91
O TRABALHO DA DOCÊNCIA NAS ARTES CÊNICAS: O ensinar, o fazer, o pesquisar a educação no século XXI	105
POR UMA PEDAGOGIA DO CAMINHAR: programas performativos em contextos de criação e aprendizagem.....	116
VERTIGEM ECOLÓGICA: Experiências artísticas como prática política	131
2. FÓRUM DE GRADUAÇÃO	
BAILA PARKINSON: Método de dançaterapia para atenuação sintomática da doença de Parkinson	148
“BAILA PARKINSON”: UM OLHAR DA DANÇA SOBRE OS ASPECTOS COGNITIVOS DA DOENÇA DE PARKINSON.....	158
BANHOS DE CHEIROS: Uma abordagem a partir da perspectiva etnocenológica na espetacularidade presente no corpo cotidiano das erveiras do Ver-o-Peso.....	168
DANÇAR A MENTE QUE SE SENTE: DANÇA E SAÚDE MENTAL NA DOENÇA DE PARKINSON	179
DO ON-LINE AO PRESENCIAL: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRÁTICA DO DOCENTE-DRAMATURGISTA NO ENSINO DO TEATRO EM TEMPOS PANDÊMICOS.....	188
ENTRELAÇAMENTOS ENTRE SABERES NO ENSINO BÁSICO ATRAVÉS DA DANÇA EDUCAÇÃO CRIATIVA ..	198
FAZER DA QUEDA UM PASSO DE DANÇA: A intrincada coreografia neural do ato de dançar e seu potencial na reabilitação de pessoas com Parkinson.....	208
JOSÉ DE LIMA PENANTE NA HISTÓRIA TEATRAL DO SÉCULO XIX: análise de dramaturgias penanteanas	217
MARABAIXO: a espetacularidade da figura feminina no cantar, dançar e rezar.....	227
O POTENCIAL TERAPÊUTICO DA DANÇA NA DOENÇA DE PARKINSON: o levantar de uma nova perspectiva pela dança	237
PRODUÇÃO E EMPREENDEDORISMO E POSSIBILIDADES DE INOVAÇÃO NO CAMPO TEATRAL DA ECONOMIA CRIATIVA DO GRUPO GALPÃO E DO GALPÃO CINE HORTO	252
UNIVERSO PARTICULAR: mergulhos, processo, memória e encantaria-corpo	261

3. FORUM DE PESQUISAS EM PROCESSO

A FOTOGRAFIA DE PAULA SAMPAIO COMO FATOR DE DIÁLOGO ENTRE OS ACERVOS DA COLEÇÃO E DO]ARQUIVO[AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA.....	275
ARTES CÊNICAS E ACESSIBILIDADE CULTURAL: ENCONTRO DE ARTISTAS COM E SEM DEFICIÊNCIA	285
CENAS FEM. (IN): pesquisadora em processo com as não visibilizadas	294
DANÇA, EDUCAÇÃO E CONTAÇÃO DE HISTÓRIA: considerações a partir da revisão de literatura	308
DO PALCO PARA O VIRTUAL.....	316
JUVENTUDE EM CENA: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO COTIDIANO ESCOLAR EM INTERLOCUÇÕES COM TEATRO EM COMUNIDADES.....	326
PERFORMANCE FLORES PARA PIETÁ: Dissidência nos territórios normativos católicos.....	334
TEATRO INFANTIL NA CIDADE DE MACAPÁ (1949–1965)	345

4. GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA

AÇÕES FORMATIVAS NA DANÇA: formas de (re)existência em busca de uma afirmação poética acessível.....	355
A PLATEIA (IN)VISÍVEL: danças para quem?	366
AQUA MOVE: fluxos metodológicos para hidroimprovisação	376
AS BAILARINAS DE DEGAS: a dança e a exploração do corpo feminino	388
A TRADIÇÃO DA TEATRALIDADE NA DANÇA EM BELO HORIZONTE	399
COREOGRAFANDO ÉTICAS: afecções e práticas imaginativas na obra Biblioteca de Dança.....	407
CORPOS VIVOS DIANTE DE CORPOS VIVOS: esferas da mediação na dança contemporânea.....	416
DANÇA/EDUCAÇÃO: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE	429
DANÇAS POSSÍVEIS.....	444
INVESTIGAÇÕES (AUTO)ETNOGRÁFICAS DO CARIMBÓ E TECNOBREGA DANÇADOS POR SUJEITOS RACIALIZADOS EM FESTAS POPULARES DO PARÁ	455
KRUMP: a voz das ruas.....	467
MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL POTIGUAR BRASILEIRA.....	481
MOVIMENTO FLASHBACK: Modos dançantes, aprendizagens e compartilhamento em bailes de passinhos na cidade de Aparecida de Goiânia-GO	494
NEGOCIAÇÕES PARA O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA NA CENA CONTEMPORÂNEA: Ziguezagueando entre Heranças Coloniais e Anticolonialismo	504

5. ARTES CÊNICAS NA RUA

MEMÓRIAS DAS ARTES CIRCENSES NA RUA EM BELÉM.....	517
O TEATRO-MONUMENTO COMO SITE-SPECIFIC.....	528
porElas: artista-mãe em ocupação artística do espaço público	536
TEATRO POPULAR E TEATRO DE RUA: Debates a partir de um processo de pesquisa de Teatro de Grupo	547

6. ARTES PERFORMATIVAS, MODOS DE PERCEÇÃO E PRÁTICAS DE SI

AGIR COMPOSICIONAL EM DANÇA: relações entre improvisação, práticas somáticas e a dança em espaços urbanos	559
A IMAGINAÇÃO NAS PSICOLOGIAS ANALÍTICA E ARQUETÍPICA E NA TÉCNICA DE ATUAÇÃO DE MICHAEL CHEKHOV	571
A POTÊNCIA DA FALHA COMO OPERADOR DA CENA TEATRAL	583
AS SENSIBILIDADES DO CHOQUE E DO CUIDADO NAS PERFORMANCES MEDIEVAIS	594
AUSÊNCIAS E PRESENÇAS: uma dança com os plexos da serpente vertebral	605
DELIRANDO A ANATOMIA: dançando sinapses	616
DE OUVIDO - RELATO DE EXPERIÊNCIA	627
DO PALCO À JANELA: Um estudo através da janela física e virtual durante a pandemia	633
EMPENHO E DESEMPENHO COMO PRÁTICA DE SI.....	644
LEVAR À CENA A POLÍTICA BRASILEIRA RECENTE: A peça Bolo Republicano como disparador para se pensar o teatro político produzido na atualidade.....	653
LIMITES E TENSÕES NO ENSINO DA PERFORMANCE NA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA.....	662
NÃO NASCEMOS AINDA: Corpos de carne e corpos sem órgãos	673
O CAMINHO DE VOLTA: Teatro Dadivoso e ancestralidades amazônidas matrilineares em pesquisa e criação cênica.....	681
O LEVANTE DA RENDA: pistas para compor uma narrativa insurgente da renda de bilros tecida por mãos ameríndias no norte do Brasil.....	691
O PARATEATRO E A “VIRAGEM PERFORMATIVA” DO SÉCULO XX.....	705
O SAMPLER COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO CÊNICA E A SAMPLER COMO UM MODO DE DESLOCAMENTO ARTISTA	713
PAISAGENS ONÍRICAS	723
PARA PISAR LEVE: uma performance do cuidado como experiência do comum	732
TABULEIRO, TERRENO, CANTEIRO: reflexões sobre experiências de atenção na sala de aula em atuação..	747

7. CIRCO E COMICIDADE

PALHAÇADA NOS HOSPITAIS: por uma arte de grande saúde e potencialização da vida	760
---	-----

8. DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

A REESCRITA DRAMATÚRGICA DA MORTE DE INÊS DE CASTRO.....	772
FALE COM ESTRANHO: um relato de experiência teatral	784
O LUGAR DA DUVIDA NA DRAMATURGIA COLOMBIANA CONTEMPORÂNEA (Magnolia perdida en sueños e Pies morenos sobre piedras de sal de Ana María Vallejo).....	798
PARA ALÉM DO GLOBAL, DA ORIGEM E DA INFLUÊNCIA: Apontamentos sobre o Método da Comparação Diferencial	806

9. ESTUDOS EM PERFORMANCE E DIVERSIDADE

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NO FAZER TEATRAL: Entre narrativas e musicalidades de uma artista-docente.....	818
INTERSECCIONALIDADES NO FAZER DRAG.....	827
PERFORMANCE-FILOSOFIA: Gunter Rodolfo Kusch na cena da nossa América.....	836
PERFORMANCES DA PARTILHA: o sensível como dispositivo para dançar com.....	850
POR UMA POÉTICA CÊNICA PARA PRIMEIRA INFÂNCIA: corporeidades e performatividades na fruição da peça “Linhas” da Cia. Zin.....	860
TRANS(FORMISTAS) AMAZÔNICAS: memórias, performances e performatividades.....	872

10. ETNOCENOLOGIA

A TRAJETIVIDADE ESPELHADA DA ETNOCENÓLOGA DE RITOS FÚNEBRES NA ILUMINAÇÃO DOS MORTOS EM CURUÇÁ-PA.....	884
CARNAVAL E TRANSGRESSÃO: A ETNOCENOLOGIA E A CARNAVALIZAÇÃO EM DIÁLOGO COM A MANGUEIRA (RJ) E O NAZARO (BA).....	894
ETNOCENOLOGIA E PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PESQUISA: caminhos que se encontram.....	909
“NA MATANÇA DO BOI A FESTA COMEÇA”: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO CÊNICA POR MEIO DOS SABERES TRADICIONAIS DO BOI CEARÁ NUMA ESCOLA PROFISSIONALIZANTE.....	920
RÊ E AS ESPETACULARIDADES DAS MANIFESTAÇÕES SAGRACIONAIS DE CANÁPOLIS (BA).....	931
UMA KIZOMBA PERIFÉRICA: Teatro e estética de terreiros na montagem de Grande Sertão Veredas, pela Semente Cia de Teatro do Gama – Distrito Federal.	943

11. HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

APONTAMENTOS SOBRE JOANNA JANUÁRIA DE SOUSA BITTENCOURT OU “JOANNINHA CASTIGA”: atriz-cantora-dançarina do século XIX.....	956
EXPERIÊNCIA E OFÍCIO: Formação e regulamentação dos profissionais cenotécnicos.....	967
GENEBRA– PARIS– OURO PRETO: política e poética dos espetáculos no século XVIII.....	977
SHANGRI-LÁ: História, Memória e Performance da Cantora Dídima Brasil, o “Rouxinol” do Bairro da Pedreira, em Belém do Pará (1968-1985): nas trilhas da pesquisa em arte.....	988
UM BESTEIROL À CEARENSE.....	999

12. MITO, IMAGEM E CENA

CORPOS-TERRITÓRIOS JAMAMADI: Um estudo coletivo com o povo da Aldeia Macekulyr/Lourdes (T. I. Lourdes-Cajueiro, Boca do Acre – Amazonas, Brasil).....	1008
CARÁTER EDUCATIVO E PERFORMATIVO DO MOVIMENTO INDÍGENA POR TERRA E EDUCAÇÃO:.....	1021
em três contextos de Educação Indígena Guarani no Sul do Brasil.....	1021
REFLEXÕES SOBRE UMA INDIGENEIDADE TRANSEMISSFÉRICA A PARTIR DA “CAIXA DE DRAMATURGIAS INDÍGENAS”.....	1031
XAMANISMOS: por uma virada epistêmica nas artes da cena.....	1047

13. MULHERES EM CENA

ACATAR E DESACATAR REFERÊNCIAS: Recortes da pesquisa-montagem de A Vagabunda.....	1057
INTERSECÇÕES EM PRODUÇÃO CULTURAL TEATRAL: poética, produto e protesto	1069
PERFORMANCE PAGU: autorretratos do feminismo em análise	1082
POLÍTICAS DE CRIAÇÃO E DE IDENTIDADE ENTRE ATRIZ, DIRETORA, DRAMATURGA E ESPECTADORAS, NA DEVORAÇÃO DA NARRATIVA TRADICIONAL DAS YAMURICUMÃ	1091
UMA SOBE E PUXA A OUTRA: vivências cotidianas de artistas cênicas da Amazônia	1102

14. O AFRO NAS ARTES CÊNICAS

AXÉS DE NJINGA NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA-CORPÓREA PARA A CENA.....	1112
BARON SAMEDI: entre mundos e diásporas, uma desmontagem da obra de Clyde Morgan	1122
EPISTEMOLOGIAS NEGRAS DE CRIAÇÃO: Experiências de pesquisa do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (UERJ) e do Núcleo de estudos de cena Sankofa (UnB)	1133
EPISTEMOLOGIAS NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS: Ações e produções de conhecimento por uma universidade diversa e igualitária.....	1145
ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA PRETA DE UM ARTISTA DA DANÇA.....	1155
EXU E POMBAGIRA EM MADAME SATÃ: Tropos de identidade afro-brasileiras no cinema	1166
INDIEGENTE: o sagrado não santo como reflexo de um corpo indigente	1176
POÉTICAS DO A(R)TIVISMO: existirmos, a que será que se destina?	1185
UM LUGAR ONDE EU POSSA ME VER: pensamento colonial, racismo estrutural e o apagamento do negro nas artes cênicas	1194

15. PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS

A ESCRITA ACADÊMICA PODE SER UM ENSAIO BEM HUMORADO?	1203
A EXPERIÊNCIA DISCENTE NA DISCIPLINA “ESCRITA DRAMATÚRGICA COMO EXERCÍCIO DO OLHAR” COMO REFERÊNCIA PARA PROPOSIÇÕES DIDÁTICAS NA PERSPECTIVA DA PEDAGOGIA FREIREANA.....	1214
A PELEJA DO POVO CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE: UM MEMORIAL SOBRE OS PROCESSOS E OS RESULTADOS CÊNICOS DE UMA OFICINA DE ESPETÁCULO FESTA, COMICIDADE E TEATRO DE RUA.	1225
A PRÁXIS DA MEDIAÇÃO TEATRAL NA E PELA UNIVERSIDADE	1242
CRIAR, JOGAR E GINGAR O CURRÍCULO: em busca de outras epistemologias.....	1252
MEIO AMBIENTE E PANDEMIA: COMO TUDO ISSO ATRAVESSOU NOSSOS CORPOS?.....	1267
NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: Processo pedagógico de construção dramatúrgica	1278
O QUE NÃO TEM ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR.....	1290
OS DESAFIOS DO SER EDUCADOR-ARTISTA E AS APRENDIZAGENS DURANTE O ATO DE EDUCAR.....	1303
O TEATRO COMO INSTRUMENTO DA MEMÓRIA CRIATIVA: uma resistência as normas mais conservadoras da escola	1313
POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA CÊNICA: propostas artístico-pedagógicas de mediação teatral ...	1324
PRÁTICAS DO ZANZAR: Jogos psicogeográficos e topofílicos.....	1341
TEATRO NA PRISÃO: Sistema de Jogos Teatrais com Presos com Transtornos Mentais em Situação de Prisão	1353

16. POÉTICAS ESPACIAIS VISUAIS E SONORAS

A COR COMO ELEMENTO SENSORIAL NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA: procedimentos, resultados e provocações de pesquisa	1366
A MÚSICA DE CENA NO EXPERIMENTO CÊNICO “TORÓ: ODE À NATUREZA OU QUANDO O CRIME ACONTECE COMO A CHUVA QUE CAI”	1375
AS CORES DO DIVINO: um corpo negro em cena	1383
DE FERRAMENTA A LINGUAGEM EXPRESSIVA: DO QUE MAIS A MAQUIAGEM É CAPAZ?	1394
DOCUMENTOS DA ILUMINAÇÃO CÊNICA: questões e métodos iniciais de pesquisa	1408
FENÔMENOS SONOROS DA CENA TEATRAL: Definições e Abrangências Terminológicas	1417
IMAGINÁRIO E OPERATIVIDADE: o esperado e o nada disso	1426
INÉRCIA: processo de criação a partir da operatividade e insubordinação dos elementos cênicos	1436
LABORATÓRIO COLETIVO FUZUÊ: a visualidade da cena no Teatro de Agitação e propaganda na Brigada de Agitprop do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Distrito Federal	1446
LEVANDO AS IDEAS PARA PASSAR NO TEATRO SITE-SPECIFIC	1456
PELES DO TEMPO: DRAMATURGIAS E MITOLOGIAS EXPANDIDAS NA CIDADE	1469
PRÁTICA CINE-COREOGRÁFICA: análise e processo de criação a partir da obra Striptease de Analivia Cordeiro	1479
TORÓ: Elementos visuais e socialização dos modos de produção	1493

17. PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICA

20 ANOS DE TEATRO MÁQUINA: processos criativos em revisão	1506
A CARTOGRAFIA E A NOTAÇÃO DE MOVIMENTO: uma possibilidade digital	1520
ARTES CÊNICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM LINGUAGENS E ARTES: relatos de experiências de uma atriz-encenadora	1530
DRAMATURGIAS EM FLUXO: A palavra, o corpo e a cena em jogo com a política	1542
KARITIANA ‘A RAIZ DA NOSSA RAIZ’ COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO EM DANÇA.....	1552
MULHERES MURALHAS, PARA DORMIR TRANQUILO: O processo de construção em andamento, do arquétipo da mulher negra na performance Mulher Muralha.....	1561
O ESPECTADOR INVISÍVEL E TUDO QUE COUBE NUMA VHS: um processo de criação transmidiático ..	1570
PEDRAS E AFETOS: um caldo de isolamento	1584
PERFORMATIVIDADE E DOCUMENTOS: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real	1593
PESSOAL E POLÍTICO.....	1606
UMA POÉTICA CÊNICA GORDA: cenas do nosso imaginário reencenadas por corpos gordos.....	1619

18. TEORIA DA RECEPÇÃO

A EXPERIÊNCIA TEATRAL: O universo infantil narrativo da Palita a partir dos acontecimentos conviviais, formais e estéticos em recepção.....	1634
--	------

19. TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO E SEXUAIS NO CONTEXTO DO ENSINO DE TEATRO DO EIXO NORTE/NORDESTE DO BRASIL	1644
JOGOS DE MÁSCARAS E MASCARAMENTOS NO ENSINO DA ATUAÇÃO PERFORMATIVA: transgressões diversas rumo à existência plural	1655
O MIOLO DA ESTÓRIA, DE LAUANDE AIRES: apontamentos sobre a viabilidade de um teatro de pesquisa na periferia	1665
TEATRO E COTIDIANO URBANO: a materialidade da vida cotidiana urbana e seu uso na construção da cena teatral	1675

20. VOZ E CENA

AS VOZES QUE CONTAM O CÍRIO DE NAZARÉ: Um relato sobre o processo de criação da contação de história A Festa da fé	1687
ATRAVÉS DE VAZIOS E SILÊNCIOS: o teatro em ressonâncias	1697
A VOZ NO PROCESSO CRIATIVO DA COMPANHIA DO TIJOLO	1706
POÉTICAS VOCAIS E NARRATIVAS DE MULHERES: experiências vividas na disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres	1714
SOUND ART NA CENA: Princípios Metodológicos Encontrados a Partir da Análise dos Espetáculos DeBanda e De Perto Uma Pedra	1726
SOBRE APRENDER E ENSINAR: em que chão estamos pisando? Uma reflexão sobre pedagogias vocais..	1738
VOZES ENCORPORADAS, ROY HART AJUREMADO: decolonizando pedagogias vocais	1746

EDITORIAL

Sou a Amazônia
Presente em tantas gerações
Nas populações que ensinam
Que para cuidar, conservar
É preciso conviver e respeitar.

*Márcia Wayna Kambeba, poeta e geógrafa
indígena (etnia Omágua/Kambeba no Amazonas)*

Depois de intenso trabalho, o Conselho Editorial da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas/ABRACE (Gestão 2022-2023), com imenso prazer, oferece a leitores/as os textos completos do que foi apresentado (comunicações orais, conferências e mesas) no XII Congresso da associação realizado de 24 a 30 de junho de 2024 na Universidade Federal do Pará, em Belém do Pará/PA.

A Comissão organizadora escolheu o tema “Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneo” para o referido evento, cujo objetivo foi assim divulgado: “criar espaços de ensino, aprendizagem e pesquisa, a partir da vivência com educadores, artistas e produtores das artes cênicas. Propomos, assim, espaços para pensarmos as diferenças e refletir sobre experiências culturais de povos originários, populações tradicionais, artistas e produtores (artes da cena) brasileiros, compreendendo a diversidade étnica que forma o Brasil e aprendendo, com os saberes da terra, os saberes dos povos que habitam esses territórios.”

O evento buscou mobilizar vozes, corpos, afetos, seres, histórias, experiências, saberes e pesquisas diversas, revelando com respeito e cuidado (co)existências plurais e pluriétnicas. Reveladas nestes Anais, a diversidade de temas das pesquisas que orbitam em torno das Artes Cênicas é expressiva e (nos) encantam. Participar do XII Congresso possibilitou construir memórias especiais da “Senhora Amazônia”, dos seus rios-estradas, florestas sagradas, solo fecundo, povo acolhedor que nos permite nutrir esperanças pela vida em que coexistem de forma respeitosa diferentes seres, humanos e não humanos.

Nós, do Conselho Editorial, fizemos parte de um momento de transição na ABRACE em termos de mudanças na política editorial da associação, incluindo a publicação dos Anais. Deixamos a antiga plataforma e publicamos os Anais da Reunião Científica e do Congresso no formato e-book. Jamais imaginávamos os grandes desafios que enfrentaríamos em nossa missão. Com o presente livro, em formato digital, finalizamos nosso ciclo. Convidamos a apreciarem esse material que inclui os trabalhos apresentados no XII Congresso e foram 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 agradecemos pela contínua e potente parceria. Destacamos nossa opção por organizar essa publicação 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 seus respectivos trabalhos.

Acreditamos que ao se engajarem nas leituras, leitor/e/as serão provocado/e/as a estabelecerem um diálogo estimulante com autore/as de diferentes culturas e perspectivas. Ao celebrarmos nossa diversidade epistemológica, filosófica e metodológica, construímos junte/o/as um ambiente de aprofundamento e enriquecimento do respeito mútuo. Que essa obra abra possibilidades de se repensar e recriar relações consigo, com outros seres e com o ambiente.

Esse e-book é uma rica documentação da ‘dança’ de pensamentos, práticas e ações que constituem a pesquisa em Artes Cênicas e saberes afins. Sem dúvida, esses anais do XII Congresso da ABRACE que agora levamos ao público são parte da contribuição que esta associação vem realizando ao longo de um quarto de século. Destacamos uma dupla celebração: além de ter sido realizado no Pará pela primeira vez, o evento foi especial por celebrar os 25 anos de fundação da ABRACE. Viva a Abrace! E viva as Artes Cênicas no Brasil!

Desejamos uma leitura proveitosa!

Conselho Editorial da Abrace – Gestão 2022-2023

Alba Pedreira Vieira
Vera Collaço

APRESENTAÇÃO

Em junho de 2023, início do verão amazônico, a cidade de Belém do Pará abrigou a celebração das artes cênicas por meio das atividades do XII Congresso da ABRACE. Foram dias e noites quentes, cheios de afeto e muita arte, marcando a chegada da associação em terras paraenses, pela primeira vez em sua história, após ter passado pelo território acreano em 2022. Envolvidos pelas atividades do evento, em comunhão com as múltiplas ações culturais locais, os(as) congressistas puderam imergir nos saberes e fazeres tradicionais e contemporâneos da Amazônia paraense, além de comungar suas práticas artísticas e acadêmicas, semeadas no cotidiano das pesquisas em suas universidades.

Em linhas gerais, o evento envolveu a comunidade científica e artístico-cultural da capital paraense, oportunizando a participação de discentes, docentes e pesquisadores(as) dos cursos técnicos, da graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) da UFPA, da rede de Educação Básica, além da comunidade. Com apoio da Universidade e de setores da sociedade civil e da gestão cultural e educacional local, através da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (Secult) e da Secretaria de Educação do Município de Belém (SEMEC), o evento contou com espaços cedidos para a programação e para alojamento de estudantes de graduação vindos das mais variadas regiões do país. A experiência dos(as) participantes, em espaços e eventos do circuito cultural de Belém, promoveu o contato com manifestações da cultura amazônica/paraense, principalmente o boi bumbá, o pássaro junino e as quadrilhas juninas.

O evento contou ainda com a participação de artistas locais, mestres e mestras da cultura, através de apresentação de espetáculos teatrais e musicais, valorizando os saberes artísticos da terra. Houve ainda a participação de pesquisadores(as) internacionais, nacionais e locais, especialistas no tema central e nos transversais. Além das atividades acadêmicas e artísticas, o congresso promoveu a economia local, através de uma Feira de Empreendedores de Belém e de outras cidades paraenses, que expuseram suas produções em espaço reservado e exclusivo. Produtos da cultura alimentar, livros, artesanato, elementos do imaginário amazônico, como banhos, essências e outros, foram expostos e oferecidos aos participantes do evento e à comunidade geral que transitava pela UFPA. Essa feira promoveu renda aos trabalhadores e às trabalhadoras, além de difundir a cultura paraense e brasileira de forma ampla e acessível. Dessa maneira, o evento cumpriu seu papel científico, econômico e cultural.

A partir dessa estrutura, o evento contribuiu para a difusão e transferência de saberes (conhecimentos) da área em diálogo com os fazeres contemporâneos em arte e cultura. Pesquisadores(as) tiveram a oportunidade de socializar a produção de conhecimento a partir de suas pesquisas acadêmicas e artísticas e aprender com os demais, além das experiências singulares dos saberes tradicionais dos fazedores culturais de Belém do Pará.

O XII Congresso da Abrace contribuiu para a difusão e transferência do conhecimento, ao reunir pesquisadores(as) de todo o Brasil, que apresentaram os resultados de seus processos de pesquisa, nas modalidades permanentes existentes na associação: 16 Grupos de Trabalho (GT), 1 Grupo de Pesquisadores em Dança (GP), 4 Fóruns (Graduação, Pesquisa em Processo, Editores, Coordenações de Pós-Graduação). O congresso, nessa edição, teve também 12 oficinas e 15 Mesas

Temáticas, modalidades ofertadas, via Edital, pelos(as) sócios(as) e participantes do evento, com pesquisadores(as), mestres(as) de cultura local. A importância do XII Congresso estende-se pela aprovação e criação de novos Grupos de Trabalhos, como GT Nuku Beya Xarabu, GT Artes Cênicas e Campo Profissional: Produção, Gestão, Políticas Culturais e Economias, GT Estudos Transvetigêneres, bem como novos Fóruns, sendo eles, Fórum de Extensão em Artes Cênicas, Fórum de Docentes da Rede Básica de Educação e das Licenciaturas, e o Fórum de Acessibilidade Cultural. Vale destacar que, no Congresso, foi garantida a acessibilidade, por meio da tradução simultânea de Libras, da escolha por espaços arquitetônicos com acessibilidade para a realização das atividades e da impressão em braile da programação para os participantes com deficiência visual, reiterando a importância da associação com a pauta da acessibilidade.

Nessa edição, o congresso organizou uma Mostra de Performance e Filmes, via Edital, com 28 obras artísticas, entre performances, filmes, videoperformance, apresentadas durante a programação do evento e algumas disponibilizadas no canal do Youtube da associação. Compôs a programação, ainda, palestra com convidada internacional; mesas com pesquisadores(as) nacionais e locais, a partir do tema geral do evento; além de artistas, pesquisadores(as), mestres(as) populares, autoridades religiosas locais, comungando saberes diversos; lançamento de livros e a feira de empreendedores locais.

O congresso foi também um ato celebrativo pelo vigésimo quinto ano de fundação da ABRACE, completados em 21 de abril de 2023. A Amazônia foi palco desse momento festivo, com as bênçãos do seu sagrado, bem mais precioso, por meio dos(as) encantados(as), panteão múltiplo e diverso que marca a cultura e o viver cotidiano deste território.

Agradecemos à Universidade Federal do Pará, que recebeu a associação, com sua estrutura e apoio da gestão superior, bem como de todo corpo técnico que, gentilmente, acolheu nossas demandas e nos proporcionaram a realização do congresso. Destacamos, também, o protagonismo do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFGPA) na produção do evento, bem como o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC), que se juntaram à associação para promover seus principais eventos no biênio 2022-2023. Não podemos esquecer de agradecer a todos os apoiadores (grupos de pesquisa, departamentos de cultura e educação do estado do Pará e do Município de Belém, empresas parceiras, trabalhadores(as) da cultura e da arte) que se juntaram à associação para a realização de nosso XII Congresso.

Para finalizar, queremos agradecer, aos associados e às associadas, pela confiança depositada nessa Gestão Região Norte, para a condução da associação durante dois anos. Para nós, que estivemos à frente da gestão, foi uma experiência incomparável, um processo cheio de desafios, mas com muito aprendizado, tanto na produção do evento, quanto no cotidiano da ABRACE. Acima de tudo, recebemos a associação em solo amazônico no modo que gostamos de receber, ou seja, com escuta, diálogo, alegria, acolhimento, música, dança, comidas e bebidas, celebrando nossas existências atuais e nossas ancestralidades. Agradecemos a cada um/uma pela oportunidade de ser anfitriões da ABRACE, que celebrou seus 25 anos em nossa terra. Esses momentos e encontros só foram possíveis porque houve trabalho coletivo e envolvimento de todos(as). Aprendemos juntas na adversidade e diversidade de pensamentos e práticas.

O presente livro é resultado do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, ocorrido na cidade de Belém do Pará, entre os dias 24 e 30 de junho de 2023, e demonstra a diversidade e a envergadura da Abrace nos seus 25 anos de promoção das artes cênicas no Brasil.

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



ESCENARIOS SITUADOS. SABERES ENCARNADOS¹

Ileana Diéguez²

Nunca había estado en la Amazonía, un lugar con una complejidad de escenarios ancestralmente habitados por formas propias de representación, muy diferentes al modo en que imaginamos, miramos, pensamos y concebimos los escenarios en que habitamos. Los escenarios, como los imaginarios, están situados, anclados al suelo que los sostiene y al soplo que los anima.

Fue difícil decidirme por una narrativa para exponer mis opiniones en el Congreso de la ABRACE. Me perturba siempre la posibilidad de un extractivismo académico, la posibilidad de que, al intentar pensar *in situ* desde un lugar que no conocía, también yo fuera parte de los extractivismos con los que en ocasiones construimos las investigaciones desde los llamados giros académicos. ¿Qué podría ser pensar situado en ese lugar, no sólo definido por un topo específico, sino por una geopolítica y por decisiones necropolíticas? ¿Cuáles son los escenarios y las disputas representacionales que nos atraviesan?

No puedo sino situarme desde mis circunstancias, desde mis propios recorridos, y compartir las estrategias de mirada que me han ayudado a pensar los problemas y escenarios en los lugares donde vivo. Desde hace varios años mis reflexiones están acotadas por el modo en que los dispositivos de la teatralidad y la performatividad me han permitido colocar en el centro de las problematizaciones escenarios no artísticos y actores/actoras sociales. La teatralidad y la performatividad son inherentes a nuestros modos de ser y estar en el mundo. Me interesan como dispositivos que propician pensar escenarios y problemáticas de urgencia en espacios tradicionalmente disciplinares, como la academia. De manera que estos dispositivos de mirada han demandado ciertas *formas de hacer* necesariamente vinculadas a prácticas de “cimarronaje intelectual”, y han devenido maneras situadas de configurar los desbordamientos imaginativos, escénicos y teóricos.

Dos acotaciones me parecen necesarias. La primera apunta a la pregunta sobre una palabra que varias/os de nosotros hemos incorporado en nuestras reflexiones y escrituras. La cuestión de “lo expandido”, que ha devenido en distintas enunciaciones: “campos expandidos”, “teatralidades expandidas”, “escenarios expandidos”. Debemos a Rosalind Krauss la inscripción teórica de esta problemática, desde que publicara en 1979 “La escultura como campo expandido”. Mi pregunta desea hacerse cargo de la necesidad de pensar si es que el teatro se ha expandido imperialmente, como si se tratase de una forma hegemónica; o si es que su transformación e hibridación con otras prácticas escénicas y políticas ha generado el adelgazamiento de sus límites y de su esencialidad. Hablar de la teatralidad que existe por fuera del teatro, no sólo implicaría reconocer las escenas y los otros teatros que emergen en los intersticios artísticos, sino que también nos conmina a considerar la dimensión representacional y la teatralidad que habita en la vida, muy especialmente en la esfera pública, más allá de la periferia de las artes, en la zona franca donde se negocian las representaciones, los

¹ Conferencia impartida en el XII Congreso ABRACE. Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Junio 2023, Belén do Pará.

² Profesora investigadora, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

espacios y los flujos sociales. De allí que me pregunto qué palabra daría mejor cuenta para hablar de esta problemática. Si la cuestión es más propia de los procesos de desbordamientos, en el sentido de lo que rebasa los límites como un desbordamiento de las configuraciones escénicas y las formas representacionales que no caben en la categoría teatro. O podría pensarse también como una diseminación, al poner en crisis la homogeneidad de los conceptos, porque al diseminarse algo también se dispersa y se transforma. Necesitamos seguir pensando en ello, pero teniendo además presente la perturbadora afirmación de Nicolás Evreinov cuando pensó que la teatralidad es inherente al instinto representacional en la propia vida, y que, si bien implica una dimensión estética, ella es previa a cualquier configuración artística. Necesitamos seguir desmontando al teatro como a las formas de pensamiento y expresión con las que intentamos dar cuenta de un problema que es más complejo y que escapa a nuestras posibilidades de definición.

La segunda cuestión es relativa a lo que enuncié como *formas de hacer* vinculadas a prácticas de “cimarronaje intelectual”. Esta última frase la tomo de la teórica afrofeminista Ochy Curiel a partir del pensamiento de Aime Cesaire para definir la descolonización, y la cito: “La descolonización para Cesaire era una especie de cimarronaje intelectual que se sostiene desde una posición de resistencia” (2015, 13). Creo que no es necesario explicar aquí la palabra “cimarronaje”, anclada a contextos de insurrección, a las formas de resistencia contra la esclavitud, y a la emergencia de espacios de liberación como los Palenques, Quilombos o Cumbes. Como ha expresado el maestro de oficios, agricultor, poeta, escritor y activista brasileño Nêgo Bispo (Antonio Bispo dos Santos), la práctica contra colonial implica la subversión de la mirada, la resistencia y la lucha, y produce encarnaciones y corporalidades situadas, específicas, ancladas a lugares de vida y trabajo.

Me interesa la posibilidad de pensar la descolonización desde una enunciación cercana a los procesos de emancipación y desmontaje, como una práctica de cimarronaje que desestabiliza las citas coloniales con las que nos seguimos posicionando desde las llamadas academias. El espacio académico es uno de los escenarios en los que se libra la disputa colonial/descolonial en torno a la construcción, jerarquización y distribución de saberes. Las políticas coloniales las perpetuamos mientras se impulsan programas para estudiar la descolonialidad como giro teórico, pero las investigaciones continúan legitimando el estudio de problemáticas regionales desde los colonialismos.

Las políticas coloniales tienen un escenario muy visible en Latinoamérica a través de los extractivismos promovidos, pagados y autorizados por instituciones estatales que venden los territorios al mejor postor. Sin duda, esas son prácticas capitalistas y neoliberales, pero este tipo de prácticas están también asentadas en territorios de supuesta apariencia socialista. Y lo digo rápidamente con un ejemplo: el caso de Cuba cuyas tierras han sido dadas en usufructo a los rusos por 30 años³.

Las cartografías generadas desde los escenarios necropolíticos del extractivismo minero dan cuenta de la deforestación del territorio amazónico a partir del crecimiento ilegal de la explotación aurífera con consecuencias devastadoras, como todos sabemos, para las poblaciones indígenas,

³ Sugiero ver algunas notas informativas: “La reconquista rusa de Cuba”, por Rafael Rojas. El País, 28 mayo 2023. <<https://elpais.com/opinion/2023-05-28/la-reconquista-rusa-de-cuba.html>>; “Empresas rusas podrán utilizar tierras de Cuba en usufructo”, por Marisela Jiménez, *Directorio Cubano*, 19 mayo 2023. <<https://www.directoriocubano.info/cuba/empresas-rusas-podran-utilizar-tierras-de-cuba-en-usufructo/>>; “Alfombra roja en Cuba para los rusos: tierras en usufructo por 30 años y exenciones fiscales”, *14ymedio*, 18 mayo 2023. <https://www.14ymedio.com/cuba/Alfombra-Cuba-usufructo-exenciones-fiscales_0_3534246547.html>.

amenazando la supervivencia de estas comunidades⁴, pero también la vida en el planeta, dada la decisiva incidencia que este ecosistema representa para el equilibrio o el desequilibrio ambiental planetario. Investigaciones cartográficas situadas a partir de datos satelitales y análisis de videos, han permitido dar cuenta de las lógicas sistémicas en las violaciones de los derechos humanos y de la tierra, como ha expresado el arquitecto-profesor Paulo Tavares, colaborador brasileño del proyecto de investigación Arquitectura Forense⁵, que a partir de escenarios cartográficos visibiliza distintas formas de violencia en varias regiones del mundo, generando documentaciones importantes para los procesos que se libran en distintas instancias internacionales de justicia. Sin duda, la noción de escenario como “paisaje deconstruido” a propósito de la ingerencia violenta, es una herramienta fundamental para evidenciar las representaciones necropolíticas.

Desde la arrasadora expansión de los necropoderes en el lugar donde vivo, me he concentrado en el análisis de las operaciones de representación de las distintas formas de dar la muerte a lo largo y ancho de México. No es nada nuevo decir que los escenarios de la violencia revelan comportamientos representacionales que buscan una demostración de poder a través de la exhibición de emblemas de muerte. Detenerse en estos escenarios no es un acto voyeur, sino un ejercicio de desmontaje crítico para entender cómo actúa la violencia y cómo controla los escenarios sociales. Para pensar la violencia hay que mirarla, y para criticarla hay que desmontar sus sistemas de operación. Creo también poder decir que estos ejercicios han sido estrategias contra el miedo al que desea someternos el necropoder.

Para pensar los escenarios producidos por las distintas formas de violencias, la teatralidad ha sido un dispositivo recurrente. Las investigadoras María Victoria Uribe (2004) y Elsa Blair (2005), han utilizado el dispositivo escénico para el análisis antropológico y social de la violencia en Colombia. Esta estrategia me permitió también pensar la constitución de teatralidad en la violencia desplegada en México a partir de 2006. Desde la noción de necroteatro, busqué entender los entramados performativos y representacionales de los necropoderes, y la pedagogía del horror que despliegan. Al hacerlo, intentaba buscar modos de conjurar el miedo y el terror cotidiano que vivimos esos años, y que seguimos viviendo.

La necroteatralidad (Diéguez, 2013, 77) que comenzó a manifestarse desde la segunda mitad de 2006, extrañando los espacios públicos y cotidianos, ya hace parte de un modo de estar en la vida. Desde mi punto de vista, esta espectacularidad fue redistribuyendo las formas de lo visible y sus propios regímenes de representación. La desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Isidro Burgos, de Ayotzinapa, la noche del 26 de septiembre de 2014, implicó un cambio en la percepción y en el modo de actuar de la sociedad mexicana. Después de Ayotzinapa nuevas

⁴ En el momento en que reviso este texto, en el contexto de celebraciones por la inauguración oficial y presidencial del Tren Maya, un artículo publicado por la Revista Proceso da cuenta de las violaciones a la Reserva de la Biósfera de Calakmul para la construcción del Hotel Tren Maya Calakmul, precisamente en esta zona reconocida como Patrimonio Mundial Mixto (cultural y natural) por la Unesco. “La Reserva de la Biósfera de Calakmul es la segunda zona más grande con selva tropical contigua del continente americano después de la Amazonia”, de acuerdo con las informaciones de este medio de prensa en el que ocupan un lugar importante las publicaciones de periodismo de investigación. Recomendamos consultar en la Revista proceso el artículo referido y otros dos más en los que se abordan las connotaciones extractivistas de los megaproyectos del actual sexenio en México, en medio de una progresiva militarización del país: “Filete en la selva y Silencio de las instituciones protectoras” (17 dic. 2023); “Militarización y extractivismo aplastan los derechos de las comunidades” (17 dic. 2023); “Tren Maya: perforación de cenotes sin estudios ambientales” (16 dic. 2023).

⁵ Gold Mining And Violence In The Amazon Rainforest ← Forensic Architecture. <<https://forensic-architecture.org/investigation/gold-mining-and-violence-in-the-amazon-rainforest>>.

escenas de un cóncavo horror se han ido expandiendo. De los cuerpos se ha pretendido borrar todo vestigio y la autoría se intenta diseminar en un inaccesible corpus. Las marcas exteriores se han ido desplazando hacia la interioridad de los espacios (Diéguez, 2016, 142). El territorio donde trabajamos y vivimos está minado de fosas —más de 4000 fosas clandestinas—: no es exagerado decir, como afirman las propias familias buscadoras de cuerpos, que vivimos sobre un cementerio clandestino.

El historiador camerunés que introdujo el término necropolítica, Achille Mbembé, utiliza también la noción de brutalismo para describir este tiempo que vivimos, marcado por desechos de todo tipo y preso “del pathos de la demolición y de la producción a escala planetaria de reservas de oscuridad” (2022, 12). Una época donde el ensalvajamiento y la normalización de la violencia perpetúa la lógica de la guerra en la vida cotidiana: se transfieren a la esfera civil las técnicas propias del campo de batalla. Las armas de guerra y los ejércitos que las portan son exhibidas en el espacio público cotidiano y detonadas contra los civiles (36-37) bajo la máscara democrática utilizada por quienes nos gobiernan. La depredación, la extracción y la devastación se ensañan en los cuerpos, en la producción de una economía política de los cuerpos.

En estos últimos años en México, la agencia de las y los familiares de personas desaparecidas de manera forzada, ha colocado otros actores y otros escenarios en el corazón de mi mirada. Son más de 113, 398 las personas desaparecidas en México⁶, y más de 200 los colectivos de personas que en distintos Estados del país buscan por cuenta. Ante la inacción del Estado y bajo la constante amenaza de los necropoderes, son las familias y muy especialmente las mujeres las que han asumido la búsqueda de sus seres queridos: búsqueda en vida, en hospitales, cárceles, centros de rehabilitación, en las calles; pero también búsqueda en fosas clandestinas ocultas en cerros y campos.

En los sitios donde se busca, la tierra es un inmenso y caótico depósito de cuerpos y restos. La tierra perforada, herida, llena de cavidades con diversas honduras donde son depositados los cuerpos o sus fragmentos. La tierra apenas removida sobre la que se han dispersado restos calcinados y cenizas. Ante la urgencia por encontrar los cuerpos, no hay espacio para pensar los daños ecológicos que estas heridas y estos mal entierros producen en la tierra. El necroextractivismo que se desarrolla en un país que se niega a sí mismo el derecho a la vida, es una forma segura para dismantelar la existencia.

Las fosas clandestinas no son paisajes naturales, son espacios creados desde la ilegalidad y compendian la evidencia de la violencia sobre los cuerpos. Desde sus primeras capas hacen visible que son también escenarios construidos. En torno a esos escenarios se extiende una “red de actores” Latour (1995), en la que se implica un complejo tejido de sujetos: desaparecidos, asesinados, numerosos familiares afectados de manera directa, así como cientos de victimarios con distintos grados de participación. Personas con nombres específicos, muchos de los cuales permanecen en zonas de invisibilidad. Ante esta compleja red de subjetividades en conflicto, son los familiares que buscan quienes nombran e insisten en visibilizar la identidad de sus seres queridos, quienes persisten en buscarlos y regresarlos a espacios de reinscripción social, de reconocimiento familiar y público. Ante la emergencia de estos sitios de muerte, pero también de búsqueda de vidas; ante la visible

⁶ Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPdNO), de la Comisión Nacional de Búsqueda, consulta del 17 diciembre 2023. <<https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>>.

agencia desplegada por las y los buscadores, y desde mis propias experiencias colaborativas con ellas y ellos, he buscado repensar categorías espaciales y performativas que me permitan continuar insistiendo en problemáticas que comprometen nuestras vidas. La noción “escenario forense” me ha permitido dar cuenta de las marcas materiales de la violencia en el territorio, y a la vez dar cuenta de la agencia de las familias buscadoras. Pero los entramados de significación de estas nociones están activados desde los saberes situados y desde la experticia encarnada por las y los buscadores. Es extenso el tejido de colectividades que se ha ido constituyendo a lo largo y ancho de México y que han desarrollado una pedagogía de la búsqueda.

Retomo la idea de ‘escenario’ como dispositivo de mirada y de teatralidad por su potencia para hacer ver las relaciones intersubjetivas, los vínculos, los imaginarios y representaciones. Los escenarios, cualesquiera que sean, pero muy especialmente los que pienso como escenarios forenses, exponen el pathos de un tiempo y abren modos de comprensión respecto al movimiento de los afectos y los gestos humanos como actos de rememoración y supervivencia. Abren el espacio de lo visible y se constituyen como espacios de expectación e indagación. La teatralidad como dispositivo, es una estrategia para observar la reconfiguración espacial y los comportamientos porque pone lo humano en el centro de la mirada. El término “escenario forense” está situado en circunstancias y territorios específicos. Es un término posible para pensar las agencias de búsquedas emprendidas por las familias buscadoras en México.

Lo “forensis”, desde su terminología latina, da cuenta de todo lo relativo a un foro o espacio de debate de cuestiones legales y decisivas para una comunidad. Está directamente vinculado al “arte del debate”. La adjetivación “forense” explicita el vínculo con la esfera de las discusiones públicas y los tribunales de justicia. La estructura abierta de lo forensis, de plaza pública, expuesta, aporta una plataforma fundamental. Los escenarios forenses son relacionales: implican relaciones, agencias y representaciones. El modo en que se constituyen y organizan define su carácter convocante en torno a materialidades en representación y al litigio que emprenden las y los agentes. “El foro no es un espacio dado”, sino que se produce a través de una serie de congregaciones alrededor de objetos (materias, situaciones) en disputa (Keenan y Weizman, 2015, p. 39). Retomo estas consideraciones para pensar desde nuestras circunstancias la constitución de tres modalidades de escenarios forenses: el escenario primero de las desapariciones forzadas, de las performatividades de la falta; el segundo, como escenario forense sostenido por la performatividad de la búsqueda; y el tercero, el escenario forense de los enterramientos clandestinos, cuando se encuentran fosas como posibles depósitos de cuerpos mal enterrados.

Los escenarios de las performatividades de la búsqueda se constituyen como foros y colectividades de buscadores quienes gestionan el hallazgo de informaciones y evidencias. Es un espacio político sostenido por las acciones, demandas y agencias performativas de las familias. Estos escenarios se configuran en tensión con el teatro de operaciones bélicas de los ejércitos que hoy controlan el trasiego de sustancias y cuerpos en México. Se despliegan como interpelaciones a la performatividad bélica de los distintos ejércitos: ya sean ejércitos paramilitares visiblemente entrenados para dar la muerte; o ejércitos militares habilitados en el espacio público bajo el pretexto de obedecer a estrategias de seguridad. Visiblemente diferenciados por las armas que portan: armas destructivas en los ejércitos de los poderes; o varillas, palas, y picos en los colectivos de los buscadores. Diferen-

ciados también por los ‘vestuarios’ y las acciones que caracterizan a los hombres de los ejércitos, y a las mujeres y hombres cuyo rol principal es el de buscar.

Destaco la potencia que despliega la agencia performativa y autónoma de las y los buscadores, cuyo sentido primero es encontrar con vida o encontrar los cuerpos, insistir en la identificación y la devolución de estos a las familias, y luchar por la posibilidad de justicia que, aunque remota debería lograrse. Los complejos procesos de gestión, investigación, organización, movilización que impulsan y desarrollan los familiares para llevar adelante la búsqueda —en vida y en fosas clandestinas—; la capacidad de acción, de ejecuciones y performatividades que comprometen los cuerpos; las articulaciones, las negociaciones y los agenciamientos que implican y exponen la vida, es lo que busco expresar como performatividades de la búsqueda, haciendo explícita la transformación de quienes son primero definidos como víctimas, y por su accionar devienen agentes de cambio y lucha; tal y como ellas y ellos se nombran. Cito el testimonio de Janahuy Paredes: No nos gusta que nos digan víctimas. Somos víctimas porque violentaron nuestros derechos y ante los tratados internacionales somos víctimas. Pero somos familiares de personas desaparecidas y estamos luchando por encontrarles (17 de septiembre, 2018)

Entiendo la dimensión performativa como una serie de prácticas o acciones que insisten en su potencia expresiva y significativa en la esfera pública. Lo performativo es un campo de acción que abarca lo socio-estético desde una discursividad corporal que se configura en la puesta en ejecución de acciones. En el ámbito de los estudios culturales, George Yúdice ha problematizado la performatividad como “el modo en que se practica cada vez más lo social”. Desde una perspectiva de disenso y disonancia me ha interesado pensar la agencia performativa que desarrollan las y los familiares que en México buscan a sus seres queridos. Esa agencia encaminada a buscar y regresar sus “tesoros” -como dicen las madres - a sus espacios afectivos, es resultado de una performatividad a contrapelo de la normalización de la violencia. No hay un modo performativo, sino cuerpos y expresiones situadas que configuran formas representacionales plenas de informaciones y saberes.

A partir de sus experiencias, los y las buscadoras han desarrollado habilidades para leer los terrenos y detectar posibles fosas, para reconocer los cambios en la vegetación, para percibir los cambios de coloraciones en la tierra y los olores que emanan de ella por los gases que despiden los cuerpos; los montículos o hundimientos, los bordes o anillos alrededor de los entierros clandestinos. Según las características de los enterramientos pueden deducir cómo han sido inhumados los cuerpos, y reconocer casi a ras de suelo restos calcinados. Esta capacidad perceptiva para lidiar con las manifestaciones materiales de la violencia, buscamos reflexionarla en vínculo con las dimensiones estéticas y su potencia para devenir sensores de las operaciones producidas en los escenarios forenses de entierros clandestinos. La estética material define un giro importante de lo forense a partir de las prácticas de violencia extrema desarrolladas en Sudamérica desde la segunda mitad del siglo XX. La aparición de restos óseos en los tribunales que iniciaron los juicios a la Junta Militar de la última dictadura argentina implicó reconocer la importancia de los vestigios materiales y “la emergencia de la antropología forense en defensa de los derechos humanos” (Keenan y Weizman, 2015, p. 22).

Se ha afirmado que “la ciencia forense sobre los crímenes de guerra contemporáneos comenzó en Brasil con el criminal-fugitivo y en Argentina con la víctima-desaparecido” (Keenan y Weizman

2015, p. 78). La calavera de Mengele y las evidencias reunidas por el entonces naciente Equipo Argentino de Antropología Forense, “el primer grupo profesional de exhumaciones de crímenes de guerra del mundo” (2015, p. 71), fueron definitivas para determinar la transformación de lo forense. Desde el contexto argentino, la ciencia forense incorporó los sitios de enterramiento y las fosas como lugares para el conocimiento y la reconstrucción de crímenes de guerra (2015, p. 73). A partir de la exhumación realizada en el cementerio de Nossa Senhora do Rossario, en Embu das Artes, en junio de 1985, a lo que se reconocía como restos óseos de Menguele, se ha afirmado que la ciencia se sintió llamada a “interpretar y hablar en nombre de las cosas” (Keenan y Weizman, 2015, p. 16), y se introdujeron nuevas formas de evidencias que inauguraron “una estética ética y política” en la representación de los conflictos (2015, p. 17). Este hecho impulsó “el advenimiento de una estética forense” que comenzó a relacionar los sujetos —intérpretes y lectores— y la dimensión estética que emana de la materia, su capacidad de expresión y habla.

La estética forense, en la mirada de Eyal Weizman -fundador del actual equipo Arquitectura Forense- opera en tres niveles. El primero es el nivel material, sensible, perceptivo. El segundo implica la utilización de las cosas como instrumentos de medición, de sensor político, y debe ser traducido, representado en una especie de documento que integra imágenes que operan por la percepción humana. El tercer nivel implica el uso político de estos materiales, su capacidad para argumentar y convencer utilizando las estrategias representacionales para construir una maqueta, un modelo, implicando incluso una forma teatral (2016, p. 18). Weizman plantea la materia como “una especie de índice que nos permite entender la historia” (2016, p. 17).

Me he detenido en estas cuestiones porque me interesa desplazar hacia otros territorios forenses, las reflexiones en torno a los espacios como posibles sensores políticos. Las fosas clandestinas registran la violencia que vivimos en México, son ‘sensores políticos’, son territorios específicos que contienen información respecto a lo que se ha hecho a muchos cuerpos, a miles de personas, como también a los espacios. Son escenarios necropolíticos que registran la barbarie de los necropoderes. En esos sitios la tierra deviene ‘sensor activo’. La violencia que los acontecimientos producen sobre las personas y las cosas genera alteraciones que en muchas ocasiones cambian la naturaleza de los corpus. No solo de los cuerpos humanos, sino también de los objetos, de los terrenos, de las materialidades en general.

Me interrogo sobre la cualidad sensible de la materia, capaz de registrar el modo en que la afecta y transforma la proximidad con el entorno, para pensar los escenarios que en México rastrear las familias buscando huellas humanas, “tesoros”, como suelen nombrarlos sus familias. ¿Qué operaciones estéticas —respecto al “modo y orden en el que las cosas y los eventos se nos aparecen” (2015, p. 31)— podrían emanar de la tierra, de los restos y hacer hablar a estos escenarios? ¿Cómo percibe la tierra las remociones y ahuecamientos que se le hacen para mal poner los cuerpos o fragmentos humanos? ¿Cómo hablan la tierra, los fragmentos corporales encontrados en la búsqueda de personas, para esclarecer las condiciones de estos exterminios y la remota posibilidad de hacer justicia?

La densidad informativa y política que registra un terreno, un abultamiento térreo, es algo que han aprendido a leer los familiares, expertos en detectar estos escenarios. El cambio material en las capas de tierra, el cambio en la consistencia y coloraciones del suelo, son aspectos que reconocer

por quienes buscan fosas clandestinas. Como expresan los testimonios de varias buscadoras y buscadores:

Nosotros aprendimos a reconocer las tierras por los bordes, si forma como una pequeña montañita al centro puede que haya algo. Si las líneas de la tierra en torno son alargadas, puede que haya una fosa. Aprendimos a reconocer el color de las piedras, si están al derecho o fueron volteadas. Aprendimos a lidiar con las víboras usando ajo en las piernas para ahuyentarlas, porque todo el esfuerzo vale la pena. Es hermoso encontrar un huesito porque sabemos lo que puede significar para una familia (Alma Rosa Rojo en Gilet, 2016).

Recupero este testimonio de Alma Rosa Rojo, una mujer del norte de México que desde hace años está dedicada a la búsqueda. Comenzó buscando a su hermano y se hizo parte de colectivos integrados mayormente por mujeres que buscan a hijas e hijos, a esposos, padres, a hermanas y hermanos. Estas personas devenidas buscadoras tenían oficios diversos: algunas eran maestras, recepcionistas, secretarias, comerciantes. Para buscar a sus seres queridos tuvieron que dedicarse de tiempo completo a ello y abandonar sus profesiones y trabajos, sus formas de ingreso.

Esta ha sido una práctica de urgencia que la violencia le ha impuesto a muchísimas mujeres en Latinoamérica. Fueron mujeres las primeras buscadoras que escarbaron y cavaron la tierra para buscar a sus seres queridos. En las tardes, mientras sus hijos estaban en la escuela, las mujeres de Calama, al norte de Chile, cargaban palas y picos, y con sus propios recursos recorrían el desierto de Atacama, buscando indicios de sus familiares. En palabras de Victoria Saavedra González, que buscó a su hermano José Saavedra González: “Nos creábamos espacio para combinar nuestras obligaciones de madres, la búsqueda y las actividades relacionadas con nuestra organización” (2019, p. 108).

En México, las buscadoras o rastreadoras son mujeres que además de seguir atendiendo a sus familias, dedican buena parte de su tiempo a procesos de autoformación y a talleres para afianzar y compartir los conocimientos forenses, geológicos, antropológicos, biológicos, inicialmente aprendidos en la búsqueda y que han ido sistematizando y compartiendo para fortalecer las herramientas conceptuales desde las cuales realizar la lectura de los terrenos, identificar fosas clandestinas, participar en los procesos de levantamiento de cuerpos y restos, manejar drones, cuidar cadenas de custodia para las identificaciones forenses. Han desarrollado también distintas estrategias de organización para la búsqueda colectiva en vida y para adentrarse en campos y cerros, “peinando” los terrenos para detectar las fosas de las que serán levantados los cuerpos. Junto a estos procesos también demandan y aportan al trabajo de investigación y seguimiento que debe realizarse desde las instancias jurídicas. Son las familias quienes aportan nuevos documentos e informaciones en las indagaciones periciales que generalmente retardan y dificultan las autoridades estatales (Diéguez, 2021, p. 52).

Desde la experticia y desde una perspectiva afectiva, corporal, localizada en sus propios espacios de vida y de búsqueda, estas personas han desarrollado saberes situados que comparten a través de procesos de encuentros y diálogos. La epistemología feminista que han generado las luchadoras afroamericanas sostiene la idea del “conocimiento conectado” (Hill Collins, p. 158) que emerge del cuidado y no de procedimientos impersonales o aislados. Pienso en las buscadoras mexicanas como “agentes de conocimiento” profundamente conectadas entre sí y capaces de trans-

formar la experiencia vivida en procesos de significación (Hill Collins, 2019, p. 160). La experticia adquirida en los escenarios de búsqueda deviene estrategia de conocimiento que sitúa a las y los buscadores como auténticos expertos y expertas. Es difícil investigar las violencias en México desde los cubículos académicos. El conocimiento académico ya no es suficiente sin los saberes situados de las y los buscadores.

Poner en cuestión las enunciaciones y categorías en torno a una realidad que ha sido transformada abruptamente, sigue siendo el reto para el llamado conocimiento académico, para todas las personas que de una u otra manera trabajamos y escribimos al amparo de esos espacios. Existen otros saberes que en México se han consolidado desde la búsqueda, en los cerros, en las calles, entrando y saliendo de instituciones, de hospitales, SEMEFOS, centros de rehabilitación. Es un saber corporal y liminal, sostenido en experiencias de encuentros, configurado desde el entrecruzamiento de procesos generados extramuros y sistematizado en prácticas pedagógicas colectivas.

Si deseamos pensar situadamente es imprescindible tener en cuenta la producción de esos saberes generados desde colectividades específicas, fuera de los recintos del conocimiento. La experiencia de vida como criterio de significación es fundamental para los sistemas de pensamiento. Los conocimientos sostenidos por mujeres que trabajan en colectividades permiten hacer distinciones entre el conocimiento que viene de los libros y la sagacidad de la vida o la sabiduría avalada por la experiencia “localizada en el cuerpo y en el espacio que éste ocupa” (Hill, p. 151). Para quienes intentamos hablar a partir del saber que nos comparten los y las buscadoras, no podemos sino reconocer la inmensa deuda que tenemos con estas personas y agradecer inmensamente –parafraseando a bell hooks– a todas las mujeres y hombres que pese al dolor nos transmiten sus experiencias y su enorme capacidad para luchar por aquello que aman. Toda pesquisa o escritura sobre los escenarios de búsqueda debe reconocer la inmensa deuda con las miles de personas que faltan en México y con las colectividades de buscadoras y rastreadoras que han ido produciendo una episteme que nace de sus pérdidas, de sus experiencias y del sentido que dan a sus vidas a través de la búsqueda. En esos escenarios, situados en condiciones extremadamente riesgosas para la sobrevivencia, los saberes encarnados de quienes luchan por dar sentido a la vida están produciendo otra episteme que no nace de los conocimientos legitimados por quienes trabajamos en la llamada academia.

Hay que estar dispuestos, como sugiere Achille Mbembe, “a salir de los territorios académicos establecidos y de los cálculos disciplinares e institucionales cuya única función es reproducir las magnitudes reguladas. Hay que aceptar pasar por vías a veces oblicuas y a veces transversales, a fin precisamente de poner en comunicación campos que generalmente tendemos a separar” (2022, p. 55).

En una charla magistral que en junio del 2016 nos dio el buscador Mario Vergara, fallecido el pasado 18 de mayo, nos mostraba sus talismanes que eran también sus instrumentos de conocimiento: los huesos diminutos hallados en la búsqueda. Sobre una de sus manos fue colocando falanges y carpianos, como si se tratara de un mapa corporal. Él, como muchos buscadores han tenido que estudiar el cuerpo humano para identificar los fragmentos que han encontrado y para disputar con las autoridades que se negaban a reconocerlos. Ese día Mario Vergara corporizó la dimensión

representacional y escénica que habita la frase escenarios forenses. Investirse de huesos fue una manera de utilizar la potencia de lo “forensis” para, a través del despliegue estético y material, insistir en la humanidad de esos restos. Y mientras exponía el pequeño escenario de su mano, una y otra vez repetía que “ahora los muertos buscan a los vivos” porque necesitan ser encontrados.

En las conversaciones que he sostenido con madres, hermanas, padres que buscan a sus seres queridos, siempre aparecen sus narraciones sobre momentos decisivos en que un olor, una voz que les habla, una presencia, es crucial para determinados hallazgos, para encontrar los restos de un ser querido. Esas personas han desarrollado una percepción capaz de escuchar el rumor de la tierra, de donde beben conocimiento. Cuando leí las palabras del xamã yanomami Davi Kopenawa, inevitablemente las he relacionado a las experiencias y a las narraciones de las y los familiares en México, que desde contextos muy distintos hablan de saberes que tampoco vienen de libros hechos de “pele de floresta”, utilizando la expresión de Kopenawa.

Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de yãkoana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções (Davi Kopenawa, 2015, p. 76).

En el análisis sobre el contexto intelectual chileno a partir de 1973, cuando se transformó el circuito que había caracterizado la década del sesenta, Nelly Richard (2004, p. 48) recupera la noción propuesta por Rodrigo Cánovas como “discurso de la crisis” para dar cuenta del debate de ideas que tenía lugar extramuros universitarios y del cual participaba el grupo de artistas visuales reunidos en la llamada Escena de Avanzada. Me importa visibilizar la tensión planteada por Nelly Richard entre “un conocimiento garantizado por reglas de tecnicidad profesional” en el que se han apoyado tradicionalmente los espacios de conocimiento, y por otro lado los “saberes informales” y fuera de contrato (53) sostenidos desde extramuros, para pensar nuestras tensiones y narrativas actuales en torno a los conocimientos y los saberes situados.

Los procesos y personas a las que me he acercado en estos años en México han producido en mí un profundo cuestionamiento sobre qué es “investigar” –como decimos en la academia– en un contexto en el cual la más urgente investigación es la búsqueda de vidas. Pienso que en el espacio académico la palabra “investigación” puede llegar a ser utilizada para legitimar conocimiento y jerarquía, como bien ha dicho Linda Tuhiwai. No estoy segura de que siempre sea usada para dar cuenta de procesos capaces de descolocarnos y hacernos cuestionar las categorías, las teorías y conceptos con los que se trabaja o se expone el conocimiento (Diéguez, 2021, p. 14).

A lo largo de estos años me he obsesionado con la pregunta qué es escribir y qué buscamos los que decimos que investigamos en un país donde buscar cuerpos y vidas se ha convertido en la acción fundamental de miles de familias. El desplazamiento de las certezas, el desplazamiento de las supuestas “profesiones” y de los supuestos conocimientos legitimadores me ha hecho cuestionar si nuestro saber, formación y profesionalización están a la altura de nuestra responsabilidad ética. No tengo la menor duda de que en esta “otra universidad de la vida y del dolor” –como insistentemente expresa Juan Carlos Trujillo, que busca a cuatro hermanos desaparecidos– hay otras maneras de conocer y hay otras búsquedas con corazonamiento en las que hay que poner el cuerpo.

La idea de actuar corazonadamente viene primero de escuchar a Mirna Medina, una madre que buscó, encontró y enterró a su hijo y que en un congreso dijo: “Este es nuestro equipo (llevando su mano al corazón). Nosotras encontramos porque buscamos con el corazón”. Y viene también de los planteamientos de Silvia Rivera Cusicanqui a partir de la noción maya ch’ulel equivalente al *chuyma aymara* o “lugar desde donde se piensa con el corazón y la memoria” (2018, p. 72). Cuando las rastreadoras dicen que buscan con el corazón y que por eso encuentran, definen una perspectiva afectiva que atraviesa sus acciones como el saber que de ellas deviene.

Estos escenarios y los saberes que encarnan son también una brújula para mi propio trabajo. Desear pensar desde el corazón y la memoria como prácticas de corazonamiento. Pensar desde las propias expresiones y reflexiones de las y los buscadores como teorizadores y productores de saberes situados. Como han dicho pensadoras feministas afroamericanas y latinoamericanas, como lo dijo bell hooks, la teoría debe ser liberadora, debe estar vinculada a “procesos de auto-recuperación” tanto personales como colectivos (Hooks, 2019, p. 125); y debe servir al mayor número posible de personas interesadas en transformar sus vidas.

REFERENCIAS:

BLAIR, Elsa. **Muertes violentas. La Teatralización del exceso.** Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **Colonização, quilombos. Modos e Significações.** Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

CURIEL, Ochy. “**La descolonización desde una propuesta feminista crítica**”, *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*, Barcelona, ACSUR-Las Segovias, 2015, p. 11-25.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades de la violencia.** Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades de la violencia.** Monterrey: Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León, 2016.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda.** Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2021.

EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida.** Ercilla, Santiago de Chile, 1936.

GILET, Eliana. “Ya no vamos a seguir engordando expedientes: resultados de la Primera Brigada de Búsqueda en Veracruz”, **desInformémonos**, 22 abril 2016. <<https://desinformemonos.org/si-se-quiere-se-encuentra-brigada-nacional-debusqueda-de-desaparecidos/>>.

HILL COLINS, Patricia. “**Epistemología feminista negra**”. **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico.** Org. Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 139-170.

HOOKS, Bell. "La teoría como práctica liberadora". **Nómadas** 50, 2019, p. 123-135.

KEENAN, Thomas; WEIZMAN, Eyal. **La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense**. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentina, 2015.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu. Palavras de un xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en **La posmodernidad**, sel. y pról. de Hal Foster, Kairós, México, 1988, p. 59-74.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Barcelona: Planeta, 2022.

MEDINA, Mirna. **Tercer Coloquio sobre Violencia, Narcotráfico y Salud Mental**. Acompañamiento Psicosocial a Víctimas: Retos Perspectivas en México. Facultad de Psicología de la UNAM, Fundar A.C. y Espacio Psicosocial por los Derechos Humanos. 17 al 19 Sept., Ciudad de México. Anotaciones de I. Diéguez sobre la intervención de Mirna Medina, 17 Sept. 2018.

PAREDES, Janahuy. **Tercer Coloquio sobre Violencia, Narcotráfico y Salud Mental**. Acompañamiento Psicosocial a Víctimas: Retos Perspectivas en México. Facultad de Psicología de la UNAM, Fundar A.C. y el Espacio Psicosocial por los Derechos Humanos, 17-19 Sept. 2018, Ciudad de México. (Anotaciones de I. Diéguez).

RICHARD, Nelly. "En torno a las ciencias sociales: saberes reguladores y poéticas de la crisis". **Nómadas**. 20, 2004, p.46-54.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SAAVEDRA, Victoria. **Ojos color del tiempo. El paso de la caravana de la muerte por Calama**. Santiago de Chile: Quimantú, 2019.

URIBE, María Victoria. **Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia**. Bogotá: Norma, 2004.

ATO: ensaio visual sobre perspectivas de uma dança negra teatral

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula¹

RESUMO

O presente ensaio visual é uma transcrição da palestra realizada no XII Congresso ABRACE para a mesa temática Artes Cênicas e Saberes Tradicionais, realizada em junho de 2023. Ele apresenta imagens-reflexões que se originaram da prática artística e da pesquisa em artes cênicas da autora realizadas ao longo de sua trajetória como artista-educadora e de seu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (bolsa Capes/DS - Código de Financiamento 001), em que teceu possibilidades de adentrarmos o terreiro da tradição africano-brasileira banto (Candomblé Angola) para aprendermos seus saberes-fazer e estabelecer fundamentos para uma dança negra teatral.

Palavras-chaves: ancestralidade; candomblé; dança teatral; encruzilhada; muntu.

RESUMEN

Este ensayo visual es una transcreación de la conferencia realizada en el XII Congreso ABRACE para el panel temático Artes Escénicas y Conocimientos Tradicionales, realizado en junio de 2023. Presenta imágenes-reflexiones que tuvieron origen en la práctica artística y la investigación de la autora en las artes escénicas a lo largo de su carrera como artista-educadora y su doctorado en el Programa de Postgrado en Artes de la Universidad Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (beca Capes/DS - Código de Financiamiento 001), en que creó posibilidades de ingresar al terreiro de la tradición bantú afrobrasileña (Candomblé Angola) para aprender sus conocimientos y sentar las bases de una danza teatral negra.

Palabras clave: ancestralidad; candomblé; danza teatral; encrucijada; muntu.

DAI-ME LICENÇA

Peço *kubana njila* (licença) para pisar neste espaço, peço *kubana njila* a todas as forças aqui presente - *minkisi*, orixás, encantados e a ancestralidade de cada pessoa! Peço licença às minhas mais velhas e aos meus velhos que foram abrindo caminhos para que as presenças dos fazeres-saberes de tradição africano-brasileira se presentificassem na territorialidade da academia. Minhas relações com a tradição de matriz africana do candomblé se assentam na territorialidade banto, não só porque sou de um Candomblé de nação Angola (Inzo Musambu Hongolo Menha), mas também porque minha família descende de africanos de origem banto e meus antepassados são das terras

¹ Docente temporário no Instituto Federal de Brasília, no curso de Licenciatura. Pesquisadora integrante do Grupo de Pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas/UNESP/CNPq. Doutora (bolsa CAPES/DS Financiamento 001) e mestra em Artes pela UNESP, bacharela em Dança pela UNICAMP. É artista da dança, professora e pesquisadora, cofundadora e integrante da Nave Gris Cia. Cênica. E-mail: kanzelu@gmail.com

do Vale do Paraíba paulista (Pindamonhangaba) e Sul de Minas Gerais (São Vicente de Minas). É este chão, de ancestralidade banto, que alumia, dá sustento e tem orientado minhas produções artísticas, artístico-pedagógicas e acadêmicas.

Partindo de caminhos distintos de ancestralidades diferentes, uma vez que ao nos iniciarmos nos estudos formais em dança, este fazer-saber vai ao encontro de nossa ancestralidade gestual, motora, apreendida em nossos espaços familiares-culturais, comunitários, vou habitando uma encruzilhada, transitando pela tradição de matriz africana e pela tradição de um fazer nas artes cênicas, em dança teatral. É importante que eu diga que compreendo que no contexto ocidental das artes há uma produção de dança que difere de como a dança se manifesta dentro da comunidade-terreiro e que tem como finalidade “apenas” a apreciação, o experienciar estético, o fazer artístico, o espetáculo -, elaborado na colonialidade.

Em Ato, propusemos dançar desde e através do ser-pensar africano-brasileiro e das ontologias banto ao entrelaçar as várias encruzilhadas artísticas, estéticas, culturais e de modos de vida no presente trabalho. Deste modo, busquei instaurar um rito cênico e fundamentar uma prática de dança negra teatral evidenciando a sua poética cosmogônica das relações concretas entre mundos visível e invisível na espiral do espaço-tempo-ser, circunscrevendo abordagens éticas, artísticas e estéticas afrorreferenciadas e fomentando nas(os) intérpretes-criadoras(es) de Ato.

Para isto e tendo como pressupostos a compreensão de que somos *muntu* (ser humano na perspectiva dos povos banto), do seja *kalunga*, como força da criação e motriz dramatúrgica, e da *encruzilhada*, como espaço de amálgama dos gestos, foi desenvolvida uma série de aulas-laboratórios nomeadas de:

- *Ntoto* (terra), para o despertar de muntu da(o) artista da dança, artista cênico;
- *Maza* (água), para assentar seu estado de movência rítmica;
- *Ntubudí* (ventarola), para a sua expansão corporal e de suas ações rítmicas com/no espaço e
- *Nzila* (sistema), para o encontro de todo o conjunto de procedimentos de investigações técnicas e criativas vividas para o ato de dançar cenicamente.

Seja como um raio de sol. Brilhe, brilhe e seja no mundo sempre!

(Makota Valdina, em entrevistas)

Ademais, a sistematização do Dikenga dia kongo (cosmograma bakongo) que nos chega através do trabalho de Bunseki Fu-Kiau, que divulgou no ocidente o sistema-mundo bantu-kongo traduzido pelo cosmograma, nos conta sobre os “estágios ontológicos” de tudo o quanto pode ser circunscrito por este mundo (*nza yayi*) constituído por mundos, a partir da apreensão da pessoa kongo enraizada nos alicerces da sua comunidade (*kanda*). Em suma, o cosmograma apresenta quatro grandes “sóis”, que são os processos/estágios de transformações e mudanças (no mundo e em *muntu*). Cada espaço-tempo entre esses estágios (Tukula, Kala, Musoni e Luvemba) tem um aspecto distinto, ligado ao processo de nascimento, desenvolvimento, maturidade da vida e morte, retorno à ancestralidade do ser.

O que Makota Valdina nos contou nos revela o movimento do sol em relação com o ciclo de vida do ser humano, *muntu*, para o povo bakongo e de origem banto. E tais linhas curvas vão apro-

ximando o saber bantu-kongo do Cosmograma e aos saberes-fazeres da tradição do Candomblé Angola, confluindo como uma possibilidade de estrutura cênica/teatral para a dança e ou quaisquer artes vivas da cena.

Assim, as imagens que aqui apresento refletem sobre um aspecto do que tem me movido no entrelace da relação pesquisa-docência-vida-arte. Evoquei minhas ancestralidades em suas dimensões artística e etnicocultural para a feitura desta pesquisa, que procurou sistematizar fundamentos de feituuras para danças negras teatrais.



Figura 1. Prelúdio. Pré-cena do espetáculo Ato. Compilação da autora (2023).

Fonte: Flora Egécia, acervo da Nave Gris Cia. Cênica.

#paratodomundover

A imagem, no formato horizontal, é uma fotografia com quatro bailarinas negras de diversos tons de pele. Ao fundo delas, parede na cor branca, piso de madeira coberto com tapete emborrachado preto e na parede à esquerda delas, espelho e ventilador. À esquerda na imagem, uma está deitada de decúbito dorsal trajando figurino na cor laranja, ao seu lado, três estão de pé em diagonal em relação ao espaço. A segunda bailarina com figurino verde musgo e olhos fechados, a terceira, com figurino na cor branca e com mãos erguidas na altura da face, a quarta, com figurino em tom terracota e mãos na altura da cintura com palmas viradas para o alto.



Figura 2. Desequilíbrios. Início da Cena IV do espetáculo Ato. Compilação da autora (2023).

Fonte: Flora Egécia, acervo da Nave Gris Cia. Cênica.

#paratodomundover

A imagem, no formato horizontal, é uma fotografia com quatro bailarinas negras de diversos tons de pele distribuídas pelo espaço de modo irregular e em movimentos de desequilíbrio. Cada uma delas veste figurino de uma cor diferente: laranja, verde musgo, branco e terracota. Ao fundo delas, parede na cor branca e espelhada. O piso é de madeira coberto com tapete emborrachado preto.



Figura 3. *Muilo*. Cena II do espetáculo *Ato*. Compilação da autora (2023).

Fonte: Flora Egécia, acervo da Nave Gris Cia. Cênica.

#paratodomundover

A imagem, no formato vertical, é uma fotografia com duas bailarinas negras de pele clara dançando de frente para a outra, entrelaçando seus braços sem se tocarem. A que está ao fundo da foto, veste figurino cor terracota e que está à frente, cor laranja. Traz em sua cabeça e em seu braço direito um chocalho de sementes. Ao fundo delas, parede na cor branca e espelhada. O piso é de madeira coberto com tapete emborrachado preto.



Figura 4. Roda de “Muzenza”. Cena V do espetáculo Ato. Compilação da autora (2023).

Fonte: Flora Egécia, acervo da Nave Gris Cia. Cênica.

#paratodomundover

A imagem, no formato horizontal, é uma fotografia com quatro bailarinas negras de tons de peles distintas dançando em círculo no sentido anti horário de costas. A movimentação delas é no nível médio do espaço com pés assentados e firmes no chão e braço com movimentação livre. Cada uma delas veste figurino de uma cor diferente: laranja, branco, verde musgo e terracota. Ao fundo delas, parede na cor branca. O piso é de madeira coberto com tapete emborrachado preto.



Figura 5. Segredo. Final do espetáculo Ato, retorno ao início do ciclo. Compilação da autora (2023).

Fonte: Flora Egécia, acervo da Nave Gris Cia. Cênica.

#paratodomundover

A imagem, no formato horizontal, é uma fotografia com quatro bailarinas negras de tons de peles distintas observando e ouvindo algo em comum no chão. Estão em posições diferentes, mas utilizando o nível baixo e médio do espaço. Cada uma delas veste figurino de uma cor diferente: laranja, branco, verde musgo e terracota. Ao fundo delas, parede na cor branca; à esquerda delas, parede de vidro. O piso é de madeira coberto com tapete emborrachado preto.

REFERÊNCIAS

PAULA, Franciane Salgado de. **Ato**: fundamentos de feitura para danças negras teatrais. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023.

DA PRESENÇA DE MUDANÇA EM CERTA DIMENSÃO DO FUNCIONAMENTO DA ABRACE: TeatrA FeministA e renascimento da realidade das mulheres

Lúcia Regina Vieira Romano¹

Em outubro de 2018, em Natal, integrei uma mesa sobre os vinte anos da Abrace. Celebramos a diversidade, numa conversa sobre ativismo e teatro, organizada num momento de grande apreensão política. Estávamos pouco antes da eleição e posse “daquele” anti-presidente, e sentíamos uma tensão triscando no ar, ao mesmo tempo que ansiávamos por uma mobilização, nossa e de outras forças de resistência democrática e criativa, que fizesse frente ao descalabro anunciado. Porém, mal podíamos imaginar quão ruim seria a somatória de coisas que viriam a ocorrer, logo adiante...

Na ocasião, conclamei, num tom que evidenciava a mistura de temor, incredulidade e esperança revolucionária que me habitava, que encontrássemos, numa união de forças, um território de potencialização dos desejos. Escrevi: “Quando estamos aflitas, são os amigos e amigas que nos [re]confortam. São também nossas companheiras as ideias de que gostamos e as maneiras de ser e estar em que acreditamos e que nos constituem como indivíduos” (Romano, 2019, p. 3). Por isso, continuei no texto da mesa, esse território de acolhida seria a TeatrA² FeministA; uma teatrA do confronto, que arregimentaria recursos para intervirmos no mundo e, ao mesmo tempo, nos espaços mortos do teatro convencional. Prenhe de estratégias artísticas e políticas subversivas, ela seria nossa estrela guia, ou uma forma-pensamento geratriz de perspectivas diversas e conjuntas, porque “[...] feminismo & A teatrA feminista não são um tema, mas uma turma, uma tentativa de fala composta” (Romano, 2019, p. 3). Se a teatrA feminista enseja uma postura do Comum, seria uma aposta potente para a contraposição à destituição dos nossos espaços autônomos, essa nossa riqueza compartilhada (Federicci, 2022, p. 164), diante de um Estado que se mostrava de antemão refratário ao conflito e ao desacordo.

Essa jornada em busca de uma TeatrA FeministA, que emana do ativismo feminista e do trans-feminismo para a produção cênica, já produzia efeitos rastreáveis na história da cultura brasileira em 2018. Na história da Abrace, mais especificamente, uma parte da produção em torno da cênica feminista³ foi reunida a partir daquela mesa de 2018, na criação, no X Congresso, do GT Mulheres da Cena, uma parceria entre diversas mulheres da associação, contando com a coordenação colegiada das queridas companheiras Dodi Leal, Ligia Tourinho, Luciana Lyra, Maria Brígida de Miranda e eu; enquanto outro tanto da discussão sobre teatro na perspectiva feminista permaneceu abrigada em outros GTs, sempre contaminada por múltiplas mulheridades - brancas, pretas, indígenas, cis e trans, e de classes sociais, idades, territorialidades e formações diversas - e variadas teorias críticas e práticas cênicas.

¹ Docente efetivo na Universidade Estadual Paulista (UNESP) Campus de São Paulo. Instituto de Artes (IA). E-mail: lucia.romano@unesp.br

² O termo tem sido adotado a partir da definição de Dodi Leal, como uma tecnologia travesti, demarcando uma organização cênica que rompe com os contornos cis e heteronormativos da prática e da reflexão em teatro.

³ Texto da autora submetido à publicação

As raízes da TeatrA FeministA, contudo, datam de antes da nossa Festa de vinte anos. É uma tarefa desafiadora rastrear a genética dessa forma-pensamento na Abrace, uma vez que não parece ter sido uma perspectiva institucional fundante desta instituição relacionar a produção intelectual de seus e suas integrantes aos marcadores sociais de identidade; e tampouco foi uma preocupação ou necessidade de todas as pessoas identificadas com o gênero feminino a adoção pública - seja em seus textos, seja em sua atividade acadêmica - do feminismo como perspectiva crítica ou formulação enunciativa. Mas, se considerarmos o protagonismo das mulheres como um índice, ou sua inquietação intelectual, artística e pessoal como uma “manifestação” (ou uma espécie de sintoma), identifico nas contribuições pioneiras de Beti Rabetti (UNIRIO) e Martha Isaacson (UFRGS), à frente das diretorias da instituição, acompanhadas por Ana Maria Bulhões (UNIRIO), Regina Müller (UNICAMP), Maria Lúcia Pupo (USP), Antônia Pereira Bezerra (UFBA), Neyde Veneziano (UNICAMP), Cássia Navas (UNICAMP), Sílvia Fernandes (USP), Ingrid Koudela (USP), Lídia Kosovski (UNIRIO), Mirna Spritzer (UFRGS), Bya Braga (UFMG), Jacyan Castilho (UFBA) e Margarida Rauen (FAP). São esses os primeiros nomes que se destacam na composição das diretorias ou coordenações de GT da associação.

Mas, caso perguntássemos a cada participante associada e associado sobre quem são as autoras da TeatrA, seria preciso acrescentar outros tantos nomes neste registro, que por fim mostraria pesquisadoras, professoras e artistas fundamentais, numa lista tão extensa quanto tímida, porque sabemos o quanto as mulheres trabalham num coletivo, e como não raro abrem mão de assumir sua autoria ou reconhecimento público no âmbito científico-acadêmico. Cabe lembrar que as tensões que elas enfrentam são estruturais, assunto que os feminismos têm teorizado e combatido, e saber disso deveria nos fortalecer e nos fazer a todas e todes feministas. Porém, mesmo que essas mulheres da Abrace não se auto-intitulem da TeatrA FeministA, considero que a presença delas é um fazer feminista, porque elas têm semeado campos discursivos de ação feminista (Sardenberg, 2020) no espaço político, analítico e criativo da Abrace.

Caberia, ainda, pensar no jogo de exposição/ocultamento dessa produção em relação às produções de outras mulheres que cultivam saberes fora da instituição acadêmica; ou mesmo, considerar o cruzamento entre as disposições de gênero, raça, sexualidade, cisgeneridade, formação, localidade etc., diante do modo como essas distintas posições sociais e experiências no mundo ecoam nas escritas das mulheres autoras e nas criações das artistas mulheres; ou ainda, se essas obras estão ou não articuladas aos movimentos sociais das mulheres, e assim por diante. São discussões a serem feitas sobre a obra delas, assim como a de outras autoras, docentes e artistas da Abrace, tais como Elvira Maria Aguiar d’Amorin, Vera Lourdes Rocha P. Ferreira, Maria Helena Vicente Werneck, Ana Terra, Gabriela Christófar, Mônica Ribeiro, Ana Cristina Carvalho Pereira, Katya Gualter, Tânia Mara, Paulina Maria Caon, Carla Andrea Silva Lima, Renata Bittencourt Meira, Valéria Figueiredo, Melissa dos Santos Lopes, Ana Caldas Lewinsohn, Luciana Lyra, Naira Neide Ciotti, Ana Cristina Colla, Teodora de Araújo Alves, Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio, Maria Claudia Alves Guimarães, Raquel Scotti Hirson, Silvia Geraldi, Patrícia Leonardelli, Vanessa Teixeira de Oliveira, Carina Maria Guimarães Moreira, Lenira Rengel, Alba Pedreira Vieira, Lidia Olinto, Cecília Lauritzen Jácome Campos, Tatiana Motta Lima, Daniele Pimenta, Yenny Paola Agudelo, Denise Mancebo Zenícola, Natacha Muriel López Gallucci, Daniela Maria Amoroso, Joice Brondani, Brígida Miranda, Dodi Leal, Lúcia Romano, Lígia Tourinho, Val Conceição, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, Janaína Maria

Machado, Cristiane Raposos, Paula Rojas Amador, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Mônica Montenegro e Wânia Storolli. Aqui estão destacadas as mulheres que tomaram frente na composição de diretorias e outras instâncias de coordenação, mas que de nenhuma maneira substituem a presença daquelas que não estão nomeadas nas fontes institucionais a que tive acesso, ou se sobrepõe às demais mulheres que frequentam a Abrace e fazem diferença na sua forma de atuação.

Nessa breve visada, não seria apressado concluir que desde 2000, a ramagem da TeatrA Feminista tem oferecido sombra fresca e bons frutos, sobretudo de 2016 a 2022 (de Temer a Bolsonaro), conjunto dos anos mais terríveis para a experiência de reconhecer-se “diverso”, ou de assumir-se “dissenso”. Sobre-vivemos, ou vivemos apesar da sequência de eventos e desmandos em que, como resume Suely Rolnik, quase fomos vencidas pela cafetinagem zumbi (Rolnik, 2018), ou como traduziu certa vez Lilian Villela, uma amiga de TeatrA e de Abrace, pela “anestesia da percepção plural”. Como esquecer que, nessa fase muito recente da nossa história, tentaram vestir meninos de azul e meninas de rosa, ao passo que as mulheres foram retornadas à posição de “belas, recatadas e do lar” e, junto com a população negra e nordestina, acusadas de coitadismo (Bertoni, 2018).

Coitadismo. Por isso, é preciso reconhecer as mudanças do agora, como quem vê baixar a febre alta, depois de uma inflamação grave. Parabéns a cada um e cada uma de nós que aprendeu com o enorme desafio que é praticar a convivência - como diz Judith Butler, em *Corpos em aliança e as políticas da rua* (2018) -, quando esta vem associada ao enfrentamento (Butler, 2018, p. 111). Parabéns, pois enfrentamos um exercício de ética singular, que foi o de sustentar vínculos com pessoas que nos amedrontaram, ou nos ameaçaram, mas com as quais mantivemos uma posição ética, salvaguardando a pluralidade⁴. Parabéns, porque diante da trama funesta entre pandemia e falta de políticas humanitárias em nosso país, também atravessamos o duro aprendizado de que é preciso salvar a vida do outro e da outra, incluindo nessa “alteridade” as condições de vida na Terra.

Parabéns a cada um e cada uma de nós, porque nos revigoramos nessa vontade de vida em aliança, em encontros da Abrace que elegeram como territórios de reflexão corporificada, por meio das artes cênicas, os direitos humanos - [em tempos de pandemia e pós-pandemia, no XI Congresso, de 2021] -, e os saberes tradicionais e fazeres contemporâneos na Amazônia - na XI Reunião Científica e no XII Congresso, em 2023. Quantos deslocamentos não foram necessários, até que se evidenciasse em nossa mirada de pesquisa a necessidade de construção de uma teatrA e de uma dancE que plasmem o valor máximo do mundo social, nesse jogo político de “[...] distribuição desigual das precariedades [...]” (Butler, 2018, p. 131) que caracteriza o Brasil. Parabéns a todes nós pela trajetória deste coletivo.

Ao mesmo tempo, nesta Mesa de 25 anos da Abrace, composta apenas de mulheres, numa ocasião especial, encontramos mais do que “motivos felizes” para comemoração. Se é preciso e justo solenizar as inúmeras conquistas desta associação, ainda cabe *commemorare*, ou como diziam os latinos, “trazer à memória” as incontáveis faltas que nos marcam e segregam, porque são elas que escancaram onde cumpre “ficar com o problema” (Haraway, 2023). Vejamos.

Nas ciências, li recentemente, mulheres recebem apenas 35% das bolsas por produtividade (Ferreira, 2023). Segundo notícia publicada em fevereiro de 2023, “Em um ano, de 2020 para 2021,

⁴ Você me solicita, ela diz, eu respondo (Butler, 2018, p. 122).

enquanto 593 novas bolsas de produtividade foram concedidas a homens, apenas 80 passaram a beneficiar mulheres” (Ferreira, 2023, sem paginação). Falta, no mínimo, 15% a mais para provocar uma trinca visível no “teto de vidro”, essa barreira invisível que contém as mulheres apartadas das posições mais destacadas na carreira acadêmico-científica, mesmo que elas sejam maioria numérica nos programas de pós-graduação nacionais (cerca de 54%).

Sem visibilidade para esse tipo de segregação, não pode haver políticas destinadas a uma representação mais justa para as mulheres. Vale destacar: desde 2000, data em que a Abrace foi fundada, tivemos duas presidentes mulheres, entre onze ou doze gestões. Faltam, portanto, várias presidentas, mulheres cisgêneras, trans, brancas, negras e indígenas, para chegarmos a algum tipo de equilíbrio. Na vida local, das comunidades às instituições, “A participação igualitária não é apenas um fim em si mesmo, mas também um instrumento que “promove objetivos adicionais de cobertura, eficiência e eficácia dos serviços” (Viana, 2023, p. 75). Caberia questionar: como o aumento da representatividade das mulheres na Abrace alteraria a ação política da instituição, dando vazão às experiências que só esse subgrupo social - mulheres artistas, estudantes, docentes e pesquisadoras em teatro e dança - pode representar?

E se tudo fosse números no país da matemática, noves fora, ainda faltaria remexer o lodaçal do “pensar como pensamos” e do simbolizar e expressar pela linguagem. Sobre esse assunto, que é do nosso interesse como artistas e pesquisadoras de artes, falta trazer à memória que continuamos dizendo “[...] ‘os homens’ para designar os seres humanos [...]” (Beauvoir, 1980, p. 9), assim como seguimos anunciando “o ator”, sempre que vamos comentar sobre a pessoa que atua na cena. Que tal seria reconsiderar “o público” como o melhor termo para tratar de espectadores e espectadoras? Além disso, não é de hoje que se discute o apagamento das mulheres na história do teatro, mas arriscaria dizer que permanece a sensação, entre nossos pares de área, que assuntos dessa natureza são apenas a crista da onda formada pela emergência de mais uma “epistemologia crítica”, a concorrer com outras perspectivas dissidentes, garantindo algum espaço de destaque para as mulheres e contribuindo para que elas superem elas mesmas as “parede de cristal” que também cercam as artes cênicas e a dança. Por que uma história delas no teatro - da dramaturgia à prática do e da performer - ainda é necessária? Quantos parceiros homens efetivamente sabem do que se trata esse debate? Será que o assunto nunca foi tratado nos variados GTs da Abrace, ou será que a escuta dos grupos não foi permeável aos “problemas de gênero”, interseccionados a classe, etnia, territorialidade, sexualidade e cisgeneridade, ali posicionados? A recepção seria diversa, se a questão fosse trazida por uma pessoa identificada com o gênero masculino? Enumere você mesma, cara leitora, as estratégias de credibilidade (Beltramini, Cepellos, Pereira, 2022) de que já lançou mão para ser melhor ouvida numa reunião da Abrace.

Por isso, comemoramos, ou seja, evocamos e fazemos recordar que a persistência e resiliência das mulheres pesquisadoras e artistas na Abrace é uma luta sem coitadismos, e que se elas estão nessa mesa, é porque há falta delas em tantas outras. Antônia Pereira, Sâmela Jorge, Val Conceição, aqui presentes, citam e refletem outras várias mulheridades, fortalecendo os nós de uma rede onde já é possível sustentar-se, balançar-se e, por alguns minutos, descansar entre amigas e companheiras de trajetória e luta.

Sem que isso seja consolador, sabemos que compor uma mesa sobre os vinte e cinco anos da Abrace composta por mulheres insere-se num trabalho de dimensão micropolítica: não é o sujeito

que importa, ou sanar o mal estar de estarmos numa associação-mundo patriarcal, sexista, capitalista, racista, colonialista e meritocrática. Apostar na natureza micropolítica desse mal-estar, que se chama também “uma mesa comemorativa de mulheres” implica em “[...] permanecer ali [aqui] juntos [juntas], para poder [mos] imaginar estratégias coletivas de fuga e de transfiguração” (Preciado, 2019, p. 17). Ficamos com o problema, esperando que a revolução macropolítica, que combate no campo dos direitos as desigualdades, seja bem sucedida, e então, corajosamente arrastada para a destruição mais profunda dessa figuração binária, que nos aprisiona profundamente, essa que nos conforma em homens e mulheres, assim como divide cultura e natureza, mente e corpo, e assim por diante.

Finalizo este texto replicando três breves linhas, que Julia Kristeva escreveu para a abertura solene do 51º Congresso da Associação Internacional de Psicanálise (International Psychoanalytical Association - IPA), em 2019, em Londres: “O aparente realismo feminino apoia-se nesse [realismo] ilusório: as mulheres não param de fazer e fazer de tudo, por não acreditarem nele totalmente: acreditam que é uma ilusão... a ser refeita” (Kristeva, 2019, s.p.). A psicanalista francesa encerra essa provocação sobre os limites da realidade impostos pela construção do binarismo dos papéis sociais de gênero e as evidentes assimetrias neles baseados, com uma frase da escritora, mímica e jornalista, combatente feminista, Gabrielle Collette: “Renascer nunca esteve além das minhas forças”.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo – fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BELTRAMINI, Luisa de Moraes; CEPellos, Vanessa Martines; PEREIRA, Jussara Jéssica. Mulheres jovens, teto de cristal e estratégias para enfrentar as paredes de cristal. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 62, n. 6, 2022, p. 1-25, e2021-0073. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rae/a/q8xLSPzQMFMFfLWzf9X9GVx/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

BERTONI, Estevão. ‘Tudo é coitadismo’, diz Bolsonaro sobre negros, mulheres e nordestinos. **Revista Veja**. São Paulo, out. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/politica/tudo-e-coitadismo-diz-bolsonaro-sobre-negros-mulheres-e-nordestinos>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FERREIRA, Paula. Desigualdade na ciência: mulheres recebem apenas 35% das bolsas por produtividade. **Extra**, 15/02/23, 05:00h. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/desigualdade-na-ciencia-mulheres-recebem-apenas-35-das-bolsas-por-produtividade-25660389.html>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no chthluceno. São Paulo: N-1, 2023.

KRISTEVA, Julia. **O Feminino**. Disponível em: <<https://www.psicologiahailtonyagiui.psc.br/materias/ponto-vista/1249-kristeva-e-a-etica-do-feminino>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

PRECIADO, Paul. In: BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1, 2018.

ROMANO, Lúcia R. V. 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. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17416>>. Acesso em: 25 jun. 2023. Acesso em: 19 nov. 2023.

ROMANO, Lúcia R. V. A cênica feminista e o espaço e importância das epistemologias feministas no campo teatral. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 14 (2), 2024.

SARDENBERG, Cecília M. B. História e Memória do Feminismo Acadêmico no Brasil: O Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher- NEIM/UFBA (1983-2020). **Revista Feminismos**. Vol.8, N.3, Set. – Dez. 2020, p. 82 - 121. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/42032/23894>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

VINA, Diego. Mulheres enfrentam barreiras para a ascensão no serviço público brasileiro. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, no. 325, p. 73-76, Março de 2023. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2023/03/072-076_mulheres-publico_325.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2023.

A ETNODRAMATURGIA POÉTICA DO MITO

João de Jesus Paes Loureiro ¹

A cultura amazônica, na qual percebo a dominância poética do imaginário e que tem na mitologia a permanente construção das origens, revela uma fecunda cosmogênese instigadora e uma relação intercorrente entre o finito geográfico e o infinito imaginal. O impulso de explicar alegoricamente a vida cotidiana e a mundividência, através do mítico, desde a sabedoria indígena entrelaçada com a ribeirinha.

O caráter poético do poema e do mito, fragmentos da cultura que pretendo inicialmente abordar, advém do fato de que ambos navegam no rio da linguagem, como troncos submersos em sua encantaria.

Dimensão transfigurada do real, as **encantarias** dos rios da Amazônia, espécie de Olimpo submerso e lugar onde moram os encantados da teogonia indígena-cabocla, tornam-se uma espécie de “expressão simbólica do sentimento”, que é qualidade da poesia percebida por Suzanne Langer. Ao serem narradas como mito as encantarias são transfiguradas também em formas significantes. E, como formas significantes da expressão simbólica do sentimento, assumem a dimensão estética. Revelam a pregnância linguística do estético com o caráter autorreflexivo de signo-objeto semelhante à individualidade de um poema.

A poética do mito deflui de uma dimensão do seu dizer alguma coisa sobre algo sem que, necessariamente, faça algo acontecer. Como tal, constituindo-se esse algo que é narrado como uma finalidade e sem a configuração de um fim (na medida em que respiramos uma atmosfera kantiana), o mito, quando oralizado ou transformado em literatura, também não se dirige à provocação de um acontecer, mas ao mistério gozoso da poesia ou ao desfrute desse vago estado de crispção suspensa da alma a que denominamos estética.

Há um poema de W. H. Auden, em memória de W. B. Yeats, que bem expressa esse nada que é tudo na poesia e que Fernando Pessoa viu no mito, ao dizer que ele “é o nada que é tudo”.

Eis um excerto do poema de Auden:

Pois a poesia nada faz acontecer; sobrevive
No vale de sua criação onde jamais executivos
Quereriam brincar, e corre para o sul
De ranchos de isolamento e atarefada águas,
Rudes cidades nas quais acreditamos
e morremos; sobrevive
um jeito de acontecer, um estuário.

Na linguagem, o mito revela essa qualidade de poesia quando se apresenta como “um jeito de acontecer” sendo um modo de ser e não do fazer, do conceber, não do provocar. Sortilégio instaurando esse “algo de algo” próprio do maravilhoso não fazer acontecer que é a substância do fazer poético.

No uso informativo da função referencial da linguagem que representa o seu uso comum e não artístico, quando o processo de comunicação parece ser o seu uso privilegiado, a dimensão poética

¹ Poeta, Mestre em Teoria Literária e Semiologia, PUC/Campinas e Doutor em Sociologia da Cultura, Sorbonne/Paris. É professor de Estética, História da Arte e Cultura Amazônica, na Universidade Federal do Pará. E-mail: jjpaesloureiro@gmail.com

está contida em potência, submersa, capaz de se tornar a função dominante, no momento em que o poeta, pelo toque imperativo na palavra, faz a poesia emergir na escrita como poema – forma privilegiada e essencial da expressão poética.

Imagem de Orfeu que mergulha na profundidade das coisas, para resgatar a mulher amada, o poeta mergulha na linguagem para desentranhar de suas encantarias, o poético, a poesia, os poemas ali contidos. Evidentemente que, valorizando o sentido mítico e poético de ambos, não dizemos que mito e poesia sejam uma coisa só. Mas, reconhecemos a dimensão poética do mito, na medida em que, mesmo tendo o primado da intuição semântica, o mito também revela uma configuração formal significativa que é o princípio essencial da consciência poética.

Utilizando a metalinguagem dos símbolos e tendendo a criar, por sucessivas aproximações, uma sorte de persuasão iluminante (como bem observa Gilbert Durand, ao estudar mito e poesia), creio que o mito, pela linguagem, não faz outro percurso que não seja o do antropológico para o poético. A incorporação da condição poética pelo mito revela também, por substância, o denso processo que denomino de “conversão semiótica”.

A “conversão semiótica”, conceito amplo que apresento em “Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário” (2000) e o desenvolvo em “A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura” (2007), é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, ressaltando especialmente as artes, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções.

No caso do mito, a sua conversão em poesia acontece quando a dominante deixa de ser mágico-religiosa para tornar-se estética. Quando o mito deixa de ser o funcionamento de códigos sociais e passa a ser linguagem significativa, ou uma “prática significativa”, como diz Júlia Kristeva, que é próprio das artes. Interfere nesse processo, o gesto de distanciamento contemplativo diante do mito, que pode ocorrer tanto no interior de uma determinada cultura, como na relação com o mito de uma outra cultura.

É verdade que organizar cronologicamente um sistema de pensamento, é papel do mito, enquanto que à poesia compete organizar metaforicamente um sistema de valores de palavras. Todavia, como nada que está só está somente só, essas funções se complementam e se alternam hierarquicamente, dependendo de um movimento dialético de relações culturais.

Usando-se a consagrada predicação de Lévi-Strauss, pela qual “a poesia semelha situar-se entre duas fórmulas: a da integração linguística e a desintegração semântica” pode-se dizer que a conversão semiótica do mito em poesia se dá quando o mito, deixando sua matéria existencial oriunda de situações individuais ou de grupo, passa a reiterar ou legitimar, pelo relato de palavras, o processo poético de integração linguística e desintegração semântica. Isto é, quando o mito, deixando de ser algo que parte de fatos naturais ou sociais buscando a reiteração do sentido, passa a se constituir numa significação metafórica, alegórica, numa imagem, numa ficção, num modo irruptivo do instante que nunca é igual a outro.

Não estamos tratando, na dimensão poética, do mito como explicação de uma realidade. Falamos do prazer de ouvir sua narração, quando o interesse está centrado na forma do narrar, quando então o mito se torna uma finalidade sem a representação de um fim. O mito não estará sendo lido pelo intelecto, como forma de conhecimento que visa integrar compreensivamente uma realidade,

mas sim, como um fato gestual da linguagem que se “re-evoca” permanentemente. Como verbo epifanizado. Verbo na coreografia de si mesmo.

O mito, distanciando-se de ser a consciência da coletividade, torna-se a expressão do sentimento, de uma sensibilidade estética. Passa a ser operado como uma integração linguística, na medida em que é percebido pela linguagem significativa e não pelo caráter normativo que lhe dava equilíbrio e estrutura. O mito torna-se poesia quando, de forma oral ou escrita, passa a ser narrado no domínio da linguagem, como matéria de linguagem. Essa mesma linguagem que o poeta Hölderlin diz ser “o mais inocente e o mais perigoso de todos os bens”. Tanto a poesia quanto o mito testemunham o nosso acontecer em diálogo, para lembrar, ainda, o poeta da poesia. É no acontecer em diálogo que a vida deixa de ser um destino solitário.

Pode-se dizer que, pelo mito, as pessoas sentem que algo existe, enquanto que, pela poesia, elas sentem a sua própria existência. Instaurando o mito na palavra a poesia instaura o ser do mito dessa palavra. Sendo arte da palavra significativa criadora de sentimentos virtuais estimula transmite informações, sentimentos e atitudes. Cria um sentimento virtual em uma realidade co-real, como atesta Giambattista Vico. Atribui sentido às coisas e significados profundos. Adorno acrescenta que a relação com o social não nos deve afastar de obras de artes, mas, pelo contrário, inserir-nos mais profundamente nelas.

Devemos observar que as formas de sentir estão mudando em relação às coisas. Se lembrarmos de Ortega Y Gasset, podemos pensar que “...a ciência e as letras não consistem em tomar posturas diante das coisas, mas em irromper freneticamente dentro delas, à mercê de um apetite de perfuração”. Há necessidade de localizar a Amazônia, tanto na América Latina como no Brasil, fugir de uma dependência colonial, visível ou velada. Porque, apelando-se a Paulo Freire, dele lembraremos que essa cultura, por seus instrumentos de comunicação e ideologia de mercado, exerce lima “pedagogia de dominação”. É necessário, portanto, que passemos a exercer uma pedagogia do decolonialista nas escolas, na política, na valorização científica e cultural amazônicas. Algo como amazonicidade, amazonificação, amazonidentificação, amazonitribalização universalizadora.

Intermediação entre o poeta e a coletividade, a poesia, na conjunção dos signos do poema, vibra pela expressão da alma do poeta dialogando com a alma recriadora de quem o lê. Linha inconsútil de sílabas e significações cristalizando a experiência luminosa do espírito, a poesia no poema, é um permanente religar do mundo dos homens ao mundo dos deuses e dos mitos.

O suporte material da poesia é o poema. E o poema é uma construção de palavras. De palavras articuladas em linguagem e convertidas em signos. Uma linguagem, portanto, carregada de significação. Para compreendê-la intelectualmente, Roland Barthes caracteriza a linguagem poética como um desvio sistemático da norma linguística. Roman Jakobson também fez, sobre o mesmo tema, uma hoje consagrada conceituação na linha formalista, segundo a qual a linguagem poética é o resultado de uma equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação. Consequência disso, o metafórico sobrepuja o metonímico e o poema, sob a dinâmica obstinada da função poética e dotado de uma significação intrínseca, assume o estatuto de um signo-objeto, capaz de conter em si mesmo a sua significação. Desse modo, é o texto que fala. O poema é a fonopéia de uma outra voz. Nele se privilegia a imanência da emoção e não a intencionalidade do interesse. A estrutura do texto poético ultrapassa a finalidade da mensagem. Constitui-se fonte de significação insaciável e

campo de “correspondências”, como se percebe no homônimo poema de Baudelaire, poeta angular das transfigurações poéticas deflagradas a partir do fim do século XIX.

O mito, enquanto mito ou poesia, não faz uma cultura superior ou inferior à outra no termômetro de graus de valor. Nele, o que se pode fazer quando o contemplamos como artefato de palavras, como expressão poética, é deixá-lo dissolver-se na doçura de uma degustação saborosa de brevidade e leveza. A realidade real do mito, a verdade de seu enredo, só está dentro dele, no entrevero bélico das personagens ou na candura dos seus gestos de amor. Fora dele há a irrealidade das aparências essenciais, a essência revelando-se pela aparência, isso que faz de toda arte Arte e, acima de tudo, poesia. Verdadeiramente, e por tudo isso, o mito é um jorro de poesia na superfície do rio da linguagem.

Passam para o primeiro plano da expressão da língua padrão outros componentes dessa encantaria poética, nela submersos, como a entonação, o ritmo, a fonética, a plasticidade, as assonâncias e as consonâncias. Signos de encantados que são o próprio recolhimento da palavra no sagrado dos mitos, até que a palavra se torne, ela mesma, o sagrado que se mostra na poesia.

Uma poética de visualidade virtual. Cena teatral fora do teatro, mas própria da espetacularidade da linguagem poética. Uma etnocenologia poética.

A etnocenologia se vincula ao conceito da cena moderna ultrapassando, no entanto, a referencialidade estritamente teatral, ampliando a encenação como meio de figurar uma situação equivalente a do teatro. Como nos rituais religiosos, jurídicos, políticos, por exemplo. No sentido da etnocenologia poética do mito, o grande interesse está na cenarização que se opera através da linguagem. A forma linguística configura o cenário, revela uma espécie de meio-ambiente cenográfico em que a história se desenrola como narrativa polifônica concentrada. Cada frase compõe com outra a arquitetura cenográfica e presentificadora da ação. O seu sentido poético está em que a espetacularidade acontece no âmbito virtual da linguagem expressiva do sentimento humano.

O mito como recepção é racionalizador, mas como comunicação formalizada é um impulso do sentimento decorrente da função simbolizadora da mente humana. Configura-se uma cena que pertence à eficácia do mito como ordenador de comportamentos, mas subordinada aos efeitos da linguagem que lhe atribui um caráter poético.

As correntes que estudam as origens o mito, assim como da epopeia e da tragédia, permitem perceber-se que o ritualismo é cenográfico. É dramatização de um sentimento refletido em espaços diferentes do teatro. O mito contém figuras (personagens) acontecimentos (dramatização). Tudo ocorrendo no âmbito narrativo da linguagem, na virtualidade expressiva da palavra. Muitas formas teatrais também derivaram de rituais primitivos que ilustravam os mitos, podendo-se lembrar os “mistérios”, as “tragédias gregas”, o “teatro kabuki”, o “teatro Nô”, etc. É de Claude Lévy-Strauss a ideia de que o ritual, contrariando o mito, procura imitar a continuidade do fluxo da vida. Penso que essa mimese da continuidade do fluxo da vida se faz espetacularizando-se por via da linguagem, com acento em sua função poética. É o que compreendo ser a dramaticidade cênica virtual do mito ocorrendo no palco da linguagem.

O mito é uma etnoencenação poética da linguagem com uma finalidade contemplativa e sem ordenamento legal executivo. Nesse ponto assemelha-se à epopeia. O mito é uma épica comprimida.

Narra algo objetivo e tem intercorrência com o maravilhoso que é o imaginário fabuloso nele contido. Há no mito a oscilação entre o mágico-religioso do ritual e o estético de sua investida na linguagem.

Aqui não se deseja definir origens genéticas do mito: se ritualística, se poética. Procura-se contemplar o mito como uma cena virtual no palco da linguagem. A linguagem, assim como o *theátron*, como um lugar de se ver.

O cenário da narrativa legendária do mito e da sua construção decorre da imaginação configurada segundo uma cultura. É o pertencimento cultural que estabelece a identificação entre o real e o imaginário, entre história e imaginário. As imagens cênicas e cenográficas se impõem como co-reais, oscilando entre o virtual e o real. O imaginário, pelo mito, converte-se em história. Caminha em sua realidade paralela no livre jogo entre real e surreal, fascinando pelo maravilhoso revelado, aproximando-se da criação artística. O cenário do mito resulta do rico material da imaginação nas mãos artesanais da razão.

O mito é uma epifania do imaginário irrompendo na realidade. Semelhante ao teatro é a apresentação de uma ação através de personagens. Como espaço de ilusão equivale à encenação teatral. A encenação de uma espécie de sonho. A imaginação encenando-se a si mesma.

A modelação mitológica se constrói na configuração de um cenário virtual que expressa o sentimento de espaço cênico onde o mito é encenado. É, portanto, uma “representação” fabulosa. Essa representação é no sentido da simbolização de algo, mas, também, como atuação. É neste segundo sentido que emerge a etcenografia. Exatamente quando o mito se configura como representação espetacular.

O espaço mítico é sempre construído cenicamente, isto é, em função da ação narrada. Um espaço em separado delimitado pela ação cênica virtual do mito. Um palco. É, portanto, um espaço construído dentro das exigências cênicas funcionais da ação. Como no teatro é um espaço no qual o espectador se inclui em uma participação contemplativa, como ocorre na experiência estética e no sonho. Assiste-se a uma encenação de acontecimentos para os quais a “cenação” é parte constitutiva e expressiva da ação. Cada elemento do cenário mítico é simbólico. Constitui parte da linguagem cênica do mito, de sua eficácia expressiva.

O mito institui-se em um cenário que é de expressividade poética teatral, mas de significação transcendental. Atrai para sua aparência estetizada, mas remete a uma esfera de significações superiores. É uma etnocenação poética equivalente a um ritual da linguagem que tem sua significação além dela. Uma espécie de mitopoética teatral.

A representação do mito é sua “leitura”. Portanto, a representação cênica do mito é de ordem mental e alegórica. Trata-se de uma ideia abstrata manifesta de forma visual, mas virtual. A aparência imaginada de seres e coisas em que o mito mesmo é a ideia que representa. Uma alegoria que contém um conceito. Alegoria pura que através da encenação introduz diretamente no universo das ideias. Um “agonistes” da subjetividade teatralizada. A criação do mito é intercorrente com sua encenação. E a encenação do mito é sua etcenologia poética.

No entanto, a encenação do mito é da modalidade do “agonistes”: um conflito de ordem espiritual. O “agonistes” é a tensão paralela da representação “concreta” do mito. O “agonistes” à semelhança do que diz Aristóteles, em sua Poética, existe “... *mesmo sem representação (concreta, esclareço) e sem atores, existe*”.

Há a essência do “agonistes” na encenação teatral no mito, uma vez que este não é criado para a encenação visível, mas pela encenação virtual da linguagem. Sendo essa uma intenção cênica que perdura no mito.

O “agonistes” existe como encenação virtual do mito pelo ato de sua narração. No mito construído cenicamente pela narração está contido seu “agonistes”, que corresponde à tensão de forças morais que estruturam o sentido de sua co-realidade.

Os mitos que mais se popularizaram são os que têm a encenação virtual mais atraente. Uma encenação mental que estimula e deflagra significados. O mito, como etnocenologia não assume a “maldição do efêmero” própria do teatro, porque sua encenação dura nas culturas. Sendo que os que mais perduram na história cultural são aqueles se revelam com mais atraente “agonistes” nos conflitos de sua encenação poética virtual.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poétique**. Les Belles-Lettres: Paris, 1979.

AUDEN, W.H. **Poemas**. Companhia das Letras: São Paulo, 1994. (Trad. José Paulo Paes e João Moura Jr.).

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia**. (Textos selecionados) AnnaBlume/PPGAC: Bahia, 1998.

DURAND, Gilbert. Mythe et Poésie. In: **Courrier du Centre international D'Études Poétiques**. Maison de la Poésie: Bruxelles, Belgique, 1961.

HOLDERLIN. **Poemas**. Trad. Paulo Quintela. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1991.

KRISTEVA, Júlia. **La révolution du langage poétique**. Édition du Seuil: Paris, 1977.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. Perspectiva: São Paulo, 1980.

MUKAROVSKY, Yan. Linguagem padrão e linguagem poética. In: **Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte**. Trad. Manuel Ruas. Editorial Estampa: Lisboa. 1981.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do Mito**. Trad. Paulo Bezerra. Forense-Universitária: Rio de Janeiro, 1987.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica-Uma poética do imaginário**. 3ª. Edição. Escrituras Editora: São Paulo, 2000.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Edição trilingue: Português, Inglês e Espanhol. Editora Universitário/UFGPA: Belém do Pará, 2007.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A Poesia como Encantaria da Linguagem**. Editora Cejup: Belém do Pará, 1997.

SABERES CIRCENSES NA TRADIÇÃO DA ITINERÂNCIA.

Daniele Pimenta¹

RESUMO

O presente texto reúne memórias e reflexões sobre os diferentes processos de aprendizagem pelos quais passei, durante minha infância e adolescência, vivendo em circos itinerantes de lona. A partir de fotografias selecionadas de meus álbuns de família, compartilho com os leitores lembranças e saberes absorvidos na tradição da itinerância. O texto tem como referência a fala que proferi na Mesa “Artes Cênicas e os Saberes Tradicionais”, durante o XII Congresso ABRACE e, tanto a fala quanto este texto, têm o propósito de demonstrar a importância da ambiência nos processos de ensino e aprendizagem circenses, para quem vive na itinerância. Tais processos possibilitam a absorção, difusão e aprimoramento dos saberes necessários ao trabalho como artista, nas diversas outras funções nas áreas técnicas e de gestão, além dos aspectos éticos pertinentes à vida na sociedade circense itinerante.

Palavras-chave: saberes circenses; tradição; ensino-aprendizagem; ambiência circense; itinerância.

ABSTRACT

This text brings together memories and reflections on the different learning processes I went through during my childhood and adolescence, living in itinerant circuses. Using photographs selected from my family albums, I share with readers memories and knowledge absorbed in the tradition of itinerancy. The text is based on the speech I gave at the "Performing Arts and Traditional Knowledge" panel during the XII ABRACE Congress and both the speech and this text are intended to demonstrate the importance of the environment in circus teaching and learning processes for those who live in itinerancy. These processes make it possible to absorb, disseminate and improve the knowledge needed to work as an artist, in addition to the various other functions in the technical and management areas, as well as the ethical aspects pertinent to life in the itinerant circus society.

Keywords: circus knowledge; tradition; teaching-learning; circus ambience; itinerancy.

Refletir sobre os saberes circenses me faz pensar no sentido mais bonito da palavra tradição, diferentemente do senso comum, que entende *tradição* como cristalização ou estagnação, eu vejo muito movimento nessa palavra. A ideia de que tradição é aquilo que é trazido, transmitido, está intimamente ligada à minha trajetória, e eu vou compartilhar um pouquinho do que eu trago em mim da vida no circo itinerante.

A partir de fotografias de álbuns de família, tentarei recuperar, aqui, o tom de conversa confiante que procurei imprimir à minha fala, de mesmo título, realizada no XII Congresso ABRACE – embora, no Congresso, as fotos tenham sido mostradas separadamente, distribuídas ao longo da

¹ Docente efetiva na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, no Instituto de Artes – IARTE. Integrante do Grupo de Estudos e Investigações Sobre Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC. Pesquisadora circense. Atriz, diretora e produtora da Cia. PICNIC de Teatro.

fala e, aqui, tenham que ser agrupadas, para atender às especificidades da publicação -,na mesa convidada sobre *Artes Cênicas e os Saberes Tradicionais*, na qual arrisquei me despir de qualquer academicismo esperado para a grandiosidade do evento.

Foi a primeira vez que o Circo ocupou aquele espaço, em local, horário e companhias nobres, embora o GT Circo e Comicidade exista desde 2015 e grande parte de seus integrantes já estivesse divulgando pesquisas sobre Circo nos eventos da ABRACE desde o início da associação.

Por tudo isso, no Congresso, optei por deixar que o Circo me guiasse mais do que a academia, falando ao público com liberdade e emoção, em um encadeamento nem sempre organizado de ideias, como uma conversa em que as lembranças vão puxando umas às outras. E espero conseguir imprimir o mesmo tom nesta escrita.

EU NASCI NO CIRCO...



Figura 1. Duas fotos de minha primeira infância: a primeira, aos 04 meses, com minha mãe; a segunda, em meu aniversário de dois anos.

Fonte: Acervo familiar.

FILHA DO HOMEM-FOCA COM A ENCANTADORA DE POMBOS



Figura 2. Fotos de meus pais: Tabajara Pimenta e Gê Pimenta, em seus números.

Fonte: Acervo familiar.

Cresci ouvindo histórias de meus pais, tios e avós, sobre a época áurea do Circo-Teatro. Meu pai começou a entrar em cena ainda bebê, em encenações teatrais nas quais fez papéis de órfão, recém-nascido e, claro, o menino Jesus.

Depois, ainda pequeno, fez participações como anjinho e como anão – em uma cena de Sansão e Dalila na qual anões invadiam a cena para provocar o herói enfraquecido e, como não havia anões no circo, as crianças tinham que tentar parecer adultos em cena.

Assim como meu pai, seus irmãos e as outras crianças do circo começaram a vida profissional pelo teatro e, só depois dos seis ou sete anos de idade é que começaram a aprender e desenvolver as habilidades para o picadeiro.

Eu, que não vivi a fase do Circo-Teatro e comecei meu aprendizado pelas técnicas para o picadeiro, ouvia com muito encantamento aquelas histórias e, por muitos anos, procurei absorver o máximo possível daquelas narrativas.

Essa curiosidade, mesclada com um bom tanto de inveja por não ter vivido em um Circo-Teatro, me levou a ingressar na vida acadêmica e, como parte do resultado do meu mestrado, publiquei um livro sobre a trajetória da família, com foco na carreira de meu tio-avô Antenor Pimenta, autor do clássico circense *...E o Céu Uniu dois Corações* (Pimenta, 2005).



Figura 3. Fotos de meus pais e alguns de seus irmãos. Nas fotos de cima, uma cena teatral e a de um número de picadeiro. Na foto de baixo, a orquestra da família Justino, no picadeiro.

Fonte: Acervo familiar.

Já minha mãe, Jerônima, que preferia ser chamada de Gê, era de uma família de músicos com uma configuração peculiar: meus avós, Maria Nícia e Waldemar Justino, tiveram onze filhos e todos estudaram pelo menos dois instrumentos musicais - um para repertório erudito e um para repertório popular. Formou-se assim a Orquestra de Crianças de Jaboticabal, que ficou famosa na região, sendo convidada para tocar em bailes particulares, festividades públicas, inaugurações de obras etc.

Meu pai, na ocasião, era um jovem dono de circo e, ao ouvir falar da orquestra, decidiu contratar a família como atração do espetáculo. Na primeira tentativa, meus avós não aceitaram a proposta, pois priorizavam os estudos das crianças. Dois anos depois, meu pai retornou com uma proposta diferente: uma viagem de apenas três meses, no período de férias escolares de final e início de ano, para lançar o circo na turnê que fariam no Nordeste.

Essa nova perspectiva pareceu interessante para a família Justino e meus avós aceitaram a proposta. Mas, o que era para ser uma viagem curta, transformou-se em quase cinco anos de vida no circo, tamanho o encantamento da família com a vida nômade, com as novas amizades e com as oportunidades de trabalho, pois, além de serem uma atração no picadeiro, também tocavam em bailes e festividades nas cidades pelas quais passavam.

Minha mãe, a mais velha dos onze, chegou no circo com 16 anos e, quando meus avós resolveram deixar a itinerância, ela e sua irmã Maria Tereza decidiram ficar para se casarem com Tabajara e seu irmão Ary, respectivamente.

Assim, cresci ouvindo música, além das tantas histórias sobre o passado, filha de uma mãe que fazia segunda voz até para cantar *Parabéns a você*, o que me marcou e me constitui como artista, até hoje.

Meus aprendizados começaram dentro de casa, no caso, um ônibus, e no seu entorno. Não só a partir das histórias ouvidas, mas, principalmente, pela convivência, observação e exemplo, ou seja, pelo próprio ambiente do circo.

Lembro-me que me sentava no colo de minha mãe para jantar e, enquanto ela me dava comida na boca - tão pequena eu ainda era -, sentia o cheiro da maquiagem em seu rosto, olhava cada uma das cores, a textura do pó, os cílios postiços... todos os detalhes que a deixavam tão linda no picadeiro!

Entendi que minha mãe era *minha mãe*, mas que também era uma artista. Que ela preparava com muito capricho as minhas refeições, mas que também se preparava, com muito capricho, para trabalhar no espetáculo.

E fui aprendendo muito só de olhar para ela!

Ainda sobre o que aprendi ao observar minha mãe, dentro de casa: os lábios contornados de lápis preto, depois, o batom vermelho e, por fim, o brilho transparente, faziam seus lábios parecerem as Maças do Amor que ela fazia. Reproduzi essa técnica quando comecei a entrar no picadeiro e a utilizo até hoje!

E, sobre as maçãs do amor, eu não podia ficar perto enquanto ela as preparava, então, aprendi que a calda quente era perigosa. Claro que essa proibição aguçou minha curiosidade, além do prazer que era sentir o cheiro da calda doce e de ver todo o processo de transformação, até a montagem das bandejas com as mais lindas maçãs cobertas com aquele vermelho vitrificado!



Figura 4. Espaço privado e espaço social. Na foto de cima, o ônibus em que eu morava com meus pais e irmãos. Nela, aparecem minha mãe, meus avôs paternos – Arlindo e Graciana, que nos visitavam na ocasião – e um amigo da família de quem não me recordo o nome. Dá para ver a nossa varanda, que era cercada, para garantir a segurança dos filhos pequenos, que poderiam se acidentar, principalmente nos períodos de montagem e desmontagem do circo. Na foto de baixo, uma festa de aniversário de meu irmão, com toda a companhia presente. Espaço privado e espaço social. Na foto de cima, o ônibus em que eu morava com meus pais e irmãos. Nela, aparecem minha mãe, meus avôs paternos – Arlindo e Graciana, que nos visitavam na ocasião – e um amigo da família de quem não me recordo o nome. Dá para ver a nossa varanda, que era cercada, para garantir a segurança dos filhos pequenos, que poderiam se acidentar, principalmente nos períodos de montagem e desmontagem do circo. Na foto de baixo, uma festa de aniversário de meu irmão, com toda a companhia presente.

Fonte: Acervo familiar.

Aprendi, olhando de longe, mas atenta, que colocar dois palitos de madeira, em vez de um, garantia que a maçã não se desprendesse do palito e acabasse rolando pelo chão, quando as boquinhas pequenas das crianças tentassem mordê-las e, por não conseguirem abocanhar um bom bocado, acabassem empurrando a maçã para fora do palito. Mas, ao mergulhar a maçã presa por dois palitos na calda quente, o líquido penetrava no vão entre eles e aumentava a resistência e a aderência à maçã.

Voltando ao colo de minha mãe, eu me lembro de sentir a textura da meia-calça translúcida que ela usava quando se arrumava para trabalhar e, como era transparente, eu me distraía passando o dedinho em uma pequena mancha escura que ela tinha na pele. Ela me contou que era uma marca de queimadura de sol, de uma vez em que ela passou muitas horas palombando a lona do circo ao sol. Ela usou chapéu, camisa de manga longa, calça comprida... tudo para se proteger, mas, não se deu conta de que a calça tinha um furo e, distraída pelo trabalho, só percebeu a queimadura quando já era tarde demais.

Palombar a lona era um serviço pesado - que não existe mais, nos dias de hoje, porque os circos não são mais feitos de lona de algodão - que demandava a participação de todos. Era preciso costurar uma corda na borda de todas as peças de lona que compunham a tenda do circo, como se faz no contorno das velas dos navios, para dar sustentação à forma desejada.

Aliás, aprendi que o circo tem muito da engenharia náutica, entre materiais e vocabulário, mas isso daria um outro texto!

Mais uma lembrança que me vem à mente é a de, ainda muito pequena, ser acordada pelo som da montagem do circo. Frequentemente, chegávamos em um novo terreno à noite e eu só sairia do ônibus na manhã seguinte, já com o trabalho de montagem em andamento.

O som das marretas batendo nas estacas - na época, de madeira, com um grosso anel de metal na parte superior - era diferente, dependendo do tipo de solo do terreno. A cadência das batidas, a intensidade do som, o número de pancadas até a estaca estar na posição correta, tudo dependia do tipo de solo.

Então, aninhada em minha cama, com a mamadeira quentinha nas mãos, já sabia se o chão era arenoso, argiloso, pedregoso... o que me permitia antecipar as brincadeiras que nós, as crianças, poderíamos fazer naquele terreno. Aprendi "de ouvido". Aprendi sem saber que aprendia, porque nunca me ensinaram nada relacionado à armação do circo, já que eu não participaria daquelas atividades.

A sociedade circense itinerante é como uma aldeia. Naquele espaço, cercado, vivemos com os nossos vizinhos, nossos familiares, todos cuidando de todos e nos acompanhando na itinerância. Então, a infância no circo é uma infância muito rica, porque nós temos liberdade de brincar, de circular por todo o espaço do terreno, sabendo que estamos seguros.

Entre as muitas brincadeiras que fazíamos, algumas estavam diretamente ligadas ao nosso aprendizado no circo, eu me refiro ao nosso aprendizado técnico também, não só às questões éticas, sociais, morais que a gente naturalmente aprende com a família, com os amigos, no caso do circo, uma comunidade bastante fechada. Mas a gente também aprende a gostar do Circo e a desejar estar no picadeiro.

Antes mesmo da gente começar a treinar e a aprender formalmente as técnicas e as habilidades do circo, a gente já brinca de Circo, tamanho nosso desejo, a nossa vontade de ir para o picadeiro



Figura 5. Crianças circenses. Na foto de cima, meus primos fazendo parada de mão nos braços de meus tios. Na foto de baixo, eu sobre uma filhote de elefante.

Fonte: Acervo familiar.

como os nossos pais, os nossos irmãos mais velhos. Uma dessas brincadeiras que me marcou muito a gente chamava de *Quem Morre mais Bonito*.

Sempre que o circo chegava numa cidade, o dono do circo tinha que comprar palha de arroz ou serragem para forrar o chão de dentro do circo. Então quando chegavam aqueles caminhões para descarregar e começavam surgir aquelas montanhas, aquelas dunas de serragem, nós aproveitávamos para brincar! Então, nós saltávamos de cima dos caminhões naquelas pilhas de serragem. E essa brincadeira de quem morre mais bonito era quase que uma iniciação a esse aprendizado mais técnico do Circo. Porque a brincadeira consistia em fingir morrer de alguma forma espetacular, então, as crianças que já sabiam dar salto mortal, por exemplo, saltavam do alto do caminhão, caíam na naquela montanha, e as menorzinhas simplesmente se jogavam tentando fazer a melhor cara de sofrimento possível. Então, a gente ia vendo ali as crianças que já tinham sido iniciadas no aprendizado formal e as crianças que estavam as imitando.

A gente brincava com tudo o que tinha no terreno, e tudo a gente transformava em Circo. Eu me lembro das retinidas, que eram as cordas - hoje, são cabos de aço - que sustentam o circo. Então, aquelas cordas eram muito esticadas, e como a gente aproveitava aquilo... fingindo que era trapézio, fingindo que era arame bambo, a corda Indiana, e a gente subia e se equilibrava, se pendurava e girava, imitando os números de Circo.

Essa é uma lembrança muito forte: a do quanto a gente queria ir para o picadeiro! Na prática, hoje costumo pensar que a criança de circo itinerante da minha geração, ou pelo menos até a minha geração, não tinha muita escolha de carreira. Você já crescia sabendo que ia trabalhar no picadeiro. E a gente acabou saindo do circo por decisão dos adultos, que desejavam que a gente estudasse, para poder ter outras opções. Mas, na infância, por nós, essa escolha já estava feita: a gente queria muito ir para o picadeiro, a gente queria muito trabalhar no Circo, a gente queria ser artista de Circo. Então, quando uma criança circense vai para o picadeiro, ela não está sendo obrigada, ela está realizando um sonho!

Já sobre o aprendizado formal no circo, pelo menos na minha geração (eu nasci em 1969), o aprendizado se dava da seguinte maneira: as crianças pequenas, a partir dos seus cinco ou seis anos de idade, eram reunidas no picadeiro, e nós tínhamos um único professor. No meu caso, era o Abelardinho Pinto, sobrinho do famoso palhaço Piolin, que também se chamava Abelardo Pinto. Abelardinho foi, poucos anos depois, da primeira geração de professores da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro.

E o Abelardinho reunia todas as crianças ali, crianças e pré-adolescentes, para esse treinamento, para essas aulas, que nós chamávamos de *ensaio*. Isso é importante: dentro do Circo itinerante a gente chama qualquer trabalho preparatório para ir para o picadeiro de *ensaio*.

Então, ensaiávamos todos os dias. Abelardinho começava por atividades mais simples para os pequenos, e ia aumentando a dificuldade conforme íamos crescendo. Assim, desenvolvíamos habilidades acrobáticas e de força, como saltos e parada de mão; habilidades de alongamento, como contorcionismo, que a gente chamava de *deslocação*, porque a ideia era deslocar as articulações para abrir espaço para compor aquelas figuras e não *contorcer* o corpo.

Outra palavra que era diferente no circo era que a gente chamava a *ponte* - como se conhece hoje essa figura do apoio nos pés e nas mãos com o corpo curvo -, de *envergada*. Então tinha uma

lógica também nesse vocabulário circense que é um pouco diferente da lógica do vocabulário utilizado aqui fora.

Assim, íamos aprendendo, aos poucos, a base de cada habilidade, de cada atividade. Íamos desenvolvendo essas habilidades, nos aprimorando. Então, as crianças mais velhas já faziam atividades mais difíceis, até que estivessem com o corpo preparado para o picadeiro e, aí, cada família decidia o que seus filhos iriam fazer e assumiam o trabalho de prepará-los para seus números.

No meu caso, eu tive uma experiência única, que está registrada numa foto que eu coloquei aqui neste texto, mas que foi muito longe da minha entrada oficial no picadeiro! Eu queria tanto entrar no picadeiro e meu irmão começou a entrar, como *partner* da minha mãe no número de pombos. E ele ganhou uma roupa, com um paletó bordado, e aquilo me deixou doida para entrar também.

E uma adolescente, Lamara, amiga da família, filha dos artistas Milton e Jane Fabbri, me fez uma surpresa: ela fez uma roupinha de artista para mim. Um biquíni, uma capinha branca com babados, pintou um tamanco meu com tinta *spray* e me colocou no picadeiro junto com meu irmão, e eu tive a experiência incrível de estar “trabalhando” no picadeiro!

Mas essa foto não registra o meu primeiro trabalho de fato, foi apenas uma situação específica para atender meu desejo de entrar no picadeiro junto com meu irmão. E, como foi um dia marcante, meus pais decidiram fazer uma foto para registrar. E eu compartilho essa foto com vocês mais à frente.

Mas, as crianças iam para o picadeiro um pouquinho maiores, já no número da família ou em um novo número individual. Famílias que tinham números coletivos, como balsa ou trapézio de voos, inseriam aquela criança ou adolescente no número, mas também era muito comum a família criar um novo número para aquele jovem, para aquela criança, de modo a ampliar o repertório de trabalho da família.

No circo itinerante de lona os contratos eram feitos por família, então o cachê que a família receberia dependia do número ou da quantidade de números que realizavam, da relevância do número, da dificuldade e ou do ineditismo do número. E era pago um cachê para a família, que depois fazia a subdivisão interna, que era uma questão pessoal, particular, de cada família.

Isso só mudava - e aí eu pude viver isso também - com relação aos trabalhos que não eram da família. Por exemplo: eu fui para o picadeiro como dançarina, como bailarina. E eu recebia um cachê separado da minha família, porque aquele trabalho não fazia parte do contrato da família, era um contrato separado e específico comigo. Contrato é modo de dizer, eram acordos verbais, mas que sempre foram cumpridos. Então a minha família recebia um cachê pelos números que ela apresentava ou pelo trabalho que o meu pai fazia como gerente, depois uma certa fase, mas eu recebia o meu cachê separado como bailarina do circo.

Vendo essas duas fotografias, é interessante pensar nas duas dimensões, a social e a profissional, dentro do circo itinerante. Minha família me ensinou muita coisa que faz parte da ética e que vai além do trabalho como artista.

Trago duas lições que eu aprendi com meu pai, que me marcaram para sempre e que me guiam até hoje. Uma delas, é de quando eu estava dentro do circo durante o espetáculo, lendo um gibi. O meu pai me viu, e foi lá rapidamente, me chamou, me levou para fora do circo e me fez um grande sermão falando sobre o respeito que eu devia aos artistas que estavam no picadeiro. Que



Figura 6. Minha família “à paisana”, na foto de cima. Na de baixo, o registro feito no dia de minha primeira entrada no picadeiro.

Fonte: Acervo familiar.

a partir do momento em que eu entrasse no circo, eu tinha que prestar atenção no que o artista estava fazendo. Eu tinha que torcer para que o número desse certo, eu tinha que vibrar pelo artista, eu tinha que aplaudir. E que eu estar dentro do circo lendo um gibi era um grande desrespeito. Se eu não tivesse interesse em assistir ao espetáculo, não era para eu entrar no circo. Que ficasse no nosso ônibus, ou ficasse brincando com as outras crianças pelo terreno, mas que eu mantivesse esse respeito. E demonstrasse esse respeito.

A outra lição foi que – e dessa vez, ele não precisou dizer nada - eu cheguei na lanchonete do circo, durante o intervalo do espetáculo, para pedir um refrigerante e um cachorro-quente. Meu pai, na época, era o gerente do circo e administrava tudo, inclusive as vendas. E eu cheguei na frente do trailer e chamei a pessoa que estava lá dentro, que eu conhecia, e pedi o que eu queria. Meu pai veio rapidinho, me pegou pela mão, não me disse nada. Mas ele me pegou pela mão, me levou para o fim da fila do caixa e nós ficamos lá esperando aquela fila imensa de pessoas do público que estavam lá para comprar as fichas para o refrigerante, o lanche, a pipoca... E ele em silêncio, me segurando pela mão com muita paciência, me fez esperar até chegar a nossa vez. Comprou as fichas, pagou pelo lanche, pelo refrigerante que eu queria, me entregou as fichas, e só aí me deixou voltar para a lanchonete e esperar a minha vez de ser atendida.

Então, nessas duas lições eu aprendi coisas muito preciosas: o respeito pelo trabalho do artista e o respeito pelo público, que é quem dá sentido ao trabalho do artista.

É impressionante constatar a quantidade de saberes que o circo reúne. Além do trabalho artístico, além do momento de estar no picadeiro, o circense itinerante precisa saber costurar, bordar, desenhar figurinos - que a gente chamava de guarda-roupa -; precisa saber soldar; precisa entender de eletricidade; precisa saber dirigir um caminhão; precisa saber montar um circo.

Mas a itinerância, em si, também nos ensina muitas coisas sobre o nosso país e sobre as diferentes culturas que existem no nosso país. E conhecemos muito da natureza do Brasil.

Eu viajei por quase todo o país, nos anos em que eu vivi no circo, com exceção da região norte, porque meus pais já tinham excursionado por toda a região nos anos anteriores. Este Congresso foi minha primeira vez aqui no Nor-



Figura 7. Eu, aos treze anos, vestida para um dos bailados do Circo di Roma.

Fonte: Acervo familiar.

te, e me emociona lembrar que Belém era a cidade favorita do meu pai. E olha que ele, sim, conheceu todo o Brasil, de ponta a ponta.

Mas, eu conheci todas as outras regiões. Mergulhei em muitos rios e mares, experimentei comidas as mais diversas, ouvi tantas músicas diferentes, os mais lindos sotaques. Fui aprendendo algumas coisas práticas também. Por exemplo, no Rio Grande do Sul, no inverno: minha mãe insistia para a gente enxugar o banheiro depois do banho e uma vez eu pensei “Ah, sou a última a tomar banho hoje, não tem problema se eu não enxugar, ninguém vai pisar na água fria”. Mas aí eu acordei de madrugada para ir ao banheiro e quando eu entrei no banheiro, ainda antes de acender a luz, para tentar não acordar ninguém, eu achei que eu tinha pisado num pedaço de vidro, que tinha caído o espelho, alguma coisa assim. Só quando acendi a luz é que eu vi que a água no chão tinha congelado. O que eu estava quebrando, ali, era gelo.

No interior do Ceará, eu me lembro que meu pai parou durante uma viagem, fez a gente descer e nos levou para caminhar por um terreno que margeava toda a estrada. Ele falou: “Aqui onde vocês estão pisando e que parece uma estrada paralela à asfaltada, é o leito de um rio que está seco”.

Então, ali eu tive contato também com aquela realidade que não era só uma curiosidade geográfica, mas era uma realidade que impactava socialmente. E ele mostrou as casas do entorno, com as peças de carne penduradas numa espécie de varal, para secar. E fomos entendendo o contexto em que surgiu aquela delícia que era a carne seca, mas que tem uma história, um contexto, por trás.

No Mato Grosso, tomei sorvete de pétalas de rosas.

De cada lugar do Brasil, uma lembrança especial, uma marca, um aprendizado.

Mas, de tudo o que eu aprendi no circo, acredito que uma das lições mais importantes, para toda a minha vida, veio de observar o dia a dia dos meus pais e dos outros artistas, nos cuidados com os aparelhos, com o circo, em dias de vento, de chuva, a preocupação com o material.

Eu via quanto trabalho dava para montar, desmontar, guardar, transportar aquele circo. O quanto custava, de trabalho, de investimento, de tempo, de suor, para que aquilo fosse mantido, preservado, melhorado.

Eu também observava os pequenos detalhes, e uma imagem que me marcou muito foi aquela mulher linda, que era a minha mãe, com um maiô bordado, maquiagem perfeita, plumas no cabelo, com um penhoar por cima da roupa, de galochas nos pés, segurando um guarda-chuva em uma mão, e as sandálias prateadas na outra, para atravessar o terreno em uma noite de chuva, com muito barro. Tudo para chegar impecável no picadeiro.

E todos esses exemplos deixaram muito claro para mim que Arte é Trabalho. Que arte é trabalho e é trabalho pesado.

Não somos superiores a ninguém, não somos especiais, somos trabalhadores, temos que dar muito duro para poder levar para o público o nosso espetáculo. Público esse que é a grande meta, que é quem sustenta o trabalho do circo itinerante.

O circo itinerante não tinha - e até hoje é muito difícil ter acesso a - qualquer edital de apoio, de financiamento, de fomento. O circo itinerante de lona sempre dependeu do público e, portanto, sempre buscou agradar ao público, respeitar o público.

Hoje em dia, eu não sei o quanto mudou e o que mudou na vida do circense itinerante. Certamente muito do aprendizado pela ambiência se preserva, nas relações sociais, afetivas, nos

cuidados com as pessoas e com o próprio circo, na convivência com os perigos, na relação com o público.

Mas o circo também tem se transformado, dos anos 1980/90 para cá, com o surgimento e a difusão das escolas de circo. Eu que não vivo mais em circo, tenho uma vida dedicada à universidade, ao teatro, tenho contato com essa outra realidade, porque a minha filha precisou entrar em uma escola de circo para aprender algumas das artes circenses.

É outra forma de aprendizado, outra forma de pensar, outro vocabulário. Os objetivos são outros. Os métodos são outros. Mas, de alguma forma a tradição se mantém, voltando à ideia de que tradição é movimento, estamos construindo novas realidades a partir do movimento dessas tradições.

Por fim, registro aqui que minhas memórias construíram a minha fala e este texto, mas as minhas memórias não são só minhas. Muitas lembranças foram reavivadas, complementadas e renovadas durante as minhas pesquisas, de mestrado, doutorado (Pimenta, 2009), até agora que, recentemente concluí meu pós-doutorado, sempre entrevistando familiares.

E, para quem se interessar pelo tema dos saberes circenses e da relação com a ambiência, e quiser acessar um trabalho acadêmico mais consistente, recomendo o trabalho de Pedro Eduardo da Silva (Silva, 2009), conhecido como Edu Silva, que não era de circo, mas virou circense por afeto, em nosso casamento, e que tem as suas pesquisas dedicadas ao aprendizado no circo.

Por fim, agradeço a paciência de quem leu até aqui e espero ter conseguido passar um pouco da riqueza que são os processos de transmissão, absorção e construção dos saberes circenses, a partir de algumas de minhas memórias.



Figura 8. Minha filha, Isadora, na escola Mundo Circo, em Uberlândia, MG.

Fonte: Acervo familiar.

REFERÊNCIAS

PIMENTA, Daniele. **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, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes - UNICAMP, Campinas, 2009.

SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação circense: saberes éticos e técnicos**. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2021.

ACESSIBILIDADE, CORPOREIDADES E INTERSECCIONALIDADES

Carlos Alberto Ferreira da Silva¹

Ciane Fernandes²

Gislana Maria do Socorro Monte do Vale³

João Paulo Lima⁴

Marlini Dorneles de Lima⁵

RESUMO

O texto refere-se à mesa temática de mesmo nome, apresentada no XII Congresso da ABRACE, na qual discutimos acerca da acessibilidade e das interseccionalidades nas práticas inter-artísticas corporalizadas e suas extensões educacionais e de pesquisa com artistas e pesquisadores com e sem deficiência. Nosso objetivo foi gerar um espaço-tempo em campo expandido para a escuta de sabedorias silenciadas, vozes, gestos, sinais, impulsos, movimentos, interações de corpos plurais como manifesto artístico/político anticapacitista na prática das Artes Cênicas e suas reverberações. No contexto das deficiências e suas interseccionalidades, buscamos ampliar as discussões, a partir e com corporeidades múltiplas, na contemporaneidade, a fim de friccionar os paradigmas culturais, políticos, sociais e ecológicos dos corpos intrusos, dos corpos periféricos, dos corpos com deficiências, nas artes. Alguns conceitos-chave a serem apresentados e discutidos no texto incluem: poéticas acessíveis, anticapacitismo, culturas def, intimidade acessibilizadora, justiça da deficiência, lugar de falta, diferença, singularidade, corporeidades dissidentes.

Palavras-chave: acessibilidade poética; anticapacitismo; deficiência; diferença; interseccionalidades.

¹ Encenador, performer, ator, produtor teatral. Docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Doutor em Artes Cênicas pela UFBA; cursou o Doutorado-Sanduiche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (PDSE-CAPES); Mestre pelo PPGAC-UFBA (2012-2014). Graduado em Artes Cênicas Licenciatura e Bacharelado com ênfase em Direção Teatral e Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2006-2011). E-mail: carlosferreira1202@gmail.com

² Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, pesquisadora Produtividade CNPq PQ-2. Mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, pós-doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA. Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro. E-mail: cianef@gmail.com

³ Mulher cega, escritora, poeta, pesquisadora. Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Mestre em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará- UFC. Consultora em Políticas Públicas e Acessibilidade Cultural. Vice coordenadora do Fórum de Acessibilidade Cultural da ABRACE. Membro do Grupo de Trabalho em Acessibilidade Cultural do Ceará. Pesquisadora colaboradora do Laboratório Corpos Naturezas e Sentidos da Universidade Federal Fluminense - UFF. Pesquisadora Colaboradora do Laboratório de Audiodescrição da Universidade Federal Fluminense - UFF. E-mail: gislanavale@gmail.com

⁴ João Paulo Lima é artista educador e escritor. Doutorando em Dança (UFBA). Mestre em Literatura Comparada (UFC) Técnico em dança contemporânea e assessor de acessibilidade. Desenvolve suas pesquisas sobre corporeidades diversas. É ativista dos direitos das pessoas com deficiência e colaborador de coletivos nacionais de artistas com deficiência. E-mail: joaopawel@gmail.com

⁵ Artista, dançarina, capoeirista e professora associada do Curso de Licenciatura em Dança, do curso de licenciatura em Educação Intercultural junto ao Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) e do Programa de Pós graduação em Artes da Cena da EMAC-Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Artes pela UnB; Integrante do Núcleo Coletivo 22 e do Núcleo de Investigação Cênica Coletivo 22 (NUPICC), Capoeirista do Projeto de capoeira angola Águas de Menino, coordenadora do Laboratório de Práticas Artes e Movimentos e Inclusão de Goiás- PR'AMIGO e diretora artística e dançarina do Grupo de Dança Diversus (GDD). E-mail: marline_lima@ufg.br

ABSTRACT

The text refers to the round table of the same name, presented at the XII Congress of the Brazilian Association of Performing Arts Research and Graduate Studies, in which we discussed accessibility and intersectionalities in embodied interartistic practices and their educational and research extensions with artists and researchers with and without disability. Our goal was to generate an expanded space-time to listen to silenced wisdoms, voices, gestures, signals, impulses, movements, interactions of plural bodies, as an anti ableist manifesto in the practice of the performing arts and their reverberations. In the context of disabilities and their intersectionalities, we seek to widen the discussions on, from and with multiple corporealities, in contemporary times, in order to rub cultural, political, social and ecological paradigms of intruder bodies, peripheral bodies, bodies with disabilities, in the arts. Some key concepts presented and discussed in the text include: accessible poetics, anti ableism, def cultures, accessibility intimacy, disability justice, place of lack, difference, singularity, dissident corporealities.

Key words: poetic accessibility; anti ableism; disability; difference; interseccionalities.

Este texto-conversa apresenta algumas questões e inquietações trazidas pela mesa temática **Acessibilidade, Corporeidades e Interseccionalidades** por cinco pesquisadores em artes cênicas. Nossa intenção é para além de tornar evidente a importância destas temáticas nos estudos das artes cênicas e suas práticas, especialmente conceder espaços-tempos para pessoas com deficiência se manifestarem com todas suas potências e possibilidades, atravessando os muros impostos pelos contextos capacitistas massacrantes e excludentes que imperam em nossa sociedade.

Interessa-nos propor e consolidar meios para uma ampla e irrestrita acessibilidade cultural que favoreçam todas as corporeidades com suas singularidades e diferenças, bem como valorizar os modos através dos quais pessoas com deficiência criam conhecimentos bastante diferenciados, necessários e fundamentais para a sociedade como um todo, em particular nas artes cênicas. Por este motivo, o entrelaçamento entre acessibilidade, corporeidades e interseccionalidades é fundamental. É nesta tríade que encontramos aspectos-chave do debate da deficiência nas artes cênicas na contemporaneidade, e que serão pontuados ao longo da troca de perguntas e comentários entre os participantes da mesa.

Assim, o texto-conversa propõe um diálogo que parte da perspectiva dos pesquisadores em artes cênicas, com uma escrita ora no singular, ora no plural, visando as diferentes formas/fórmulas/meios de expressão. A mesa temática ocorreu em Belém, durante o XII Congresso da ABRACE, com a participação de cinco pesquisadores sem e com deficiência, que estão atuando em diferentes lugares do país, através da temática das artes cênicas e acessibilidade cultural.

A mesa temática realizada em formato híbrido, com Carlos Alberto Ferreira da Silva (CAFS) da Universidade Federal do Acre, Gislana Maria do Socorro Monte do Vale (GMV) da Universidade Federal Fluminense e Marlini Dorneles de Lima (MDL) da Universidade Federal de Goiás, que estavam presentes no Congresso; e Ciane Fernandes (CF) e João Paulo Lima (JPL) da Universidade Federal da Bahia estavam de forma virtual; além da participação dos intérpretes de Libras.

É preciso destacar que esta mesa temática foi um manifesto, no qual a Prática como Pesquisa, “mais especificamente de Prática Artística como Pesquisa, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas” (Fernandes, 2018, p. 119) possibilitou a intersecção de temas como poéticas acessíveis, anticapacitismo, culturas def, interdependência, intimidade acessibilizadora, justiça social, justiça da deficiência, lugar de falta, lugar sem fala, neurodiversidade, diferença e singularidades, partindo de contextos vivenciados.

CF. Gostaria de começar trazendo a questão do *Lugar de Fala* (Ribeiro, 2017). Essa expressão me incomoda, pois apesar de ser algo bastante político e não propriamente literal, me remete imediatamente à habilidade de falar, e como em nossa sociedade logocêntrica tudo gira em torno da linguagem verbal e falada. Mas esta terminologia não me parece adequada, por exemplo, no caso de pessoas neurodivergentes (Singer, 1999) que não pertencem ao universo da linguagem. Prefiro ficar com Jéssica Teixeira (2022), que utiliza a expressão *Lugar de Falta*.

JPL. Com relação a isso, abro um parêntese aqui para pensar algo como “fala aleijada”, terminologia inspirada na Teoria Crip ou aleijada, proposta por Robert McRuer (2006). Proponho pensar “falas” como uma comunicação para além do trato vocal, mas ampliar a consideração de falas gagas, falas de surdos oralizados, falas de pessoas com distonias, paralisias, falas-olhos, falas-pés, falas-psicoatípicas. Provoco aqui com essa questão para não tentarmos escapar de termos no intento de não sermos capacitistas, mas acabamos por ser.

Agrego também a máxima de Gonçalo M. Tavares em seu *Atlas do Corpo* e da imagem quando nos afirma “o corpo sem o sentido da falta” (2013) e nos impele a imaginar outras possibilidades de existir e fazer corpo a partir, inclusive, do que se pensa como ausência. Aquilo que falta é em si uma necessidade de completude, mas não apenas como inconclusão ou esquize, mas também identidade. Falo também a partir do texto Carta aberta aos corpos não *defs*⁶, lido por mim, João Paulo Lima, na edição do XII Congresso da ABRACE em 2023, quando interpelo o público: “onde está m(eu) corpo def?” Desse modo, falo de outras ausências, daquelas que cismam em deixar de fora corpos com deficiência dos mais diversos espaços físicos ou não, onde se constroem subjetividades e diversidades coreopolíticas (Lepecki, 2022).

As mesmas faltas-ausências nos geram uma lacuna quanto ao modo como acessamos a luta pela acessibilidade. Geramos, ao longo dos últimos anos no Brasil, uma série de visibilidades que foram reivindicadas pela criação da Lei Brasileira de Inclusão (2015), mas também pela diversidade de discursos que artistas do país inteiro foram construindo em uma rede de luta anticapacitista. Desse modo, paralelo ao alcance da sanção da LBI, temos práticas escritas, faladas, dançadas que nos fortalecem e nos ajudam a pensar a acessibilidade como uma ação para além do campo burocrático e logístico. A acessibilidade, se quiser ser realmente inclusiva e agregante, precisa experimentar mudanças de atitudes, o que chamam de acessibilidade atitudinal. Imagino que essa pode acontecer em movimento constante

⁶ LIMA, João Paulo. **Carta aberta aos corpos não defs**. Dramaturgia-Manifesto, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/1MSlOwStP55gFMG06Fpv8HOyLUzIWT0Dc/edit?usp=sharing&ouid=111964491316471524581&rtpof=true&sd=true>> Acesso em: 16 out. 2023.

com o que Mia Mingus afirma como Intimidade Acessibilizadora (Ferreira da Silva et al, 2022) ou acessibilidade íntima ou, ainda, Intimidade acessibilizante, como preferimos traduzir.

CF. Esse termo refere-se a uma atitude de empatia e compartilhamento de qualquer pessoa com relação à pessoa com deficiência, que deixa de ter que pedir favor o tempo todo para ser inserido em contextos excludentes e inacessíveis por excelência. Temos sempre que estar explicando nossas “condições especiais” como se fossem um fardo para quem faz o grande favor de ser “compreensivo”. Ao contrário, na Intimidade Acessibilizadora a pessoa com deficiência tem uma sensação de pertencimento, dada a interdependência afetiva que se cria entre todes.

Esse apoio afetivo sempre foi um dos principais fundamentos do Coletivo A-FETO, que fundei e dirijo desde 1997. Em 2022, realizamos uma performance a qual chamamos de *Lugar sem Fala*⁷, onde exploramos o lugar de ausência em tantos aspectos - em especial de mulheres que sofrem violência continuada e são totalmente silenciadas. Em meio a tanta invisibilidade, falta lugar para essas identidades estilhaçadas pela violência em tantos níveis, especialmente o social. É em performance que as ausências se materializam e se revertem, reconquistando espaços-tempos de e para corporeidades plurais. Nesta performance tantos atravessamentos estavam presentes, como, por exemplo, uma descendente indígena com diagnóstico de bipolaridade, uma mãe-cuidadora de um adulto autista severo, relatos de mulheres negras traumatizadas por violência por seus próprios familiares adotivos.

Como nos pergunta Mia Mingus (2023), como separar sua identidade de gênero, da sua identidade étnica, da sua deficiência? Isto simplesmente não é possível. Por exemplo, quando uma pessoa preta e com deficiência vai numa reunião sobre racismo que não tem acessibilidade, ela imediatamente está excluindo uma grande parte de sua identidade. No entanto, ainda hoje, essa sobreposição necessária entre diferentes níveis identitários não é considerada ou respeitada, principalmente no que diz respeito à deficiência.

Neste contexto (de fato, nesta descontextualização), deficiência parece ser justamente o excluído dos excluídos, ou seja, aquele grupo que, por determinismo, segue isolado em suas condições devido à compreensão caduca, ainda dentro do paradigma médico, que o designa como incapaz e improdutivo. Lilian Lobo (2015) já nos esclareceu, em detalhe, a direta relação entre escravidão, pobreza e deficiência em nossa história. Como nos esclarece o artista com deficiência Arseli Dokumaci:

O meio ambiente encolhe e se torna menos e menos disponível para a ação de certas populações porque seus recursos têm sido negados historicamente e sistematicamente a eles, e usados como armas contra eles. Como histórias de ocupação colonial, neocolonialismo, imperialismo, militarização, nuclearização, expansão capitalista, operações extrativistas, racismo ambiental, e muitas outras atrocidades nos contam, o colonizador, o estado, capitalismo desastre, e outros sistemas de opressão manejam suas forças sobre os recursos do mundo - medindo, explorando, e por último exaurindo-os. Através do controle que eles têm sobre a terra e seus recursos, eles podem produzir e perpetuar feridas/danos e mortes através de

⁷XII Mostra de Performance da Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2022. Performers/criadores: Angel Fox, Brenda Urbina, Ciane Fernandes, Ludimila Nunes, Sol Di Maria. Participação especial (instrumentos): Cláudio Santos de Jesus e Lucio Di Franco. O vídeo projetado durante a performance, editado por Brenda Urbina, está disponível em: <<https://youtu.be/su1VQZ5EhE?si=djaQkQCRWbLY9jX9>>. Acesso em: 10 de outubro de 2023.

formas diretas e explícitas de violência, como na escravidão e na brutalidade policial; e através de formas menos diretas e aparentes de “violência vagarosa”, cujos efeitos desgastantes se manifestam apenas com o tempo (Dokumaci, 2023, p. 21; tradução nossa).

A colonização, a escravização e os processos de dominação social e econômica são os pilares para a instalação de modelos hegemônicos de corpo baseados no modelo clássico ideal e, como consequência, do estigma atrelado à diversidade corporal, em especial à deficiência. As diferenças carecem serem diferenciadas, no sentido de conseguirmos vencer as prisões dos padrões já existentes, defensores das verdades absolutas e de representações clássicas de corpo que “aniquilam a diferença” (Matos, 2012, p. 31). Como coloca Mia Mingus, “Capacitismo prepara o palco para compreender corpos e corpos-mentes, mas você pode falar isso sobre a supremacia branca ou colonização e imperialismo e capitalismo” (Mingus, 2017).

Portanto, deficiência e acessibilidade, tanto quanto corporeidades e interseccionalidades, são questões centrais ao lidarmos com o poder colonizador em processos criativos que o transformam de modo relevante, radical e urgente. No entanto, a deficiência ainda é consistentemente excluída também do discurso decolonial:

Enquanto a teoria pós-colonial e campos associados (por exemplo, teoria crítica e estudos culturais) têm engajado com raça, gênero e etnicidade na exploração de temas de identidade, representação, espaço, historicidade e o neocolonial, eles têm quase que totalmente desviado da deficiência - paradoxalmente limitada à subjetificação histórica do corpo-eficiente, ou, ao invés disso, descorporalizando o colonialismo e o terreno pós-colonial (Grech; Soldatic, 2015, p. 1; tradução nossa).

Ultrapassar criticamente o modelo médico e o modelo social da deficiência nos remete a paradigmas mais abertos e justos, como, por exemplo, considerar o modelo aleijado e abordagens que tenham a interseccionalidade em seu cerne:

Teóricos da deficiência que têm atravessado este caminho têm questionado que, muito frequentemente, deficiência é referida como uma metáfora por teóricos (pós)-colonialistas, enquanto que, para teóricos da deficiência, colonização tem se tornado uma metáfora-chave para descrever experiências de opressão, marginalização e exclusão às quais pessoas deficientes são frequentemente sujeitas (Barker & Murray, 2010; Sherry, 2007).

Este processo de conflito dentro de cada campo tem negligenciado o “reconhecimento necessário de uma incorporação biopolítica desigual” (McRuer, 2010, p.171), enquanto os fatores espaciais, históricos, temporais e geopolíticos que emergiram para governar corpos-e-mentes em modos diferenciados, são confinados ao silêncio (Grech; Soldatic, 2014, p. 1; tradução nossa).

De fato, se uma entre seis pessoas no planeta tem algum tipo significativo de deficiência (World Health Organization, 2023), então é indiscutível que todo e qualquer grupo de subalternos é constituído de pelo menos 16% de pessoas com deficiência, e deve ter um mínimo de estrutura de acessibilidade. Afinal, “justiça social só pode ser para todes” (Mingus, 2023)⁸. No entanto, segundo

⁸ Nesta tradução nossa, utilizamos o formato neutro como modo amplo e não-binário de gênero, conforme sugerido por Tiburi (2019).

relata a própria Mia Mingus (ativista *queer* com deficiência, asiática adotada por pais norte-americanos), ela foi excluída durante muitos anos no contexto da chamada “justiça social”. Considerando esta exclusão da corporeidade def, mesmo dentro de propostas de justiça social, o Coletivo A-FETO propôs a obra *Esqueceram de Mim s/n*, no evento virtual X Mostra de Performance - Negríndios: Corpo, Imagem, Violência e (Re)Apresentação (Salvador BA, 30/11 a 02/12/2020) (Fernandes et al, 2021)⁹.

Devido a esta exclusão no contexto da justiça social, Mingus começou a defender o uso da terminologia “justiça da deficiência” (*disability justice*), que enfoca essa temática mais em particular. É importante reconhecer a deficiência para legitimar um grupo que atravessa vários outros e que vem sendo consistentemente invisibilizado, massacrado e excluído. No entanto, nesta legitimação, justamente, não queremos reforçar um estigma criado por um modelo hegemônico capacitista colonizador excludente, muito pelo contrário. É assim que a interseccionalidade funciona como termo-chave para contextualizar a deficiência na atualidade.

MDL. Com relação ao itinerário de cruzamentos interseccionais que nos afetam e que durante nossa exposição na mesa abordamos de forma a apresentá-lo por diferentes ângulos, localizados não somente em nossas práticas artísticas e fazeres expandido em artes da cena, mas sobretudo de nossas formas de existências encarnada no mundo, e de lugares de fala diversos, gostaria de dialogar sobre as questões da acessibilidade. Em especial, a acessibilidade abordada a partir de suas múltiplas camadas, sejam elas orientadas pelas já conhecidas dimensões, apresentadas por Sasaki (2020) que indica a existência de sete dimensões da acessibilidade (arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática, atitudinal e natural), ou por outras ainda sendo desenvolvidas na prática, em especial nas práticas artísticas e culturais.

Gostaria de nos convocar a pensar em como expandir, ampliar as discussões sobre acessibilidade, tendo em vista a acessibilidade enquanto um direito positivado recentemente. Alguns autores trazem a discussão de outras dimensões e ou camadas como, por exemplo, a dimensão urbanística e a dimensão dos transportes (mobilidade) de Lourau e Vasconcellos (2022), mas também da acessibilidade na perspectiva poética de uma política-estética da obra cênica acessível (Teixeira, 2018; Alves e Moraes, 2018; Oliveira, 2012; Camargo, 2012; Berselli e Isaacsson, 2018).

Neste fluxo torna-se importante questionar: como essas perspectivas e abordagens reverberam na utilização das tecnologias assistivas? Como se contrapor a simbologias capacitistas encontradas por vezes de formas sutis ou não de nominar o corpo, o movimento e espaço do acontecimento, de uma narrativa normativa e de reafirmação de constructos sociais pautadas no déficit, dos modelos médicos do corpo das pessoas com deficiência nas artes da cena?

Essa temática atravessa sobretudo os *lugares de falta* dos artistas e trabalhadores da cultura def que em seu movimento estão apresentando trabalhos acessíveis e formas de arranjos e de

⁹Os Criadores/performers da obra incluíram: Alba Vieira, Carla Vendramin, Ciane Fernandes, Edu O. (Carlos Eduardo Oliveira do Carmo), Eduardo Rosa, Felipe Florentino, Iane Garcia, Kassiano Rosa, Kiran Gorki (Giorrdani Gorki Queiroz), Lenine Guevara, Líria Morais, Lucio Di Franco, Morgana Gomes (Poiesis), Patrícia Ragazzon, Priscylla Lins, Ricardo Fagundes, Sol Di Maria (Vera Solange Pires Gomes de Sousa), Thales Lopes, Víctor Gargiulo.

questionamentos, que podem contrapor a essas representações estagnadas, e formas de utilizar essas tecnologias de acessibilidade e, assim, afinar, expandir e explorar outras estratégias de uso fomentando uma cadeia de transformações no campo das políticas públicas culturais, mas também nos campos formativos, sejam eles em universidades, e grupos de artistas, artistas e performances. Enfim, vamos dialogar sobre a acessibilidade estética, poética e cocriativa nas artes da cena.

Acessibilidade estética e poética contempla aspectos como os fazeres, e saberes estéticos, poéticos, artísticos e pedagógicos nas artes da cena e pressupõe a possibilidade de produção de conhecimento dessas corporeidades múltiplas, que dentro da diversidade não apaga as singulares de corpos def, e suas interseccionalidades com outros marcadores da diferença, propõe pensar na produção de saberes poéticos e acessíveis.

GMV. Falar de nós, na perspectiva de corpos Defiças¹⁰, des-naturalizar a diferença tomando como pressuposto a normatividade compulsória é apenas um preâmbulo para trazer aqui uma discussão sobre o direito à cultura. Propomos, então, a elaboração de modos de entender esse direito a partir do reconhecimento das corporalidades dissidentes para Olivia von der Weide, “o tipo de encontro que tenho com pessoas cegas ensina todos os dias a me descolar dos padrões corporais que chamamos de normalidade, a querer expandir os horizontes sensoriais, estéticos e políticos da realidade” (Weide, 2021, p. 21). Desse modo, pensar a arte e as produções artísticas e culturais nos leva a discutir a acessibilidade a partir de outros parâmetros. Essa afirmação nos leva a rever a produção artística deste século do modo estabelecido como pensado para ser criado e acessado por apenas um tipo de corpo: branco, hetero, masculino e sem deficiência.

A reflexão inicialmente proposta por nós, aqui, toma como pressuposto o corpo com deficiência como um corpo político, um corpo que se anuncia divergente no contexto das relações que se estabelecem no tecido social. Espaço extremamente hierarquizado e que nos impõe limites rigidamente traçados, que nos tem obrigado ao longo dessa segunda década do século XXI, a buscar e experimentar rupturas. Portanto, para nós, pessoas com deficiência, mais especificamente como nos constituímos nos diversos segmentos (cegos, surdos, autistas, dentre outros) desses corpos com deficiência. Esse entendimento deve ser pensado também, como um trânsito das interseccionalidades, de gênero, raça/etnia, classe e, território, dentre outras. Essa construção nos leva a compreender internamente as transversalidades da deficiência, ao mesmo tempo que nos faz perceber as diversidade e diferenças.

A questão da acessibilidade estética e poética aqui entendida como um processo que vai além de recursos técnicos, tecnológicos e mediações previamente definidas por corpos normativos, assume um lugar de ruptura da acessibilidade, agora promovida em todos os seus aspectos por corpos com deficiência, trabalhadores e artistas produzindo cultura def.

¹⁰ “POR QUE DEFIÇA? Defiça é um termo muito usado no contexto de militância e identidade das pessoas com deficiência. Carrega um sentido de luta e emancipação. Foi utilizado na tradução da expressão “Disability Justice”, por Anahi Mello, Helena Fietz e Gabriela Rondon. Foi formalmente apresentada ao termo (que conhecia sem saber a origem) por um artigo da professora Marivete Gesser, que coordena o Núcleo de Estudos de Deficiência (NED) da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem muita influência do Núcleo de Estudos da Deficiência nesse perfil”. Luanda Botelho. Por que defença? Instagram. 17 de maio. Papo Defença - De tudo um pouco sobre a deficiência. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CsWoDrfp9Ch/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>> Acesso em: 14 out. 2023.

Realiza-se então um outro processo cultural, pois até o início do século XXI era pensado como a pessoa com deficiência iria aos espaços culturais, tendo como obrigatoriedade cumprir dia, hora e espaço previamente estabelecidos. Por exemplo, uma pessoa surda só poderia ir a um espetáculo no dia que a produção propõe uma interpretação em Libras; a pessoa com deficiência visual só iria no dia que tem audiodescrição formal; dentre outros exemplos. O corpo divergente antes era pensado apenas numa conotação do ser com deficiência, sem autoria/autonomia pertencente à obra. Ainda agora, neste tempo, a produção artística se não for realizada pelo artista/trabalhador da cultura com deficiência, apresenta dificuldade, pois, na maioria das vezes, existem desafios de se inserir em projetos que são realizados para corpos normativos. Contudo, a partir da acessibilidade estética e poética, é ressignificada a compreensão de uma proposta composta com/por corpos com deficiência. Assim, os espetáculos culturais e artísticos se fazem com bailarinos amputados e com deficiência física; artistas com corpos estranhos, artistas cegos, artistas surdos; e uma acessibilidade construída e apropriada nos roteiros, performances e exposições produzidas para dar conta da indústria cultural e dos editais de fomento. A seguir citamos algumas produções que demarcam esse lugar: *E.L.A.* Jéssica Teixeira; *A-BERRO-AÇÃO*, por uma ética-estética def nas artes, com Edu O., Jéssica Teixeira, Jânia Santos e Daniela Oliveira; *Assexybilidade* de Daniel Gonçalves; projeto *Onde está meu corpo Def* coordenado pelo João Paulo Lima, com a participação de Estela Lapponi com o *Capengar Gang-1*, Natália Rocha com *Por Linhas* e *DEFFUTURISMO* com João Paulo Lima.

MDL. Neste contexto, gostaria de compartilhar nossa experiência com o Grupo de Dança Diversus (GDD), sob minha direção desde o ano de 2017. O GDD se constitui como um projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, um grupo artístico residente do Centro Cultural da UFG, faz parte da política de acessibilidade deste equipamento cultural da cidade de Goiânia-GO, formado por artistas sem e com deficiência, que se compreendem como dissidentes, periféricos, corpos com deficiências, estudantes da universidade, corpos mães, corpos mulheres, indígenas, negros, quilombolas, e, como nos propõe Estela Lapponi (2003), “corpos intrusos”. Corpo Intruso proposto por Estela Lapponi se afirma em uma investigação cênica, visual e conceitual que parte da vivência de um corpo def, em suas relações com o outro. Para a artista, corpo intruso não se limita a um significado, e sim consiste em:

TUDO QUE:
 Não está convidado,
 Está fora de contexto,
 Te tira do centro,
 Desarticula o cotidiano,
 Não nos damos conta,
 Pode causar atração e temor,
 É estranho
 É “feio”,
 É frágil
 No entanto pode ser:
 alegre, indigesto e ter certo humor...
 EU ME NOMEIO: CORPO INTRUSO (C.I.)
 (Lapponi, 2023, p. 59).

Os integrantes do GDD, que em seus processos identitários vêm investigando formas de fazer dança conduzida pela ideia da potencialidade de pensar a singularidades da diferença e praticar o que estamos chamando de poéticas acessíveis, partiram do entendimento que acessibilidade no seu princípio é ter acesso, acessar as coisas do mundo, lugares, saberes, sabores, conhecimentos, relações, sensações. Ter acesso em última medida a uma vida digna, afetuosa, propositiva, artística.

Neste emaranhado de intenções, o trabalho deste coletivo busca questionar sobretudo quem produz esse acesso, para quem, como e porque essa ação é realizada, reforçando a necessidade de tensionar o que alguns autores vêm postulando como a distinção das duas preposições - com e para. Nesta direção, o grupo propõe, como dito, que a acessibilidade deve ser uma ação feita *a partir e com* as pessoas com deficiência, e não apenas *para e sobre* essas pessoas. Alves e Morais afirmam que “interpelar o outro, no caso, o outro com deficiência, não como um sujeito dócil, como um sujeito qualquer, mas antes, como um expert, como alguém que pode conosco formular as questões que são interessantes para um programa de acessibilidade” (Alves e Morais, 2018, p. 589).

Já as poéticas acessíveis que o GDD vem experimentando, Tateando e produzindo, é conduzida pela crítica ao rompimento da hegemonia da produção de conhecimento e saberes coloniais. Nessas fissuras abertas situamos a discussão sobre que existência é permitida produzir, produzir artisticamente, produzir de forma a não se encaixar na racionalidade indolente, nas formas de fruição entre outros modos de viver o mundo. Sintetizando, as poéticas acessíveis, como uma acessibilidade sensível e coerente com os novos desafios contemporâneos, como a crítica a exclusão da deficiência, dos corpos com deficiências e suas culturas neste complexo debate.

Nas obras cênicas do Grupo de Dança Diversus, podemos citar os espetáculos *Transbordar e Cartas ao Tempo*¹¹ que tiveram como metodologia de criação, como a codireção e cocriação, onde artistas def, pesquisadores e artistas independentes, vivenciaram uma prática cênica acessível de montagem do espetáculo, considerando a complexidade de pensar a acessibilidade, e os trabalhos produzidos por saberes e sentidos que fomentam a troca igualitária de sentidos, de possibilidade de criação e fruição pelos corpos def, pela cultura def e por corpos aliados que experimentam uma alteridade inquietante, provocadora e consciente das violências do colonizador que precisa se rever todos os dias.

GMV. Percebemos então a acessibilidade estética e poética como um processo de elaboração da experiência construída e vivenciada no fazer e no pensar artístico e criativo. Jorge Larrosa Bondía, ao tratar sobre a experiência, diz que:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos inter-

¹¹ Funarte- Festival Funarte Acessibilidança. Espetáculo Transbordar. YouTube, 6 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6AkHWLkjlGJqGVC9MuH5KhmrYDfXn8VJ>>. Acesso em: 15 out. 2023. Funarte- Festival Funarte Acessibilidança. Espetáculo Cartas ao Tempo. YouTube, 24 de agosto de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JJ-7CmF-CUsQ>>. Acesso em: 15 out. 2023.

pela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (Bondía, 2002, p. 143).

Essa dimensão traduzida pela experiência se reveste nesse campo teórico da proposição de que ao apropriar-se das subjetividades a acessibilidade estética e poética poderá se constituir numa ampliação da sensorialidade de corpos com deficiência, sem requerer para si a intencionalidade de normalização da diferença, e sim, na busca do reconhecimento das singularidades constituídas pela ampliação das narrativas propostas pela arte.

CAFS. As experiências no âmbito da acessibilidade cultural vêm se tornando cada vez mais urgentes, de tal forma que é necessária uma mudança tanto no viés acadêmico quanto na prática das artes da cena. As políticas públicas de cultura precisam se tornar aliadas no campo de uma acessibilidade que visa o acesso e a garantia do corpo com deficiência na via da fruição da obra, mas, sobretudo, na realização, quando o artista com deficiência se torna o protagonista de seus próprios trabalhos. Logo, pensar o corpo político com deficiência é compreender os meios e os contextos disponíveis a esse acesso.

Assim, propor a criação do *Fórum de Acessibilidade Cultural* no XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE: *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, tornou-se imprescindível como forma de registrar, legitimar e enfatizar um estado presente de Práticas como Pesquisa que estão ocorrendo em inúmeras Instituições de Ensino Superior, tendo pesquisadores sem e com deficiência atuando em projetos de ensino, pesquisa e extensão, ao mesmo tempo, que essas práticas estão alçando outros espaços fora das universidades, gerando contatos com a própria comunidade e buscando um ressignificar político de acesso através de um processo *com e a partir* destas práticas acessíveis. Isto é, entende-se o *com* por uma perspectiva de trabalho que visa a autonomia e a garantia de políticas públicas de cultura que garantam o estado de fruição poética da acessibilidade; já o *a partir* compreende a vivência dos corpos intrusos, dissidentes, periféricos e com deficiência nos seus múltiplos fazeres na vida e na arte.

Nesse viés, vale inserir neste texto, parte do documento construído para defender e respaldar a criação do referido *Fórum*, cuja contribuição contou com a leitura, escrita, correção de muitos agentes pesquisadores sem e com deficiência do Ensino Superior, e que são atuantes no contexto das Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural. Abaixo seguem os parágrafos retirados do documento, apresentando o histórico de ações, projetos e pesquisas que estão em desenvolvimento no território brasileiro.

No âmbito das Artes Cênicas, inúmeras pesquisas, projetos e práticas artísticas estão sendo desenvolvidas nas universidades, por meio de pesquisadores (as) desta Associação, em diálogo direto com profissionais da área da Cultura e da Educação. A criação deste Fórum visa legitimar um diálogo com os setores das Políticas Públicas.

Assim, antes de chegar a esta proposição, é preciso destacar algumas ações que estão sendo desenvolvidas nos últimos anos. A destacar o *Grupo de Dança Diversus*, que configura-se como um projeto de extensão e pesquisa, coordenado por Marlini Dorneles de Lima na Universidade Federal

de Goiás; o Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, projeto de extensão que integra o projeto de pesquisa *Neurodiversidade em Movimento: Somática e acessibilidade como ecologia de saberes*, coordenado por Ciane Fernandes na Universidade Federal da Bahia; o projeto de extensão *Oficina de Teatro Circulando - Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais*, coordenado por Joana Ribeiro da Silva Tavares e Adriana Bonfatti, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; o projeto *Acessibilidade Cultural e Pedagogia Teatral: uma abordagem somático-performativa, cênica e poética*, coordenado por Carlos Alberto Ferreira da Silva, na Universidade Federal do Acre; o projeto de Acessibilidade Cultural coordenado por Emerson de Paula na Universidade Federal do Amapá; o *Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade* coordenado por Marcia Berselli na Universidade Federal de Santa Maria, dentre outros.

Em 2020, durante o contexto pandêmico e em meio à reestruturação do fazer universitário, um grupo de docentes reconheceu a emergência de discutir temas como “Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural” na universidade, a fim de compreender e evidenciar as pesquisas presentes nos cursos de licenciatura e bacharelado, bem como na pós-graduação nas Artes Cênicas. Assim, a partir de encontros semanais, recorrentes até os dias atuais, docentes de diferentes IES começaram a fomentar e a discutir sobre o referido tema. No ano de 2020 o grupo organizou dois eventos *online*: *I Encontro de Artes Cênicas e acessibilidade cultural: olhares extensionistas* e *I Encontro de Artes Cênicas e acessibilidade cultural: ensino e desaprendizagens*, ambos realizados pela Universidade Federal do Acre em parceria com as demais instituições de ensino. Em 2021, aconteceu o *II Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens*, buscando estimular novas reflexões acerca da Acessibilidade Cultural, mas, propondo um processo de desaprendizagem como estímulo pedagógico, a fim de que esse encontro, com importantes profissionais, artistas e pesquisadores(as) da área, pudesse enriquecer e estimular a discussão do tema na universidade. Em 2022, o *III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens* foi presencial e contou com artistas, pesquisadores, fazedores de arte, cultura, educadores, gestores sem e com deficiência. O evento contou com o número direto de 2.957 (dois mil, novecentos e cinquenta e sete) inscritos e participantes, com participação nas oficinas, nas mesas e nos espetáculos, no formato presencial e virtual.

A seguir outros eventos a considerar: o *Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural* organizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; o *Acessa BH* promovido em Parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte; o *Seminário Cultura do Acesso* promovido pela Secretaria Estadual do Ceará; o *Diversilibras* promovido pela Universidade Federal da Bahia; o *I Encontro Corpos Mistos* e o *II Congresso Autismo, Dança e Educação* promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais; o *Seminário Nacional de Cultura e Educação - Aprender para Construir* promovido pelos Ministérios da Educação e da Cultura; e o *I Encontro Corpos Inclusivos e Poéticas Acessíveis*, realizado pela Coordenação de Arte e Inclusão da Escola do Futuro em Artes Basileu França, em parceria com a UFG na cidade de Goiânia, dentre outros.

Neste viés, dado a importância desta discussão, em 2022, durante a Reunião Científica da ABRACE, foi organizada a mesa redonda **Poéticas, políticas e diversidades**, cuja proposta era discutir acerca do corpo dentro dos contextos poéticos e políticos, evidenciando suas diferenças através de falas que abordam o contexto e a realidade de pessoas cis e trans/travestis pretas, com deficiência,

LGBTQIA+, de terreiro e que visam como propósito provocar uma escuta política e sensível. Assim, após as reverberações apontadas na Reunião Científica, na Assembléia, levantamos a possibilidade de criar um Fórum, no qual pudéssemos desenvolver e aprofundar nessas questões interseccionais e suas especificidades, contextos e problemáticas.

Portanto, em 2023, a proposição e consolidação de um documento para formalizar a criação do *Fórum de Acessibilidade Cultural*, concretizou-se na Assembléia do Congresso da ABRACE, movido pela inquietude de pesquisadores que estão envolvidos de forma direta com a referida temática. Nesse sentido, a composição dessa mesa temática **Acessibilidade, Corporeidades e Interseccionalidades**, com pesquisadores sem e com deficiência, materializa uma série de discussões sob uma perspectiva da Prática Artística como Pesquisa, uma vez que os pesquisadores registraram a participação através de falas performativas, ao mesmo tempo que fez dessa mesa um espaço de manifestação aos inúmeros atravessamentos e violências em todos os níveis, tornando pública a reflexão sobre as histórias de violência e de cicatrizes que se somam nas diferentes corporeidades.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** (Feminismos Plurais). São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.

ALVES, Camila Araújo e MORAES, Márcia. Entre Histórias e Mediações: um Caminho para Acessibilidade Estética em Espaços Culturais. Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil. **Psicologia: Ciência e Profissão** Jul/Set. 2018, v.38 n.3, 584-594.

BERSELLI, M.; ISAACSSON, M. Práticas cênicas acessíveis e a interação entre artistas com e sem deficiência: um breve olhar sobre o trabalho dos encenadores Bob Wilson e Pippo Delbono. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v.8, n.2, 2018, p. 45–58. DOI: 10.20396/pita.v8i2.8653873. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8653873>>. Acesso em: 15.02.2023.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n.19, abr. 2002.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, 1989, p. 138-167.

CORONATO, Vívian de Camargo. É como ver sem ver: audiodescrição, acessibilidade e criação. **Anais da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Tempos de memória Vestígios, ressonâncias e mutações, Porto Alegre, out., 2012, v.13, n.1. Disponível: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96>>. Acesso em: 05. 12. 2022.

DOKUMACI, Arseli. **Activist Affordances**. How disabled people improvise more habitable worlds. Durham: Duke University Press, 2023.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático- Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane; GOMES, Morgana Barbosa; RAGAZZON, Patrícia Avila; SOUSA, Vera Solange Pires Gomes de; VIEIRA, Alba Pedreira; SOUZA, Giordani Gorki Queiroz de. Performar formar mar ar... Esqueceram de mim? **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.40, mar./abr. 2021, p. 1-27. DOI: 10.5965/1414573101402021e0102. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19411>>. Acesso em: 12,dez,2023.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto et al. Diálogos e desconstruções: conversas a partir do texto “Intimidade acessibilizadora, interdependência e justiça da deficiência”, de Mia Mingus. In: ALVES, Jefferson Fernandes; FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto; BERSELLI, Márcia (Org.). **Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural**: Contextos de Desaprendizagens. Natal: SEDIS-UFRN, 2022, p.192-224.

GRECH, Shaun; SOLDATIC, Karen. Disability and colonialism: (dis)encounters and anxious intersectionalities. Social Identities. **Journal for the Study of Race, Nation and Culture**, volume 21, issue 1, 2015, p. 1-5.

LAPPONI, Estela. **Corpo Intruso**: uma investigação cênica, visual e conceitual. Editora: Casa de Zuleika, eBook Kindle, 2023.

LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041–060, 2013. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 27 de out. 2023.

LOBO, Lilian F. **Os infames da história**. Pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença**: Cartografia de múltiplos corpos. Salvador: EDUFBA, 2012.

McRUER, Robert. **Crip Theory**: cultural signs of queerness and disability. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

MINGUS, Mia. 2023. “Intersectionality – A Fireside Chat with Disability Justice Activist Mia Mingus”. **Canal YouTube County of Santa Clara, Office of LGBTQ Affairs**. Disponível em: <<https://youtu.be/cBCS1TNoubo?si=OtaQNBooxBx00Di3>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

MINGUS, Mia. 2017. Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice | **Leaving Evidence**. Disponível em: <<https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. Muito prazer, audiodescritores! a escrita, a voz e a outra cena nos espetáculos de dança. **Anais da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Tempos de memória Vestígios, ressonâncias e mutações, Porto Alegre, v.13, n.1, out. 2012. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96>>. Acesso em: 14,dez. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

SINGER, Judy. 'Why can't you be normal for once in your life?' from a 'problem with no name' to the emergence of a new category of difference. In: CORKER, M.; FRENCH, S. (Org.). **Disability discourse**. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1999, p. 59-67.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TEIXEIRA, Jéssica. A percepção de si como um ato de criação e acesso. In: ALVES, Jefferson Fernandes; SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; BERSELLI, Márcia (Org.). **Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: Contextos de Desaprendizagens**. Natal: SEDIS-UFRN, 2022, p.22-36.

TEIXEIRA, Carolina. A cultura da acessibilidade: desafios à produção artística brasileira. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n.6, junho 2018. Disponível em: <sescsp.org.br/revistacpf>. Acesso em: 26, ago. 2022.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WEID, Olivia von der. Passo a dois: percepção tátil-cinética na mobilidade com cão-guia. **Ilha - Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 23, 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Disability**. Key facts, 2023. Disponível em: <<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health#:~:text=Key%20facts,1%20in%206%20of%20us>>. Acesso em: 07, set. 2023.

A DIMENSÃO POÉTICA DO CORPO DANÇANTE

Luiza Monteiro e Souza ¹

RESUMO

Este artigo apresenta a noção de encantaria-corpo como dimensão poética do corpo dançante. As reflexões partem das experimentações de oito processos criativos desenvolvidos em meus estudos de doutorado, entre 2017 e 2021, com o coletivo Companhia Moderno de Dança. Estes estudos articulam-se à linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. O objetivo principal do texto é apresentar a encantaria-corpo como proposição teórico-prática da/na Amazônia como potência para a pesquisa, experimentação e criação em dança que convoca a articulação entre a práxis da dança imanente (Mendes, 2010), a noção de encantarias (Loureiro, 2008) e a noção de poesia (Cotê, 2014). Os processos criativos mencionados ao longo do artigo emergem da encantaria-corpo, a qual inspira-se nos mundos mágicos submersos nos rios amazônicos: as encantarias, espécie de dimensão transcendental onde habitam os seres encantados poetizadores da existência desses rios.

Palavras-chave: encantarias; dança imanente; corpo; poesia; experiências.

ABSTRACT

This article presents the notion of enchantment-body as a poetic dimension of the dancing body. The reflections come from experiments with eight creative processes developed in my doctoral studies, between 2017 and 2021, with the group Companhia Moderno de Dança. These studies are linked to the line of research Poéticas e Processos de Atuação em Artes (Poetics and Processes of Performance in the Arts) of the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Pará. The main objective of the text is to present the enchantment-body as a theoretical-practical proposition in the Amazon as a potential for research, experimentation and creation in dance that calls for articulation between the immanent dance praxis (Mendes, 2010), the notion of enchantments (Loureiro, 2008) and the notion of poetry (Cotê, 2014). The creative processes mentioned throughout the article emerge from the enchantment-body, which is inspired by the magical worlds submerged in the Amazon rivers: the enchantments, a kind of transcendental dimension where the enchanted beings that poetize the existence of these rivers inhabit.

Keywords: enchantments; immanent dance; body; poetry; experiences.

Em novembro de 2002, colaborei com a fundação do coletivo Companhia Moderno de Dança – CMD, de Belém do Pará. Atualmente estou no grupo como intérprete-criadora e diretora artística. A trajetória de quase 20 anos de pesquisa e atuação em dança na Amazônia me fez desenvolver meus estudos de doutorado junto aos criadores e criadoras do coletivo.

¹ Docente efetiva da Universidade Federal do Pará, atuando no curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança, do Instituto de Ciências da Arte. Coordenadora do projeto de pesquisa Processos de criação na encantaria do corpo. Artista da Dança. Intérprete-criadora e diretora artística da Companhia Moderno de Dança. Email: lmonteiro@ufpa.br

A CMD desenvolve processos criativos cuja característica principal é o interesse na investigação de movimentos próprios ao corpo dançante. Trata-se quase sempre de oferecer ao corpo estímulos que lhe possibilitem buscar diferentes modos de criar suas danças.

Nos valores de sua práxis, a companhia compreende que qualquer coisa pode vir a ser dança e que essa coisa criada vem eminentemente do(a) artista criador(a). Esses dois valores são uns dos mais caros ao coletivo, porque localizam o fazer do(a) artista no poder criativo do próprio corpo. Logo, dificilmente trabalha-se com gestos, códigos e estruturas de movimento recorrentes e/ou pre-estabelecidos como dança na cultura ocidental.

Explora-se, sobretudo, a capacidade criativa do corpo em busca de suas danças imanentes (Mendes, 2010). Joga-se o jogo da liberdade criativa, visando a abertura do(a) criador(a) às experiências idiossincráticas inerentes a cada processo. Acredita-se que a coisa a ser criada está sempre incorporada ao corpo.

Com efeito, este artigo emaranha-se no contexto artístico do coletivo supracitado, trazendo como referências oito poéticas originadas em processos criativos emergentes no cruzamento da práxis da dança imanente (Mendes, 2010), com a noção de encantarias (Loureiro, 2008) e a noção de poesia (Côté, 2014).

De acordo com o imaginário amazônico, as águas turvas e barrentas dos rios criam em suas profundezas uma espécie de dimensão transcendental. Chamada de encantarias, essa dimensão é o lugar onde habitam seres poetizadores da existência ordinária e cotidiana dos rios (Loureiro, 2008).

Inspirados(as) nesse contexto, os(as) artistas da CMD foram provocados(as) a experimentar processos criativos a partir de algumas ideias-força, são elas: visível e invisível; superfície e profundidade; interior e exterior; dentre outras.

As ideias-força atuaram como metáforas-paradoxos relativas à superfície e à dimensão encantada submersa nos rios amazônicos, tendo sido aplicadas nos processos para provocar os corpos dançantes a ir ao encontro de suas encantarias.

Nessa conjuntura, as poéticas apresentam as encantarias (particulares e coletivas), emergidas nos mergulhos de cada corpo em si, a partir de *experiências de imersão e emersão – EIEs* (Souza, 2022).

As *EIEs* são experiências compostas de dispositivos imersivos para provocar momentos em que os(as) criadores(as) experimentem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores, utilizando como motriz para o estímulo da conexão corpo e encantarias a ideia de *encantaria-corpo*.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Uma das grandes contribuições para o surgimento da noção *encantaria-corpo*, foco principal deste artigo, é sua confluência com a noção de encantaria. A esse respeito, de acordo com Loureiro,

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a 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. Penso que representam o maravilhoso do rio equivalente à

poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento (Loureiro, 2008, p. 2).

O autor incita percebermos além daquilo que é aparente no rio; além do exterior, da superfície. Reflete acerca da natureza turva, densa e barrenta das águas dos rios amazônicos, cujas características conferem aos rios espécie de camada transcendental. Loureiro (2008) pondera que, apesar dessa dimensão não corresponder exatamente à materialidade do rio, isto é, sua natureza visível ou palpável, ela também o é, o constitui. Sob nosso prisma, a abordagem do autor quanto à encantaria do rio é, primeiramente, um convite a mudarmos nossa percepção do mundo. Percebermos além de sua dimensão cotidiana, das coisas já dadas, das camadas materiais, cujo “espírito frio”, de reproduzibilidade capitalista, vêm tornando-se aspectos cada vez mais aparentes e importantes nos valores e formas de viver da sociedade ocidental.

Tal contexto nos leva a refletir acerca de nossas formas de existência. Talvez estejamos em uma espécie de dinâmica progressiva de desencantamento do mundo, das coisas, do corpo, a qual se alastra há bastante tempo na humanidade. Em consonância a esse pensamento, Côté expõe considerações relevantes:

Ora, desde a época dos deuses únicos, dos mercados internacionais, de acumulação de tesouros, da multiplicação de bens, a consciência humana foi gradualmente corroída. Ela recaí sobre o cálculo, o ângulo reto, a causalidade, a racionalidade, a objetividade, todas as costuras desse casaco que se chama poder e progresso. Tornamo-nos unidimensionais, isto é, em dívida com a realidade, escravos do empirismo. O preço desse sucesso liberal e econômico é enorme. A história recente se apresenta como uma sucessão de amputações e sacrifícios. Nós desencantamos o mundo, perdemos o sentido de sua beleza, liquidamos nossa herança do maravilhoso, neutralizamos a eficácia simbólica de nossas relações com os objetos, com a vida, com a memória. Em princípio, criar riqueza econômica não deveria se opor à criação da beleza. Mas temos que admitir que a máquina infernal chegou a isso: nada pode impedir o progresso. (CÔTÉ, 2014, p. 40, tradução nossa)².

A abordagem da autora é bastante pertinente e dialoga com questões mencionadas anteriormente. Podemos dizer que a sociedade como um todo nos envolve em certa dinâmica de desencantamento do mundo. “Amputações” e “sacrifícios” vêm corroendo nossas existências, destituindo a poesia da vida. Estamos e somos imersos em processos velozes de perda da poesia, do imaginário, da atenção ao corpo.

Por vezes somos muito mais impelidos a produzir, conquistar e apresentar resultados, a cumprir tarefas, a reproduzir imagens de acordo com códigos, padrões e necessidades das estruturas sociais, do que experimentar o tempo, perceber o interior do corpo, observar as coisas, sentir o mundo.

² “Or, depuis l’époque des dieux uniques, des marchés internationaux, de l’accumulation des trésors, de la multiplication des biens, la conscience humaine s’est graduellement érodée. Elle se rabat sur le calcul, l’angle droit, la causalité, la rationalité, l’objectivité, toutes les coutures de ce manteau qui s’appelle la chape du pouvoir et du progrès. Nous sommes devenus unidimensionnels, c’est-à-dire redevables au réel, esclaves de l’empirie. Le prix de ce succès libéral et économique est énorme. L’histoire récente se présente comme une succession d’amputations et de sacrifices. Nous avons désenchanté le monde, perdu le sens de sa beauté, liquidé notre héritage de merveilleux, neutralisée l’efficacité symbolique de nos rapports aux objets, à la vie, à la mémoire. En principe, créer de la richesse économique ne devrait pas s’opposer à la création de la beauté. Mais force est d’admettre que la machine infernale en est rendue là: rien n’arrête le progrès”.

Estamos pouco sensibilizados. Estamos desencantados. Resta pouco espaço à criatividade, pouco espaço ao imaginário, pouco espaço ao indivíduo, pouco espaço às artes.

A dinâmica supracitada enfraquece, e por vezes deslegitima, oportunidades de investirmos mais profundamente em experiências e de nelas ficarmos. Ela nos chama a não perceber, a não darmos tempo para que as coisas aconteçam. Nos força a errar como sonâmbulos(as), esquecidos(as) de dar atenção e aproveitar momentos. Assim, acredita-se na instalação de uma espiral de desencantamento do mundo.

Viver esse desencantamento é como perder espaço para respirar, anular a capacidade de mexer, de observar, de tocar e de criar mundos por meio da potência poética das artes e da vida à revelia de mundos normativos e funcionais em serviço de esquemas e estruturas globalizantes.

Ter mais que ser. Ver mais que perceber. Fazer mais que experimentar. Quantidades sobrepondo qualidades. Supremacia do pensar sobre o movimento-pensamento. O visível no lugar do sensível. O aparente no lugar do oculto.

Sob este prisma, é coerente afirmar que *“Nós vivemos em uma sociedade que dá primazia à norma, ao princípio da precaução e à transparência, sem se importar com o que é único e com a opacidade subjetiva de toda a vida humana”* (COTÊ, 2014, p. 24, tradução nossa)³.

Aproximando essas reflexões do contexto relativo ao campo da arte, acredito que as linguagens artísticas, em geral, nos permitem viver e dar atenção a modos distintos de ser e estar no mundo.

No caso da dança, urge percebermos que o corpo dançante e os múltiplos processos de criação engendrados por ele também podem estar sujeitos a processos de desencantamento. Como exemplo, citamos contextos de ensino, experimentação e criação em dança, reféns de imediatismos, reproduções, normatizações etc.

Em certos contextos em dança, é habitual que o(a) artista, pesquisador(a), professor(a), ao invés de buscar experiências mais voltadas às entranhas do corpo, leve em consideração aspectos exteriores a ele como parâmetros ditadores e condutores de seus processos e criações.

A exemplo, pode-se mencionar a busca por gestuais e repertórios em dança pré-determinados como fonte de produções artísticas, processos de ensino e aprendizagem pautados exclusivamente em cópias e repetições, métodos e técnicas de ensino que não priorizam as subjetividades-corpos e suas relações coletivas etc.

Nos exemplos supracitados, acredito haver um diálogo bastante concreto entre as construções do corpo em dança e questões capitalistas e mecanicistas que acentuam o primeiro como objeto, feito para alcançar metas, adaptar-se a padrões. Corpo relegado a aprender, repetir, comunicar e buscar resultados precisos no cumprimento de demandas de um mercado da dança ditador de suas formas e conteúdos.

Diante de processos articulados à lógica da quantidade e da busca por resultados como dimensões em relevo à sobrevivência da arte da dança, acredita-se que neste campo também podemos nos deparar com o abandono de aspectos impalpáveis do ser humano e de seu meio.

³“Nous vivons dans une société qui donne la primauté à la norme, au principe de précaution et à la transparence, au mépris de ce que chacun a d’unique et de l’opacité subjective de toute vie humaine” (COTÊ, 2014, p. 24).

Toda a presente reflexão é uma das motrizes que nos conduz ao trabalho com a noção de encantaria como indutora de processos e poéticas em dança. Ela permite investigarmos e instaurarmos ambientes opostos ao sentido de desencantamento tratado até então.

Sob meu ponto de vista, convocar coisas das quais não possuímos controle, domínio, e, sobretudo, que não estejam preconcebidas e guiadas por estruturas (no sentido estrito da palavra), é permitir-se caminhar em direção ao desconhecido, à magia, à poesia. A outras versões de nós. Numa direção contrária à do desencantamento.

Dito isto, propomos caminhos opostos à dinâmica de desencantamento do mundo ao enlarmos os corpos criadores(as) em experimentações de camadas interiores, priorizando elementos muito mais da ordem do sensível, do imaterial, do oculto, do que os expostos anteriormente.

Ressalta-se que as camadas submersas do corpo são potentes dispositivos internos capazes de fazê-lo sentir e criar a partir de suas entranhas. Assim, podemos desenvolver processos de (re)encantamento do corpo e, por que não, de (re)encantamento do mundo. Processos nos quais *encantarias-corpos* forcem o corpo dançante a se (re)descobrir enquanto corpo poetizado e poetizante.

Michel Maffesoli fala do reencantamento do mundo para pensar acerca do retorno do imaginário na pós-modernidade, dado pelos laços sociais que constroem coletivamente uma lógica da razão sensível e estetização do cotidiano. Reencantar o mundo seria poetizar o banal.

Neste reencantamento *“é possível que se assista agora à elaboração de uma aura estética na qual se reencontrarão, em proporções diversas, os elementos que remetem à pulsão comunitária, propensão mística ou a uma perspectiva ecológica”* (Maffesoli, 2006, p. 42).

Reencantar o mundo, reencantar o corpo, é poetizar o mundo, a vida.

Apostando no reencantamento do mundo por meio de mergulhos no universo mágico do corpo como estratégia metodológica para a criação, citamos neste artigo algumas poéticas que não visam estar incluídas em paradigmas artístico-sociais de beleza, de ordem, de disciplina, de utilidade. Paradigmas que moldam nossa sociedade abandonando seu pluralismo, individualizando suas existências. Assim, coadunamos ao pensamento de Maffesoli quando afirma:

É porque o mundo é aceito pelo que é, tal como é, que há pluralismo. A atitude voluntarista, a saber, mudar o mundo, construir uma sociedade perfeita, por mais banal que seja, tinha tendência a reduzi-los (mundo e sociedade) ao que eles deviam ser. É aí que repousa o grande fantasma do uno. Por isso, desde que se outorga ao “mundo que está aí” uma realidade ontológica, somos obrigados a reconhecer sua multidimensionalidade. É a partir dessa lógica que é preciso compreender o declínio do individualismo que se acelera atualmente. Ele é certamente a melhor expressão da pluralização. Quer se queira quer não, e de qualquer nome que o chamemos, o “neotribalismo” está aí, presente nos conjuntos dos modos de vida. Tudo isso se subsume num reencantamento com o mundo, de contornos ainda bem nebulosos (religiosidade, astrologia, culto do corpo, ligações diversas), mas cuja eficácia não é menos real. Em suma, o reencantamento com o mundo é, pura e simplesmente, um outro modo de dizer o politeísmo dos valores. Esses tornam-se inatingíveis, são essencialmente contraditórios uns com os outros, tem um caráter fugitivo. É surpreendente observar, nesse politeísmo, que os diversos caracteres sociais nunca têm um aspecto definido. Os papéis, os modos de ser, as aparências, as ideologias, são inteiramente intercambiáveis” (Maffesoli, 1996, p. 222).

Ratificamos nosso diálogo com o processo de reencantamento do mundo, com o mundo, buscando instaurar formas e conteúdos próprios aos universos particulares e coletivos dos(as) envol-

vidos(as) nos processos. Na sequência, um relato do intérprete-criador Lucas Costa, da CMD, ao refletir acerca das implicações dança e encantaria a partir das experiências criativas vivenciadas no processo da obra *Na Beira*⁴.

O existir e o fazer dança imanente já é um tipo de conexão com a encantaria. Porque a dança imanente permite esse acesso, permite esse nascimento, essa emergência de um corpo encantado. O simples fato de praticar, estudar e criar em dança imanente já é esta conexão com a encantaria. É estar no mundo. A partir do momento que passamos a modificar nosso corpo, nossa existência, de uma forma poética, já estamos acessando a encantaria e já estamos disponíveis para que esses seres encantados possam emergir do interior, o que permite descobrir sempre um corpo a mais. E isso é difícil, porque devemos lutar contra esse lugar comum e acessar estes corpos encantados. Às vezes fazer novas coisas na dança imanente e na vida é o grande desafio. É a coisa mais legal e mais rica que a dança imanente fornece, porque em função do processo podemos descobrir e fazer coisas, poesia, de acordo com a forma como somos estimulados e como esse encontro nos chega (Lucas Costa, depoimento concedido em maio de 2020).

Outro aspecto relevante na abordagem de Loureiro acerca da encantaria é a *“liberação da função não utilitária do rio, valorizando a relação deste com o imaginário, em detrimento das funções práticas e de uso que constituem a natureza imediata ou material do rio”* (Loureiro, 2019, p. 83). O autor acrescenta:

Os homens passam pelo rio, usam o rio, trabalham no rio, alimentam-se do rio, navegam pelo rio, vivem no rio e morrem no rio. Todavia, pelo devaneio, percebem que há uma outra realidade que lhes estimula um estado de alma diferente, que lhes permite olhar e perceber esse rio de uma outra forma, plena de um mistério encantatório, magicamente real, capaz de fazer desse rio uma realidade simbólica sensível e que se revela como ‘uma finalidade sem a representação de um fim’. Algo que corresponde a uma situação estetizada (Idem).

Em sua relação com os habitantes ribeirinhos, o rio compõe-se de uma função prática e utilitária. Essa função expressa a realidade desta cultura e, na citação acima, é descrita por meio do emprego dos verbos passar, usar, trabalhar, alimentar, navegar, viver e morrer. Tais ações caracterizam o cotidiano ribeirinho.

Não obstante, para além dessa realidade, existe a realidade simbólica sensível do rio. Uma realidade encantada provocadora de estados de alma diferentes, que passam a se relacionar e perceber o rio a partir de seu mistério encantatório.

No jogo com essa outra dimensão, a função prática dá espaço à função estetizada, a qual ancora-se justamente nas encantarias e seres encantados dos rios. Assim, *“Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso”* (Loureiro, 2008, p. 15).

Em outras palavras, o rio, onde é impossível ver o fundo, as vísceras, as entranhas, é encantado. A invisibilidade cria a atmosfera do desconhecido. E no desconhecido frutifica outro rio, que é o mesmo, mas que é imaginado, percebido e experimentado de outras formas por aqueles(as) que habitualmente relacionam-se com ele.

⁴ Na Beira (2019) é um mergulho nas profundezas que habitam em cada um de nós. Um convite ao contato com uma experiência cênica impregnada de absurdo, encantamento, mistério, magia e transe. (Trecho da release da obra).

É na invisibilidade do rio onde repousa sua dimensão poética, ou seja, a existência do rio é dada por aquilo que pode ser visto (aspectos relativos à superfície) e pelo que não pode ser visto (aspectos relativos às profundezas).

Indo um pouco mais além, o autor aprofunda as reflexões acima propondo articulações dessa abordagem com sua prática artística. Enquanto poeta, Loureiro também aborda a noção de encantaria como forma de pensar acerca da teoria poética engendrada na sua produção de poemas, para a qual ele propõe a poesia como encantaria da linguagem. Em suas palavras:

Entendendo a linguagem como um rio-corrente, espaço de navegação do poeta, ao lado das funções práticas que a constituem como linguagem informativa (representação, expressão e apelo), cremos que a função poética existe subjacente ou submersa nos peraus, nos abismos da linguagem, florescendo à superfície do texto pelo toque no botão de flor da palavra poética (Loureiro, 2019, p. 83).

Ao apresentar a poesia como encantaria da linguagem, o autor utiliza o conceito como um jorro de pólen gerador do nascimento da poesia em meio à linguagem e à escrita.

Habitualmente, a linguagem escrita cumpre uma dimensão prática, funcional, das coisas por ela expressas. Em outro contexto, a poesia possui o poder de revelar dimensões e significações das palavras, da linguagem escrita. O poeta seria esse agente que mergulha no rio das palavras, de onde faz emergir a palavra encantada, a poesia. Logo, o poeta revela as encantarias da linguagem escrita.

Imerso no contexto supracitado, o autor reconhece e assume sua prática artística, anunciando-a “poesia como encantaria das palavras” (Loureiro, 2008). A propósito do movimento de aparição das encantarias da poesia, destaca:

O afloramento da função poética das abismais das encantarias da linguagem ocorre no processo de re-hierarquização dos signos com a inversão da dominante que passa a ser exercida pela estética. A função prática dá lugar à função poética. De certa maneira, é um movimento de conversão semiótica da linguagem-padrão em linguagem-poética. A encantaria é um rio prodigioso, submerso num rio utilitário e pronto a emergir sob o toque do devaneio do caboclo ribeirinho. Pelo devaneio, o caboclo amazônico subverte a realidade do rio, desautomatizando a visão, fugindo à redundância, provocando uma nova contemplação rica de informações e transgressões. De igual modo, é pela ação transgressora e informacional que o poeta retira a linguagem do uso automatizado ou redundante para uma nova dimensão, que é a poética. Pela evidenciação da encantaria do rio, passa-se a ver o rio não como rio de uso, mas transformado em uma realidade mágica, a realidade de um mistério gozoso (Loureiro, 2008, p. 15).

Loureiro amplia as questões acima tratadas no texto intitulado *A arte como encantaria da linguagem*. Após conectar a noção de encantaria com sua arte poética, traça um paralelo entre aquela com as artes em geral, defendendo a ideia de que as manifestações artísticas são expressões de encantarias. A poesia, a música, o circo, a dança etc., são por ele compreendidas como encantarias das linguagens com as quais operam.

À luz dessas reflexões, propomos uma abordagem que conecta a encantaria ao fazer dança, especialmente ao corpo dançante, tomando como elementos-chave o corpo, a dança, a encantaria e a poesia. Nesse sentido, a relação *encantaria-corpo* faz-se por meio da dança imanente, a qual é

um caminho possível para que o corpo dançante exponha, revele, exprima, os seus estados poéticos, a poesia de(em) si.

Todos os oito processos de criação desenvolvidos em minha pesquisa de doutorado compuseram-se de dispositivos imersivos em dança instigadores de estados para além da dominante utilitária e ordinária experimentada pelo corpo em seu cotidiano.

Investigou-se justamente a dominante estética ao aplicarmos experiências instigadoras do corpo em arte, um corpo espetacular, poetizado. Nessa relação, a poeticidade corporal passa a ser a dominante nos corpos, na qualidade de força pulsante reveladora de avessos e entranhas. Acerca dessas dominantes:

Nas artes do corpo ocorre então o que denomino de conversão poética do corpo utilitário padrão em corpo-arte, plurissignificante, gratuitamente contemplado pelo que dele emana e configura entre sujeito e objeto. O corpo-arte aflora no corpo utilitário padrão no emergir de suas encantarias. É o que num sentido mais amplo denomino de conversão semiótica (Loureiro, 2015, p. 25).

À exemplo dos aspectos acima mencionados, os mergulhos dos(as) criadores(as) em suas *encantarias-corpos* foram os caminhos que permitiram a conversão semiótica do corpo (indo de um corpo utilitário-padrão para um corpo-arte). Ao mergulharem em si, os corpos colocaram-se disponíveis a perceber e revelar os encontros com suas forças poéticas interiores por meio do movimento.

Pode-se dizer que é no ato criativo (em suas múltiplas e diferentes etapas) onde a *encantaria-corpo* expõe-se. Ela revela ao corpo as poesias de si, possibilitando a ele devir outro a partir de si mesmo. Devir um *corpo-encantaria*. É possível, então, compreendermos que os múltiplos atos de criação em dança imanente desta pesquisa fizeram emergir *corpos-encantarias*, corpos poetizados cuja dominante é estética. Segue um depoimento do intérprete-criador Robson Gomes, o qual coaduna às reflexões até aqui, a partir das experiências criativas vivenciadas no processo da obra *Na Beira*.

Acho que um corpo encantado ou uma encantaria do corpo, na medida em que ele está conectado com a forma de ser e estar no mundo, logo, de fazer a dança imanente, ele tem a ver com uma linha tênue entre a interiorização e a interioridade e a exteriorização e exterioridade daquilo que se é, porém, tão sutil, ou seja, tão sensível, que num fio técnico, tu consegues repercutir isso no mundo, de forma que tu vais fazer a tua interioridade atingir a interioridade do outro, e, sei lá como, essa partícula singular tua vai encontrar a partícula singular do outro, e esse encontro vai fazer, quem sabe, despertar o desejo no outro dele também encontrar-se encantado, ou encontrar-se em estado de encantamento, com fins de afirmação daquilo que se é perante si e perante o mundo (Robson Gomes, depoimento concedido em maio de 2020).

No que tange às abordagens da encantaria dos rios, da poesia como encantaria da palavra e da arte como encantaria da linguagem, em suas relações com a abordagem da *encantaria-corpo* aqui proposta, podemos resumir: a poeticidade dos rios revela-se por meio dos seres encantados; a poeticidade da palavra escrita revela-se por meio do poema, da poesia; a poeticidade do corpo revela-se por meio da dança; na poética do imaginário amazônico, as encantarias poetizam o rio; as encantarias das palavras poetizam a linguagem escrita; as *encantarias-corpo* poetizam o corpo.

Reiteramos a presença da *encantaria-corpo* como parte de uma teoria de criação em dança enraizada na compreensão de que cada corpo humano, ainda que na dominante cotidiana e por vezes imerso em existências automatizadas, é habitado por forças poéticas submersas potencialmente poetizadoras e geradoras de danças imanentes. Essas forças são a *encantaria-corpo* em cada um de nós.

Eu penso sempre na questão da encantaria como uma lente, porque ela esgarça meu olhar no sentido de compreender o mundo, habitá-lo de outras maneiras e, sobretudo, habitar de outras formas meu corpo e minha dança.

Quando comecei a dançar, tinha 13 anos. Fui aos poucos sendo conduzida a buscar minhas maneiras particulares de movimento, de lançar-me no espaço, de perceber minhas limitações e superá-las.

Com Ana Flávia Mendes como minha diretora artística, e sua abordagem em dança imanente, fui aos poucos compreendendo que a vida não é apenas aquilo que a cultura humana estrutura, aquilo que já está posto. Ao contrário, ela é também o que ninguém sabe, viu ou conhece. Ela é talvez puro desconhecimento.

Inicialmente, minhas experiências eram voltadas para a dança imanente como práxis na qual o(a) artista encontra em si toda a matéria para a gestação da obra cênica.

O encontro com a noção de encantaria em meu doutorado proporcionou amadurecimento dessas experiências artísticas, acentuando nelas as potências e forças, secretas e escondidas, do corpo dançante.

A abordagem da arte como encantaria da linguagem modificou minha relação com o mundo, com o corpo e com as danças habitantes em mim. Considerando a encantaria como dimensão poética escondida nas artes, senti-me convidada a ir rumo ao infinito das coisas, mas também até às dimensões invisíveis da minha dança e do meu corpo.

Essa abordagem abriu minha percepção à poesia do mundo, mas, principalmente, à poesia de meu corpo dançante, pois acredito que:

Ser dançarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento, e de expressão. É igualmente confiar no caráter 'lírico' do orgânico, sem se referir a uma estética nem a uma formatação precisa: o gesto ou o estado de corpo neutro (voluntariamente desacentuado e trabalhando sobre a ausência de 'desenho') tem sua própria qualidade lírica, tanto quanto o gesto tensionado espacializado e musicalizado. O todo trabalhando primeiro nas condições orgânicas desta emergência poética. Opção fecunda, o corpo se torna uma ferramenta formidável de conhecimento e sensação. (LOUPPE, 2004, p. 61, tradução nossa)⁵.

⁵ Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression. C'est également faire confiance au caractère 'lyrique' de l'organique, sans pour autant se référer à une esthétique ni à une mise en forme précise : le geste ou l'état de corps neutre (volontairement désaccentué et travaillant sur l'absence de 'dessin') a sa propre qualité lyrique, tout autant que le geste tensionnel spatialisé et musicalisé. Le tout étant de travailler d'abord aux conditions organiques de cette émergence poétique. Option féconde, le corps devient un formidable outil de connaissance et de sensation. (LOUPPE, 2004, p. 61).

DESENCANTAR NA DANÇA

Desencantar na dança é nosso ponto de chegada, como também de partida. É a camada onde mergulhamos na dança como encantaria. A camada onde dançamos rumo à poesia habitante de nossas danças. Caçamos detalhes. Surpreendemo-nos com sutilezas.

Mergulhamos nas danças para nelas desencantarmos as melhores formas de fazê-las, seus melhores gestos, suas melhores poesias...Seus momentos de surpresa, de transe, suspensão...

Requer sentir detalhes, gestos, direções, qualidades, espaços, tudo o que está engendrado na dança como um todo para que sejam exploradas e apresentadas suas melhores poesias, seus melhores universos encantados.

Após abordarmos a encantaria-corpo é chegada a hora de reconhecer a dança como este lugar de encantaria.

Do corpo à dança, da dança ao corpo, em camadas diferentes, mas complementares, a percepção atenta e presente é da ordem da busca pela poesia, da necessidade de poetizarmos o corpo, o gesto e a dança, instaurando novos mundos por meio de poesias interiores.

Nossas danças são plenas de poesia, de dimensões encantadas. É preciso que econheçamos isso.

Elas vêm de nosso íntimo profundo, de nossas histórias, nossas entranhas.

Fujamos das danças mal-ditas, das danças que nos conformam, que nos reprimem...Procuremos revelar nossos *corpos-encantarias* que nos demontam, nos surpreendem, nos (re)poetizam e (re)encantam.

Mergulhemos na dança para desencantá-la. Mergulhemos para poetizá-la.

Mergulhar para desencantar em nossas danças o que de mais precioso habita nelas: nós mesmos.

Fujamos dos padrões, das clausuras, das fôrmas que nos deformam...

Mergulhemos no corpo para que na superfície seja revelada a dança encantada, a *encantaria-corpo*.

Neste contexto, o presente artigo explorou a relação corpo-dança-encantaria- poesia.

De modo geral, a encantaria tratada faz referência a lugar. Um lugar encantado.

Primeiramente, aplica-se a ideia de lugar encantado ao rio (Loureiro, 2008). Assim, temos a encantaria do rio. Na sequência, aplica-se esta mesma ideia ao fazer poético, à poesia. Com efeito, temos a encantaria da palavra (Loureiro, 2008).

A partir destes dois modos de aplicação da noção de encantaria, um relativo à morada encantada dos rios e o outro à morada encantada das palavras, parte-se para aplicação deste conceito junto à noção de corpo e de dança.

Assim como as duas primeiras proposições, a encantaria passa a ser o lugar submerso no corpo. Uma encantaria que é corpo, por isso *encantaria-corpo*, iniciando com a palavra encantaria justamente para enfatizar a ideia de lugar na relação com o corpo. Logo, um lugar encantado no corpo.

A partir desta primeira relação, acredita-se que nos processos criativos pautados na *encantaria-corpo* nasce o *corpo-encantaria*.

Se, *encantaria-corpo* enfatiza o lugar encantado no corpo, o *corpo-encantaria*, por sua vez, enfatiza a expressão poética deste corpo. Isto é, na inversão dos termos, a idéia de lugar dá espaço à

expressão poética do corpo, à poesia corporal, a qual apresenta-se por meio de gestos, movimentos e danças imanentes. Resumimos:

Da encantaria dos rios, emergem os seres encantados.

Da encantaria da palavra, emerge a poesia.

Da *encantaria-corpo*, emerge o *corpo-encantaria*.

Com efeito, consideramos que:

O corpo-encantaria é o aparente da encantaria-corpo.

O corpo-encantaria é o visível da encantaria-corpo.

O corpo-encantaria é a superfície e a encantaria-corpo é a profundidade.

Experimentar a *encantaria-corpo* sugere ao dançarino(a) imergir no corpo, mergulho, descida, busca no invisível, profundidade; experimentar o *corpo-encantaria* sugere ao dançarino(a) perceber as emersões no corpo, aparição, subida, revelação, expressão visível, superfície;

Da *encantaria-corpo* ao *corpo-encantaria*. Para além de uma rede conceitual, estas duas noções desejam fazer um convite. Um convite ao mergulho. Um convite ao encontro com a poesia que habita cada um(a) de nós.

Que a dança nos mostre sempre nossas versões poetizadas e que, de igual maneira, o mundo esteja aberto para acolhê-las como forma de cremos um pouco mais no corpo, na dança, na encantaria, na poesia, existentes na vida.

REFERÊNCIAS

CÔTÉ, Véronique. **La vie habitable**: poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires. Cidade: Montréal. Atelier 10, 2014.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Paris: Éditions Contredanse, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. Cidade: São Paulo, Escrituras, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Cidade: São Paulo. Escrituras. 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O corpo do amor e da poesia. **Repertório**, Salvador, n.25, p. 24-28, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje**: uma poética do imaginário revisitada. SE-CULT/PA, Belém, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Triádicos**: poesia em pequenos formatos. Cidade: Manaus. Editora Valer, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MENDES, Ana Flávia (Org.). **Abordagens criativas na cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Encantaria-corpo**: processos de criação na encantaria-corpo. 2022. 216 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

ONDAS DE MOVIMENTOS E VOCALIZAÇÕES DANÇANTES EM POÉTICAS DA ONTOGENIA

Diego Pizarro¹
Lilian Freitas Vilela²

RESUMO

Trata-se da articulação de recortes das pesquisas realizadas por dois artistas docentes, autores deste texto, com os Padrões Neurocelulares Básicos (PNBs), assumidos como um tipo de vocabulário de movimentos, conforme a práxis do Sistema Somático Body-Mind CenteringSM (BMCSM), desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen e colaboradores. São compartilhados princípios e possibilidades de dançar, vocalizar e improvisar no envolvimento com fundamentos dos PNBs, cuja noção de desenvolvimento do movimento está relacionada com a corporalização da filogenia e a ontogenia na busca por (re)padronizações. A progressão dos padrões no desenvolvimento humano transita do mais simples ao mais complexo, movendo-se como ondas, dos padrões pré-vertebrados aos padrões vertebrados. As pesquisas corporalizadas com o material dos PNBs no movimento e voz dançados visam ampliar o conhecimento sobre o desenvolvimento do movimento humano, suscitar procedimentos artísticos da dança, e novos modos de pesquisar e desenvolver poéticas de arte e vida.

Palavras-chave: dança; somática; Body-Mind CenteringSM; Padrões Neurocelulares Básicos.

ABSTRACT

This text is one articulation of research excerpts carried out by two artists/professors, authors of this text, with the Basic Neurocellular Patterns (BNPs), assumed as a type of movement vocabulary, according to the praxis of the Body-Mind CenteringSM Somatic System (BMCSM), as developed by Bonnie Bainbridge Cohen and collaborators. Therefore, principles and possibilities of dancing, vocalizing, and improvising are shared in engagement with the foundations of BNPs, whose notion of movement development is related to the embodiment of phylogeny and ontogeny in the search for (re) patterning. The progression of patterns in human development transitions from the simplest to the most complex, moving like waves, from the prevertebral patterns to the vertebral ones. Embodied research with PNBs material on dance movements and voice aims to expand knowledge about the development of human movement, to raise artistic procedures in dance, and new ways of researching and developing art and life poetics.

Keywords: dance; Somatics; Body-Mind CenteringSM; Basic Neurocellular patterns.

¹ Artista docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Pós-doutor em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (PPGCen/UnB). Líder do grupo de pesquisa CEDA-SI - Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. Professor certificado em Body-Mind CenteringSM e outras práticas somáticas. E-mail: diego.pizarro@ifb.edu.br

² Artista docente nos cursos de graduação em Artes Cênicas e na Pós-graduação em Artes (PPG ARTES) e ProfArtes no Instituto de Artes da UNESP em São Paulo. Realiza estágio de pós-doutorado no CEART da UDESC. É educadora do Movimento Somático pelo BMCSM. Líder do Grupo de pesquisa GEMA-Grupo de Pesquisa em Educação, Movimento Somático e Artes da Cena. E-mail: lilian.f.vilela@unesp.br

ONDAS PARA SURFAR NO DESENVOLVIMENTO ONTOGÊNICO

Quando nos juntamos com mais duas colegas para apresentar uma mesa temática³ no XII Congresso da ABRACE, em Belém-PA, envolvendo nossas pesquisas artísticas e pedagógicas com Body-Mind CenteringSM (BMCSM), buscamos, por afinidades vibracionais, agrupar sintonias somáticas coletivas para propagar nossos desejos ondulantes com o tema. Neste texto, duas pessoas da mesa original apresentada propagam seus caminhos e afinidades de pesquisa com as artes da cena, ora para surfar juntas, ora separadas, de acordo com a insistência dos ventos perturbando nossas possibilidades de criação de ondas de sentido.

Na teoria das ondas, pelo campo de estudos da Física, uma onda é compreendida como a perturbação dinâmica propagada pelo espaço, transportando energia, mas não matéria. Para King (2009), o complexo tema das ondas abarca uma grande amplitude do fenômeno físico, desde a perspectiva subatômica da natureza ondulatória das ondas quânticas, às pedrinhas provocando ondulações numa poça d'água, às ondas sísmicas, sonoras, e às ondas eletromagnéticas que alcançam a terra pelo universo (além das ondas gravitacionais previstas a ocorrer massivamente quando dois buracos negros colidem). Mesmo a comunicação interpessoal se dá por uma variedade de diferentes ondas.

As ondas oceânicas são mecânicas, porque precisam de um meio para se propagar; elas formam-se, dentre outros processos, pelo distúrbio que o vento provoca na superfície do mar, ganhando velocidade, altura e fluxo enquanto se deslocam até a areia da praia. Possuem um alto grau de aleatoriedade em forma e frequência e não são lineares, isto é, cada onda é única; as ondas de superfície (as que surfamos) descrevem um movimento circular (Cruz; Sarmiento, 2004), habitando sua característica espiralar, como o próprio padrão integrativo da natureza.

Uma das citações usadas por Bonnie Bainbridge Cohen, "A mente é como o vento, e o corpo, como a areia: se você quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia" (Bainbridge Cohen, 2015, p. 22), perpetua o pensamento e a citação original de Boghar Siddhar, um místico e yogi indiano que viveu entre 500 e 300 A.C. Mais do que um provérbio, a ideia nos convida à integração ondulante e vibracional holística de dimensões físicas, mentais, energéticas, emocionais e espirituais da corporeidade. Ainda, convida-nos à noção de que a natureza se organiza pela formação de padrões. Ao nomear os padrões do desenvolvimento como fundamentais para uma influência global no desenvolvimento da criança, Bainbridge Cohen nos convida a integrar e corporalizar como nos vinculamos, como nos defendemos, aprendemos, organizamos e sequenciamos informações, com profundas influências em como nos relacionamos conosco, com os outros e com o mundo.

Os Padrões Neurocelulares Básicos (PNBs), conforme desenvolvidos por Bonnie Bainbridge Cohen e pessoas colaboradoras, a partir de sua experiência e envolvimento, dentre outros, com a práxis desenvolvida por Irmgard Bartenieff, são uma parte da dimensão do BMCSM relativa à corporalização do desenvolvimento do movimento. Esta dimensão ainda possui um aprofundamento nos Reflexos Primitivos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio (RRR) e no Desenvolvimento Ontogenético - os movimentos da vida humana da fecundação e da vida intrauterina até o primeiro ano

³ Mesa temática intitulada Criação e investigação com Body-Mind CenteringSM nas Artes da Cena, composta por Lilian Freitas Vilela, Diego Pizarro, Luciana Paula Castilho Barone e Márcia Virgínia Bezerra de Araújo, apresentada no dia 28 de junho de 2023, em Belém do Pará.

de vida. Apoiando-se na noção de movimento como linguagem, Bainbridge Cohen (2018) considera que os RRR seriam as palavras e os PNBs seriam as frases, ambas articuladas no primeiro ano de vida na relação com a gravidade, entre ceder/empurrar e alcançar/trazer para si. Estes são processos fundamentais para a (re)padronização de postura, movimento e integração dos sentidos.

Neste texto, Lilian Vilela se dedica a apresentar o contexto geral de criação do material de estudo do BMCSM por Bonnie Bainbridge Cohen e colaboradores, com enfoque ao tema do desenvolvimento ontogenético pelos Padrões Neurocelulares Básicos. Partilha uma experiência somática de dança imersiva em aproximações de estados e movimentos com outros seres vivos no mundo líquido oceânico.

Diego Pizarro se dedica a introduzir a questão da Somática da voz, articulada em laboratórios de Prática Artística como Pesquisa durante o desenvolvimento de seu pós-doutorado (2022-2023), especificamente os experimentos de vocalização somática a partir dos padrões celulares e a criação de danças advindas dessas experiências.

Assim como cada padrão precede o próximo no processo de desenvolvimento, como ondas sobrepostas, buscamos aqui articular nossos movimentos reflexivos em padrões ondulatórios, isto é, surgindo, integrando e reemergindo em novos níveis de complexidade. Aqui, a sequência de movimento interno, movimento externo e locomoção espiralam a partir de ondulações próprias.

ONDAS DE AMOR: BONNIE BAINBRIDGE COHEN E O BODY-MIND CENTERINGSM (BMCSM)⁴

Bonnie Bainbridge Cohen⁵ nasceu nos Estados Unidos no último dia do ano de 1941, e esteve ligada ao mundo das artes e do movimento desde sua infância. Seus pais trabalhavam em uma companhia itinerante circense, sua mãe era dançarina e trapezista, o que a possibilitou “dançar antes mesmo de saber andar” (Johnson, 1977 *apud* Pees, 2010, p. 259). Desde pequena viajava com o circo e convivia com pessoas com habilidades incomuns e modos diferenciados de viver, o que a fez “crescer acreditando que o extraordinário seria normal”, pois “a magia do circo fazia com que nada pudesse parecer impossível” (Miller; Ethridge; Morgan, 2011, p. 401).

A perspectiva de que dançamos antes de ficar de pé, inclusive já no útero enquanto embrião/feto em formação, amplia o que pode ser dança e supera o senso comum capacitista de que precisamos ter dois pés para dançar. A dança intrauterina seria “[...] permeada pelo toque que o líquido amniótico e o movimento da mãe exercem no bebê e que favorece o encontro de dançar e ser dançado, tocar e ser tocado, mover e ser movido” (Pees, 2016, p. 84). “Estavam sempre dançando”, como relata Bainbridge Cohen, assim suas aulas de dança começaram aos três anos de idade, antes mesmo que começasse a falar.

⁴ Os dados biográficos de Bonnie Bainbridge Cohen foram extraídos de relatos orais proferidos durante as aulas *online* de seus cursos durante o ano de 2021, bem como a biografia contida no livro *Exploring Body-Mind Centering: An Anthology of Experience and Method* (2011), dados coletados em seu livro *Sentir, Perceber e Agir: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering[®]* (2015), informações disponíveis no website: www.bodymindcentering.com, entre outros.

⁵ É mãe de três filhos, Joshu (1972), Basha (1975) e Issa (1977) e autora de três livros: *Sensing, Feeling and Action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering[®]* (único traduzido para o português pela editora SESC São paulo), *The Mechanics of Vocal Expression* (2015) e *Basic Neurocellular Patterns: exploring developmental movement* (2018); e mais de 10 Vídeos com material de estudos do BMC. Continua a produzir e dar aulas ininterruptamente, inclusive durante o período de isolamento social ministrou várias séries de aulas (cursos *online*) para a comunidade internacional do BMC e pessoas interessadas atingindo mais de 700 pessoas em 70 diferentes países.

Quando perguntada como acha que sobreviveu à infecção de poliomielite a que foi acometida aos quatro anos de idade, Bainbridge Cohen declara⁶, sem hesitar, que foi o amor de sua mãe. De fato, ela afirma reiteradamente que a fonte dos processos de corporalização é o amor (Bainbridge Cohen, 2015). É interessante nesse ponto observar o processo de vida de Bonnie e o que primeiro a levou a desenvolver o BMCSM, ou seja, foi sua vocação inata para ajudar crianças com diversos problemas de saúde que a levou a iniciar a pesquisa que culminaria no BMCSM. Isto nos leva ao que parece ser um dos aspectos mais importantes deste Sistema Somático: as pessoas. O que realmente importa são as pessoas e os seus processos, não o conteúdo em si, que pode sempre ser deixado em espera enquanto quaisquer questões humanas imediatas precisam ser resolvidas (Pizarro, 2022). Os processos de vida e inspiração dela própria podem nos dar pistas nesse sentido.

Bonnie constantemente afirma que sua primeira linguagem foi o movimento e que nunca foi muito boa com as palavras. Bonnie Bainbridge Cohen se formou em Terapia ocupacional, estudou Dançaterapia com Marion Chace e Labanotation no *Dance Notation Bureau e Análise Laban de Movimento* (CMA) no *Laban Institute of Movement Studies*, em Nova Iorque. Ainda em Nova York, estudou dança com Pauline de Groot, Jim Tyler, Mieko Fugi e Eric Hawkins, entre 1965 e 1975, durante a efervescência da dança moderna e pós-moderna em Nova Iorque. Ele a introduziu no tema de mover sem esforço e “a arte de fazer sem fazer” (Miller; Ethridge; Morgan, 2011; Pees, 2016).

Desenvolveu também sua pesquisa com a voz, partindo dos ensinamentos de seu professor de canto, Douglas Stanley (1945), e com yoga, a partir das práticas e ensinamentos de Yogi Ramira. É certificada no método Bobath na Inglaterra, onde estudou profundamente bebês e crianças pequenas em diferentes fases de desenvolvimento, sempre com uma visão integrada sobre o corpo em movimento e as singularidades pessoais.

Viveu no Japão com seu marido Len Cohen, ambos influenciados pela Meditação Zen, e ampliou contato com a medicina oriental, Aikidô e *Katsugen-undo*⁷. Em 1973, voltou para os Estados Unidos com experiências variadas e trânsitos entre abordagens, métodos e técnicas corporais, ocidentais e orientais. Nomeou sua abordagem somática como Body-Mind CenteringSM ou BMCSM, e fundou The School for Body-Mind CenteringSM dedicando-se ao estudo da anatomia corporalizada articulada aos seus conhecimentos como dançarina, professora e terapeuta.

O material de estudo do BMCSM, desde seu princípio, tem se ampliado e deslocado por diferentes territórios e países através de colaboradores e estudiosos. Bonnie reconhece a comunidade de construção e suporte, bem como as inúmeras contribuições dedicadas ao campo investigativo. No Brasil, existem vários profissionais no campo das artes, educação e saúde formados como Educadores do Movimento Somático, Praticantes e Professores de BMCSM, e também são oferecidos regularmente cursos de formação em diferentes localidades do país, em contínuo crescimento e desdobramento em pesquisas.

Artisticamente, Bonnie influenciou diretamente a elaboração das bases da pesquisa do Contato-Improvisação, devido às colaborações mantidas com Nancy Stark Smith, Lisa Nelson e Steve Paxton. Foi também professora convidada em Festivais Institutos e Faculdades de dança nos Estados

⁶ Conversa informal de Diego Pizarro com Bonnie Bainbridge Cohen durante o curso *Embodying Authenticity, Organicity, and Expression*, realizado de 13 a 28 de julho de 2019, em Pomona College, em Claremont, Califórnia, EUA.

⁷ Um método de movimento automático desenvolvido por Haruchika Noguchi, fundador do Setai.

Unidos e outros países. A criação do sistema somático BMCSM tem influenciado muitos procedimentos na relação ensino aprendizagem da dança, bem como na criação artística e na área acadêmica, especialmente em metodologias de pesquisa designadas como Prática como Pesquisa, Pesquisa baseada em Artes, Somática como Pesquisa, entre outras (Fernandes; Scialom; Pizarro, 2022).

No BMCSM, a busca pela centralização do corpo e da mente é um processo que se baseia na experiência de observar, sentir, perceber e agir na descoberta de diálogos e relações entre movimentos celulares internos e expressões externas de movimento no espaço. Segundo Bainbridge Cohen (2015, p. 22), “o Body-Mind Centering é uma jornada experimental contínua pelo território vivo e mutável do corpo. [...] Nessa jornada, somos conduzidos a compreensão de como a mente é expressa pelo corpo em movimento”. Se for contínua e experiencial, é completamente aberta e não se submete a modelos e prescrições. Se cada pessoa der uma resposta individual às sugestões propostas, cada uma cria o seu caminho singularmente. É nesse sentido que se pode dizer que o BMCSM não é um modelo, mas apenas e convenientemente uma inspiração.

Como pontua Bonnie: “No BMC, nós somos o material, já o corpo e a mente são os meios de exploração. A pesquisa é experimental, assim como o material. Cada um de nós é o estudo, o aluno, o professor” (2015, p.23). O estudo do BMCSM abarca o aprendizado cognitivo e experimental dos variados sistemas corporais (sistema esquelético, muscular, ligamentar e fáscias, sistema dos fluídos, nervoso, endócrino, dos órgãos) estuda os sentidos, a dinâmica de percepção, respiração e vocalização, inclui atenção para as estruturas celulares e subcelulares, embriologia, desenvolvimento ontogenético, padrões neurocelulares de desenvolvimento do movimento unidos com a arte do toque e da repadronização e especializadas pela embriologia corporalizada.

SOBREPONDO ONDAS: OS PADRÕES DE DESENVOLVIMENTO DO MOVIMENTO HUMANO

Os padrões de desenvolvimento do movimento humano, conforme citado na introdução deste texto, abarcam o alfabeto de movimento proporcionado pelos reflexos primitivos, as reações posturais e as respostas de equilíbrio (RRR), juntamente com o vocabulário de movimento proveniente dos Padrões Neurocelulares Básicos (PNB)⁸, relacionados com o desenvolvimento filogenético (animais) e ontogenético (ser humano).

Os Padrões Neurocelulares são uma série de movimentos que normalmente emergem e se integram durante a infância. A progressão desses padrões de desenvolvimento do movimento humano transita em ondas do mais simples ao mais complexo, e correspondem aos movimentos simples de organismos unicelulares e amebas até o movimento complexo de animais mamíferos. Nos estudos do BMCSM, os PNBs são divididos em dois grupos, o grupo dos padrões pré-vertebrados, em correspondência aos animais sem coluna vertebral, e o grupo dos padrões vertebrados, aqueles encontrados em animais com a presença da coluna vertebral na estrutura do corpo.

⁸No início dos estudos e sistematização, eram chamados Padrões Neurológicos Básicos. Em 2011, veio a denominação Padrões Neurocelulares Básicos, que serviu para abarcar os padrões pré-vertebrados que se iniciam antes mesmo do sistema nervoso (com exceção do padrão Vibração, anterior à vida propriamente dita).

O interesse de Bonnie pela conexão dos movimentos com a filogenia se iniciou experiencialmente como professora, em 1965, quando começou a explorar os movimentos de animais e a observar os padrões de movimento humano com semelhanças aos movimentos dos animais, em suas aulas de dança no Hunter College, em Nova Iorque.

Para Bainbridge Cohen, os PNBs são a fundação na qual emergem nossos movimentos; os padrões guiam nossa interação com o espaço, a gravidade e possibilitam a descoberta de nosso sentido de self e de nossa relação com os outros seres e o ambiente ao nosso entorno.

O ser humano apresenta os padrões de movimento sequencialmente, cada padrão dentro da progressão está contido em latência nos que se seguem e a emergência de um novo padrão modifica o padrão precedente (Bainbridge Cohen, 2015). Assim, o trabalho com o material dos PNBs organizado pelo BMCSM promove a reorganização do nosso vocabulário de movimento (Pees, 2016).

OS PADRÕES NEUROCELULARES BÁSICOS⁹

Os sete padrões pré-vertebrados são: Vibração, Respiração Celular, Esponja (absorção), Pulsção, Irradiação Umbilical, *Mouthing/Analing*¹⁰ e Pré-espinal¹¹. Os quatro primeiros correspondem aos padrões de movimento dos fluidos internos do corpo e não envolvem movimento exterior no espaço. A Vibração está presente em tudo o que existe, e a Respiração celular é o primeiro padrão dos seres vivos, presente no mais simples organismo unicelular. A Irradiação Umbilical é o primeiro padrão que transporta o movimento interno do corpo através do espaço exterior. E os dois últimos padrões, gradualmente estabelecem o eixo vertical do corpo.

Os padrões vertebrados incluem a sequência de quatro padrões básicos: espinal, homólogo, homolateral e contralateral e, em cada um deles, existem variações baseadas na iniciação e sequenciamento através do corpo. Os quatro padrões citados possuem as variações nos subpadrões Ceder/Empurrar e Alcançar/ Trazer para si. A combinação desses quatro padrões vertebrados com os dois subpadrões diferenciados no local de iniciação desdobram-se em doze padrões vertebrados.

Os primeiros padrões vertebrados são os **padrões espinais** nos quais o movimento é iniciado pela coluna (pela cabeça ou pela cauda) e sequenciados por cada uma das vértebras com flexibilidade e integridade. Os padrões espinais são a base de desenvolvimento para os padrões que envolvem os membros. Estão relacionados com a linha média da coluna vertebral e as conexões entre cabeça e cauda. Na filogenia, os padrões espinais são representados pelos peixes nadando em água com o movimento na coluna (espinha).

Os padrões espinais estabelecem o suporte no plano horizontal como o primeiro plano espacial a se desenvolver através do movimento. Segundo Bainbridge Cohen (2018), é o plano da atenção, re-

⁹ Os dados e informações sobre os padrões são extraídos do livro escrito por Bonnie Bainbridge Cohen: *Basic Neurocellular Patterns: exploring developmental movement* (2018) e correspondem às suas descobertas e campos de estudos compartilhados nos cursos de formação oferecidos pela School for Body-Mind CenteringSM.

¹⁰ Sem tradução para o português. Poderíamos relatar grosseiramente como um padrão de busca pela boca. A boca e o ânus assumem a função de receber o alimento e excretar substâncias. *Mouthing* está ligado ao padrão *Analing/Mouthing e Analing*.

¹¹ Em inglês, os nomes dos padrões pré-vertebrados são: *Vibration, Cellular Breathing, Sponging, Pulsation, Navel Radiation, Mouthing/Analing and Prespinal*.

ceptividade e comunicação. Os quatro padrões espinais ocorrem com as combinações entre os subpadrões Ceder/Empurrar e Alcançar/Trazer, cada um deles iniciado ou pela cabeça ou pelo cóccix-cauda.

Em continuidade aos padrões espinais, temos o padrão homólogo que apresenta a presença dos membros. O padrão homólogo se relaciona com o movimento de independência dos dois membros superiores (braços) em relação aos dois membros inferiores (pernas). Integra a parte superior do corpo com a parte inferior, estabelece simetria e ampla base de suporte para se movimentar. Na filogenia, é representado pelos anfíbios como o sapo.

Os **padrões homólogos** estabelecem o suporte no plano sagital com movimentos de flexão e extensão que diferenciam e integram a metade de cima do corpo com a metade de baixo do corpo. Segundo Bainbridge Cohen (2018) é o plano do planejamento, da ação e da locomoção em direção a algo. Os quatro padrões homólogos ocorrem com as combinações entre os subpadrões *Ceder/Empurrar* e *Alcançar/Trazer para si*, cada um deles iniciado pelos membros superiores ou pelos membros inferiores.

Na sequência em ondas, temos o Padrão Homolateral, que é um padrão vertebrado assimétrico que diferencia o lado direito e esquerdo do corpo e orienta a linha lateral. O padrão homolateral estabelece o movimento de assimetria entre os lados do corpo, uma metade lateral do corpo condensa enquanto a outra metade se expande. Cada lado do corpo é envolvido integralmente na ação, membro superior e membro inferior. Na filogenia, são representados pelos répteis como o lagarto.

Os **padrões homolaterais** estabelecem o suporte no plano vertical, no qual flexionamos lateralmente a coluna de um lado para o outro diferenciando e integrando o lado direito e o lado esquerdo do corpo. Segundo Bainbridge Cohen (2018), é o plano da avaliação, da análise, da determinação e apresentação. Os padrões homolaterais ocorrem apenas com os subpadrões *Ceder/Empurrar*, promovendo a base para os padrões contralaterais. Os padrões homolaterais organizam a qualidade da lateralidade e desenvolvem a estabilidade postural lateral. Integram todos os membros com a coluna e com a linha lateral do corpo através das flexões e extensões laterais da coluna.

O último padrão vertebrado assimétrico é o padrão Contralateral. Os **Padrões Contralaterais** estabelecem a integração diagonal dos membros (membro superior com lado oposto ao inferior) no movimento. Com ele podemos diferenciar os quadrantes diagonais de nosso corpo e ter a experiência de movimentos tridimensionais. Todos os planos dos padrões precedentes estão integrados. Na filogenia, é representado pelos mamíferos, como o cachorro ou o gato, por exemplo.

Os padrões Contralaterais ocorrem apenas com os subpadrões *Alcançar/Trazer* iniciados ou pelo membro superior (mão) ou pelo membro inferior (pé), direito ou esquerdo. Segundo Bainbridge Cohen (2018), com os movimentos contralaterais ganhamos a capacidade de organizar nossa percepção, fazer múltiplas escolhas e agir com especificidade.

EXPERIMENTAÇÕES SOMÁTICAS DE INTEGRAÇÃO CORPO, MENTE E AMBIENTE AQUÁTICO – (LILIAN VILELA)

Imersa no mundo líquido oceânico, trago a experiência com os Padrões Neurocelulares Básicos (pré-vertebrados e vertebrados) do BMCSM para uma dança interna, silenciosa e transformadora.

A investigação somática emergiu do desejo de reconexão interna e (re)padronização de modos de ser/se mover no mundo. Ímpeto interno de mudar processos de *esperançar* o futuro após o período de isolamento social e os impactos decorrentes do período da pandemia.

Com nova morada em cidade litorânea, com a presença da natureza no cotidiano, foi despertada a vontade de imergir em águas salgadas. Desde pequena, a água foi meu ambiente de conforto interno, restauração e reconexão ancestral, mas as águas doces de riachos, cachoeiras e banheiras termais de minha infância e juventude tinham margem, limites e bordas de segurança. A vastidão e exuberância do mar exigiu um aproximar manso, primeiro com admiração e cautela. Foi preciso aprender a olhar longe e distinguir fluxos de movimentos vindos de dentro d'água, depois marcar os pés na areia para adentrar passo a passo. Mergulhar no raso, no fundo, saltar onda, engolir água, boiar, ceder e permanecer. Voltar nos dias seguintes, de sol, de tempo nublado, de mormaço e de ventanias, procurar diferentes enseadas, outras densidades e temperaturas.

Segundo Fernandes (2022, p. 304), a imersão vem se configurando como “um modo de conectar e integrar múltiplos sentidos e sabedorias, isto é, imersão como modo de fluir com a/na própria vida em seus recursos imprevisíveis e constantes desafios”. Assim, encontro um pontal¹² e escolho viver a experiência de mover com o material dos PNBs em uma *dança imersiva* (Fernandes, 2022).

Adentrar na água, soltar, ceder, respirar e sustentar, entregar ao balanço das marés internas e externas. Entro respeitosamente neste lugar que me acolhe para sentir a vibração presente na água, no ar, em mim. Sem buscar formas definidas, simplesmente deixar estar e abrir para o magnetismo da água. Deixar a dança surgir do nada (VIBRAÇÃO). Diante do imprevisível, a respiração interna e a respiração externa me deixam em estado de descanso, com o conforto ondulante de bem-estar sereno. Foco a atenção no ritmo interno de expansão e contração, me sinto presente e viva (RESPIRAÇÃO CELULAR). Percebo meu corpo flutuando na água, quando um movimento externo acontece, não controlo, recebo e deixo atravessar minhas camadas, busco a quietude no que me passa na gentileza dos movimentos fluidos internos. A dança interior desperta da quietude para surgir possibilidades (ESPONJA/ABSORÇÃO).

Junto ao imenso mar, sinto o fluxo e as vazantes do oceano que existem dentro de mim, e inicia internamente a intenção de me engajar em ação. A dança da maré interior que move para dentro e gira para fora em fluxos (PULSAÇÃO). O meio também se expande ligeiramente como um balão e condensa. A respiração é mobilizada flutuando na região do umbigo. O centro do corpo me aciona, conecta com as extremidades e reverbera movimentos no ambiente líquido. Como uma estrela de seis pontas, eu me desloco ondulante, viro e reviro com leves flexões e extensões que se originam do centro e partem em várias conexões pelas mãos, os pés, a cabeça e a cauda-cóccix. Os primeiros movimentos de mobilidade no espaço aparecem: do centro às seis extremidades, das extremidades ao centro. Eu impulsiono a água e o movimento externo aparece. Posso expressar a força vital inerente da vida em movimento. (IRRADIAÇÃO CENTRAL).

A partir do centro irradia um caminho vertical para cima e para baixo. A boca busca o ar, desejo alimento e início um gesto que move a cabeça e repercute no corpo. Conectam-se extremidades, boca e ânus, o que entra e o que sai; o que busca trazer e alcançar o espaço externo. O corpo res-

¹² Os experimentos de dança imersiva ocorreram no Pontal da Praia da Daniela na cidade de Florianópolis, em março de 2023.

ponde em movimentos sinuosos. Sinto satisfação pelo movimento (*MOUTHING/ANALING*). Surgem movimentos suaves e flexíveis nesse eixo móvel, a coluna macia desliza ondulante na água espontaneamente. Eu me movo com facilidade e fluidez. (*PRÉ ESPINAL*). Sinto-me à vontade no meio líquido e começo a deslocar, ora cabeça me leva, ora a cauda-cóccix me leva. Diferencio o que está na frente e o que está atrás no corpo pela coluna central, com o suporte da água na justa medida de esforço para mover. (*ESPINAL*). Encontro suporte para os membros, braços e pernas, mãos e pés, a parte de cima e parte de baixo do corpo, impulsiono e avanço, movo com mais vigor, para frente e para trás. (*HOMÓLOGO*). Percebo um lado do corpo flexionar enquanto o outro se estende, instaura uma assimetria no corpo em alternância. Sinto os diferentes lados iguais do corpo e me movo em direção à terra (*HOMOLATERAL*). Em resposta ao movimento de ceder e empurrar de um dos lados do corpo, o outro lado alcança o espaço, a assimetria se instaura no deslocamento em terra. Há uma mudança de ambiente, da água para a terra. A gravidade age (*CONTRALATERAL*).

Na experiência de viver os estágios de desenvolvimento, encontrei suportes para repadronização, liberdade para distensionar, de mover por dentro e no entorno de outras formas de vida. Um pequeno cardume passeava tocando meu corpo durante a experiência de imersão. Eu me senti



Figura 1. Imagens captadas por print de vídeo com experimentação somática dos PNBs no mar.

Fonte: Acervo pessoal gravado na Praia da Daniela, Florianópolis, março de 2023.

#paratodomundover

Quatro fotografias coloridas em plano horizontal agrupadas com imagens de uma mulher em movimento imersa na água. As imagens registram diferentes formações corporais: corpo espalhado flutuante, membros recolhidos, condensada pelo centro e com a lateral do corpo virada em torção. A mulher de pele clara tem cabelos pretos soltos e veste maiô branco, partes de seu corpo estão aparentes enquanto outras submergem no mar ondulante de coloração amarronzada.

conectada e parte da natureza nesse MaR (sigla em inglês para *merger as research*), trazido por Fernandes (2022), como conceito de imersão corpo ambiente, com técnicas de reaproximação e encontro com procedimentos de estar-ser de outras formas de vida, no caso dos PNBs, de peixes, águas vivas, estrelas do mar, esponjas. Eu me senti água. Eu me senti peixe. Eu me senti estrela. Eu me percebi dançando as vidas que habitam em mim.

NA VIBRAÇÃO DE ONDAS SONORAS: VOCALIZANDO DANÇAS SOMÁTICAS COM OS PNBS (DIEGO PIZARRO)

Durante seis meses, de setembro de 2022 a janeiro de 2023, realizei laboratórios de Prática como Pesquisa (Scialom, 2021) experimentando possibilidades de vocalizações desde estados somáticos específicos, movidos pelas experiências com os padrões pré-vertebrados (ou simplesmente padrões celulares).

Tal pesquisa foi movida pela Somática como um modo de estar no mundo, isto é, um paradigma alternativo para o desenvolvimento de conhecimentos e um tipo de práxis cuja sabedoria encontra-se nos tecidos corporais em relação ao ambiente. Aproximando-se de uma noção ampliada da Somática, é possível afirmar que se trata de um campo epistemológico contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinadas (Pizarro, 2020).

Especialmente na última década, o tema da Somática da Voz vem ganhando destaque nos discursos e práxis da cena contemporânea. Pesquisas variadas foram realizadas no Brasil e em outros países do mundo ocidental nesse sentido; a maioria mais preocupada em mostrar os benefícios da Somática para o acontecimento vocal, seja dentro ou fora dos palcos, do que elaborar a tessitura crítica sobre o tema. Nessas pesquisas, em geral, por vezes a Somática aparece para nomear a parte física do corpo, como exercícios de sentido cinestésico; por outras, relacionada ao cuidado de si, à consciência corporal ou à dimensão poética da voz. O termo também é utilizado para denominar algo que já acontece no treinamento vocal em diversas práticas, especialmente relacionadas aos exercícios de movimento e preparação para emissões vocais em altas intensidades, em busca da eficácia e do aumento da potência técnica e expressiva vocal.

Meu interesse por esse tema se declara pelo trânsito pessoal entre Somática, Dança e Teatro, já há vinte anos. Em 2017, fui coautor de um artigo preocupado com a dimensão somática da voz, focando no sistema somático Body-Mind CenteringSM como prática de corporalização da voz, considerando naquele momento que havia poucas pesquisas publicadas sobre o tema (Pizarro; Brito, 2018). Em poucos anos, contudo, publicações variadas surgiram, inclusive uma pesquisa específica e ampliada sobre o assunto, de autoria da pesquisadora grega Christina Kapadocha (2021) que, além de desenvolver sua pesquisa com voz e Somática para atores, agrupou um acervo de artigos reflexivos sobre a Somática da voz.

O campo da Somática é bastante amplo, com praticantes e instrutores advindos de matrizes e interesses diversos, interpretando epistemologias e metodologias de acordo com o contexto e as necessidades pessoais. Assim, não seria diferente com a Somática da voz, assumindo que o tema da

voz também encontra dissensos polêmicos entre praticantes. Por exemplo, Konstantinos Thomaidis (2021), em seu prefácio para o livro de Kapadocha (2021), afirma que a voz na somática se apresenta como um acontecimento futuro, ou seja, trabalha-se algo no momento presente, como a respiração, para que em outro momento a voz apareça de algum modo transformada. Assim, para esse pesquisador, nas práticas somáticas a voz é algo que ainda virá. Evidencia-se aqui, contudo, que ele assume esta afirmativa a partir de uma oficina do Método Feldenkrais de que ele participou por alguns dias.

Há muitas nuances a serem discutidas no contexto citado, mas, para dar um exemplo sucinto como contraponto, no BMCSM, a voz é experimentada como um acontecimento presente. Este sistema somático busca modular estados de presença buscando iniciação de voz e movimento de quaisquer partes corporais, desde uma única célula até um sistema inteiro. Nos laboratórios de Prática como Pesquisa, desenvolvi práticas de vocalização na somatização da respiração celular, esponja (absorção), pulsação, irradiação umbilical, *mouthing/analing* e pré-espinal. O padrão da vibração de fato mostrou-se como o ponto de partida fundamental para todas as experimentações com os padrões celulares.

A pesquisadora Ninoska Gomez (1986) afirma que a corporalização envolve vibração e ressonância, no sentido de ecoar dentro ou fora de nós. Para Nicolescu (1999, p. 71), “[...] no vazio quântico tudo é vibração, uma flutuação entre o ser e o não-ser. O vazio quântico está cheio, cheio de todas as potencialidades: da partícula ao universo”. De fato, a vibração é apresentada por Bainbridge Cohen (2018b) como o padrão neurocelular mais fundamental da vida, isto é, sem vibração não existe forma. Parece que o amor como fonte do processo de corporalização, conforme já citado, é capaz de criar ressonâncias entre os seres; passamos então a vibrar juntos. Toda vibração gera ressonâncias, mesmo que momentâneas.

Nesse sentido, a transformação pela vibração acontece no nível celular, configurando-se como uma proposta fundamental no BMCSM. E é pela membrana celular que podemos nos transformar. Nesse sentido, encontrar a membrana, tocá-la, otimizar seus fluxos, mover com ela, corporalizar suas tendências, sintonizá-la na vibração da totalidade, são todos processos fundamentais desse sistema somático para vivermos uma vida livre, criando poesia no mundo e enfrentando os desafios com dignidade.

Um dos princípios de movimento mais básicos na prática do BMCSM é a relação condensação-expansão, vivenciada nos padrões pré-vertebrais iniciais. O ritmo de Ceder Simultâneo em Condensação e Expansão (CSCE)/*Simultaneous Condensing and Expanding Yield (SCEY)* é um padrão fetal intrauterino que organiza as diferentes partes corporais em um todo integrado (Bainbridge Cohen, 2015). Talvez seja esta a primeira oportunidade do ser humano em perceber sua existência holística, ou seja, a realidade de ser um todo integrado. Isso pode ser deduzido especialmente porque o CSCE é padrão de corpo inteiro, ou seja, em condições favoráveis ele se manifesta em todas as células e em todas as partes corporais ao mesmo tempo.

Evidencia-se então que, para vocalizar somaticamente a partir dos padrões celulares há que se encontrar um estado somático de conexão com tais padrões de corpo inteiro. O que proponho é que justamente a vocalização seja capaz de potencializar tais estados somáticos celulares. O que seria vocalizar em respiração celular? Em pulsação? Em irradiação umbilical? Essas perguntas foram respondidas provisoriamente na prática e ampliadas para sessões de improvisação em dan-

ça, onde a vocalização somática tornou-se guia dos processos de criação de danças. Esta é uma pesquisa em processo, cuja primeira etapa finalizou em agosto de 2023. Sigo vibrando, vocalizando, somatizando e corporalizando em ambientes aquáticos, aéreos e terrestres, sozinho ou em grupos, a fim de desenvolver procedimentos de composição de cenas que tenham as vocalidades somáticas como mote. Surfando nas ondas sonoras, encontrei transformação pelas membranas e os fluidos celulares.



Figura 2. Vocalizações somáticas com os Padrões Pré-vertebrais (celulares).

Fonte: Acervo pessoal de pesquisa pós-doutoral. Novembro de 2022.

#paratodomundover

Seis fotografias coloridas em plano horizontal de um homem branco de pele clara, de barba e cabelos escuros sobre chão brilhante de vigas de madeira. Ele veste bermuda preta e camiseta de manga curta cinza escuro, está com o corpo próximo ao chão em diferentes posições corporais. As imagens registram momentos de sua pesquisa artística: agachado, engatinhando com apoios nos joelhos, pés e mãos, em pausa de recolhimento, com a mão na cabeça e sentado sobre os pés com joelhos flexionados e cabeça levemente inclinada para trás com olhos fechados e boca entreaberta.

DEPOIS DA ARREBENTAÇÃO

Surfamos nossas experiências somáticas no tempo espiralar integrativo da natureza ao compartilhar histórias, termos, conceitos, fundamentos, possibilidades de pesquisa somática e práticas corporalizadas dentro do material ontogenético dos Padrões Neurocelulares Básicos.

Em uma escrita em ondas sobrepostas e não lineares, aberta à criação com suporte do Sistema Somático do BMCSM, cada um dos artistas docentes pôde criar seu caminho investigativo singular da Somática como Pesquisa, sem se submeter a modelos e prescrições dadas. Nas singularidades partilhadas, temos uma experiência silenciosa e solitária de uma dança imersiva pessoal em ambiente oceânico, e uma experiência sonora, coletivamente vibrante de criação com voz.

As múltiplas vertentes e possibilidades de desdobramentos criativos, educacionais, artísticos e terapêuticos dos Padrões Neurocelulares Básicos traduzem a multiplicidade ondulante e vibracional holística das dimensões físicas, mentais, energéticas, emocionais e espirituais de nossa corporeidade. Cabe a cada artista investigador encontrar a curiosidade e o desejo pela sua própria aventura somática.

Enquanto isso, nós seguimos os movimentos espiralados de nossos interesses de pesquisa pelas ondas circulares que insistem em se formar nos oceanos internos e externos de que somos feitos.

REFERÊNCIAS

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Basic neurocellular patterns**: exploring developmental movement. El Sobrante: Burchfield Rose Publishers, 2018.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. São Paulo: SESC, 2015.

CRUZ, J. M. P.; SARMENTO, A. J. N. A. **Energia das Ondas**: Introdução aos aspectos tecnológicos, económicos e ambientais. Alfragide: Instituto do Ambiente, 2004. Disponível em: https://www.energiasrenovaveis.com/images/upload/Energias_ondas_Cruz_1.pdf. Acesso: 10 out. 2023.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

FERNANDES, Ciane. No movimento das marés: Somática, imersão como pesquisa e criação em dança. In FERNANDES, C.; SANTANA, I; SEBIANE, L. (orgs.) Somática, performance e novas mídias. Salvador: EDUFBA, 2022.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 200-223, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed/article/view/55319>. Acesso: 20 set. 2023.

GOMES, Ninoska. Embodying the structures and functions of the body. **Somatics: magazine journal of the bodily arts and sciences**, Novato, v. 4, n. 2, p. 49-54, primavera/verão, 1986.

KAPADOCHA, C. (org.). **Somatic Voices in Performance Research and Beyond**. New York: Routledge, 2021.

KING, George C. **Vibrations and Waves**. Chichester: John Wiley & Sons, 2009. p. 105-135.

MILLER, Gill Wright; ETHRIDGE, Pat; MORGAN, Kate Tarlow. **Exploring body-mind centering**: an anthology of experience and method. Berkeley/California: North Atlantic Books, 2011.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

PEES, Adriana Almeida. **Body-Mind Centering®**: A dança e a poética nas linhas dançantes de Paul Klee. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2016.

PEES, Adriana A. **Body-Mind Centering® e o sentido do movimento em (des)equilíbrio**: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

PIZARRO, Diego. Love, Empathy and Compassion: sources of the embodiment processes. **Currents**, v. 25, n. 1, p. 14-20, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1aGMI9a5tITKcXDrN1rP7LR659LSqZ6DJ/view?usp=sharing>. Acesso: 20 set. 2023.

PIZARRO, D. **Anatomia Corpoética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

PIZARRO, D.; BRITO, N. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™. **Repertório**, Salvador-BA, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018. Disponível em: <https://portal-seer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25063>. Acesso: 10 out. 2019.

SCIALOM, Diego. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/QMSCYcRMdDDH7DS3MYZ5N3j/?lang=pt>

STANLEY, Douglas. **Your voice**: applied science of vocal art, singing and speaking. New York: Pitman publishing corporation, 1945.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012.

THOMAIDIS, Konstantinos. Foreword: A phonotechnics of vocal somaticity: an autobiophonic note. In: KAPADOCHA, C. (org.). **Somatic Voices in Performance Research and Beyond**. New York: Routledge, 2021. p. xxi-xxvii.

O TRABALHO DA DOCÊNCIA NAS ARTES CÊNICAS: O ensinar, o fazer, o pesquisar a educação no século XXI

Cláudio José Guillarduci¹

Eliana Rosa Correia²

Fernando Bueno Catelan³

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi⁴

RESUMO

O presente texto foi elaborado a partir da mesa temática de título similar apresentada no XII Congresso da ABRACE (Belém – PA), evento realizado no ano de 2023. Sendo assim, essa pesquisa irá discutir e analisar parte da formação inicial e continuada de docentes no âmbito das universidades públicas - cujo recorte se alicerça na área das Artes Cênicas - bem como, investigar o fazer artístico-pedagógico de docentes da rede básica e técnica de Educação. Logo, a centralidade da discussão será o “Trabalho Docente e o Trabalho da Docência”, cujas ações estão calcadas na educação básica, técnica e, também, nas universidades.

Palavras-chave: curricularização; docência; educação Básica; ensino técnico; pesquisa.

ABSTRACT

This text was prepared based on the thematic table with a similar title presented at the XII Congress of ABRACE (Belém – PA), an event held in 2023. Therefore, this research will discuss and analyze part of the initial and continuing training of teachers within the scope of public universities - whose focus is based on the area of Performing Arts - as well as investigating the artistic-pedagogical work of teachers from the Basic Education Network. Therefore, the centrality of the discussion is “Teaching Work and Teaching Work”, whose actions are based on basic education and also in universities.

Keywords: curricularization; teaching; basic education; technical education; search.

¹ Cláudio Guillarduci é docente efetivo da Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ, atuando nos cursos de graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC. Líder do Grupo de Pesquisa Ambulatório. guillarduci@ufs.br

² Eliana Rosa Correia é docente de interpretação nos cursos técnicos e livres na área de comunicação e artes do Senac Lapa Scipião (SCI). Doutoranda em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/SP), sob orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi; Mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Possui graduação em Direção Teatral e graduação em Artes Cênicas - Licenciatura, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG) e Graduação em Pedagogia pelo Centro Claretiano São Paulo (CC/SP). É artista da cena e fundadora da Cia Ímpar. E-mail: likarosa.arte@gmail.com.

³ Fernando Bueno Catelan é professor de Arte na Educação de Jovens e Adultos (EJA) da rede municipal de ensino em São Bernardo do Campo (SP). Atual presidente da Organização Paulista de Arte Educação (OPAE) – Gestão 2022 e 2023. Doutor e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/SP). Licenciado em Artes Cênicas e Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG) e Graduado em Pedagogia (2019) pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP/SP). E-mail: fernandocatelan@yahoo.com.br.

⁴ Marcelo Rocco é professor Doutor efetivo em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFOP). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFMG). Integrante do grupo de Pesquisa “Urbanidades-Intervenções” (UFBA/UFOP). E-mail: marcelorocco1@ufop.edu.br.

VERTENTES GERAIS DA PESQUISA

O presente texto foi construído por quatro docentes que atuam em diferentes níveis da educação formal – educação básica, técnica e universitária –, cujos eixos norteadores da pesquisa foram formas de educação teatral no cenário atual brasileiro, tendo como denominadores comuns o trabalho docente e o trabalho da docência na contemporaneidade.

Neste sentido, a mesa teve por objetivo abrir a discussão, dentro do congresso, acerca do trabalho docente realizado na rede básica de educação, funcionando como ponto de partida para que essa pauta fizesse parte do próprio evento da ABRACE⁵ e que pudesse, posteriormente, auxiliar na aprovação do “Fórum da docência da Rede Básica e das licenciaturas”⁶. Logo, a mesa coordenada foi elaborada como estratégia política de indução a um debate, que, de certa forma, ainda é árido dentro da ABRACE, sobre o trabalho docente em Arte/Teatro na Rede Básica de Educação e nas Licenciaturas.

Neste caminho, a proposição individual dos docentes pesquisadores e autores deste trabalho se compôs em redes de diálogo, cujas ações investigativas se pautaram na breve análise da docência em seus diferentes níveis, a qual vem sofrendo alterações com as novas legislações aprovadas pelos dois últimos governos neofascistas. Diante dos aspectos supracitados, os autores buscaram apresentar os laços entre ensino, pesquisa e extensão que se retroalimentam, sob o viés de práticas artístico-pedagógicas contemporâneas, cujo enfoque foi a prática docente como uma possibilidade de ação. Em outras palavras, a presente pesquisa foi calcada na tríade ensinar-fazer-pesquisar como possibilidade metodológica de ensino, pressupondo as noções de corpos produtores de ações em sala, cujas criações advêm de um discurso pessoal, autobiográfico, abrindo margens, assim, para múltiplas significações.

Neste espectro, o presente texto apresentará quatro narrativas acerca do trabalho docente, tendo como origem as proposições de cada pesquisador em seu nicho de atuação e, obtendo como desdobramento, discussões do âmbito da pedagogia do teatro que se entrecruzam.

O trabalho da docência em Arte (Teatro) na rede básica de educação: o caso da superintendência da cidade De São João Del-Rei/MG

A presente narrativa faz parte de uma pesquisa mais ampla que objetiva discutir a ideia de trabalho docente realizado nas escolas de Ensino Médio da Superintendência Regional (SRE) de São João del-Rei, estado de Minas Gerais, durante a implementação/implantação do Novo Ensino Médio (NEM). A narrativa foi dividida em duas partes com o intuito de apresentar o universo da pesquisa e também discutir o trabalho do docente como princípio do sistema educativo no Brasil a partir da própria precarização do trabalho. O universo total da pesquisa está limitado a dezenove cidades:

⁵ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

⁶ O Fórum objetiva ser um espaço/tempo dentro da Abrace que fomente uma reflexão mais duradoura sobre o fazer na Educação Básica e que esteja pautada nas definições e entendimentos do que seja Arte/Teatro. Além disso, o Fórum também busca refletir sobre o trabalho docente realizado na rede básica de educação. Por tudo isso, o Fórum entende que não basta formar os/as discentes na graduação e, posteriormente, especializá-los em cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado), sem uma discussão sobre o universo do trabalho e as relações trabalhistas existentes nas escolas.

quinze com apenas uma escola com Ensino Médio, três cidades com duas escolas e uma cidade com nove, que é a cidade de São João del-Rei.

Outro dado importante a ser relatado sobre a pesquisa é a ideia propagandeada pelos órgãos oficiais de educação, Ministério da Educação (MEC) e Secretaria Estadual de Educação (SEE), de que os alunos do Ensino Médio teriam a possibilidade de escolher os itinerários formativos que iriam percorrer na sua formação, mostrou-se irrealizável. As cidades pequenas e com apenas uma escola apresentam, de forma unilateral, o Itinerário Formativo que irá ofertar em sua única instituição. Infelizmente, esse dado não pode ser mais bem quantificado pela falta de informação em sites oficiais do Estado de Minas e pela negação de informações nas reuniões realizadas com técnicos da SRE de São João del-Rei. A justificativa dada nos permite deduzir que a multiplicidade de conteúdos e disciplinas optativas oferecidas pelas escolas não possibilitam qualquer tipo de controle. A desregulamentação do currículo promovido pelos Itinerários Formativos dentro de um contexto de subfinanciamento da educação pelo Estado e União está causando a total desescolarização dos espaços de formais de educação. De modo geral, podemos afirmar a existência de um apagão governamental no Estado de Minas. Vale ressaltar que o apagão faz parte de uma estratégia política violenta, pois ela impede que a sociedade civil organizada tenha acesso a informações básicas sobre a educação que se realiza no estado de Minas Gerais, além de impedir a criação de espaços de luta para a melhoria da rede pública de educação.

A partir do universo da pesquisa a discussão sobre o trabalho do docente realizado no Estado de Minas foi estruturada, tendo em vista quatro elementos básicos. O primeiro elemento é o entendimento de que o trabalho é a categoria central de organização do sistema educativo, e no Brasil essa centralidade pode ser comprovada nos documentos oficiais como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) de 2018, do Novo Ensino Médio (NEM) e da Base Nacional Comum para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica (BNC-Formação) de 2019. O segundo elemento é a negação da divisão entre trabalhadores que pensam e trabalhadores que executam, pois a formação teórica e prática multilateral são necessidades basilares para todos os produtores da vida. O terceiro elemento é o entendimento de que o termo trabalho significa a “objetivação da subjetividade do ser humano. Objetivação da pessoa na produção da vida material e nas relações sociais” (Sanson, 2021, p. 25). Portanto, ao discutir o trabalho do docente entende-se, didaticamente, que o trabalho, de forma geral, é uma atividade capaz de transformar a natureza, de transformar o ser humano e a sociedade.

Dito isso, o quarto elemento a subsidiar a discussão é o entendimento de que o trabalho realizado pelos docentes nas escolas da rede básica de educação não está limitado às atividades realizadas em sala de aula – recorte aqui denominado de *trabalho da docência* –, mas engloba todas as atividades pedagógicas realizadas pelo docente na Escola – aqui denominadas de forma geral como *trabalho do docente*. Ou seja, o trabalho realizado pelo docente na escola da rede básica de educação abrange a sala de aula e as atividades denominadas “extraclasse”.

A precarização do trabalho do docente está presente na própria organização do cargo de trabalho, pois a carga horária total de um contrato de trabalho docente na rede estadual de Minas Gerais tem um total de vinte e quatro horas semanais divididas em dezesseis horas para docência (sala de aula) e oito horas para as atividades pedagógicas (extraclasse). É justamente sobre esta precarização que a presente narrativa ficará limitada.

A Resolução SEE n. 2.741, de 20 de janeiro de 2015, que estabeleceu normas para organização do quadro de pessoal das escolas no Estado de Minas Gerais, apresenta, em seu anexo IV, um total de 21 “sugestões de ações a serem realizadas nas Atividades Pedagógicas”. Entre as sugestões temos reuniões, elaboração de planos de aula, análise de avaliações internas e externas, elaboração de atividades de ensino e de aprendizagem, produção, análise e escolha de materiais didáticos, participação em cursos, encontros e atividades de formação etc. (Minas Gerais, 2015, p. 36).

Como as 21 sugestões de atividades foram elaboradas antes da implantação/implementação do Ensino Médio, o Estado publicou uma nova Resolução – SEE n. 4.672 – em 07 de dezembro de 2021, estabelecendo novas normas para a organização do Quadro de Pessoal das Escolas Estaduais. A nova Resolução não apresentou o anexo com as sugestões de atividades. Como exemplo das alterações, temos as oito horas das atividades pedagógicas, divididas em dois grupos de 4 horas. Conforme o Art. 7º ficaram definidas:

I – 16 (dezesesseis) horas semanais destinadas à docência; II – 8 (oito) horas semanais destinadas a atividades extraclasse, observada a seguinte distribuição: a) 4 (quatro) horas semanais em local de livre escolha do professor; b) 4 (quatro) horas semanais na própria Unidade de Ensino ou em local definido pela direção da escola, sendo até 2 (duas) horas semanais dedicadas a reuniões (Minas Gerais, 2021, p. 3).

A prática cotidiana escolar permite afirmar que as duas resoluções servem como indicativos para as atividades extraclasse. Além dessas duas resoluções publicadas pelo Estado de Minas, é importante acrescentar outras duas pelo MEC: a Resolução CNE n. 2, de 20 de dezembro de 2019, denominada de “BNC Formação”, e a Resolução CNE n. 1 de 27 de outubro de 2020, denominada “BNC Formação Continuada”, que auxiliam nas alterações do trabalho do docente. Tais documentos, acrescidos à BNCC, transformam o trabalho do docente nas redes básicas de educação em uma função a ser realizada a partir da perspectiva neoliberal, tendo como parâmetro empresas privadas. Esse pacote de documentos é o ponto fulcral para entender o movimento que está sendo realizado para a transformação do trabalho do docente nas duas atividades – a da docência e a das atividades extra-curriculares – e que vem, desde 2018, alterando silenciosamente os caminhos traçados pelo Plano Nacional de Educação (PNE) 2014-2024 sobre as atividades que devem ser realizadas pelo docente.

Ensino do teatro na educação básica em estado de luta

Lutas políticas pela inclusão do componente curricular Arte na educação básica começaram na década de 1980, com o objetivo de alterar a polivalência que era encontrada no ensino da Educação Artística, imposta pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1971. As arte-educadoras e arte-educadores começaram a se unir em associações estaduais, regionais e nacionais. A conquista finalmente ocorreu na década de 1990 com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) de 1996, que incluiu o Componente Curricular Arte. Este componente composto por Artes visuais, Dança, Música e Teatro.

No entanto, com a introdução da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o discurso neoliberal da interdisciplinaridade está retornando à polivalência, o que significa uma redução na oferta

de aulas de Arte na Educação Básica. O neoliberalismo vê o Estado como uma empresa que deve gerar lucro, e não como garantidor de políticas públicas sociais, como saúde, educação, cultura e segurança. Um exemplo foi a aprovação em 2016, da PEC do "teto dos gastos públicos" congela os investimentos em áreas sociais por 20 anos, evidenciando as prioridades do neoliberalismo.

Para o neoliberalismo, aulas de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro não são prioritárias nas escolas públicas, pois seria necessário contratar quatro docentes para cobrir cada uma dessas áreas. Em vez disso, o neoliberalismo vende a ideia da interdisciplinaridade e contrata apenas um profissional, ou, ainda mais lucrativo, elimina completamente a necessidade de professores formados em artes, argumentando que qualquer professor de outra área pode ministrar o componente curricular Arte, uma vez que tudo é "interdisciplinar".

Desde o golpe de 2016, o país tem enfrentado um período sombrio, com a perda de importantes conquistas pelos brasileiros mais pobres. Infelizmente, a educação foi um dos alvos principais, como evidenciado pela medida provisória nº 746 de 22 de setembro de 2016, que fez alterações no Ensino Médio. Essa medida apresentou objetivos políticos e econômicos claros, visando fornecer trabalhadores rapidamente para o mercado, em vez de fornecer uma educação de qualidade. Um exemplo disso é a criação dos Itinerários Formativos⁷. Esses itinerários possibilitam:

§ 6º A critério dos sistemas de ensino, a oferta de formação com ênfase técnica e profissional considerará: [...] II - a possibilidade de concessão de certificados intermediários de qualificação para o trabalho, quando a formação for estruturada e organizada em etapas com terminalidade (Brasil, 1996).

A mudança na lei possibilita a criação de Itinerários Formativos de formação técnica e profissional em todas as escolas do Ensino Médio, sem a necessidade de infraestrutura física e de pessoal para o curso. Os estudantes que concluírem o curso receberão uma certificação profissional, o que lhes permitirá ingressar no mercado de trabalho com mais facilidade. Essa iniciativa também reduz a demanda por investimentos governamentais em escolas técnicas e cursos superiores. Considerando que a lei e o pensamento pedagógico da educação brasileira priorizam a formação para o mercado de trabalho, surge a questão: como fica o ensino do teatro/arte nessa proposta de formação de força produtiva para o Brasil?

Para alguns, o teatro/arte não deveria ter lugar nas escolas, pois ameaça a lógica capitalista que visa a exploração do trabalho para gerar lucro aos donos do capital. Acreditam que, se todos escolherem as artes, o pensamento sensível prevalecerá sobre a lógica do trabalho. No entanto, é preciso lembrar que há uma batalha sendo travada contra o prazer, visto que ele não gera lucro.

Desde 2016, temos notado uma regressão no ensino de arte nas escolas. A arte nunca foi vista como algo importante e, no máximo, foi considerada como coadjuvante. A sua presença era apenas para eventos públicos, em sua maioria com intenções políticas, como por exemplo no caso do Canto Orfeônico nas décadas de 1930 e 1940, durante a ditadura do Estado Novo.

⁷O Ensino Médio é formado por dois componentes curriculares: os itinerários formativos e a formação geral básica. A formação geral básica é obrigatória para todos os alunos, enquanto os itinerários formativos oferecem escolhas nas áreas do conhecimento ou formação técnica e profissional. As áreas de conhecimento disponíveis são: linguagens e suas tecnologias, matemática e suas tecnologias, ciências da natureza e suas tecnologias, e ciências humanas e sociais aplicadas.

No atual modelo escolar voltado para o capital, a polivalência é vista como uma maneira de reduzir custos. Um único profissional, com uma formação genérica, é capaz de ministrar o maior número possível de aulas para uma mesma turma, composta por um grande número de estudantes, em um espaço destinado para tal finalidade e, de preferência, em um tempo mais curto. Desta forma, o ensino técnico profissionalizante surge como uma alternativa que não exigirá o uso do dinheiro público de impostos para a universidade, pois o aluno já estará preparado para o mercado de trabalho. No entanto, será que essa prática realmente beneficia a educação?

Outra razão para a polivalência retornar como o nome de interdisciplinaridade, na educação básica, é porque a abordagem disciplinar ainda é predominante. Embora o método interdisciplinar tente contornar isso, as regras do jogo são estabelecidas pelo campo no qual se está jogando. Portanto, ser interdisciplinar também significa ser disciplinar e submeter-se ao sistema que governa os corpos, conhecimentos e força de trabalho:

A afirmação da interdisciplinaridade é a afirmação, em última instância, da disciplinarização: só poderemos desenvolver um trabalho interdisciplinar se fizermos uso das várias disciplinas. E, se a fragmentação e compartimentalização dos saberes já não dão conta de responder a vários problemas concretos com que nos defrontamos em nosso cotidiano, precisamos buscar um saber não-disciplinar, que a interdisciplinaridade não seria capaz de nos fornecer. Para pensar problemas híbridos, necessitamos de saberes híbridos, para além dos saberes disciplinares (Silvio, 2000, p. 28).

A interdisciplinaridade nas artes não pode ser simplesmente incorporada à nossa rotina diária, considerando os altos e baixos que enfrentamos. Defender a interdisciplinaridade é estar ao lado de um sistema que desvaloriza nossa profissão, oferecendo-nos apenas migalhas para nos contentarmos com o pouco que sobra. A arte é política, é transgressora e não se conforma com a realidade; ela busca novas possibilidades de mundo e isso ameaça os detentores do poder que desejam manter o status quo.

O único discurso possível em defesa do ensino de arte na educação brasileira é o de termos mais aulas de arte, mais professores com formação em artes visuais, dança, música e teatro, mais, sempre mais. Não importa o que o capital diz, o valor que devemos levar em consideração é o da vida, e a vida não é possível sem arte.

A curricularização da extensão e a prática performativa

Com a aprovação da Resolução nº 07 de 18 de dezembro de 2018 do Conselho Nacional de Educação (CNE) que “estabelece” as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14” (Brasil, 2018), institui-se os pilares para a aplicabilidade da extensão nos cursos superiores brasileiros. Além disso, as diretrizes extensionistas propõem uma interação mais dialógica com a comunidade em diferentes setores sociais, ampliando a troca de conhecimento para uma formação estudantil mais cidadã. A ideia é estimular na academia a produção de diferentes sentidos referentes à relação entre universidade e sociedade. Ou seja, tal proposta subverte ainda mais a lógica de hipervalorização dos conteúdos estritamente formais

e canônicos, caminhando para o caráter educacional interdisciplinar, cujos objetivos percorrem por uma maior participação social frente às questões complexas e urgentes no tecido das cidades.

Nesta direção, a resolução prevê que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Brasil, 2018). Tal obrigatoriedade estimula a formação integral estudantil, intervindo diretamente nas comunidades externas. Desse modo, a resolução supracitada atualiza o conhecimento em prol da realidade brasileira em sua diversidade.

Em diálogo com as propostas acima a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), criou um capítulo da curricularização no documento “POLÍTICA INSTITUCIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES Diretrizes da UFOP para os cursos de Licenciaturas”, alterando o documento anexo da resolução CEPE nº 7488 de 2018 (UFOP, 2022). Tal documento estipula regras específicas para a curricularização na UFOP, dialogando com a realidade local das cidades onde a universidade atua, tais como, Mariana e Ouro Preto (MG).

Este documento busca orientar os colegiados de cursos da UFOP sobre os eixos norteadores da curricularização, determinando o enquadramento dos componentes extensionistas nas matrizes curriculares a partir de modalidades que compreendem diferentes programas e projetos sociais. A ideia é propiciar diálogos entre diferentes sujeitos, almejando aprimorar novas metodologias a partir de recortes geográficos, nos quais a UFOP atua, na busca da “reestruturação de suas concepções sobre o papel da extensão na formação docente”. (Universidade Federal de Ouro Preto, 2022, p. 65). Com isso, a implementação da curricularização entrou em vigor nos cursos de graduação da UFOP, cujos eixos avaliativos são pautados no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES).

Diante dos aspectos apresentados, pode-se dizer que o curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP estreitou os laços entre ensino, pesquisa e extensão se retroalimentando, sob o viés de práticas artísticas contemporâneas, cujo enfoque seja a prática performativa como uma possibilidade de ação, dentre várias outras. Em outras palavras, parte do curso supracitado está calcado na cena contemporânea como possibilidade metodológica de ensino que pressupõe as noções de corpos produtores de ações, não pautados apenas em uma narrativa mimética, mas sim, em um discurso pessoal, autobiográfico que possa abrir margens para múltiplas significações.

Nesse aspecto, o foco no teatro contemporâneo como possibilidade metodológica de ensino possibilita o compartilhamento das experiências entre os sujeitos, sem hierarquias previamente postas. O tempo da cena é o presente. A experiência performática se dá pela qualidade da presença dos sujeitos atuantes, na tentativa de buscar estímulos ao redor, como, por exemplo, na comunidade em que os mesmos vivem, a partir das necessidades reais, percebidas no cotidiano.

A ideia de promover um diálogo entre cena performativa e o ensino teatral possibilita a criação de um lugar de intersecções de alteridades e de subjetividades, enfim, de redes. Como o teatro performativo tem uma aproximação entre vida e arte, o mesmo possibilita que haja múltiplas manifestações éticas, morais, culturais, pessoais do sujeito. Isto é, os sujeitos, em seus processos de criação, podem buscar estímulos condizentes com suas vidas cotidianas, com o seu redor. Neste sentido, a busca desta pesquisa é por uma abordagem acerca de uma linguagem híbrida.

Gilberto Icle (2017) defende a prática educativa como invenção, a partir de uma metodologia problematizadora, centrada no corpo: “Instrumento e elemento, conteúdo e forma, suporte e maté-

ria o corpo constitui o verdadeiro lócus da cultura teatral” (Icle, 2010, p. 90). Para o autor, as práticas escolares tendem a ampliar a multiplicidade de sentidos do educar caso abarque a arte performática como eixo norteador em sala de aula. Iclev (2015) legitima a prática formativa da performance pois ela dilui as fronteiras de diferentes campos epistemológicos, caminhando na contramão das disciplinas criadas de maneira compartimentada. Para o autor, explorar a arte da performance em sala de aula é chamar o educando para uma tomada de posição perante o mundo, agenciando a relação entre presença - experimentação - tempo. As noções de verdade, instauradas de forma hierárquica em sala de aula, cede espaço à investigação autônoma de caráter interdisciplinar.

Por esses motivos apresentados, pode-se dizer que a performatividade atua no campo simbólico no cotidiano em sala de aula do curso de Artes Cênicas, propondo ao aluno um fazer centrado em sua corporeidade imediata, mostrando diferentes camadas do saber sem a lógica de repartição, comumente vista nas escolas, além de colocar a centralidade do ato no engajamento dos alunos, sendo quaisquer corpos, sem a necessidade específica de uma técnica moldada por parâmetros enrijecidos de arte. Além disso, a arte da performance demanda uma atitude do fazedor da ação, exigindo uma tomada de posicionamento frente às escolhas estéticas. Ao atribuir significados às obras, os alunos podem entender melhor os elementos que constituem suas identidades, criando discordâncias ou concordâncias ao redor dos conteúdos artísticos.

Nessa linha, as construções de ações performativas que marcam presença no âmbito educacional a partir de ferramentas que propiciam o debate, a defesa da democracia em toda a sua complexidade, propiciam a legitimação da experiência, ajustada a um conjunto de ideais a partir de diferentes materialidades presentificadas nas obras, em geral. Percebe-se o comprometimento com a liberdade criadora, pois a performance atua, muitas vezes, numa lógica *anti-mercado* a partir das escolhas espaciais, temáticas e estruturais.

O Ensino Técnico de Teatro e o trabalho docente

A Educação Profissional Técnica de Nível Médio está legalmente estruturada pela Constituição Federal de 1988 – Artigos 205 a 213; pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional- LDB nº 9.394/96, Capítulo II, Seção IV-A, artigos 36-A a 36- B; Capítulo III, Seção V, artigos 39 a 42, que tratam da Educação Profissional Técnica de Nível Médio. Ela foi alterada pela Lei nº 11.741, de 16 de julho de 2008, para redimensionar e integrar as ações da educação profissional técnica de nível médio, da educação de jovens e adultos e da educação profissional e tecnológica. E, por fim, pela Lei nº 11.892 de 29 de dezembro de 2008, que institui a Rede Federal de Ensino Tecnológico.

A Educação Profissional e Tecnológica - EPT no Brasil abrange os seguintes cursos: I - Formação Inicial e Continuada (FIC) ou qualificação profissional; II - Educação Profissional Técnica de Nível Médio; III - Educação Profissional Tecnológica, de graduação e de pós-graduação (Brasil, 2012).

O ensino técnico está organizado e orientado pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio (DCN EPTNM) - Resolução nº 6, de 20 de setembro de 2012; Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio- Resolução nº 2, de 30 de janeiro 2012, o Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos (CNCT), Resolução CNE/CEB nº 3/2008, tendo sua última atualização realizada pela resolução nº 1, de 5 dezembro de 2014.

Essa categoria de ensino pode ser desenvolvida nas formas articulada e subsequente ao Ensino Médio, podendo a primeira ser integrada ou concomitante a essa etapa da Educação Básica e tem como característica a preparação para o exercício de profissões técnicas (BRASIL, 2012). De acordo com a DCN EPTNM (2012) em seu artigo 5º a finalidade dos cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio consiste em: “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, 2012, p.2).

As finalidades do ensino técnico orientam para a prática profissional, assim, os cursos e programas de Educação Profissional Técnica de Nível Médio são organizados por eixos tecnológicos, estabelecidos e organizados no Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos. São 13 (treze) eixos, a saber: 1. Ambiente e Saúde; 2. Controle e Processos industriais; 3. Desenvolvimento Educacional e Social; 4. Gestão e Negócios; 5. Informação e Comunicação; 6. Infraestrutura; 7. Militar; 8. Produção Alimentícia; 9. Produção Cultural e Design; 10. Produção industrial; 11. Recursos Naturais; 12. Segurança; 13. Turismo, Hospitalidade e Lazer (Brasil, 2014).

Esse curso no Brasil, já teve sua denominação como Curso técnico de Ator e Curso Técnico em “Arte Dramática”. A formação do ator/atriz era desenvolvida, mas o termo também não dimensionava as especificidades e a identidade da formação de atores e atrizes. Posteriormente, com a atualização do catálogo em 2016, o curso passou a se chamar curso técnico em “Teatro”, se aproximando mais das aspirações dos estudantes e docentes que fazem parte da formação nas escolas de teatro do país.

Nesse sentido, o trabalho docente em Cursos Técnicos de Teatro, pode ampliar o debate sobre a produção artística contemporânea, favorecendo aos estudantes de teatro, a possibilidade da experimentação entre outras linguagens artísticas. Entendendo que o/a artista de teatro está em processo de formação permanente, o trabalho docente em uma escola Técnica de Teatro tem potencial para realizar uma articulação com o aprendizado dentro e fora da escola, aprimorando o olhar do estudante para ver a cena artística e o mundo do trabalho com outras perspectivas.

Atuar em arte como forma de conhecimento e como criador, favorece ao estudante de um curso técnico de teatro, ampliar a educação dos sentidos e contribui com o desenvolvimento das artes da cena na contemporaneidade. Dar sentido ao processo de aprendizagem técnico em teatro, sem perder de vista as perspectivas históricas, sociais e culturais das artes cênicas, amplia a relação desse estudante com o teatro, construindo valores que vão além de uma formação técnica.

Na educação profissional esse é um processo em debate, pois, na sociedade capitalista a educação profissional é direcionada para educar sentidos subordinados aos interesses do mercado e a fragmentação das individualidades e subjetividades. Por outro lado, a formação do artista na educação profissional, busca contrapor-se a essa perspectiva, investindo em uma formação mais ampla dos sujeitos.

Frigotto (2012, p. 265), acredita na contraposição à subordinação ao processo de sociabilidade capitalista, entendendo que os processos educativos precisam ser alargados na “perspectiva omnilateral e ou politécnica que expresse as múltiplas necessidades do ser humano”. O autor relata que omnilateral é um termo que vem do latim e cuja tradução literal significa “todos os lados ou dimensões”. Ele ainda pontua que a educação omnilateral é uma concepção de educação ou de formação humana que propõe considerar todas as dimensões que constituem a especificidade do ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação e sua prática é parte do contexto histórico da humanidade, pois se configura como um processo de mediação e emancipação entre o indivíduo e a sociedade. Desse modo, a educação como prática social é um processo de desenvolvimento humano, no qual os saberes e fazeres socioculturais são pertinentes para a sua formação, enquanto sujeito social. Partindo da prática social, podemos perceber a educação como mediação, como meio para emancipação humana. Nesse sentido, o trabalho docente favorece a construção de uma educação emancipatória, reveladora da diversidade sociocultural, das identidades, da constituição subjetiva.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio.** Brasília: Ministério da Educação /Secretaria de Educação Básica, 2018.

BRASIL. **Decreto nº 5.154 de 23 de julho de 2004.** Regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5154.htm>. Acesso em: 6 set. 2023.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Plano Nacional de Educação PNE 2014-2024: Linha de Base.** Brasília: INEP, 2015.

BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971.** Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1971. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5692.htm>. Acesso em: 9 out. 2023.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.** Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 9 out. 2023.

BRASIL, MEC/CNE/CEB. **Resolução nº 6, de 20 de setembro de 2012.** Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11663-rceb006-12-pdf&category_slug=setembro-2012-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 6 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 1,** de 20 de dezembro de 2019 (BNC Formação).

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 2,** de 27 de outubro de 2020 (BNC Formação Continuada).

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução n. 6, de 18 de dezembro de 2018.** Institui Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação. Brasília, DF: MEC; CNE,

2018a. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2018-pdf/104241-rces006-18/file>>. Acesso em: 4 jan. 2023.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Educação e Trabalho: bases para debater a Educação Profissional Emancipadora. **Revista PERSPECTIVA**, Florianópolis, v.19, n.1, p.71-87, jan./jun. 2001.

ICLE, G.; BONATTO, M. T. Apresentação: Performance e Escola. **Cadernos CEDES**, Campinas, v.37, n.101, pp. 1-4, 2017.

MERLIN, Nora. **Mentir y colonizar: Obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal**. Buenos Aires: Letra Viva, 2019.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Educação. **Resolução n. 2.741**, de 20 de janeiro de 2015.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Educação. **Resolução n. 4.672**, de 07 de dezembro de 2021.

SANSON, Cesar. **O trabalho nos clássicos da Sociologia: Marx, Durkheim e Weber**. São Paulo: Expressão Popular: EDUFRRN, 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. **Resolução CEPE nº 7488**. Aprova a "Política Institucional de formação de Professores da UFOP", Ouro Preto, 2018. Disponível em: <http://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CEPE_7488.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. **POLÍTICA INSTITUCIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES Diretrizes da UFOP para os cursos de Licenciaturas**, Ouro Preto, 2022. Disponível em: <https://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CEPE_7488_ANEXO_0.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

POR UMA PEDAGOGIA DO CAMINHAR: programas performativos em contextos de criação e aprendizagem

Paulina Maria Caon¹

Verônica Veloso²

RESUMO

No XII Congresso da ABRACE, propusemos uma mesa errante, intitulada *A prática do caminhar na cena expandida - uma proposta estética, política e pedagógica*, com o desejo de pensar junto de Denise Pereira Rachel e Diego Alves Marques, assim como junto das pessoas presentes no dia do encontro, sobre as múltiplas formas poéticas e sentidos emergentes da presença do caminhar em diferentes contextos de criação e de formação, a partir de experiências em coletivos e instituições de ensino e pesquisa nas últimas décadas no Brasil. No presente texto nos propomos a pensar especialmente sobre o uso de programas performativos como disparadores do caminhar, por meio da aproximação a um conjunto de programas, seja quando usados por performers e coletivos artísticos em suas ações artísticas, seja quando formulados ou reperformados em contextos de formação artística. Ao final deste percurso, propomos uma análise das potências e sentidos do uso de programas performativos para pensar situações de aprendizagem coletiva que têm como centro o caminhar como prática estética e política.

Palavras-chave: caminhar como prática estética e política; programas performativos; processos de criação; processos de aprendizagem.

RESUMEN

En el XII Congreso de ABRACE propusimos una mesa itinerante, titulada *La práctica de caminar en la escena ampliada - una propuesta estética, política y pedagógica*, con el deseo de pensar junto con Denise Pereira Rachel y Diego Alves Marques, así como con el personas presentes el día del encuentro, sobre las múltiples formas poéticas y significados que emergen de la presencia del caminar en diferentes contextos de creación y formación, a partir de experiencias en colectivos e instituciones de enseñanza e investigación de las últimas décadas en Brasil. En este texto nos proponemos pensar especialmente en el uso de programas performativos como desencadenantes del caminar, acercándonos a un conjunto de programas, ya sean utilizados por performers y colectivos artísticos en sus acciones artísticas, o cuando son formulados o reinterpretados en contextos de formación artística. Al final de este viaje, proponemos un análisis del potencial y los significados del uso de programas performativos para pensar situaciones de aprendizaje colectivo que se centran en caminar como una práctica estética y política.

Palabras clave: caminar como práctica estética y política; programas performativos; procesos de creación; procesos de aprendizaje.

¹ Docente efetiva na Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Licenciatura em Teatro no Instituto de Artes; coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (2023-2025). Integrante do Grupo de Estudos e Investigação sobre Criação e Formação em Artes Cênicas, bem como do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança. Colaboradora e performer do Coletivo Teatro Dodecafônico. E-mail: paulina.caon@ufu.br

² Docente efetiva na Universidade de São Paulo, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes e no curso de Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes. Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas/USP/CNPq. Encenadora e performer do Coletivo Teatro Dodecafônico. E-mail: veronicaveloso@usp.br

Temos investigado o caminhar como uma prática estética e política desde 2014, como integrantes do Coletivo Teatro Dodecafônico e como docentes universitárias em situações de formação e de ação artística em diferentes espaços urbanos ou não urbanos. De modo paralelo, temos desenvolvido reflexões sobre o caminhar em nossas investigações acadêmicas, seja na pesquisa de doutorado realizada por Verônica Veloso, que resultou no livro "Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano" (2021), seja na pesquisa de pós doutoramento de Paulina Maria Caon, que resultou, em outras produções, no artigo *Paisagens do Caminhar: experiências corporais e aprendizagens em caminhadas com programas performativos* (2021). Juntas, oferecemos em 2021, a disciplina "Por uma pedagogia do caminhar - jogos, dispositivos e programas performativos em contextos de criação e aprendizagem", no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir da análise de práticas do caminhar, especialmente a partir do século XX, visando investigá-lo como prática estética e política tanto no contexto da criação artística, quanto no contexto da educação. Observamos uma tipologia do caminhar identificável em ações teatrais e performativas, que expõem mais ou menos explicitamente seus programas e analisamos os vestígios produzidos pelos artistas, na forma de distintas materialidades, como buscamos realizar também com o grupo de caminhantes reunidos na ABRACE.

É essa trajetória conjunta que nos leva a propor essa mesa errante, que se inicia com a proposição de uma caminhada coletiva, envolvendo todos os participantes a partir de um enunciado comum. O programa performativo convidava os presentes a observarem camadas de tempo que co-habitam o campus da Universidade Federal do Pará (UFPA):

A cidade, assim como a borda dos rios, é habitada por camadas de tempo, de objetos construídos uns sobre os outros, vozes sobrepostas, sons sobrepostos, incessantes, sem silêncio. Como se moveu a terra no processo de construção que se ergueu sobre ela? Que águas foram revolvidas?

Quais construções habitavam esse território anteriormente? Quem caminhava por ele?

Una ciudad también son sus muertas
sus calles y sus muertas
y sus vivas
y sus muertas vivas.
(Lucia Herbas)

Ande por 10 minutos olhando para o chão. Colete uma amostra desse chão: um punhado de terra, um pedaço de piso ou uma pedra.

Ande por 10 minutos olhando para longe, buscando horizontes, ampliando o seu olhar para os pontos mais distantes de você. Enquanto vive essa experiência, observe as camadas de tempo presentes no espaço e busque ouvir as vozes sobrepostas nesse contexto.

Formule uma frase ou uma pergunta que sintetize o que você encontrou entre a terra e o céu.

Ao chegar no ponto final, escolha um local para instalar os vestígios de sua caminhada.

- Deposite o punhado de terra recolhido ou a pedra no lugar escolhido.

- Com a pomba, escreva a frase ou pergunta nesse lugar.

O programa experimentado no início dessa mesa errante é uma amostra do que desenvolvemos no Coletivo Teatro Dodecafônico, em nossas aulas na Universidade Federal de Uberlândia e na

Universidade de São Paulo e em múltiplos contextos de criação e aprendizagem dos quais participamos, ora em parceria, ora individualmente. Ao buscarmos uma Pedagogia do Caminhar, focamos nas dimensões artística, política e pedagógica implícitas nessa ação. Inicialmente, entendemos que o caminhar unifica as pessoas, pois a ação pedestre requer um saber comum, não depende de poses, apenas de um corpo em condições mínimas para deslocar-se. Caminhar coloca as pessoas em pé de igualdade, compartilhando de uma posição comum, sem protagonismos, confundindo quem faz e quem vê, quem propôs o programa e quem o experimenta pela primeira vez. Conforme Francis Alÿs, um artista caminhante sobre o qual falaremos a seguir, caminhar não exige nenhuma técnica específica, mas uma atitude: "Caminhar é um meio muito imediato e muito cômodo de interagir e, eventualmente, de interferir em um contexto dado" (Godfrey et al., 2010, p. 37).

Conjurar nossos passos nesse *baixo, comum, erótico, perigoso e revolucionário* tecido das ruas é um modo de reconhecer outros espaços e encontros como potencialmente pedagógicos, outros saberes e outras articulações do conhecimento como passíveis de serem incorporadas em nossos currículos escolares e acadêmicos. Assim, transpor a sala de aula para a rua faz emergir a dimensão política implícita nessa ação.

O Coletivo Teatro Dodecafônico já se debruçava sobre o estudo de procedimentos de criação na cena contemporânea expandida, buscando compreender os disparadores usados por performers, grupos, coletivos nas suas produções mais teatrais ou mais performáticas. Ao iniciar os estudos sobre o caminhar, também nos lançamos nessa investigação dos enunciados explicitados por diferentes artistas/performers, assim como, algumas vezes, nos colocamos no exercício de deduzir qual seria o programa de certas ações/performances que estudávamos. Durante essas investigações, que se estendem até hoje, encontramos diferentes formas de nomear esse elemento que aparece antes mesmo de se começar a caminhar.

Um dos primeiros encontros foi com a noção de programa de ação e, mais tarde, de programa performativo, por meio dos textos e práticas de Eleonora Fabião. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena* (2008) foi um dos primeiros textos dela com o qual tivemos contato. Ali ela delinea uma noção de programa de ação. Anos depois ela publica *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*, especificamente sobre a noção de programa performativo, aprofundando a construção dessa ideia

Programa é motor de experimentação **porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa** é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hannah Arendt, programas são iniciativas (Fabião, 2013, p. 4, grifo nosso).

Ela continua sua definição da seguinte maneira:

[...] o **programa** é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. [...] É este **programa**/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. **Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado — sem adjetivos e com verbos no infinitivo — mais fluida será a experimentação** (Idem).

Na história das práticas artísticas de diferentes pessoas, territórios e momentos, encontramos outros modos de nomear esse disparador de uma ação artística, como é o caso da noção de protocolo, partitura, pacto performativo.

APROXIMAÇÕES A PROGRAMAS PERFORMATIVOS

Nessa segunda parte do texto, propomos trilhar um percurso por exemplos das formulações de enunciados feitas por artistas, performers, coletivos - partindo de algumas referências estrangeiras para rapidamente chegar em propostas realizadas na América Latina e no Brasil.

1. Um programa de **Richard Long** e as fotografias que decorrem de suas ações (artista britânico):

Crossing Stones (1987): “o artista desloca uma pedra da costa leste da Grã-Bretanha à costa Oeste, onde pega uma outra pedra, que leva ao ponto de origem de sua caminhada” (Carvalho, 2007, p.85). Beatriz Falleiros Rodrigues Carvalho estuda práticas do artista em sua dissertação de mestrado. A autora comenta essa ação como uma proposta que manifesta uma rede de transformações mínimas, imperceptíveis, em que a ação participa de um movimento contínuo de forças naturais que ocorre na paisagem, ou semelhante aos rastros dos animais. O programa guia a ação e as fotografias resultantes de suas ações exibem apenas esses rastros de uma presença humana, já em composição com a paisagem.

2. Dois exemplos de **Yoko Ono** (artista japonesa radicada nos Estados Unidos): enunciados sintéticos, realizáveis ou não, e o modo imperativo como convite para mover o outro.

O seu livro *Grapefruit*, publicado pela primeira vez em 1964, usa como subtítulo a frase: “livro de instruções e desenhos de **Yoko Ono**”. Seus enunciados são sintéticos e formulados no modo imperativo. Muitas vezes as propostas são metafóricas ou impossíveis de serem realizadas de forma “realista”, como aparece nos exemplos a seguir, retirados da tradução brasileira de seu livro (2008/2009).

PEÇA DE VOZ PARA SOPRANO

Grite.

1. contra o vento
2. contra a parede
3. contra o céu

Outono de 1961

(p.22)

PEÇA DE MAPA

Desenhe um mapa imaginário.

Marque um ponto no mapa aonde deseja ir.

Caminhe por uma rua verdadeira segundo seu mapa.

Se não existe rua onde deveria haver segundo o mapa, faça uma colocando de lado os obstáculos.

Quando alcançar a meta, pergunte o nome da cidade e dê flores à primeira pessoa que conhecer.

O mapa deve ser seguido exatamente, ou o evento deverá ser totalmente abandonado.
Peça aos amigos que escrevam mapas.
Dê mapas aos amigos.

Verão de 1962
(p.126)

3. Os procedimentos de **Francis Alÿs**, seus cartões-postais, rumores e outros desdobramentos (artista belga radicado no México).

O artista realiza muitas propostas vinculadas ao caminhar ao longo da sua trajetória e sintetiza suas práticas no formato de cartões-postais. Assim, enquanto o artista é móvel, os meios de difusão de seu trabalho são nômades. Segundo Beatriz Falleiros Carvalho, que também estuda esse artista:

A ação, no trabalho de Alÿs, se converte em uma fábula, em uma imagem que ao mesmo tempo a alimenta e a representa. **As histórias criadas por esse artista são capazes de proliferar-se. [...] Segundo Alÿs, quanto mais o projeto tiver uma estrutura simples de ser assimilada, mais facilmente se transformará em rumor ou história, que o levará para além da localidade. Deve ser simples o suficiente ‘para que as pessoas possam imaginá-la sem ter que testemunhá-la ao vivo, ou ter acesso à documentação visual do evento’ (Alÿs, 2004, p.81)” (Carvalho, 2007, p.175/176, grifo nosso).**

Na imagem do cartão-postal *The Loop* visualizam-se três faixas de imagem. Na faixa mais baixa, há o texto (em inglês e espanhol) descrevendo a ação como se ainda fosse acontecer, no tempo futuro: “Para viajar de Tijuana a San Diego sem cruzar a fronteira entre México e Estados Unidos, farei uma rota perpendicular à fronteira. Deslocando-me a 67o. SE, logo em direção ao NE e de novo em direção a SE, *circunavegarei* a Terra até chegar ao ponto de partida. Os objetos gerados pela viagem darão fé da realização da tarefa. O projeto estará livre de qualquer implicação crítica para além do deslocamento físico do artista”. Na segunda faixa da imagem, que ocupa a maior parte do cartão-postal, vemos uma ampla massa de água do mar, seguida de uma terceira faixa em que apenas se vê o horizonte do céu. A elaboração do cartão-postal e o texto escrito no tempo futuro, no nosso ponto de vista, aponta já a possibilidade da reperformance de suas ações.

Além de caminhar, faz histórias circularem de modo a fabricar um acontecimento em Tlayacapan, no México, em 1999, é o que propõe em *The Rumour* [O Rumor]. A ação, documentada por intermédio de fotografias, consiste em espalhar um boato em uma pequena comunidade do sul do México, com a ajuda de três habitantes locais. Uma pessoa diz algo para alguém, que em seguida repete para uma outra, depois outra, e outra, até que no final do dia, não se fala em outra coisa. A partir desse procedimento simples e altamente difundido, não somente em pequenos agrupamentos de pessoas, a fonte da notícia se perde.

A anedota, que reúne realidade e ficção, consiste na história de “uma pessoa que teria deixado o hotel na véspera para caminhar e não teria retornado” (Godfrey et al., 2010, p. 89). A história se espalha rapidamente graças à imaginação popular e, aos poucos, esse personagem fictício adquire identidade: uma fisionomia, um sexo e uma idade relativamente fixos, bem como uma história para explicar seu desaparecimento. Prova disso é que três dias após a disseminação do boato, a polícia local divulga um retrato falado da pessoa desaparecida, dando corpo ao personagem dessa ficção



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/USA border, I will follow a perpendicular route away from the fence and circumnavigate the globe heading 67° SE, NE, and SE again until meeting my departure point.

The items generated by the journey will attest to the fulfillment of the task. The project will remain free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 67° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto de partida.

Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.

Figura 1. The loop.

Fonte: Francis Alÿs. Fonte: <https://insiteart.org/people/francis-all%C3%BFs#images206-1>.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, vemos um cartão-postal com uma fotografia de um mar azul ocupando quase a totalidade do espaço. Na parte inferior do cartão, há a descrição do programa de ação usado pelo artista, inicialmente em inglês e, posteriormente, em espanhol.

secreta. *The Rumour* explora a dinâmica dos circuitos sociais ativados pela fofoca, ressaltando assim o interesse do artista pela produção de mitos pelas comunidades, o que seria, para ele, um elemento bastante significativo de coesão social (Godfrey et al., 2010, p. 89).

4. As legendas de **Regina José Galindo** e a emergência de seus enunciados (Guatemala).

Assim como Francis Alÿs, no site da artista encontramos uma seleção de imagens cuja legenda, em vários casos, se assemelha a um programa que guia a ação. Embora ela não configure cartões postais, o modo de apresentar o programa é similar. Seguem alguns exemplos³:

³ Todas as descrições foram retiradas da página eletrônica da artista, disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>. Acesso em: 15 out. 2023.

Caminos (2013)

Todos os caminhos levam à morte
 Todos os caminhos levam à vida

Meu corpo permanece escondido nos arbustos. Meu corpo está embrulhado como um pacote, amarrado com quatro cordas que são trazidas para espaços fora do mato por quatro mulheres. As cordas fazem desenhos pelas ruas de Antiga Guatemala. O público deve seguir as cordas para encontrar o corpo.

Carguen com sus muertos (Suportar seus mortos) - 2018

“A plateia carregava e movia meu corpo pelas ruas de Nova York enquanto eu permanecia dentro de um saco de transportar cadáveres. Para que eu pudesse respirar, a sacola foi preparada com furos nas costas. Portanto, o público não podia deixar meu corpo no chão, e era forçado a me carregar todo o tempo”.

Guatemala Feminicida (2021)

Caminhe pelas ruas da Cidade da Guatemala usando uma bandeira preta e branca como se fosse um esfregão.

Nesta última ação, a nosso ver, a bandeira da Guatemala é representada em branco e preto, como uma forma de demonstrar a indignação e denúncia da artista contra o feminicídio. Esta é a primeira ação de uma série de outras que denunciará o feminicídio em diferentes partes do mundo.

Chama a atenção aqui o fato de o programa estar no imperativo. É curioso como com o passar do tempo ela varia os tempos verbais nesses diferentes programas, chegando mais recentemente ao imperativo, que seria o mais convidativo para a reperformance.

5. Os programas de **Paulo Nazareth** que se reprogramam na medida em que a experiência entra em curso (Minas Gerais - Brasil).

No caso de Paulo Nazareth, gostaríamos de destacar inicialmente dois programas elaborados para serem realizados por outras pessoas. O primeiro deles são os decretos conceituais “Aqui é arte” (de 2005 e 2007) espalhados por Paulo Nazareth em diferentes pontos da cidade de Belo Horizonte. Em um deles, datado de 05 de dezembro de 2005, ele atesta que um buraco na parede da Avenida Dr. Otacílio Negrão de Lima, de onde pode-se ver o mato crescer no período da chuva, é arte. Em outro decreto, do mesmo dia e ano, ele declara que entre às 4h e às 7h da manhã, sob a barragem da Pampulha (entre as avenidas Presidente Antonio Carlos e D. Pedro I), se você se colocar sobre o escoadouro do córrego do Onça, um pássaro passará por baixo dos seus pés e que esse instante é arte (Nazareth, 2012, s.p.).

Em 2009, Paulo Nazareth faz um **panfleto/programa** que diz: “Caminhar por diversas partes do mundo calçado apenas com chinelo de dedo. Deixar que a poeira se acumule nas rachaduras que surgem em seus pés. Transportar essa poeira para outras partes do mundo”. Mas é somente entre 2011 e 2012, que ele leva a cabo o projeto Notícias da América, no qual se propõe a atravessar a América Latina a pé, calçando chinelos de dedo, até chegar aos EUA carregando a poeira do chão de todo território latino-americano atravessado. Somente em território norte-americano, ele decide lavar os pés no Rio Hudson, em Nova York.

Durante o percurso, ele passa a fazer fotografias com indígenas urbanos que encontra pelas Américas, jogando com o fato de que sua figura se aproxima tanto dos negros quanto dos indígenas. Ainda propõe a ação: “Levo recado aos EUA”, usando como recurso panfletos colados/acoplados no corpo.

Ele se encanta com as bananas na Guatemala e se assusta com a presença maciça das armas, ele descobre uma arma que tem a forma da banana, reflete sobre a relação das bananas com a revolução e fica indignado com os soldados *niños* da América Central. Então vai em busca dos cemitérios dos soldados *niños*, onde se encontram os restos mortais de soldados entre 12 e 14 anos.

Essas ações do Paulo Nazareth nos interessam na medida em que ele desconstrói uma linearidade que pode parecer presente no processo de criação e na experiência com programas. Lendo sobre suas ações percebemos que **o próprio programa vai sendo construído ao caminhar** e que também o processo de documentação é errático - por vezes precário, por vezes não planejado ou sistematizado.

OS PROGRAMAS PERFORMATIVOS NA PRÁTICA DO COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO

Como integrantes do Coletivo Teatro Dodecafônico, percebemos que houve um interesse sistêmico pelo estudo de programas de outras artistas, performers, coletivos. Ao longo do tempo, passamos a praticar a formulação de programas para situações de investigação criativa, seja em processos de experimentação artística do caminhar, seja em processos de encenações em teatro performativo, seja em situações de oficinas ou residências em que compartilhamos nossos modos de criação com outras pessoas, externas ao Coletivo. Esse último contexto é que nos leva a refletir sobre as potencialidades artístico-pedagógicas do uso de programas performativos. Além das experiências de oficinas/residências junto ao Coletivo Teatro Dodecafônica, devido à nossa atuação como docentes universitárias, que propõem práticas de caminhada em aulas da graduação, da pós-graduação ou em diálogos com a Educação Básica, passamos a estudar as dimensões pedagógicas do caminhar como prática estética e política e o uso de programas performativos em diferentes circunstâncias artístico-acadêmicas (Veloso, 2021; Caon, 2021).

1. **Elástico invisível (2014/2015):** criado a partir da performance de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonberger (Áustria) - “Aqui enquanto caminhamos”, foi objeto de práticas semanais durante cerca de dois anos no Coletivo Teatro Dodecafônico. Em 2018, levamos o programa para uma residência no Festival Transborda do SESC.

A partir das perguntas “o que te faz andar?” e “o que te faz parar?”, inicie um deslocamento. Aproxime-se e distancie-se das demais pessoas como se juntas estivessem tensionando um elástico invisível entre vocês. Sempre mantenha pelo menos um jogador no seu campo de visão. Permita-se ser afetado pelos estímulos dos diferentes elementos presentes no espaço, relacionando-se com a arquitetura, os fluxos e os passantes⁴.

⁴ Programa de deriva redigido pelas integrantes do Coletivo Teatro Dodecafônico, disponível nos arquivos internos do coletivo.

2. **Programa da Deriva 24h:** o programa foi criado para viabilizar a realização de 24 horas de deriva concebida pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, mas aberta ao público por meio de divulgação em redes sociais. Foi realizada em 2014, saindo da Praça Roosevelt e terminando no Cemitério da Consolação na cidade de São Paulo. Como é comum em derivas, o percurso efetivado não se configurou como uma linha reta, mas por muitos quilômetros de caminhada em diferentes direções, seguindo acordos grupais para a realização de pausas para refeição, descanso e escritas automáticas.

_TOCAR: Em cada encruzilhada, defina que caminho tomar a partir daquilo que você quer tocar: texturas, mobiliário, objetos e etc. Encoste-se, sente-se, deite-se, esfregue-se.

_OUVIR: Sempre que tiver que optar por um caminho, atente para os sons que consegue ouvir. Escolha a partir do som que mais te interessa.

_DADO: Jogue um dado sempre que tiver que definir o caminho. Na primeira jogada, você define o lado (par = esquerda ou ímpar = direita). Na segunda jogada, você determina o número de quarteirões para andar.

_AR: Sempre que tiver que optar por um caminho, escolha aquele em que o ar pareça mais agradável.

_FLUXO: Ande para frente sem interromper o fluxo da caminhada. Mude de caminho apenas se encontrar um sinal fechado ou outro empecilho.

_SEGUIR PESSOAS: Escolha uma tática para seguir alguém. Por exemplo, pessoas de boné, ou pessoas puxando malas ou carrinhos, ou pessoas de cabelos brancos. Comece a seguir a pessoa que você identificar com esse elemento. Se uma outra pessoa com o mesmo elemento passar por você, deixe a primeira pessoa escolhida e passe a seguir a segunda. Idem com a terceira, quarta e assim sucessivamente. Importante não deixar que a pessoa perceba que está sendo seguida.

3. Projeto Desterrar (2019)

Em 2019, iniciamos um processo chamado *Desterrar*, que envolvia diversas etapas de criação, compostas por derivas, a travessia do Rio Tamandateí e a composição de uma encenação. Com a crise sanitária instaurada pela pandemia, esse processo foi interrompido, no entanto, o acontecimento que de certa forma o inspirou foi o encontro com uma mulher desconhecida que inspirou a criação de uma série de programas performativos e o argumento que inspiraria a composição da dramaturgia da peça. Estávamos na Avenida do Estado, na cidade de São Paulo, nos preparando para realizar uma deriva, quando uma mulher se joga no Rio Tamandateí. Depois de um tempo observando o rio, ela pula a mureta de concreto que contém o rio e passa a caminhar dentro dele, deixando-se levar por ele, carregando um livro nas mãos, talvez uma bíblia. Ao longo de sua ação, muitas pessoas se mobilizam e a cidade começa a parar ao seu redor, como se se curvassem diante de sua habitante mais desimportante. Depois de tentativas de resgate por parte da guarda municipal, chegaram os bombeiros, os curiosos e os engenheiros da CET (Companhia de Engenharia de Tráfego) para organizar o caos que começava a se formar em torno dessa mulher, que nessa altura já se encontrava fora da água, permanecendo ativa, sentada em uma brecha de sol onde ainda era possível se esquentar de seu banho-acontecimento. Depois desse encontro e da organização desse novo processo de criação, produzimos e realizamos esse **programa de deriva**: “Sair com a foto da mulher do rio perguntando por ela para os passantes; Desenhar o percurso traçado em busca dessa desconhecida e produzir uma narrativa a respeito do que se inventou ou se encontrou sobre ela”.



Figura 2. A mulher do Rio Tamandateí.

Fonte: Coletivo Teatro Dodecafônico Fonte: Olívia Niculitcheff

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, vê-se no canto inferior direito uma mulher sentada na encosta de um rio urbano, canalizado. O rio, com águas de cor verde-escuro, ocupa a maior parte da imagem, de forma diagonal, de modo que a parte superior da foto é totalmente ocupada pela barragem da margem oposta do rio, para a qual a mulher olha.

4. Residência Escuchar paisajes, caminar en la tierra - Festival Tsonami Arte Sonoro (2022 - Valparaíso/Chile)

Com o tempo e a prática de formulação de programas, percebemos que o modo de produção de programas do Coletivo Teatro Dodecafônico partiu de algo mais diretamente relacionado aos procedimentos de criação (definição de um modo de operar) e vem se transformando em algo mais amplo e poético, que propõe aos corpos que respondam de modo subjetivo ou singular às instruções presentes nos programas. Para a residência no Festival Tsonami fizemos uma proposta da residência que já se configurava como uma espécie de programa para nós mesmas: “Imersão em diferentes territórios/paisagens da cidade - arquitetônicos, geológicos, sonoros - investigando relações com o solo, a terra.”, que tinha verbos/ações guias: *RECOLECTAR* (recolher objetos, sons, palavras e materialidades), *DESPLAZAR/TRANSPORTAR* (levar de um lugar a outro, cruzar e ultrapassar limites), *INSCRIBIR* (criar narrativas, escrever sobre o asfalto, o cimento, a areia, a terra), *TRANSMITIR* (di-

fundir sons e narrativas através de espaços urbanos e ondas de rádio). Durante a residência, a cada caminhada, inicialmente feita somente por nós ou aberta a pessoas convidadas, e em seguida, ainda realizamos ou convidamos pessoas a experimentarem o seguinte programa:

Escutar a paisagem, corresponder à terra

Um programa guia, inspirado em prática de Ailton Krenak

Experimente buscar um lugar onde você possa se deitar no chão, na terra, na areia... Se possível, faça isso com a pele do seu corpo e não com uma roupa te separando dele ou com o mínimo de roupa possível.

Experimente misturar aquilo que você pensa que é você com esse chão. Procure um lugar na terra, no asfalto, na areia em que você se sinta à vontade... Experimente fazer isso pelo tempo que não te incomodar, experimente ficar misturado com a terra, com esse chão. Se essa experiência de misturar isso que é você - ou o que você pensa que é você - com a terra for boa, continue um pouco mais. Até a terra falar com você. Ela fala. E seu corpo vai escutar. Quando tiver escutado por um tempo, experimente as reverberações, ressonâncias dessa escuta no corpo e corresponda a ela: sussurre, se mova, cante, escreva, desenhe, fotografe. Corresponder ao mundo como resposta atenta, cuidadosa, resultante da pausa, da espera, da abertura à paisagem, às formas e vozes dela.

Sentidos do uso dos programas nessas práticas

Priorizar o labirinto, contudo, significa inverter essa relação temporal entre domínio e submissão. Aqui, a *submissão conduz e o controle a segue*. Ao invés de uma mente dominante que já conhece sua vontade conduzindo um corpo subserviente, na frente vai uma imaginação que sente o caminho adiante, tentando passar por um mundo ainda não formado, trazendo a reboque uma percepção já educada nos modos do mundo e habilidosa na observação e reação às suas propiciações. Uma vida que é conduzida se situa portanto na tensão entre submissão e domínio, imaginação e percepção, a vida que vivemos e as coisas que fazemos. A vida não é subserviente à agência, mas a agência é subserviente à vida (Ingold, 2015, p. 32).

Ao finalizar esse percurso de aproximação a programas performativos propostos por artistas e coletivos, gostaríamos de propor quatro dimensões de sentido significativas que emergem da prática desses programas tanto nos contextos de criação que abordamos quanto em contextos de aprendizagem em que temos experimentado formular programas ou performar programas já existentes - em oficinas, residências e disciplinas ministradas nas duas universidades em que atuamos.

Esses convites formulados pelos programas possibilitam **a instauração de outros regimes de atenção**, como uma primeira dimensão significativa. Conforme Virgínia Kastrup (2009), a atenção é o que se move quando nada se move. É um processo complexo que pode assumir diferentes funcionamentos, como por exemplo, seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário, sendo possível aparecer em variadas combinações, tais como: concentração desfocada, seleção voluntária, focalização dispersa, entre outras. Contudo, Kastrup destaca que o regime de atenção do cartógrafo - que associamos à qualidade da atenção do caminhante nessas práticas estéticas, políticas e pedagógicas - é ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta. No nosso ponto de vista, é o programa que definirá o tipo de atenção que estará em curso em determinada prática do caminhar, podendo variar entre mais ou menos concentrada, seletiva ou flutuante, concentrada ou dispersa. O que as práticas do caminhar nos convidam a explorar é um estado de

atenção e presença no aqui e agora, ao mesmo tempo concentrado e flutuante, aberto ao acaso e às surpresas do que se pode encontrar ao longo do caminho. Trata-se de uma atenção movente, suficientemente aberta para os encontros inusitados e para a exploração de um estado de criação. Inclusive, é essa atenção movente que possibilita os próprios desvios ou ainda as maneiras como cada pessoa desprograma o programa ao realizá-lo.

Tais modos de prestar atenção a si, aos corpos, ao mundo, se constituem como formas de conhecer que estão na raiz de nossa constituição como pessoas implicadas no mundo em que vivemos, como afirma o antropólogo Tim Ingold:

...é observando, ouvindo e sentindo - prestando atenção ao que o mundo quer nos dizer - que aprendemos. [...] na Antropologia vamos estudar com pessoas... Esse engajamento... consiste no reconhecimento de que **devemos nosso próprio ser ao mundo que procuramos conhecer**. Somente podemos observar como companheiros de viagem os seres e as coisas que chamam a nossa atenção por sermos já do mundo (2022, p.15-20, grifo nosso).

A segunda dimensão significativa que propomos é que os programas performativos proporcionam **um encontro singular corpo-cidade-paisagem**, que gera esse conhecimento desde a experiência corporal. Beatriz Falleiros Carvalho (2007), estudando o campo poético de Richard Long, destaca:

O corpo é situado. Long afirma que ‘muito do [seu] trabalho diz respeito às relações de posição do observador à paisagem, como estar no topo da montanha, entre o sol e a sombra da aurora.... Como se o artista buscasse a todo momento a compreensão de uma relação fundante do ser, **o corpo que está ao mesmo tempo na e diante da paisagem, constituindo-se ao constituir**. [...] como uma necessidade de inscrever sua posição no instante em que a relação se dá, e assim tornar visível, revelar, um olhar possível”. (Carvalho, 2007, p.82, grifo nosso).

Essa experiência que Long afirma e a autora comenta se articula com alguns estudos no campo da Educação, que propõem *estar junto, diante, em meio* à cidade como **modo singular de produzir pensamentos ou conhecimentos e pensar processos educativos** - terceira dimensão significativa em nossa reflexão. Jan Masschelein, professor e pesquisador no campo da filosofia da Educação, em seu texto *Tuning a City into a Milieu of Study*, propõe

... ‘situar’ sensorialmente **pensamentos; não supor que alguém está situado por seu próprio conhecimento**. Não é principalmente sobre se tornar consciente ou dar-se conta de algo, mas **sobre se tornar atento**, sobre experimentar ativar um projeto que se articula e se baseia em criatividade e imaginação, que não são abordadas como capacidades individuais dadas, mas como capacidades que emergem da atenção ao pensamento situado, por meio dos exercícios de caminhar e mapear (2019, p.191, grifo nosso).

Ele fala na potência dessas caminhadas de estudo para complicar discursos, deixar emergir pluralidades ou conflitos para instaurar uma prática de pensamento coletivo sobre eles. Mais ainda, ele afirma que tais práticas são caminhos para, simultaneamente, *devolver o real* a estudantes e docentes (como comunidade de aprendizagem) imersas em mediações e representações em dis-

puta, e, ao mesmo tempo, ele cita Isabelle Stengers para situar essas proposições como modo de *repopular o imaginário* de possibilidades para esse real, compreendendo a própria prática de pensar coletivamente como um projeto de trabalho.

Num contexto histórico em que a distopia reina, dos seriados à realidade cotidiana da crise climática, proporcionar oportunidades de invenção de outras narrativas sobre o presente e para o futuro nos parece um dos elementos fundamentais do trabalho com esses programas performativos.

Ainda no contexto da reinvenção de realidades e das relações entre essas várias dimensões que vislumbramos até aqui, os programas funcionam como ponto de partida comum para o lançar-se em experiência corpo-a-corpo com o mundo. De um lado, isso nos parece fundamental para investigar outros modos de habitar e coexistir no mundo. Falamos aqui numa experiência multisensorial, poética e crítica, em que podemos fazer surgir modos mais sutis e respeitosos de estar no mundo, com uma relação de cuidado com todos os seres, incluindo os de outras espécies, e com o planeta, como aparece em algumas ideias de Donna Haraway (2019) ou Ailton Krenak (2019, 2020) que têm circulado nos últimos anos e com as quais temos nos conectado.

De outro lado, esse modo de trabalhar em caminhadas coletivas, em processos artístico-pedagógicos, nos parece possibilitar um questionamento ou a subversão, a suspensão de papéis nos processos de produção artística e de educação. À medida que o programa instaura o caminhar, não há especialista; todos se lançam na experiência e compartilham ao final o que viveram na “viagem” a partir das suas trajetórias pessoais. Trata-se, como discute bell hooks, de reconhecer a limitação dos conhecimentos de docentes e artistas, buscando construir comunidades de aprendizagem, nas quais as experiências de todas as pessoas contribuem efetivamente para os processos de construção de conhecimentos nos contextos escolares diversos em que atuamos (2017, p.121).

A última dimensão significativa que gostaríamos de destacar é o fato de os programas proporcionarem a produção de vestígios, rastros e narrativas inventivas/inesperadas - porque nascidas desse encontro multissensorial entre corpo-cidade-paisagem. É como se o programa apontasse o tipo de vestígio ou rastro que se deixa pelo caminho.

Ao revelar ou deixar deduzir seus programas de ação, os artistas produzem, voluntariamente ou não, material pedagógico. Ou seja, sua ação se expande, ao menos em dois sentidos. Por um lado, ele apresenta pistas para o espectador se localizar em um território no qual as referências são imprecisas e muitas vezes inapreensíveis. Por outro, produz um material pedagógico, no qual se localizam os procedimentos de criação, os programas de ação e os dispositivos de jogo (Brançalião; Veloso, 2022). Ou seja, todo um protocolo sobre o fazer artístico capaz de orientar quem quer aprender a fazer. Há uma desmistificação da criação artística, que prescinde de talento e de um modo “correto” de fazer, de saberes prévios e até mesmo de técnicas. A performance pode ser vista como uma linguagem próxima do jogo, um fenômeno social organizado por regras – ou programas performativos – negociáveis por todos os envolvidos e executados do modo como cada jogador achar devido. Essa expansão da performance permite que toda e qualquer pessoa a experimente.

Para nós, acionar programas performativos já existentes ou formular programas performativos de caminhadas em diferentes contextos é uma aposta em modos mais coletivos e horizontais de fazer arte e fazer educação. Nesse sentido, temos explorado tanto em nossas práticas artísticas

quanto em nossas propostas pedagógicas diferentes programas performativos como procedimentos de criação e aprendizagem. A sala de aula e os contextos urbanos de criação se fundem, pois assim como as aulas escapam dos seus espaços originais (as salas de aula) e se estendem para os corredores e entornos das escolas, bem como as praças, as ruas e bairros onde se encontram, cada processo de criação faz emergir processos contínuos de aprendizagem e descoberta. O programa, contudo, não é uma garantia ou uma receita, mas um ponto de partida que ressoa como um princípio de voo, um estímulo para atenção, um modo de operar no encontro com a cidade, com seus habitantes e com outras formas de reagir ou responder às experiências da vida comum. Uma aposta em repensar nossas formas de habitar e existir no mundo contemporâneo e tecer outros vínculos entre corpo, mundo e história.

REFERÊNCIAS

BRANCALIÃO, Filipe; VELOSO, Verônica. Em torno do enunciado ou o que os enunciados mobilizam nas salas de aula e ensaio. In: PUPO, Maria Lúcia; VELOSO, Verônica (Org.) **Pedagogia das Artes Cênicas: olhares múltiplos**. São Paulo: ECA/USP, 2022. (p.201-225). Disponível em: <<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/944>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

CAON, Paulina Maria. Paisagens do Caminhar: experiências corporais e aprendizagens em caminhadas com programas performativos. **Revista Textura**. Blumenau, v.23, n.54, p.193-210, 2021.

CARVALHO, Beatriz Falleiros Rodrigues de. **Caminhar na Cidade: experiência e representação nos caminhares de Richard Long e Francis Alys; depoimento de uma pesquisa poética**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUME**, Campinas, n. 4, p.1-11, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**. vol. 8, 235-246, 2008.

GODFREY, Mark et al. (org.). **Francis Alys: a story of deception**. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

HARAWAY, Donna. **Seguir con el Problema**. Bilbao: Consonni, 2019.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: educação como prática da liberdade**. SP: Ed. WMF Martins Fontes, 2017.

INGOLD, Tim. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. RJ: Ed. Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos**. Rio Grande do Sul, 2015, ano 21, n.44, p.21-36.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009, pp.32-51.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não é Útil**. SP: Cia. das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. SP: Cia. das Letras, 2019.

MASSCHELEIN, Jan. Turning a city into a milieu of study: university pedagogy as “frontline”. *Educational Theory*. Chicago, v.69, n.2, p.185-203, 2019.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA/ [textos Janaina Melo...et al.; versão para o inglês Philippa May Bennett]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

RACHEL, Denise Pereira. **Escrever é uma Maneira de Sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a Cidade a Pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. Curitiba: Appris, 2021.

VERTIGEM ECOLÓGICA

Experiências artísticas como prática política

Carlos Alberto Ferreira da Silva¹

Eloisa Brantes Mendes²

Ines Linke³

Lenine Guevara⁴

Patricia Caetano⁵

RESUMO

Cinco artistas-pesquisadores-professores abordam diferentes perspectivas da arte engajada ambientalmente, a partir de suas reflexões e práticas em arte, educação e intervenção urbana. Por meio de diversas formas de aproximação, este texto trata de algumas experiências realizadas no estado do Acre. A performance como prática política do sensível é vista através do esgarçamento das fronteiras corpo/cidade/floresta. A noção de vertigem ecológica envolve o estado de assombro, a instabilidade do solo, a vulnerabilidade dos corpos em processos de desequilíbrio provocados pela violência da monocultura e do racismo ambiental. Esta economia capitalista, que circula nas veias das cidades e alimenta seus habitantes, é baseada na destruição das florestas. Que acontecimentos políticos são ativados pela vertigem ecológica em nossas práticas artísticas?

Palavras-chaves: arte contextual, Acre; performance; floresta; cidade.

ABSTRACT

Five artist-researchers-teachers address different perspectives on environmentally engaged art, based on their reflections and practices in art, education and urban intervention. In different approaches, this text deals with some experiences carried out in the state of Acre. Performance as a political practice of the senses is seen through the fraying of the body/city/forest boundaries. The notion of ecological vertigo involves the state of astonishment, the instability of the soil, the vulnerability of bodies in processes of imbalance caused by the violence of monoculture and environmental racism. This capitalist economy, which circulates through the veins of cities and feeds their inhabitants, is

¹ Carlos Alberto Ferreira é encenador, performer, ator, produtor teatral. Docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela UFBA, desenvolvendo sua pesquisa com a abordagem Somático-Performativa. Licenciado e bacharel pela UFOP (2006-2011).

² Eloisa Brantes Mendes é artista-professora-pesquisadora do Instituto de Artes/ PPGARTES da UERJ, onde coordena o projeto de pesquisa e extensão Ateliê de Performance. Artista fundadora, diretora e performer no Coletivo Líquida Ação que, desde 2007, desenvolve pesquisa e criação artística a partir da presença/ausência de água em diversos contextos socioambientais.

³ Ines Linke é artista e professora associada do PPGAV da EBA/UFBA, com mestrado e doutorado em Artes pela UFMG. Coordena o grupo de pesquisa Urbanidades e o projeto Intervalo - fórum de artes. Integra a dupla Thislandyourland e o coletivo ArtelnSitu e investiga a construção/transformação/representação da terra/paisagem.

⁴ Lenine Guevara é artista, ativista da cultura, licenciada, mestre e doutora em Artes Cênicas, professora adjunta nas licenciaturas do Instituto Ciberespacial da Universidade Rural da Amazônia e pesquisadora da abordagem cartografia somático-performativa.

⁵ Patricia Caetano é artista-professora-pesquisadora do curso de Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Educadora do Movimento Somático certificada pela *The School for Body-Mind Centering*sm (BMCsm). Desde 2022, desenvolve o projeto artístico *Encant'águas: Mnemo-Travessia Ritual* através de percursos performativos das águas em meios urbanos.

based on the destruction of forests. What political events are activated by ecological vertigo in our artistic practices?

Keywords: contextual art; Acre; performance; ecology; forest; town.

Neste texto, elaborado em diálogo com a mesa homônima realizada durante o XII Congresso da ABRACE em Belém em 2023, apresentamos uma discussão sobre nossa relação com a Amazônia brasileira do estado do Acre, refletindo sobre as possibilidades de nos aproximarmos de territórios e ecossistemas em mutação. É importante salientar que nenhum dos autores é nativo da região Norte do Brasil, mas que todos se aproximaram da Amazônia por meio de suas práticas artísticas e pedagógicas e de suas reflexões. Diferentes modos de relação com o território, apresentados pelos autores-artistas-professores, envolvem performances situadas, isto é, ações enraizadas nas circunstâncias e contextos socioambientais que, no caso dos países colonizados, são marcados pela violência da agroindústria e do extrativismo que atravessam as relações corpos/cidades/florestas em diferentes escalas e dimensões. Assim, apresentaremos cinco aproximações ao território, que são atravessadas por práticas e reflexões em torno da performance como política do sensível.

APROXIMAÇÃO 1 - INES LINKE

Como nos relacionamos com os territórios por meio da arte? Ao nos aproximarmos do território percebemos que a Amazônia ocupa um lugar central no imaginário brasileiro, com fluxos de imagens que acompanharam os diversos momentos da colonização mercantilista.

O território é onde vivem, trabalham, sofrem e sonham todos os brasileiros. Ele é, também, o repositório final de todas as ações e de todas as relações, o lugar geográfico comum dos poucos que sempre lucram e dos muitos perdedores renitentes, para quem o dinheiro globalizado - aqui denominado “real” – já não é um sonho, mas um pesadelo⁶.

Notamos que, ainda hoje, as imagens do território são vinculadas a uma ideia de natureza abundante, infinita, a ser desbravada e explorada. Percebemos que a exploração econômica constitui a ambição principal das invasões europeias e a “conquista do Amazonas” (Pedro Teixeira, 1637), como também as estratégias desenvolvimentistas posteriores. As grandes obras de infraestrutura, as migrações em massa de nordestinos do século XIX para trabalhar na extração de látex, a *Marcha para o Oeste*, defendida por Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo (1934-1945), atribuíram uma importância estratégica ao *Novo Eldorado*. Em tempos mais recentes, de forma similar, a “Amazônia Legal”, delimitada nos anos 1950, visa promover o desenvolvimento econômico da região a partir da exportação de matérias-primas e *commodities* do agronegócio.

Entretanto, a implementação da “vocação econômica” do Amazonas não é um processo pacífico. As transformações socioambientais provocadas pelos exploradores, mineradoras, hidrelétricas,

⁶ Milton Santos: “O chão contra o cifrão”. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 fev.1999. Caderno Mais, p.5.

madeireiras, sistemas ferroviários, infraestrutura urbana e a agropecuária se opõem ao sentimento de natureza, propagado pelo Romantismo e pela estética modernista que fundamentam o nacionalismo. Evidenciando a destruição, o desmatamento e o extermínio, os posicionamentos críticos e manifestações políticas, como as denúncias de Chico Mendes, colaboraram com uma crescente consciência sobre os “preços do progresso” desde os anos 1970.

Desde o final do século XX, chegamos a um consenso: a floresta Amazônica precisa ser preservada. Mas onde ficam as florestas? Onde está a natureza que queremos preservar? Para que e para quem ela deve ser preservada? Em tempos de opressão digital-capitalista, sentimos uma co-responsabilidade pela crise ambiental, não somente pelos nossos modos de vida urbanos, mas também diante de nossas falhas da imaginação ecológica coletiva. Será que estamos repetindo o gesto modernista ao olhar para comunidades tradicionais, buscando imaginários que alimentam nosso desejo de pertencimento e comunalidade?

Com Jaider Esbell (1979-2021), olhamos para práticas artísticas como armadilhas de remover armadilhas, capazes de desenvolver uma consciência política e ecológica e apontar para a possibilidade de uma vida em coletivo. Assim, assumindo nossas falhas de imaginação, criamos aproximações aos povos da floresta, aos mestres tradicionais, as plantas e corpos d’água. Criamos encontros para (re)aprender a sonhar.

O que emerge nos encontros? No encontro do XII Congresso da ABRACE em Belém, surgiu a imagem do Mairi Tupinambá, uma imagem na qual a floresta cria vida e o rio submerge a cidade que ainda vive na sombra do delírio do desenvolvimento civilizatório da *Belle Époque*, do progresso e do acúmulo capitalista neoliberal. Surgiu também uma imagem de uma arqueologia do território que revela os mortos, as violências e violações, e outra, dos sobreviventes, das naturezas caboclas, ribeirinhas e uma prática da terra, das folhas, da sabedoria conectada com a natureza que conversa com a gente, presente na vida cotidiana.

Surgiu um encontro de pessoas movidas pelo desejo de trocar suas experiências e falar sobre viagens, situações e formas de ver, pensar, agir e viver o território brasileiro além do pesadelo. Desta forma, as experiências artísticas, pedagógicas e de deslocamento no Acre⁷, são apresentadas aqui como exercícios para nossa imaginação ecológica e política.

APROXIMAÇÃO 2 - LENINE GUEVARA

No ano de 2018, diversos pesquisadores se inscreveram para o concurso de professores da Universidade Federal do Acre - UFAC, entre eles o parceiro desta comunicação, Carlos Alberto da Silva, e eu, Lenine Guevara. Na ocasião, aproveitei a oportunidade de estar em Rio Branco, para conhecer um pouco o estado e visitar a Unidade de Conservação Reserva Extrativista Chico Mendes, que fica no entorno do Município de Xapuri. Recém-chegada e conhecendo ativistas da Casa Ninja Amazônia, que mantém relação com o Instituto Chico Mendes, procurei quem pudesse me apre-

⁷O Acre é um dos nove estados que compõem a Amazônia Legal. O estado, formado por territórios indígenas que pertenciam a Bolívia e Peru, foi anexado ao território brasileiro em 1903. Acre faz limite com Peru, Bolívia, Amazonas e Rondônia e possui 164.123,737 km² de extensão. (Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ac/historico>)

sentar à reserva. Entre buscas, cheguei a Aruné Manchineri e marcamos a visita a Xapuri e à reserva extrativista Chico Mendes, especificamente no ramal⁸ denominado Monte Negro.

Esse testemunho leva em conta um percurso de transformação, que demonstrou como as representações que tinha acerca do ativismo amazônico, das unidades de conservação e da presença da população indígena em cidades, pouco alcançavam a realidade encontrada. Assim, como destoavam das imagens idílicas de paraíso que tinha quando se trata da Amazônia brasileira e de sua floresta.

Esse pedido de conhecer a reserva começou a ter concretude ao chegar em Xapuri e passar o dia com a família de Aruné Manchineri, que tem uma padaria/confeitaria quase em frente ao ponto de travessia da balsa para a reserva.

Cheguei em dia de comemoração, em uma festa de aniversário que denotava a “normalidade” de uma família comerciante da cidade, e que, ao longo da noite, foi me apresentando outras pertencas. Aruné é Manchineri, e, assim como parte de sua etnia, migrou para a cidade nos anos 1990. De acordo com a pesquisadora Alessanda Manchineri (2015, p.117), o povo Manchineri vive na tríplice fronteira entre Estado do Acre no Brasil, com a Bolívia e o Peru e a constituição de território nas cidades “[...] constitui um fenômeno relativamente recente”. No período de sua pesquisa, registrou que 21 famílias moravam em Rio Branco, distribuídas em 14 bairros.

Após os festejos, acoramos no quintal ao fundo da casa, para puxar um cachimbo, costume comum de Aruné e sua companheira Maria, parente branca que foi incorporando os ritos cotidianos de seu parceiro, com quem estava casada há cerca de 10 anos. Nesse momento, Maria foi contando um pouco da história de Aruné, do abandono ritualístico de seus parentes em Rio Branco e da atividade com Ayahuasca que ele dirigia em outra terra do casal. Além disso, Aruné realizava a produção de rapé com a cinza da queima das plantas dessa medicina, e investia em atividades de extração de outras matérias-primas, para a produção de óleos e outros tipos de rapé que o casal comercializava. Por isso, o vínculo com a reserva Monte Negro.

No dia seguinte, Aruné e eu partimos para os ramais, em uma viagem de 1h30min de moto. Antes, no entanto, era preciso a travessia do Rio Acre em Xapuri para atingir os ramais. O tempo



Figura 1. Rio Acre no ponto de travessia da balsa do Rio Acre de Xapuri para as reservas extrativistas de Chico Mendes

Fonte: Lenine Guevara, Rio Acre, Xapuri, 2018.

#paratodomundover

Imagem vertical do ponto de travessia da balsa no Rio Acre.

⁸ Ramal é a denominação de cada divisão de terras entre as famílias da Reserva Extrativista Chico Mendes, muitas vezes também usado como nome das estradas de terra não afeitas a veículos de porte grande que dão acesso a cada lote.

da balsa, precariamente construída, dependia de regras dos próprios balseiros da reserva, que controlavam a entrada e a saída. Quando a balsa chegou, atrasamos a saída. Devido ao espaço precário para acomodação das motos, um veículo caiu no rio, retardando a viagem.

Ao chegarmos na margem da reserva, dois motoqueiros nos levaram para o rali⁹ que nos aguardava. Nesse percurso, finalmente pude ter contato com o imaginário de floresta em pé e a densidade que esperamos quando pensamos na Amazônia brasileira. Lotes e lotes de borboletas se avolumavam por todo o trajeto e faziam pouso nas casas de palafitas, no meio do caminho e na que nos hospedou. A vida ali dentro era simples, uma paisagem com poucos veículos, casas sem energia elétrica, cujos moradores viviam da coleta e caça de animais. O jantar foi a caça colhida, mas fui descobrindo que havia também a pecuária para a subsistência mínima da família.

Logo pela tarde, Aruné me apresentou à floresta e às árvores de extrativistas das quais extraía os óleos para comercialização, como uma imensa Copaíba. Logo após, me mostrou como ocorre a extração da borracha: a feitura de uma cava de veios no tronco. Tais veios são usados em áreas demarcadas, cuja perfuração é feita enquanto outras áreas do tronco se renovam do processo de extração.

Proseamos na noite estrelada. Eu estava encantada com a vida rural. Já Aruné se mostrava preocupado com a não rentabilidade da produção extrativista de castanhas, açaí, seringueira e outras espécies, devido à sazonalidade e, naquele momento, quase nenhum incentivo para a atividade produtiva. Na terra de Monte Negro, assim como em outros ramais da reserva de Chico Mendes, a atividade pecuária compõe parte da economia e o desejo de muitos moradores, era o acesso a serviços na reserva, como iluminação, além da presença de veículos mais largos para facilitar o trânsito de mercadorias, os deslocamentos familiares, o acesso à saúde, entre tantos serviços urbanos. Naquele momento, ao alcance das famílias da reserva, sobrava a atividade pecuária e a abertura de uma estrada nos ramais de terra para cumprir esse fim.

Ao longo dos anos, os filhos das gerações de ativistas de Chico Mendes padeciam do que ocorria em outras terras não reservadas, como o êxodo e a tentativa de estabelecimento de or-



Figura 2. Recuperação da moto.

Fonte: Lenine Guevara, Rio Acre, Xapuri, 2018.

#paratodomundover

Momento de retomada da moto que havia caído no rio pelo barqueiro e ajudantes na balsa. Seis homens e uma criança em torno de uma moto que está sendo levantada do rio para a balsa com a ajuda de uma corda.

⁹ A estrada de terra é tortuosa, não planejada pela presença de veículos maiores, o que ocasiona uma sensação de rali na moto. Meu corpo ficou dolorido por 3 dias após a visita, nessa ida e volta de um dia para o outro.

dens econômicas comuns, como a venda de terras e o aumento do gado. Nos últimos anos, relataram passar por debates mais acalorados sobre o asfaltamento dos ramais, e, mesmo diante do receio de que isto poderia representar a descaracterização da reserva, naquele momento, não estavam vendo outra alternativa. A ampliação do acesso poderia aumentar a grilagem, a ocupação indevida, a derrubada de árvores, a pressão do agronegócio na tentativa de mudança da missão da reserva, que tem sido um farol para a atividade extrativista na Amazônia. Sem acesso a insumos que transformem a sazonalidade da atividade extrativa, a manutenção de um estilo de vida totalmente rural, estava cada vez mais difícil de vigorar.

Naquele momento, compreendi no concreto, como a cidade se faz de asfalto, automóvel e carne. Bem o sabemos, mas ali, só ali, passei a temer o asfalto. Foi esse mesmo fenômeno de alargamento do movimento urbano como solução que fez com que Aruné e o povo Manchineri migrassem para a cidade. Ele, que então demonstrava viver bem azeitado com esse aparente paradoxo, ao preservar modos de vida de sua etnia e sobreviver como comerciante, era favorável à abertura do acesso.



Figura 3. Árvore Seringueira, na extração da Borracha.
Fonte: Lenine Guevara, reserva extrativista de Monte Negro, 2018.

#paratodomundover

Imagem da área demarcada para extração mais recente no tronco da Seringueira, com os chamados veios.

APROXIMAÇÃO 3 - CARLOS ALBERTO FERREIRA

A proposta deste texto é elaborar uma aproximação por meio de uma experiência realizada em maio de 2023 no estado do Acre, mais especificamente entre as cidades de Rio Branco e Xapuri, na Reserva Extrativista Chico Mendes (RESEX). Essa experiência fez parte da disciplina de Tópicos Especiais – Estudos do Corpo nas Artes Cênicas, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre.

A disciplina foi conduzida por Eloisa Brantes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e Carlos Alberto Ferreira da Silva, representando a Universidade Federal do Acre (UFAC). Além dos professores, também participaram dos encontros Patrícia Caetano, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e cinco estudantes matriculados na disciplina pelo PPGAC/UFAC. Esses estudantes eram Amanda Talita, Douglas Rodrigues, Edileuda Shanenawa (uma estudante indígena), Stephanie Dantas e Vanesa Tomaz da Silva.

O objetivo do curso foi desafiar os paradigmas culturais, políticos e sociais relacionados aos corpos dissidentes, periféricos e com deficiências na cidade. Nesse sentido, planejamos o desenvolvimento das aulas com uma perspectiva voltada para a compreensão de um *corpo político*, incluindo críticas aos impactos causados pelo próprio conjunto de humanos na Natureza. Pensar, realizar e desenvolver uma disciplina prática-teórica, trazendo para o espaço acadêmico discussões que atravessam o âmbito social, cultural e político, nos possibilitou ampliar uma série de questões atuais sobre o desmatamento, os altos índices de calor, dentre outros fatores que se fazem presente no contexto do Norte do Brasil.

No entanto, a partir do encontro presencial que ocorreu de 2 a 9 de maio de 2023, algo surpreendente aconteceu. Seres Encantados, manifestados através dos animais, começaram a aparecer e participar ativamente das vivências. Isso abriu uma oportunidade única para ampliar o entendimento do grupo em relação à natureza e estabelecer uma conexão mais profunda com ela.

É preciso destacar que, em março de 2023, as pessoas puderam acompanhar pelos meios de comunicação que o rio Acre transbordou por conta das grandes quantidades de chuvas, inundando vários bairros e deixando inúmeros desabrigados na cidade de Rio Branco, bem como no interior do estado. Em Rio Branco, o transbordamento chegou a quase 19 metros. No entanto, o rio Acre, nos últimos 45 anos, teve em 2016 o seu nível mais baixo, com 1,83 m; essa baixa vazão foi superada em 2022 quando o nível do rio chegou a 1,29 m. Os animais das águas sumiram, inclusive o boto, que ficou raro nas águas da cidade de Rio Branco. O boto, além de animal mítico, migra sempre de um lugar a outro. Contudo, segundo o relato dos moradores próximos ao rio, eles não apareciam mais. Nas últimas semanas, muitos meios de comunicação noticiaram os acontecimentos no estado do Amazonas, acerca da morte de mais de 100 botos, o equivalente a cerca de 5% da população, no Lago Tefé, no interior do Amazonas. De acordo com os Pesquisadores do Grupo de Pesquisas em Mamíferos Aquáticos Amazônicos do Instituto Mamirauá, tal acontecimento é proveniente da temperatura da água, que chegou a 40°C e pode ser considerado um dos fatores que contribuiu para a morte de 110 botos, incluindo os vermelhos e tucuxis¹⁰.

Em prol do desenvolvimento, o conjunto de humanos vem causando sérios impactos no corpo da cidade, que se refletem de forma direta na natureza. O estado do Acre incentiva o agronegócio¹¹ e a agropecuária¹².

Na imagem a seguir, o corpo do performer, instalado de frente para o rio Acre, destaca uma relação com o boto cor-de-rosa que apareceu por alguns segundos. Sentir/perceber/ver um animal raramente observado no cotidiano da cidade é sintoma de que os animais, de alguma forma, buscam resistir ao fim do mundo. Ailton Krenak salienta que a sociedade está sendo convocada a desistir dos próprios sonhos. Assim, ele destaca “a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente

¹⁰ Entenda por que mais de 100 botos morreram em água a 40° C na Amazônia. O GLOBO — Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/10/03/entenda-por-que-mais-de-100-botos-morreram-em-agua-a-40o-c-na-amazonia.gh-tml>>. Acessado em: 12 mai. 2023.

¹¹ Moraes, Wesley. Acre: a nova fronteira agrícola da soja. In.: Notícias do Acre, 2023 <<https://agencia.ac.gov.br/acre-a-nova-fronteira-agricola-da-soja/>> Acessado em 17 de setembro de 2023.

¹² Valentim, Judson Ferreira. Produção e Potencial para a agropecuária no Acre. In.: Governo do Estado do Acre, Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Recursos Naturais, Programa Estadual de Zoneamento Econômico-Ecológico do Estado do Acre – Fase II. Embrapa, Rio Branco, 2006. <<https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1018723/producao-e-potencial-para-a-agropecuaria-no-acre>> Acessado em 17 de setembro de 2023.



Figura 4. Até quando? Vivência com o rio Acre na disciplina de Tópicos Especiais – Estudos do Corpo nas Artes Cênicas, PPGAC-UFAC.

Fonte: Eloisa Brantes. Rio Branco, Acre, 2023.

#paratodomundover

Imagem horizontal, Carlos Alberto está de costas, de braços abertos, usando uma camisa azul e calça preta, e olho o Rio Acre; no corpo estão bandeirinhas do Brasil enroladas, vestígios da Copa do Mundo de 2022. Como o corpo está próximo à beira do rio, é possível observar o tronco de uma árvore cortada; no outro lado da orla, na Gameleira, há uma estrutura de cimento que serve de contenção para a chuva.

sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (2020, p. 27). Encontrar um boto, e poder falar desse boto é a chance de dizer que ainda existe vida, e a floresta está clamando para que, com essas histórias, ela possa resistir e re-existir. Assim, é preciso que algo seja realizado, a fim de que novas catástrofes ambientais não continuem a se propagar.

APROXIMAÇÃO 4 - ELOISA BRANTES MENDES

Instabilidade corporal e perda de equilíbrio foram sensações que tivemos ao dançar com partes desflorestadas da Amazônia, no estado do Acre. No período de pós-alagamento do Rio Acre, adentramos paisagens arruinadas, pesquisando possibilidades de movimento em ambientes alterados pelo transbordamento violento das águas. Dançamos nos barrancos à margem do rio, no centro

da cidade de Rio Branco. E depois dançamos no seringal Dois Irmãos, dentro da RESEX Chico Mendes situada no Município de Xapuri. Neste texto abordarei apenas a dança nos barrancos da cidade de Rio Branco.

As experiências artísticas e pedagógicas das danças, foram feitas a partir das pesquisas sobre acessibilidade de corpos com deficiência e corpo-ambiente em performance no contexto da disciplina Tópicos Especiais – Estudos do Corpo nas Artes Cênicas, no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. Carlos Alberto e eu organizamos a dinâmica dos trabalhos em uma parte presencial no Acre (imersão de seis horas de aula por dia, durante oito dias), com a colaboração da professora Patrícia Caetano (UFRJ), e dois meses de escrita e elaboração de textos individuais sobre relações entre as pesquisas dos estudantes e as experiências coletivas realizadas.

O período após a inundação, provocada pela cheia do rio, não era o melhor momento para conhecer a cidade de Rio Branco. Mas esta condição de vulnerabilidade social e ambiental foi fundamental no desenvolvimento dos processos de criação com os espaços da cidade e da floresta, cujas experimentações práticas e conceituais partiram do nosso desejo de ampliar a sala de aula para além do campus Universitário.

Ainda dentro da sala de aula na UFAC, vivenciamos modos de autodescrição e audiodescrição de olhos fechados. Essas práticas de acessibilidade às imagens voltadas para pessoas cegas ou com baixa visão, associada à improvisação de movimentos em dança suscitaram algumas perguntas importantes: como nos apresentamos ou apresentamos alguém? O que podemos descrever com palavras? Em que medida os ambientes em que vivemos, trajetos de vida e processos de pesquisa compõem a noção de “eficiência” com a qual observamos os corpos com “deficiência”? Quem acessa o que no espaço urbano? O que é áudio descrição? O exercício de se autodescrever envolve escuta ambiental? Como se formam as imagens fora do campo visual? Na cidade de Rio Branco, capital do Acre, quais são os acessos à floresta? O que aconteceu com a parte da floresta Amazônica na qual o estado do Acre foi instituído, em 1903, como território brasileiro?

A formulação destas perguntas, entre outras, abriu perspectivas críticas em relação à noção de eficiência corporal e ambiental como normatividade produtivista, desenvolvimentista e progressista. Assim, entrelaçamos nossas práticas artísticas e pedagógicas sem medo de ir ao encontro de lugares desconhecidos, pesquisando a materialidade dos corpos em movimento nas relações entre cidade e floresta.

O adoecimento dos rios enquanto veias da terra, cujas águas atravessam florestas e cidades, é significativo das relações predatórias que o homem branco agente do capitalismo patriarcal estabelece com o ambiente: a mercantilização dos recursos naturais em prol do desenvolvimento econômico e tecnológico. O rio Acre, com 1.190 km de curso d’água, nasce no Peru e deságua no rio Purus. Escrevendo este texto, em setembro/outubro do ano 2023, leio notícias sobre o rio Purus, o rio Amazonas, o rio Negro e o rio Branco que atingem o nível mais baixo de suas vazões, entre todos os registros históricos realizados desde 1967. As previsões de seca na Amazônia, provocada pela voracidade do desmatamento da floresta, se tornam realidade. A cheia descomunal do rio Acre, em maio deste mesmo ano, indica o quanto a alternância entre cheias e secas, em curtos períodos de tempo, é sintomática das mutações climáticas no contexto atual, que confirma a chegada no ponto de não retorno da floresta amazônica.

Além de nomear um dos estados brasileiros, a palavra acre também significa sabor amargo, ácido, azedo. Amarga visão do rio sem suas matas ciliares. Como cílios que protegem a umidade dos nossos olhos, a vegetação que nasce e vive às margens do rio protege suas águas da erosão. No centro da cidade, capital do Acre, o rio corre sem suas matas protetoras. No lugar da vegetação colocam cimento para conter o transbordamento das águas. Será que nas outras cidades edificadas em torno do rio Acre: Iñapari (Peru), Assis Brasil, Brasiléia, Cobija (Bolívia), Epitaciolândia, Xapuri, Porto Acre, Floriano Peixoto e Boca do Acre, também tentam dominar suas águas cimentando as margens do rio? Afastar o rio da cidade é um procedimento urbanístico que transforma corpos de água em canais de esgoto. Mas o rio Acre quando sobe destrói o asfalto.

As paisagens de destruição são “naturalizadas” pelos moradores da cidade, que lidam com as cheias sazonais do rio Acre. Impressionada com a força das águas, perguntei para uma vendedora da loja de roupas se o edifício não corre o risco de cair. Ela respondeu sem pressa, dizendo que a prefeitura sempre coloca mais asfalto para consertar a rua, quando isso acontece. Mas por que isso acontece?

A palavra acre também significa cheiro ativo, forte, penetrante. A terra que vira barro amolece o chão. Escorregadias são as margens barrentas do rio. Os barrancos continuam desmoronando quando caminhamos neles. Perigo de cair e machucar partes do corpo, perigo de cair dentro do rio e se afogar, dançar neste local é perigoso. Escolhemos o lugar onde a destruição foi mais visível: uma casa em ruínas que foi interdita e uma enorme árvore derrubada pelas águas do rio. Começamos com as áudio descrições da paisagem. A escuta do ambiente traduzida em palavras. Como percebemos o que está posto? De olhos fechados ouvimos as descrições que contavam o ambiente de formas diferentes. Atenção multifocal ativada pelas palavras que exalavam imagens de cheiro acre.



Figura 5. Cidade Rachada. Rua com asfalto rachado pela enchente do rio Acre.

Fonte: Eloisa Brantes. Rio Branco, Acre, 2023.

#paratodomundover

Imagem horizontal de uma loja de roupas com fachada na rua. Várias roupas expostas na vitrine. O asfalto rachado na frente da loja.



Figura 6. Casa Flutuante. Cheia do Rio Acre que chegou às encostas e invadiu casas.

Fonte: Eloisa Brantes. Rio Branco, Acre, 2023.

#paratodomundover

Imagem horizontal da margem do rio Acre. Barrancos de argila mostram a destruição das águas. Uma árvore derrubada. Dentro do rio, uma casa flutuante azul e branca, com três portas, uma janela e uma varanda em torno. Ao lado da casa flutuante está um barco azul que também parece uma casa.

Este foi o início das danças feitas no barranco do rio. Improvisações baseadas na proposta de traduzir sensações em movimentos corporais, dançar o vento, o som das águas, o contato com o barro, os desequilíbrios do corpo atento ao ambiente, o olhar das pessoas nos observando, a passagem dos animais, a relação com os outros corpos dançantes. Acolher o imprevisível com movimentos.

A experiência coletiva de dançar neste local foi feita duas vezes. Primeiro quando saímos do campus universitário, e depois quando voltarmos da reserva Chico Mendes. Em ambas as ocasiões encontramos o público de uma casa flutuante que, de dentro do rio, nos olhava com curiosidade. Conversando com um dos homens que nos filmou com o celular, soubemos que eles observavam nossos movimentos como um modo de oração. Talvez ele tenha razão, estávamos evocando forças vitais do rio buscando formas de equilíbrio na instabilidade. Mas só soubemos disso depois de dançar.

APROXIMAÇÃO 5 - PATRÍCIA CAETANO

Neste ponto do texto, gostaria de compartilhar reflexões a partir de um relato da experiência de imersão corpo-ambiente que vivenciamos no Acre em maio de 2023. Quando Carlos Alberto me fez o convite para colaborar com a disciplina Tópicos Especiais – Estudos do Corpo nas Artes Cênicas, que previa uma imersão em uma aldeia indígena, imediatamente me senti convocada e me lancei

na aventura deste encontro. Meu desejo era o de encontrar a Amazônia Indígena, posto que, eu já havia visitado o Norte e a Amazônia. Mas a Amazônia Indígena¹³, não!

Infelizmente, nos vimos impedidos de adentrar o território indígena por questões que ultrapassavam os nossos desejos, questões que comprometiam a segurança de todas e todos¹⁴. E essa provavelmente foi a minha primeira vertigem ecológica. Tivemos, então, que refazer a nossa rota. Iríamos à Reserva Florestal Chico Mendes. Decisão esta tomada à beira do Rio Acre, na cidade do Rio Branco, numa experiência de partilha comum dos desassossegos e dos desejos.

Aqui, se faz importante contextualizar de onde emerge esse relato de uma experiência vivenciada no Acre. Essa é uma escrita que brota de um corpo atravessado pelo campo da educação somática¹⁵ e da performance, e que vem se experimentando ao longo dos últimos anos a partir da abordagem somática do Body- Mind Centeringsm (BMC). O BMC possui uma abordagem do corpo que poderíamos chamar aqui de ecossistêmica. O corpo é compreendido e experimentado como uma comunidade de organismos vivos, integrados em redes e processos dinâmicos e sistêmicos. Na prática do BMC, somos convidados a experimentar o corpo como uma comunidade de células vivas, pulsantes e em permanentes trocas. Foi este corpo, atravessado por uma qualidade de presença somática, que se encontrou com outros corpos em estado de performance no Acre. Também, esta “comunidade provisória”¹⁶, se encontrou com corpos outros no Acre: o corpo das águas, da terra, da floresta amazônica, da sumaúma, das borboletas, dos jacarés, capivaras e bois, entre outros. Desta experiência porosa de atravessamentos de corpos no território do Acre surgiu uma reflexão que mobilizou a escrita deste relato: Poderiam as práticas somáticas e performativas, nos dias de hoje, nos recolocar na experiência da comunalidade?¹⁷ Ou seja, na experiência de comunhão com o outro e com a terra?

O tema desta escrita tecida à muitas mãos traz a vertigem ecológica. A vertigem ecológica que nos abate quando mergulhamos de corpo inteiro nas veias das cidades do Norte. Nos perguntamos: que práticas políticas podem ser ativadas diante de tal vertigem? Neste contexto, seriam as práticas somáticas e performativas práticas políticas? Reativar a experiência da comunalidade diante da vertigem ecológica nos dias atuais seria uma prática política?

¹³ A escolha por incluir aqui Amazônia Indígena com letras maiúsculas é proposital. Frente à Amazônia Legal, gostaríamos de afirmar aqui que a Amazônia Indígena, esta que atualmente sofre mais uma grave ameaça com o projeto e tese jurídica do Marco Temporal. Tal tese utiliza a data da promulgação da Constituição Federal, 05/10/1988, como um marco temporal para definir a ocupação tradicional da terra e restringir a demarcação de terras indígenas no país somente àquelas comunidades que as ocupavam naquela data. O Marco Temporal foi considerado inconstitucional pelo STF em setembro de 2023.

¹⁴ Atualmente, os territórios indígenas sofrem com a presença do tráfico de drogas. Algumas aldeias se encontram sitiadas pela presença das facções. Com o advento de um assassinato na região, não nos sentimos seguros para seguir com a viagem até a aldeia.

¹⁵ Um campo de conhecimento composto por diversas práticas, métodos, metodologias e técnicas corporais e que aborda o corpo em suas dimensões físicas, imagéticas, sensoriais e cognitivas, para além da separação mente-corpo.

¹⁶ Em suas palestras, o pensador Ailton Krenak nos fala da importância de criarmos uma comunidade provisória para juntos e juntas atravessarmos a experiência de trocas e compartilhamentos daquele encontro.

¹⁷ O termo “comunalidade” é utilizado aqui em aproximação às reflexões da pensadora feminista Silvia Federici sobre os “comuns”. Federici nos afirma que, “em meio a tanta destruição, outro mundo vem despontando, como grama nas fendas do asfalto urbano, (...) afirmando nossa interdependência e nossa capacidade de cooperação” (2022, p. 26). E complementa trazendo a noção de que “o princípio dos comuns hoje aparece como garantia de sobrevivência econômica, agência e solidariedade - em suma, essa harmonia com nós mesmos, com os outros e com o mundo natural, que, no sul do continente americano, é expresso pelo conceito de Bem Viver” (2022, p. 45).



Figura 7. O colapso da margem. Margem do Rio Acre com destruição de barrancos e casas pela cheia.

Fonte: Patrícia Caetano. Rio Branco, Acre. Maio de 2023.

#paratodomundover

Imagem horizontal da margem do rio Acre desmoronada. Barrancos de argila mostram a destruição após a catástrofe do alagamento. Ao fundo e ao alto, algumas árvores e casas ainda estão de pé. Uma casa branca interditada está à beira de cair.

Uma das primeiras experiências vividas, no contexto da disciplina, por este grupo de estudantes e professores na cidade do Rio Branco se deu na beira do rio Acre. Na beira do rio Acre, nos encontramos com a margem do rio em colapso. E o que seria a margem, se não, o contorno do rio?!

Na perspectiva somática e na realidade do corpo experienciado, o contorno é realizado pelas várias membranas que envolvem os órgãos, os ossos e a própria célula. A pele, nosso maior órgão, é um envoltório que envelopa e acolhe todo o território do corpo, dando contorno ao seu conteúdo interno. O contorno abraça e cuida. O contorno do rio feito de mata ciliar¹⁸, árvores e suas raízes também abraça e cuida. Nós, lá, testemunhas diante da margem do rio Acre após as enchentes e inundações desencadeadas pelas fortes chuvas em março de 2023, efeito das mudanças climáticas. Experimentamos a vertigem provocada pelo encontro com um contorno sem tónus, um abraço despencado, o cuidado em colapso. Neste cenário, e em meio à vertigem, performamos. Dançamos as raízes que um dia habitaram a margem.

¹⁸ “O nome “mata ciliar” vem do fato de serem tão importantes para a proteção de rios e lagos como são os cílios para nossos olhos.” Disponível em: <https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/questoes_ambientais/matias_ciliares/>. Acesso em: 11 out. 2023.

De minha visão, atrás da câmera do celular, do outro lado da margem cimentada, reconheci outros corpos de seres humanos que, solitários, pareciam estar buscando reconectar um sentimento de pertença com o rio. Seria uma tentativa de fincar suas raízes na margem? Uma margem impermeabilizada pelo cimento?

Eis que nos lançamos à Reserva Chico Mendes. Lá encontramos não somente floresta em pé, mas também uma área de árvores cortadas. Diante deste cenário e afetados por ele, nos sentimos convocados a nos reconectar performativamente com esse campo repleto de morte e vida.

No dia seguinte, ao adentrar a floresta, o encontro com a sumaúma - árvore ancestral para diversos povos indígenas. Ela nos convidou para uma pausa para olhar para ela e senti-la. Desta pausa, eis que miro o olhar em um ramo de raiz que se alonga de sua base e que me fez sonhar com o cordão umbilical da terra.

Nesse encontro-acontecimento, a reflexão sobre a importância da preservação e da conexão empática com nossas ancestrais-árvores pois, assim como as copas sustentam o céu, as raízes sustentam a terra/chão e impedem o seu colapso. As árvores são seres que vivem em comunalidade, uma árvore só não se sustenta e não sustenta o chão. Talvez, elas estejam tentando nos ensinar algo sobre isso com seus modos comunitários florestais. Talvez, as práticas somáticas e performativas possam ser práticas aliadas no gesto de reconfiguração de nosso sentido de comunalidade e na reconfiguração de nosso sentido de pertença terrena.

Pensamos serem esses, os gestos fundamentais que podem evocar em nós gestos de cuidado e de reconstituição dos contornos, num abraço comunal da terra e da floresta. Esperamos que as práticas somáticas e performativas possam contagiar novas comunidades provisórias como esta que criamos nesta experiência aqui compartilhada para que possamos encarar coletivamente as vertigens ecológicas que estão por aí.



Figura 8. Tentativas de reconexão com o sentimento de pertença ao rio? Margem do Rio Acre após a cheia e as enchentes.

Fonte: Patricia Caetano. Rio Branco, Acre. Maio de 2023.

#paratodomundover

Imagem vertical da outra margem do rio Acre. Na margem cimentada e inclinada, uma criança tenta se agachar. Ela está com joelhos flexionados, tronco curvado e mãos que tentam tocar o solo. Ao fundo, as águas do rio brilham. Do outro lado, a margem desmoronada e uma casa-flutuante.



Figura 9. O cordão umbilical da terra. Raízes da árvore Samaúma.

Fonte: Patrícia Caetano. Reserva Chico Mendes, Acre. Maio de 2023.

#paratodomundover

Imagem vertical de um ramo de raiz alongada e esparramada pelo chão de terra úmida repleta de folhas secas e vegetação rasteira verde.

APROXIMAÇÃO FINAL

A palavra vertigem deriva do latim *vertere* - girar. A sensação de movimento giratório ou oscilatório do corpo é causada por um distúrbio do equilíbrio, uma tontura provocada pelo movimento de rotação. Vertigem ecológica é uma expressão inventada por nós, que escrevemos este texto através de aproximações com lugares específicos do Acre. Assim, vertigem ecológica é uma tentativa de traduzir os efeitos de instabilidade passado/presente, as sensações, memórias e experiências artísticas em nossas vivências do Acre, incluindo o deslocamento de Rio Branco até Xapuri. O trajeto em direção à fronteira do Acre com Bolívia e Peru apresenta uma velha promessa de progresso baseada na dominação do homem sobre a natureza, um sonho de asfalto na paisagem monótona da agropecuária: pasto, bois, sem árvores, boi, pasto, sem árvore, boi pastando, campos de pastagem, sem árvores, pastos, pastagem. A floresta surge como uma fada morgana, uma imagem distante.

Os sentidos e as sensações da vertigem se intensificam. Crises e urgências climáticas se sobrepõem em movimentos giratórios de inundações, colapsos, devastações, queimadas e secas. Como lidar com o arruinamento da floresta Amazônica? Práticas artísticas podem sensibilizar visões críticas sobre as contradições do desenvolvimento predatório que sustenta nossos modos de vida?

Re-aproximações da terra e dos rios atingidos por diversos crimes socioambientais, foram experienciadas com reconfigurações éticas-estéticas de equilíbrios temporários em solos instáveis, movendo zonas de contato entre seres de diferentes espécies. Assim, investigamos possibilidades políticas de movimento corporal em formas de aproximação com os ambientes, através das danças criadas em conjunto com as águas, os botos, as borboletas, as samaúmas, o boi, a seringueira, o barranco, o asfalto, o jacaré, o pasto, cheiros penetrantes e gostos amargos do Acre.

REFERÊNCIAS

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo**: feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Futuro Ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. MANCHINERY, Alessandra. TERRITORIALIDADES DO POVO MANCHINERI NA CIDADE DE RIO BRANCO (AC). Em: **Entre-Lugar**. Dourados, MS, ano 6, n.11, 1. semestre de 2015.

SANTOS, Milton. O chão contra o cifrão. In: **Caderno Mais**, p.5, Folha de São Paulo, São Paulo, 28 fev.1999.



2

FÓRUM DE GRADUAÇÃO



BAILA PARKINSON: Método de dançaterapia para atenuação sintomática da doença de Parkinson

Thaysa Cristina Magalhaes dos Santos¹

Wallesson Amaral Alcantara

Jenifer Andreza Rodrigues Correa

Larissa Rocha da Silva

Lane Viana Krejcová

RESUMO

A Doença de Parkinson é uma doença neurodegenerativa do sistema nervoso que acarreta sintomas motores e não motores. O Método Baila Parkinson surge na percepção da necessidade de pensar o acompanhamento de pessoas com Parkinson num cenário que supera a visão biomédica nas abordagens terapêuticas. Para além dos estigmas e do reforço constante das limitações decorrentes da doença, visa proporcionar um espaço terapêutico de troca de experiências, de convivência, de vivências. Desta forma, um processo de redescoberta e reconexão do indivíduo com seu corpo através da dança é o foco do método Baila Parkinson, a partir de uma abordagem multidisciplinar pensando na complexidade da doença e seus sintomas. O método consiste em sistematizar planejamentos adaptados para cada sessão, tornando-se participante ativo, transcendendo o papel de aluno ou paciente e assumindo o papel de intérprete e criador da obra, capaz de alcançar seu bem-estar e consequentemente sua qualidade de vida.

Palavras-Chave: Doença de Parkinson; Dança; Terapia.

ABSTRACT

Parkinson's disease is a neurodegenerative disease of the nervous system that causes motor and non-motor symptoms. The Baila Parkinson Method arises from the perception of the need to think about monitoring people with Parkinson's in a scenario that surpasses the biomedical vision in therapeutic approaches. In addition to the stigmas and the constant reinforcement of the limitations resulting from the disease, it aims to provide a therapeutic space for exchanging experiences, for coexistence, for experiences. In this way, a process of rediscovery and reconnection of the individual with their body through dance is the focus of the Baila Parkinson method, based on a multidisciplinary approach thinking about the complexity of the disease and its symptoms. The method consists of systematizing adapted plans for each session, becoming an active participant, transcending the role of student or patient and assuming the role of interpreter and creator of the work, capable of achieving their well-being and consequently their quality of life.

Keywords: Parkinson's disease; Dance; Therapy.

¹ Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão. Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança. Universidade Federal do Pará. Belém, Brasil. 1. Licenciada em Dança UFPA, especialista em Neurociências UNIVIRTUA, discente do curso de Fisioterapia UNIP, Pós-graduada em Fisioterapia Neurofuncional UNIVIRTUA. 2. Licenciado em Dança pela UFPA, Mestrando em Artes pela PPGARTES UFPA. 3. Discente do curso de Licenciatura em Dança UFPA e Bailarina. 4. Discente do curso de Licenciatura em Dança UFPA, bailarina e produtora cultural. 5. Docente, Professora da Universidade Federal do Pará (ICA), Coordenadora do Grupo de Pesquisas em Neurociências Aplicadas e do Grupo Parkinson.

INTRODUÇÃO

A DP tem caráter degenerativo e é caracterizada pela perda progressiva de neurônios da parte compacta da substância negra, situada no mesencéfalo (Barbosa et al, 2005). As limitações decorrentes de sua sintomatologia levam à subsequente redução na participação em atividades domésticas e sociais, que resultam em um impacto prejudicial na qualidade de vida do paciente e seu cuidador, reduz a auto-estima e agudiza os quadros psiquiátricos associados, agudizando o isolamento social em um ciclo crescente (Lima, 1994).

Pensando em estratégias de como encontrar alternativas para retardar a progressão da doença neurodegenerativa por meio de terapias modificadoras da doença. Segundo Fux, a dançaterapia visa integrar o outro através do movimento criador, aquele que está limitado, tratando de dar-lhe confiança em seu corpo limitado; e resgatar por meio de estímulos com palavras que se fazem corpo, imagens que ajudam, música, linha, cor e forma; impulsioná-los por meio disso, deixando de lado os 'não posso'.

O método Baila Parkinson é realizado a partir do trabalho com cinco eixos voltados ao perfil sintomático da pessoa acometida: motor, cognitivo, psicoemocional, socialização e somatossensorial. O método consiste na execução de enredos artísticos, utilizando a dança como elemento principal, com intuito de sistematizar planejamentos das aulas adaptadas para cada sessão, onde o paciente assume o papel de intérprete e criador da obra, tornando-se participante ativo, transcende o papel de aluno ou paciente capaz de alcançar esferas diversas que vão desde melhorias em suas funções motoras, cognitivas e psiquiátricas até inclusão social, bem como a indução da melhoria em seu bem-estar e conseqüentemente em sua qualidade de vida. A análise e a avaliação da progressão sintomática dos participantes são relevantes durante os planejamentos, levando em conta os aspectos motores e emocionais das pessoas com DP. Resultados do acompanhamento dos participantes revelam melhorias significativas em funções motoras, cognitivas, bem-estar físico e mental e qualidade de vida. A dança nesse contexto surge como elemento de preservação da autonomia da pessoa.

Dançar consiste em um dos atos mais complexos que um corpo pode realizar, envolvendo desde elementos de fácil descrição como o sistema locomotor passivo até elementos de profunda complexidade como os mecanismos envolvidos na formação de memórias, criação, expressão emocional, sincronização rítmica e linguagem. A combinação de música e movimento induz o indivíduo a um estado extremamente agradável (Bernardi et al., 2017), pela ativação de sistemas neurais de recompensa envolvidos com processamento de sincronização rítmica (Miendlarzewska and Trost, 2014).

Dessa forma, é fácil associar a dança como um elemento de alta estimulação da plasticidade neural, podendo ajudar a retardar o declínio funcional tanto no envelhecimento normal quanto em condições neurodegenerativas. Ainda, considerando em especial a miríade de sintomas apresentados na doença de Parkinson, os benefícios da dança parecem abordar preocupações específicas da doença nos domínios cognitivos, apatia, depressão, socialização e aspectos físicos (Delextrat et al., 2016; Hayes and Garrett, 2016).

O interesse crescente na dança como estratégia terapêutica tem gerado um corpo crescente de evidências que demonstram efeitos positivos da dança como tratamento adjuvante em diversas

condições patológicas, incluindo a Doença de Parkinson, com melhoras tanto no aspecto motor quanto em sintomas não-motores da doença (Deletrat et al., 2016; Hayes and Garrett, 2016). É notável a correlação entre as áreas encefálicas afetadas pela doença de Parkinson e as áreas cerebrais estimuladas pela dança, o que leva a uma certa noção de adequação quando se fala da dança como estratégia terapêutica na Doença de Parkinson. A presença de estímulos rítmicos associados aos movimentos induz ativação massiva dos núcleos da base (principais núcleos afetados pela doença), que podem reverter sintomas parkinsonianos como o congelamento da marcha: o uso de estímulos rítmicos tem um efeito importante – e comumente imediato – na redução da severidade do sintoma de congelamento e induz melhora significativa na velocidade, cadência e largura do passo em pacientes com Parkinson (Gómez- González et al., 2019; Spildooren et al., 2017).

JUSTIFICATIVA (RELEVÂNCIA DO TEMA)

O grupo Parkinson é composto por uma equipe que desenvolve pesquisa e cuidado numa perspectiva multidisciplinar, elaboramos roteiros artísticos de aulas adaptados para pessoas com a DP, experimentando diversas formas através da dança de trabalhar com o método Baila Parkinson, possibilitando o compartilhamento de experiências, criando vínculos de amizade, prevenindo possíveis casos de isolamento social.

As atividades de dança são realizadas a partir do trabalho com cinco eixos voltados ao perfil sintomático da pessoa acometida. Resultados do acompanhamento dos participantes revelam melhorias significativas em funções motoras, cognitivas, bem-estar físico e mental e qualidade de vida.

A dança nesse contexto surge como elemento de preservação da autonomia da pessoa. Diversas evidências apontam para os benefícios da prática de exercícios como terapia adjuvante na doença de Parkinson, com efeitos positivos sobre a progressão da doença (Suchowersky et al., 2006).

Durante o processo natural de envelhecimento, a prática da dança, atividades coletivas, é muito importante na reabilitação, produzindo benefícios na área do hipocampo, este que é responsável pelas memórias, produzindo estímulos cerebrais contribuindo para a socialização e autonomia da pessoa idosa.

Nas aulas do Grupo Parkinson, adaptadas para pacientes com a DP, várias regiões do cérebro são ativadas, desta forma, mantendo a saúde da mente. Todavia, quando considerando a elaboração de um trabalho em dança para pessoas com Parkinson, diversos pontos devem ser cuidadosamente endereçados a fim de garantir uma prática segura, resultados positivos decorrentes da prática, adesão e adequabilidade do conteúdo ao contexto do paciente e da doença.

ABORDAGEM METODOLÓGICA (OU MATERIAIS E MÉTODOS)

A doença de Parkinson é uma desordem multissistêmica, que requer uma abordagem multiprofissional em seu manejo para melhores resultados. Dessa forma, ao trabalhar a dança como uma abordagem holística do sujeito, a sistematização da metodologia Baila Parkinson se faz necessária,

pois a estrutura das aulas necessita de organização para que possa ser entendida com clareza pelos professores e, por consequência, a melhor compreensão dos alunos, aumentando a adesão dos mesmos. Tomando como exemplo a sistematização da técnica Klauss Vianna, onde Jussara Miller explica: A sistematização, não necessariamente significa cristalizar o método, porém configura-se como uma forma de organizar os fundamentos, transmitindo de forma clara e firme, para então, construir, transformar e pesquisar um caminho. Tomando este pensamento como exemplo, construímos a metodologia em cima de cinco eixos de trabalho, utilizados de maneira conjunta, ajudando os professores a organizar suas aulas de acordo com as necessidades dos alunos. Ainda, estes eixos foram elaborados após o cuidadoso estudo e categorização de toda a miríade sintomática da doença de Parkinson em grupos de sintomas e alterações, chegando-se dessa forma a cinco principais grupos nos quais se encaixa toda a esfera de alterações funcionais decorrentes da doença.

O não enrijecimento do método de trabalho, ou seja, a flexibilidade com que pode ser aplicado nos permite adequar a aula conforme a corporeidade do aluno, que na situação da Doença de Parkinson, tem sua propriocepção totalmente prejudicada, devido a complexidade da doença, implicando em uma necessidade de (re)conhecer este corpo, que agora se apresenta com todas as limitações e, para além disso, novas possibilidades. Com tudo, levando em consideração a análise de Boummon sobre a Modernidades Líquidas, me apropriado desse termo para classificar nosso método de trabalho, como uma metodologia líquida, em constante transformação, porém com uma estrutura filosófica que permeia todo o nosso fazer docente.

Ainda pensando na metodologia klauss vianna, que segundo Jussara Miller, envolve um pensamento do corpo, um estar presente em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, dessa forma, o espectador do próprio corpo. Acreditamos que essas habilidades são essenciais para que o aluno possa, a partir delas, trabalhar a autonomia, dentro e fora de sala, interferindo direta e indiretamente na sua qualidade de vida.

As atividades de dança são realizadas a partir do trabalho com cinco eixos voltados ao perfil sintomático da pessoa acometida, que são: motor, cognitivo, psicoemocional, sociabilidade e percepção corporal. Esses eixos não podem estar desatrelados uma vez que as aulas precisam contemplar o máximo possível as necessidades dos pacientes, isso se reflete em um planejamento de aula que precisa ser feito por etapas respeitando o desenvolvimento dos alunos na sua progressão em relação aos movimentos e dinâmicas propostas.

Neste sentido, a percepção corporal pode ajudar os pacientes a expressar de maneira mais expressiva suas emoções, levando em consideração sintomas como a apatia, a dança mais uma vez se afirma como uma terapia repleta de recursos e estímulos que podem auxiliar na melhora do estado clínico dos alunos.

A metodologia tem por objetivo proporcionar aos indivíduos acometidos pela doença de Parkinson, a melhoria nos aspectos sintomatológicos da doença que interferem na qualidade de vida. A DP é caracterizada por sintomas motores e não motores, e a dança, por se tratar de uma atividade extremamente complexa que envolve uma sofisticada circuitaria neural, é capaz proporcionar aos alunos, relevantes melhoras em aspectos motores e cognitivos. De acordo com Teixeira (2010), as atividades relacionadas com a dança terapia têm resultados significativos na qualidade de vida dos pacientes, estas melhorias vão desde aspectos motores a aspectos não motores

O MÉTODO BAILA PARKINSON

O método “Baila Parkinson” parte da necessidade de uma recuperação do contato do paciente consigo mesmo, da maneira de relacionar-se com o próprio corpo, através de um processo de re-educação de si mesmo através da dança como forma de terapia, e como tal, focada nos processos neurais subjacentes às alterações sofridas por este corpo e nos processos de estimulação das vias neurais no sentido de prolongar a funcionalidade e abordar o quadro sintomatológico numa perspectiva holística.

Podemos destacar o ritmo como um dos principais aspectos da dança, as aulas de dança adaptadas para alunos com Doença Parkinson pode ser um fator decisivo para o estímulo do movimento.



Figura 1. Método Baila Parkinson. Ilustração do método e dinâmicas utilizados nas aulas de dança com os pacientes do Grupo Parkinson. O trabalho em círculo favorece a interação; os trabalhos no plano baixo levando a um reencontro com o chão; trabalhos nas cadeiras para facilitar o uso da amplitude dos membros sem comprometer o equilíbrio; trabalho em duplas favorecendo a socialização.

Fonte: Compilação do/a autor/a (2023). Imagem do arquivo pessoal, da aula do grupo Parkinson.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, ilustração dos alunos do grupo parkinson, no eixo motor a turma esta formando um círculo, sentado em cadeiras, ao lado direito, temos o eixo cognitivo, duplas segurando as mãos, em seguida no eixo psicoemocional todos no nível alto levantando os braços, no eixo socialização o grupo esta sentado nas cadeiras segurando as maos, ao lado temos a imagem do eixo percepção corporal, tendo duas pessoas se abraçanso e segurando uma vela.

A composição de sequências deve ser feita de maneira que os alunos possam também colaborar com o desenvolvimento, isso possibilita que o professor possa identificar os limites dos alunos e respeitá-los sem que isso se transforme em algum tipo de bloqueio para o indivíduo. Segundo Rocha et al (2017), as composições de movimentos devem ter por objetivo alcançar a satisfação dos alunos e com isso a realização dos alunos conforme as proposições das aulas vão sendo alcançadas.

Devemos tomar cuidado com os pacientes que possuem deficiência auditiva, pois o volume alto dos sons pode ser perturbador e pode dificultar na compreensão das propostas dos professores e até mesmo durante as dinâmicas na aula.

Segundo Bandura (1971), a instrução verbal tem por função guiar, motivar e reforçar o desempenho do aprendiz, sendo um facilitador de aprendizagem. De acordo com Magill (1998) para se obter maior proveito das dicas é preciso repassá-las levando em consideração as principais informações de maneira concisa. É importante transmitir as informações para os alunos de forma clara e que se aproximem da realidade do aluno fechando uma conexão com as experiências e habilidades que os pacientes já possuem.

Observamos em nossos alunos que, o ritmo de movimento padronizado auxilia no desencadeamento, auxiliando até mesmo na memória motora. Além disso, ritmos com marcação binária podem auxiliar na marcha reverberando na melhora do deslocamento espacial.

O nível de dificuldade dos movimentos precisa ser pensado com objetivo direcionado para o fator motivação, pois os alunos necessitam de novidades durante as aulas para que possam encarar o desafio como uma forma de superar, dentro de suas possibilidades, seus próprios limites. Levando em consideração que o nível de complexidade precisa ser progressivo, de maneira que o aluno também consiga acompanhar o andamento da aula bem como entender o processo de construção dos principais movimentos, neste caso, o uso de educativos são os degraus pelos quais o professor se utilizará para alcançar a harmonia e autonomia dos alunos.

Nossas atividades abrangem movimentações que podem ser adaptadas para serem executadas tanto em pé quanto sentados. Fatores como a diminuição do espaçamento e a elevação da marcha, dificultam para o aluno acompanhar coreografias que envolvam deslocamento, portanto, buscamos adaptar a posição das pernas aumentando o espaço entre as pernas aproximando o centro do corpo do solo, aumentando a estabilidade ao se deslocarem pelo espaço. Um aspecto em nossa metodologia que auxilia na fluidez da marcha é o Ritmo, estilos que trabalham com a marcação binária ou quaternária ajudando os alunos a sincronizar com maior facilidade as movimentações.

Pensando em eventuais imprevistos ligados à postura e equilíbrio, ao desenvolver movimentações pré-estabelecidas, concordamos que este movimento pode ser executado tanto sentado no (nível médio), quanto em pé, (nível alto). Durante o alongamento, movimentos que exigem do aluno atenção e foco são realizados sentados, pois entendemos que ao ter uma base de apoio, o aluno também pode sentir-se mais à vontade com relação ao equilíbrio além de auxiliar na manutenção da postura.

Apesar do número crescente de estudos relacionados aos efeitos da doença, ainda não se sabe ao certo quais as possíveis causas desta patologia, além disso, os medicamentos sozinhos não dão conta de todos os sintomas, por isso há a necessidade de tratamentos complementares. Neste sentido, a dança se reafirma como ferramenta terapêutica que pode utilizar estímulos externos e internos.



Figura 2. Ilustração do método e dinâmicas utilizados nas aulas de dança com os pacientes do Grupo Parkinson. O trabalho em círculo favorece a interação; trabalhos nas cadeiras para facilitar o uso da amplitude dos membros sem comprometer o equilíbrio.

Fonte: Compilação do/a autor/a (2023). Imagem do arquivo pessoal, da aula do grupo Parkinson.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, ilustração dos alunos do grupo parkinson, formando um círculo, a turma está sentada olhando para formas geométricas que estão no chão.

Robatto (1994) cita que a dança pode ter seis funções: auto-expressão, comunicação, diversão e prazer, espiritualidade, identificação cultural, ruptura e revitalização da sociedade.

Apesar dos benefícios provocados pelas terapias tradicionais, os programas para o público parkinsoniano necessitam de abordagens dinâmicas que ofereçam desafios relacionados à plasticidade da postura, o equilíbrio e a marcha, de maneira divertida e atraente. Neste sentido Hackney (2015), fala que programas de dança se mostram eficientes, por envolver pontos chave como equilíbrio dinâmico, adaptação ao ambiente e, ao mesmo tempo, serem agradáveis e envolventes.

RESULTADO E DISCUSSÃO

Resultados do acompanhamento dos participantes revelam melhorias significativas em funções motoras, cognitivas, bem-estar físico e mental e qualidade de vida (Duarte et al, 2023). A dança nesse contexto surge como elemento de preservação da autonomia da pessoa.

Além desses benefícios é importante frisar que a técnica de dissociação de tronco pode aumentar a flexibilidade da região lombar e torácica além de proporcionar ao professor possibilidades de trabalhar a técnica de maneira fragmentada focando nas movimentações de troco, reverberando até os membros superiores, direcionando o trabalho para alunos parkinsonianos usuários de cadeira de rodas e, promovendo interação dos mesmos com alunos não cadeirantes.

É importante projetar programas de exercícios terapêuticos que atinjam deficiências relacionadas à DP, considerando as relações neurológicas e musculoesqueléticas (Hackney, 2015). De acordo com a estratégia utilizada pelo programa, a apropriação de gêneros de dança variados pode ser utilizada para obter resultados mais abrangentes com relação aos eixos trabalhados; no caso da coordenação motora, exercícios provenientes de estilos de danças urbanas, por exemplo, podem trabalhar com exatidão a coordenação motora fina dos alunos.

É comum o paciente portador da DP isolar-se do convívio social, por isso introduzimos em nossas aulas os eixos, psicoemocional e socialização, pois além dos pacientes absorverem rapidamente a ideia de identidade grupo, a aula dança pode proporcionar uma nova forma de comunicação social.

A execução de sequências de dança requer planejamento e memória do motor. O treinamento de dança emprega métodos estratégicos, como foco visual, ritmo, imagens, entrada proprioceptiva e imitação de partes discretas de sequências de dança para obter superior controle de postura, equilíbrio e movimento (Westheimer, 2015).

O Parkinson se trata de uma doença que tinge principalmente o sistema nervoso prejudicando o funcionalismo de algumas habilidades motoras do indivíduo, pensando na movimentação dinâmica proporcionada pela dança, entendemos que esta atividade terapêutica dinâmica e extremamente prazerosa pode estimular pacientes a buscarem a melhora da qualidade de vida. Segundo Westheimer (2015), a dança pode proporcionar melhorias físicas através de estratégias de movimentos e equilíbrios desafiadores.

Exercícios de consciência corporal podem ajudar os pacientes e executarem funções no seu dia a dia com maior facilidade, para isso trabalhamos em nossas aulas a propriocepção, aplicando técnicas de educação somática. Segundo Indara Jubin Leal (2016), em sua pesquisa qualitativa foi constatado por meio de entrevistas com suas alunas, que a dança contribui para o aumento da consciência corporal bem como a socialização entre alunos e professores. As aulas de dança podem estimular os alunos a se expressarem de maneira natural trazendo para a cena, movimentações que não passam apenas de movimentos, mas sim de um registo de sua carga cultural e psicológica e social.

CONCLUSÃO

Dentro das aulas, é necessário que o professor direcione os alunos para que possam interagir entre si, fazendo com que ajam em grupo incentivando um ao outro, além disso, atividades que envolvem a parceria podem ser um importante estímulo, criando uma atmosfera de identidade de grupo.

A dança desenvolvida de forma adaptada e direcionada ao trabalho de atenuação sintomática da pessoa com Parkinson apresenta elevado potencial na atenuação dos aspectos motores e não motores da doença, contribuindo para o bem-estar e qualidade de vida da pessoa com DP.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, EGBERTO REIS; SALLEM, FLÁVIO AUGUSTO SEKEFF. Doença de Parkinson: diagnóstico. **Revista neurociências**, v. 13, n. 3, p. 158-165, 2005.

BERNARDI, NICOLÒ F.; BELLEMARE-PEPIN, ANTOINE; PERETZ, ISABELLE. Enhancement of pleasure during spontaneous dance. **Frontiers in Human Neuroscience**, v. 11, p. 572, 2017.

BROWN, S., MARTINEZ, M.J., PARSONS, L.M., 2005. The neural basis of human dance. **Cerebral cortex** 16, 1157-1167.

CROSS, E.S., ELIZAROVA, A., 2014. **Motor control in action**: using dance to explore the intricate choreography between action perception and production in the human brain, *Progress in Motor Control*. Springer, pp. 147-160.

CROSS, Emily S.; HAMILTON, Antonia F. de C.; GRAFTON, Scott T. Building a motor simulation de novo: observation of dance by dancers. **Neuroimage**, v. 31, n. 3, p. 1257-1267, 2006.

DELETRAT, ANNE ET AL. The potential benefits of Zumba Gold® in people with mild-to-moderate Parkinson's: Feasibility and effects of dance styles and number of sessions. **Complementary therapies in medicine**, v. 27, p. 68-73, 2016.

DUARTE, JULIANA DOS SANTOS ET AL. Physical activity based on dance movements as complementary therapy for Parkinson's disease: Effects on movement, executive functions, depressive symptoms, and quality of life. **PLoS one**, v. 18, n. 2, p. e0281204, 2023.

GIL. A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 4. ed. São Paulo: Athas, 1995.

GÓMEZ-GONZÁLEZ, J.; MARTÍN-CASAS, P.; CANO-DE-LA-CUERDA, R. Effects of auditory cues on gait initiation and turning in patients with Parkinson's disease. **Neurología (English Edition)**, v. 34, n. 6, p. 396-407, 2019.

HAYES, N., GARRETT, D., 2016. Singing, music and dance in Parkinson's disease. **Nursing Older People** 28, 12-12.

HAYES, NICKY; GARRETT, DAWNE. **Singing, music and dance in Parkinson's disease**. 2016.

LIMA, SILVIA SARAIVA PEREIRA. **Linguagem e isolamento social no mal de Parkinson**. 1994. Tese de Doutorado. [sn].

LOUPPE, LAURENCE. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução Rute Costa, Orfeu Negro, 2012.

MIENDLARZEWSKA, EWA AURELIA; TROST, WIEBKE JOHANNA. How musical training affects cognitive development: rhythm, reward and other modulating variables. **Frontiers in neuroscience**, v. 7, p. 279, 2014.

SPILDOOREN, JOKE ET AL. Influence of cueing and an attentional strategy on freezing of gait in Parkinson disease during turning. **Journal of neurologic physical therapy**, v. 41, n. 2, p. 129-135, 2017.

SUCHOWERSKY, O. ET AL. Practice parameter: neuroprotective strategies and alternative therapies for Parkinson disease (an evidence-based review). **Report of the Quality Standards Subcommittee of the American Academy of Neurology**. Neurology, 2006.

“BAILA PARKINSON”

UM OLHAR DA DANÇA SOBRE OS ASPECTOS COGNITIVOS DA DOENÇA DE PARKINSON

Lívia Cristina Santiago Barbosa (UFPA)^{1,2}

Isluanne Susan Monteiro Carneiro (UEPA)^{1,3}

Kerolaine Savana Cardoso dos Santos (UFPA)^{1,4}

Lane Viana Krejčova (UFPA)^{1,5}

RESUMO

A doença de Parkinson (DP) é uma doença neurodegenerativa progressiva dos neurônios que produzem a dopamina, conhecida como um distúrbio neurológico do movimento, afeta as regiões encefálicas responsáveis pelos movimentos voluntários. O prejuízo das funções cognitivas na doença de Parkinson está presente desde seus estágios iniciais, e é certo que as alterações cognitivas afetam mais da metade das pessoas diagnosticadas. A dança, por se tratar de atividade multitarefa com grande potencial de estimulação sensorio-motora envolvendo aspectos emocionais e de processamento cognitivo, apresenta grande potencial de estímulo da plasticidade neural e manutenção das funções cognitivas, podendo representar importante estratégia enquanto terapia complementar na manutenção da cognição de pessoas com Parkinson. O presente estudo visa analisar o potencial benéfico da dança enquanto terapia adjuvante na doença de Parkinson sobre os sintomas cognitivos característicos dessa, numa abordagem conceitual e prática a partir das vivências no projeto Baila Parkinson que oferece terapia em dança para pessoas acometidas pela doença.

Palavras-chave: Parkinson, Cognição, Dança, Terapia Complementar.

ABSTRACT

Parkinson's disease (PD) is a progressive neurodegenerative disease of the neurons that produce dopamine, known as a neurological movement disorder, affecting the brain regions responsible for voluntary movements. The impairment of cognitive functions in Parkinson's disease is present from its early stages, and it is certain that cognitive changes affect more than half of the people diagnosed. Dance, as it is a multitasking activity with great potential for sensorimotor stimulation involving emotional aspects and cognitive processing, has great potential for stimulating neural plasticity and maintaining cognitive functions, and can represent an important strategy as a complementary therapy in maintaining cognition of people with Parkinson's. The present study aims to analyze the beneficial potential of dance as an adjuvant therapy in Parkinson's disease on its characteristic cognitive

¹ Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão/Instituto de Ciências da Arte (ICA)/Faculdade de Dança da UFPA.

² Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA); Especialização em Psicomotricidade pela FAEL. Professora e Dançarina; E-mail: lullysantiago92@gmail.com

³ Graduada em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Professora e Dançarina; E-mail: isluanne-monteiro@gmail.com

⁴ Discente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Dançarina; E-mail: kerosavana@gmail.com

⁵ Docente efetiva na Universidade Federal do Pará, atuando no curso de Licenciatura em Dança/Instituto de Ciências da Arte (ICA)/Faculdade de Dança; Coordenadora do Grupo Parkinson de Pesquisa e Cuidado/UFPA/CNPq; E-mail: lanekrejčova@gmail.com

symptoms, in a conceptual and practical approach based on the experiences of the Baila Parkinson project, which offers dance therapy for people affected by the disease.

Keywords: Parkinson, Cognition, Dance, Complimentary Therapy.

INTRODUÇÃO

A doença de Parkinson é uma doença neurodegenerativa progressiva dos neurônios que produzem a dopamina, conhecida como um distúrbio neurológico do movimento, é a segunda doença neurodegenerativa mais comum no mundo. O prejuízo das funções cognitivas na Doença de Parkinson está presente desde seus estágios iniciais, e é certo que as alterações cognitivas afetam mais da metade das pessoas diagnosticadas (Ros-Bernal et al. 2014). Para distinguir o prejuízo cognitivo moderado e demência severa, é utilizado o fator de independência cognitiva do portador da doença para realização de suas tarefas diárias. Conforme a DP avança, ela se torna cada vez mais incapacitante, tornando difícil ou impossível a realização de atividades diárias simples, como tomar banho ou se vestir.

Embora a DP tenha sido considerada como um transtorno do movimento com a presença de sintomas motores, como bradicinesia, instabilidade postural, tremor e rigidez, inúmeros sintomas não motores foram reconhecidos, incluindo disfunções cognitivas, distúrbios do humor, distúrbios do sono, disfunção sensorial e disautonomia, podendo aparecer muito antes do diagnóstico clínico da DP (RANA et al., 2015). As alterações cognitivas na DP por muito tempo não foram levadas em consideração, e mesmo nos primeiros relatos acerca da doença podemos observar esse fato quando da descrição da doença feita por James Parkinson (1817) que afirma de que na condição clínica que ele mesmo denominou de “paralisia agitante”, o intelecto permanece inalterado (Melo et al. 2007). A demência referida à DP diz respeito ao conjunto de alterações cognitivas e comportamentais que se desenvolvem ao longo da doença, e nem todos as pessoas com DP apresentam todos os sintomas ao mesmo tempo. A doença afeta cada um de maneira diferente, em alguns casos pode passar muito tempo antes da apresentação de uma incapacitação ou limitação significativa das atividades cotidianas. Uma vez que sendo a DP uma doença progressiva é de se esperar que a piora progressiva das habilidades cognitivas ocorra com a evolução da doença.

A dança por ser uma atividade multifatorial e com diferentes estímulos a ela associadas, como a música, imagem mental, comando de voz, linguagem, promotor de prazer, integração e socialização de grupo, pode ser utilizada como estratégia terapêutica. Arelado a isso, comprometimentos cognitivos na DP estão associados a neurodegeneração em regiões encefálicas, coincidentemente estimuladas pela dança. Os estímulos musicais causam um impacto no cérebro e demonstram que o som exerce ações significativas envolvendo áreas corticais e subcorticais que são responsáveis pela percepção e elaboração das emoções. A relação da música com a dança promove uma redução desses déficits e estimula as funções cognitivas. Sevdalis e Keller (2011) dizem que a dança é a “gramática” não verbal do movimento, e que se trabalha essa gramática através de exposição e repetição. Esse trabalho de simulação mental da ação do movimento ajuda na formação de memórias a longo prazo.

Este trabalho propõe discutir as relações entre a dança e as funções cognitivas, e os desdobramentos dessas relações no contexto do manejo das alterações cognitivas características da doença de Parkinson através da aplicação da dança como estratégia terapêutica para pessoas com a DP. Apresentamos uma abordagem interdisciplinar, relacionando aspectos da Dança com as Neurociências Cognitivas e suas aplicações no manejo da Doença de Parkinson. Trata-se de um exercício teórico e experimental analisando as aplicações da dança enquanto expressão artística para um contexto cotidiano possibilitando sua prática para o desenvolvimento, inclusão e manutenção das capacidades cognitivas da pessoa com Parkinson. Minha aproximação com o objeto de pesquisa inicia-se muito cedo. Desde muito nova a dança sempre esteve presente em minha vida, sempre que eu dançava era como se algo incontável tomasse conta de mim, um sentimento que até hoje não consigo explicar. Não era estar em um palco ou estar diante de uma plateia que me deixava dessa forma, era dançar e como a dança poderia me trazer milhares de maneiras na qual eu poderia me expressar.

Tem uma frase de Pina Bausch que diz: "Eu não estou interessada em saber como as pessoas se movem, eu estou interessada no que as faz mover." Essa frase traz à tona esse sentimento que a dança tem sobre mim, não falo das técnicas que trago gravadas em meu corpo, mas desse sentimento inexplicável que se tornou meu combustível e minha inspiração para essa pesquisa. Meu interesse não é o movimento por si só, mas é saber: Como ele ocorre? Quais os processos que me possibilitam a chegar nesse movimento? De que maneira eu aprendo esse movimento? Esses questionamentos me fizeram concluir que tudo isso está no meu corpo, que meu corpo é meu local de aprendizagem, é com o meu corpo que eu aprendo, eu crio, eu mostro, eu sinto, eu vejo e percebo o mundo à minha volta. Logo, meu corpo é um local de cognição, já que a cognição compreende os processos pelos quais o ser humano aprende e adquire conhecimento.

Partindo de minhas vivências com a dança associadas à minha curiosidade sobre os processos cognitivos, e tendo em vista que a dança é uma atividade multifatorial, que traz benefícios diversos trabalhando no corpo a motricidade socialização, percepção corporal e memória, com isso surgiu o interesse em investigar seu potencial como uma ferramenta terapêutica sobre os aspectos cognitivos da DP.

PROCESSOS COGNITIVOS E DANÇA

Cognição pode ser definida como o conjunto de atividades e processos pelos quais um indivíduo adquire informações e desenvolve conhecimentos, formando seu intelecto. Estes processos estão relacionados ao pensamento, planejamento de ações, atenção, percepção, linguagem, memória de trabalho, memória semântica, memória de procedimentos e associação (Cabeza e Nyberg 2000). Logo, cognição pode ser referida como os processos pelos quais aprendemos.

Com o passar do tempo, questões sobre os processos de aquisição do conhecimento, o funcionamento do cérebro humano e as funções cognitivas foram sendo esclarecidas através de diversos estudos, que tomam como ponto de partida desde as bases neurais, com as quais o cérebro humano constrói representações, coordena-as em raciocínio, planeja intenções, simula comportamento, se comunica pela linguagem verbal e não verbal e transforma pensamentos em ações (Santos 2012).

A análise dos processos relacionados ao funcionamento cognitivo nos faz questionar as fronteiras das questões discordantes entre a arte e a ciência. Afinal, segundo (Rhyne 2000), a arte nunca é “mera expressão pessoal”: seja criando nossas próprias formas ou observando a criação dos outros, estamos ativamente recebendo e transmitindo informações em processos cognitivos complexos que revelam traços de nossa personalidade. Em seu trabalho, Rhyne compreende por arte as formas que emergem de nossa experiência criativa individual. Somando-se às suas ideias, (Zinker 2007) afirma que cada criação emerge como o resultado comportamental de uma multitude de imagens, fantasias, conjecturas e pensamentos. A dança como expressão artística não só depende da ativação de ampla rede de conexões neurais responsáveis por processos cognitivos, como também as próprias origens da dança compartilham bases neurobiológicas que envolvem componentes-chave da cognição e permitiram o surgimento da música, dança e linguagem no processo de evolução humana (Donald 1993, Dean et al. 2009, Grammer et al. 2011, Morley 2014, Wang 2015).

Assim, as artes tomam outros caminhos de conhecimento como: O que acontece no nosso corpo quando dançamos? Quais processos neurais impulsionam a criação em dança? Como o cérebro comanda o corpo para executar movimentos precisos e complexos? A partir desses questionamentos começa uma procura por esses entendimentos dentro da neurociência cognitiva⁶, com base em pesquisas que adotam a dança como base para a contribuição do desenvolvimento do processo cognitivo, como também de maneira inversa, do desenvolvimento do processo cognitivo para a contribuição no processo de criação em dança.

A DOENÇA DE PARKINSON E SUAS ALTERAÇÕES COGNITIVAS

A doença de Parkinson é uma doença neurodegenerativa progressiva dos neurônios que produzem a dopamina, conhecida como um distúrbio neurológico do movimento, é a segunda doença neurodegenerativa mais comum no mundo. O prejuízo das funções cognitivas na doença de Parkinson está presente desde seus estágios iniciais, e é certo que as alterações cognitivas afetam mais da metade das pessoas diagnosticadas (Ros-Bernal et al. 2014). Para distinguir o prejuízo cognitivo moderado e demência severa, é utilizado o fator de independência cognitiva do portador da doença para realização de suas tarefas diárias. Conforme a doença de Parkinson avança, ela se torna cada vez mais incapacitante, tornando difícil ou impossível a realização de atividades diárias simples, como tomar banho ou se vestir.

As alterações cognitivas na DP por muito tempo não foram levadas em consideração, e mesmo nos primeiros relatos acerca da doença podemos observar esse fato quando da descrição da doença feita por James Parkinson (1817) que afirma de que na condição clínica que ele mesmo denominou de “paralisia agitante”, o intelecto permanece inalterado (Melo et al. 2007). A demência referida à DP diz respeito ao conjunto de alterações cognitivas e comportamentais que se desenvolvem ao longo da doença, e nem todos as pessoas com DP apresentam todos os sintomas ao mesmo tempo.

⁶ Estudo científico sobre as capacidades mentais do ser humano, como seu pensamento, aprendizado, inteligência, memória, linguagem e percepção.

A doença afeta cada um de maneira diferente, em alguns casos pode passar muito tempo antes da apresentação de uma incapacitação ou limitação significativa das atividades cotidianas. Uma vez que sendo a DP uma doença progressiva é de se esperar que a piora progressiva das habilidades cognitivas ocorra com a evolução da doença.

Apesar das alterações motoras se destacarem e serem apontadas como os sinais principais da DP, é válido saber que os efeitos das alterações cognitivas podem ser tratados por meio de terapias que estimule o uso dessas funções. De um modo geral, abordagens da terapia ocupacional são utilizadas como ferramenta principal para o manejo das alterações cognitivas na DP, todavia outras terapias complementares também podem exercer efeitos significativos sobre a manutenção das funções cognitivas das pessoas com a DP (Christofolletti et al. 2012).

Os déficits cognitivos provocados pela DP comprometem principalmente os domínios do lobo frontal, caracterizando perdas do desempenho das funções executivas, habilidades visuo-espaciais, memória, atenção e linguagem. Pessoas com a DP apresentam dificuldade de aprendizagem de novas informações e a diminuição da capacidade de simulação e de abstração. Verifica-se também redução ou falta de iniciativa para as atividades criativas ou espontâneas/improvisadas, incapacidade de desenvolver estratégias para a resolução de problemas, lentidão no processo de armazenar informações, e dificuldades na geração de palavras (Melo et al. 2007).

METODOLOGIA

Esta pesquisa desenvolve-se dentro do projeto de extensão Baila Parkinson, com base na metodologia de pesquisa-ação ela possibilita que o pesquisador intervenha dentro de uma problemática social, analisando e anunciando seu objetivo de forma a mobilizar os participantes, construindo novos saberes. Ela possui uma base empírica que é concebida e realizada através de uma relação estreita com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo. Os participantes dessa pesquisa então envolvidos de modo cooperativo ou participativo. Nela estão envolvidos pesquisadores e pesquisados e todos estão envolvidos na solução de problemas e na busca de estratégias que visam encontrar soluções para os problemas. Ou seja, o problema social referido são os déficits cognitivos na DP, na resolução do problema da pesquisa que é estudar a contribuição da dança como manutenção no aspecto cognitivo, os participantes da pesquisa são os alunos do projeto, na busca de melhorias na qualidade de vida e diminuição do declínio cognitivo.

Segundo Elliott (1994), a pesquisa-ação é um processo que se modifica continuamente, essa modificação pode ser definida como Espirais de Reflexão e Ação. Cada espiral inclui:

- Investigar e diagnosticar uma situação prática ou um problema que precisa ser melhorado ou resolvido;
- Formular estratégias de ação;
- Desenvolver essas estratégias e avaliar a sua eficiência;
- Ampliar a compreensão dessa nova situação
- Prosseguir os mesmos passos para uma nova situação prática.

Essas Espirais de Reflexão e Ação consistem em investigar a DP e estratégias para o desenvolvimento dessa metodologia, desenvolver a metodologia em dança e avaliar em aspectos conceituais e práticos sua influência sobre as funções cognitivas, e continuar nessa metodologia para obter mais resultados positivos. Pesquisa-ação necessita de pesquisadores e pesquisados que juntos irão encontrar formas de resolver determinado problema.

DISCUSSÃO

A execução da Dança está enraizada em mecanismos neurais e cognitivos complexos. Quando dançamos ativamos todas as áreas do nosso cérebro ao mesmo tempo pois a dança é uma atividade rítmica e multifatorial. Com diferentes estímulos a ela associadas, como música, imagem mental, comando de voz e linguagem corporal, ela promove prazer, integração e socialização de grupo, podendo assim ser utilizada como estratégia terapêutica. Ligado a isso, disfunções cognitivas na DP estão associadas a neurodegeneração em regiões encefálicas, as mesmas coincidentemente são estimuladas pela dança (Earhart 2009). Nesse caso, a dança vem sendo cada vez mais usada como terapia para distúrbios cognitivos e neurológicos incluindo a DP.

A combinação de elementos da dança com outros componentes como demonstração dos movimentos, dicas verbais e imagem mental, mostra um impacto benéfico da dança como intervenção terapêutica sobre o tratamento de pessoas com a DP. Através da demonstração do movimento gerando a informação visual, a dica verbal guia os movimentos e a imagem mental permitem o ensaio mental do movimento. Essas estratégias promovem a aprendizagem no dia a dia, promovendo a melhora motora e habilidade cognitiva, com o melhor desenvolvimento da memória tanto a curto prazo como a longo prazo também.

Em um estudo feito com 60 pacientes com DP, Mortimer et al. (1982) mostram que existe uma correlação entre o déficit cognitivo e a bradicinesia, nos testes neuro motores aos quais os pacientes foram submetidos. Mortimer verificou que o declínio cognitivo está relacionado ao desempenho visual-espacial, uma vez que para tentar ter domínio da bradicinesia o paciente olhava para o movimento dos membros. Ele observou que o tremor mais grave era apresentado nos pacientes que tinham déficits cognitivos mais graves comparados aos pacientes que os déficits eram menores. Embora todos os pacientes com Parkinson tenham funções motoras comprometidas há uma melhora motora com o tratamento farmacológico, não podendo ser afirmado que o mesmo serve para os déficits cognitivos.

Hackney e Earhart (2010) mostraram em seu estudo que após 10 semanas de aulas de dança, os pacientes com DP tiveram uma melhora de na marcha, equilíbrio, mobilidade funcional, redução do risco de quedas e melhora nas atividades diárias, como atravessar a rua. Além da satisfação com a melhoria do bem-estar físico e o interesse em participar mais das aulas de dança.

Atividades físicas melhoram a cognição e ajudam a reduzir os riscos de declínios cognitivos, Prewitt et al. (2017) mostram que a dança apresenta benefício para as funções cognitivas. Ele demonstra em seus estudo que após 8 semanas de aulas de dança houve uma melhora significativa no aspecto cognitivo dos pacientes, "um dos principais sintomas associados ao defeito cognitivo é

a perda de independência, e os nossos resultados mostram que houve uma melhora nesse aspecto, devolvendo essa autonomia e melhorando o humor " e a dança por ser uma atividade física multifatorial, induz essa melhora cognitiva. Este número crescente de estudos nos sinalizam o interesse do uso da dança como um meio de explorar a cognição e as capacidades sociais do corpo humano.

Com o passar do tempo os déficits cognitivos da DP tendem a aumentar, impedindo que as pessoas com a DP realizem tarefas do cotidiano. Os estímulos musicais causam um impacto no cérebro e demonstram que o som exerce ações significativas envolvendo áreas corticais e subcorticais que são responsáveis pela percepção e elaboração das emoções. A relação da música com a dança promove uma redução desses déficits e estimula as funções cognitivas. (Sevdalis e Keller 2011) dizem que a dança é a "gramática" não verbal do movimento, e que se trabalha essa gramática através de exposição e repetição. Esse trabalho de simulação mental da ação do movimento ajuda na formação de memórias a longo prazo. A dança como atividade física fortalece a musculatura, aumenta a flexibilidade e contribui para a resistência aeróbica. Além de promover uma maior consciência corporal e espacial. Ela tem o poder de trazer paz de mente e por ser prazerosa, tirando os pensamentos negativos sobre a doença.

RESULTADOS

Mesmo que seja comum pessoas com a DP apresentarem perdas de memória, dificuldades de planejamento, foco e atenção, alterações dos domínios cognitivos caracteristicamente afetados pela DP, vejo que nos alunos participantes do projeto Baila Parkinson, pelo menos em forma de observações empíricas, há uma manutenção significativa de suas funções cognitivas, com melhoras em seus aspectos gerais que podemos perceber através de seus discursos, bem como pelas percepções que vêm com a convivência. Os alunos apresentam uma motricidade mais hábil, e percebemos evoluções com relação à manutenção do foco e atenção nas aulas, sua percepção espacial está mais nítida, assim também como a memória a curto e longo prazo, que pode facilmente ser percebida através do aumento da capacidade das turmas em internalizar as sequências coreográficas desenvolvidas nas aulas. Todavia, estas são apenas percepções subjetivas da autora deste texto enquanto observadora de seu objeto de pesquisa, e logo sujeitas a vieses característicos dos apegos humanos às nossas próprias hipóteses. A dança como ferramenta terapêutica traz inúmeros benefícios para os alunos. Para além dos exercícios que trabalham a marcha, força, equilíbrio e coordenação, a dança faz com que os alunos trabalhem a temporização rítmica, o estímulo musical, a memorização, coordenação dos movimentos no tempo e espaço e socialização, tornando-a uma atividade rica em estímulos, além de ser prazerosa, dessa forma contribuindo para a melhora física e cognitiva dos alunos.

De fato, a dança parece exercer efeitos importantes sobre as funções cognitivas, de forma mais intensa que outras atividades mais puramente motoras como: musculação, corrida e outras atividades desportivas, especialmente quando trabalhada em pessoas com a doença de Parkinson. Ensaios quantitativos que compararam os efeitos da dança com os efeitos de outras intervenções terapêuticas descreveram melhores resultados induzidos pela dança sobre o estado motor, cognitivo e psicológico de pessoas com Parkinson quando comparados àqueles submetidos a cuidados

habituais (Hulbert et al. 2017), aulas educativas (McKee e Hackney 2013), fisioterapia regular (Volpe et al. 2013), exercícios físicos regulares (Hashimoto et al. 2015, Romenets et al. 2015, de Natale et al. 2017) e participação em grupos de apoio (Ventura et al. 2016).

Assim, os benefícios da dança para pessoas com Parkinson podem se estender para além das melhorias físicas, pois estimulam uma participação mais ampla nas atividades e papéis da vida das pessoas com a doença, facilitando o desenvolvimento de redes de apoio social (Duignan et al. 2009, Earhart 2009, Foster et al. 2013), o que pode aumentar os benefícios cognitivos e neuropsicológicos induzidos pelo amplo estímulo das redes neurais resultante da atividade em si.

Foram observadas melhorias cognitivas induzidas pela dança nos alunos com a doença de Parkinson na flexibilidade cognitiva, memória de trabalho, memória auditivo-verbal de curto prazo e função executiva, que podem ser explicadas pelo fato de que um bom desempenho na dança requer atenção, capacidade de lembrar das instruções e capacidade de realizar várias tarefas com êxito (Kosmat e Vranic 2017). Em geral, as intervenções com dança induziram melhorias significativas nos sintomas motores e nos sintomas não motores da doença de Parkinson, especialmente quando estabelecemos comparação de terapias com dança com outras modalidades regulares de exercício físico (Hackney et al. 2007) ou comparados com grupos sedentários (Foster et al. 2013), com notável aprimoramento motor da dança em pacientes, redução do congelamento, melhoras nos aspectos cognitivos, psicológicos e qualidade de vida detectados por diferentes protocolos de análise (Wesheimer et al. 2015, Sowalsky et al. 2017).

CONCLUSÕES

A dança carrega em si um universo de potencialidades, ela é uma manifestação cultural que possui em sua essência a capacidade de se moldar conforme a finalidade do que desejamos. Ela é uma gramática do corpo, linguagem que conecta povos, uma arte viva. A prática da dança como terapia complementar para a DP, sendo voltada para os sintomas motores como não motores, vem sendo explorada e ampliada a cada dia. Muitos desses trabalhos estão disponíveis para leitura, contribuindo para essa expansão da descoberta de um novo mundo.

A dança como ferramenta terapêutica traz inúmeros benefícios para os alunos. Para além dos exercícios que trabalham a marcha, força, equilíbrio e coordenação, a dança faz com que os alunos trabalhem a temporização rítmica, o estímulo musical, a memorização, coordenação dos movimentos no tempo e espaço e socialização, tornando-a uma atividade rica em estímulos, além de ser prazerosa, dessa forma contribuindo para a melhora física e cognitiva dos alunos.

REFERÊNCIAS

CABEZA, R. and L. Nyberg (2000). "Imaging cognition II: An empirical review of 275 PET and fMRI studies." *Journal of cognitive neuroscience* 12(1): 1-47.

CHRISTOFOLETTI, G., et al. (2012). "Efeito de uma intervenção cognitivo-motora sobre os sintomas depressivos de pacientes com doença de Parkinson." **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**.

DONALD, M. (1993). "Precis of Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition." **Behavioral and brain sciences** 16(4): 737-748.

DUIGNAN, D., et al. (2009). "Exploring dance as a therapy for symptoms and social interaction in a dementia care unit." **Nursing times** 105(30): 19-22.

EARHART, G. M. (2009). "Dance as therapy for individuals with Parkinson disease." **European journal of physical and rehabilitation medicine** 45(2): 231.

ELLIOTT, J. (1994). "Research on teachers' knowledge and action research." **Educational Action Research** 2(1): 133-137.

FOSTER, E. R., et al. (2013). "Community-based Argentine tango dance program is associated with increased activity participation among individuals with Parkinson's disease." **Archives of physical medicine and rehabilitation** 94(2): 240-249.

HACKNEY, M. E. and G. M. Earhart (2010). "Effects of dance on gait and balance in Parkinson's disease: a comparison of partnered and nonpartnered dance movement." **Neurorehabilitation and neural repair** 24(4): 384-392.

HACKNEY, M. E., et al. (2007). "Effects of tango on functional mobility in Parkinson's disease: a preliminary study." **Journal of Neurologic Physical Therapy** 31(4): 173-179.

HASHIMOTO, H., et al. (2015). "Effects of dance on motor functions, cognitive functions, and mental symptoms of Parkinson's disease: a quasi-randomized pilot trial." **Complementary therapies in medicine** 23(2): 210-219.

HULBERT, S., et al. (2017). "Dance for Parkinson's—The effects on whole body co-ordination during turning around." **Complementary therapies in medicine** 32: 91-97.

KOSMAT, H. and A. Vranic (2017). "The Efficacy of a Dance Intervention as Cognitive Training for the Old-Old." **Journal of aging and physical activity** 25(1): 32-40.

MCKEE, K. E. and M. E. Hackney (2013). "The effects of adapted tango on spatial cognition and disease severity in Parkinson's disease." **Journal of motor behavior** 45(6): 519-529.

MELO, L. M., et al. (2007). "Declínio cognitivo e demência associados à doença de Parkinson: características clínicas e tratamento." **Archives of Clinical Psychiatry** 34(4): 176-183.

MORTIMER, J. A., et al. (1982). "Relationship of motor symptoms to intellectual deficits in Parkinson disease." **Neurology** 32(2): 133-133.

PREWITT, C. M., et al. (2017). "Effects of dance classes on cognition, depression, and self-efficacy in Parkinson's disease." **American Journal of Dance Therapy** 39(1): 126-141.

RANA, A. Q., et al. Parkinson's disease: a review of non-motor symptoms. **Expert Review of Neurotherapeutics**, v. 15, ed. 5, p. 549-562, 2015.

RHYNE, J. (2000). **Arte e Gestalt: padrões que convergem**, Summus.

ROS-BERNAL, F., et al. (2014). "Neuroinflammation and Parkinson's Disease." **Handbook of Neurotoxicity**: 885-912.

SANTOS, P. E. O. (2012). Dança e neurociência: processos cognitivos envolvidos na criação, execução e observação estética. **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA**.

SEVDALIS, V. and P. E. Keller (2011). "Captured by motion: Dance, action understanding, and social cognition." **Brain and cognition** 77(2): 231-236.

SOWALSKY, K. L., et al. (2017). "Biomechanical Analysis of Dance for Parkinson's Disease: A Paradoxical Case Study of Balance and Gait Effects?" **Explore: The Journal of Science and Healing** 13(6): 409-413.

VENTURA, M. I., et al. (2016). "A pilot study to evaluate multi-dimensional effects of dance for people with Parkinson's disease." **Contemporary clinical trials** 51: 50-55.

VOLPE, D., et al. (2013). "A comparison of Irish set dancing and exercises for people with Parkinson's disease: a phase II feasibility study." **BMC geriatrics** 13(1): 54.

WESTHEIMER, O., et al. (2015). "Dance for PD: a preliminary investigation of effects on motor function and quality of life among persons with Parkinson's disease (PD)." **Journal of Neural Transmission** 122(9): 1263-1270.

ZINKER, J. (2007). **Processo criativo em Gestalt-terapia**, Summus Editorial.

BANHOS DE CHEIROS: Uma abordagem a partir da perspectiva etnocenológica na espetacularidade presente no corpo cotidiano das erveiras do Ver-o-Peso

Elian Castor Magno¹

Sol Sousa Estevam²

RESUMO

A presente pesquisa aborda algumas questões despertadas durante um estudo investigativo ocorrido na maior feira a céu aberto da América Latina, o Ver-o-Peso, situada em Belém do Pará, com o objetivo de discutir, com base nos conceitos da Etnocenologia, as manifestações espetaculares presentes na cena local cotidiana, em especial as produzidas pelos corpos das erveiras que atuam naquele espaço, e, por conseguinte, analisar e refletir sobre as formas como os corpos dessas atuantes se comportam em cena (cena esta, por sua vez, cotidiana) ao repassarem sua ancestralidade, tradições e saberes tradicionais. Além disso, busco relacionar conceitos de afetividade por meio da perspectiva etnocenológica, permitindo-me revisitar, durante a minha trajetória, algumas memórias afetivas que me disparem afeto para que haja uma correlação comigo enquanto pesquisador e as erveiras, os sujeitos desta pesquisa.

Palavras-chave: cena cotidiana; corpo espetacular; espetacularidade; afeto; Ver-o-Peso.

SMELL BATHES: An approach from the ethnocenological perspective on the spectacularity present in the daily body of the Ver-o-Peso erveiras

ABSTRACT

This research exposes some questions which ones were discovered during an investigative study that was in the open air biggest marketplace of Latin America, the Ver-o-Peso, there's in Belém do Pará and has the main objective of discussion based on the conceptions of Ethnocenology, the wonderful manifestations there are offered in the local and daily scene, specifically the manifestations produced to the body of the erveiras that works in that local, and therefore, they can analyze and reflect about the modes and how their bodies behave themselves inside the scene (this scene whose is actually a daily scene) when they're transmitting their traditions, ancestry and traditional knowledges. Moreover this, I'm looking for the relation of the conceptions of affectivity through the Ethnocenology perspective, allowing me to revisit some affective memories that offer me affect and that I can make an relation to myself as a searcher and the erveiras, the main character of this research.

Keywords: daily scene; wonderful body; wonderfully; affect; Ver-o-Peso.

¹ Discente no curso de Licenciatura em Teatro, 5º período, na Universidade Federal do Pará. Ator, pesquisador e cenógrafo. E-mail: eumagnoelian@gmail.com

² Docente na Universidade Federal do Pará, no curso de Licenciatura em Teatro. Mestre em Artes pelo PPGARTES-UFPA. Atriz, professora, pesquisadora e produtora cultural. E-mail: solsousaoficial@gmail.com

PRIMEIRO CHEIRO: ABRE CAMINHO³

Meu primeiro encontro com a Etnocenologia acontece através de diálogos que tive com minha amiga e docente Sol Sousa, que é também quem me orienta nesta pesquisa. Estes diálogos aconteciam durante nossas tardes despreziosas do dia, onde ficávamos discutindo a respeito de teatro, pesquisa e academicismo. Em uma dessas tardes eu relatei a ela o anseio que havia dentro de mim em buscar uma maneira para se discutir teatro e a visualização de elementos cênicos que estivessem externos a espaços pensados para as Artes Cênicas. Eu queria algo que me desse a possibilidade de pesquisar teatro estando distante dos palcos. De imediato ela me apresentou esta etnociência, explicando-me as suas múltiplas facetas, seus conceitos e maneiras pelas quais eu poderia visualizar as cenas que acontecem durante o nosso cotidiano.

No início eu não consegui compreender muito bem como era possível alguém dizer que existiria um estado de espetacularidade em um indivíduo no seu comportamento habitual. Por pura curiosidade me ative, então, a ler os materiais dos pesquisadores em Etnocenologia, começando pelos trabalhos de Armindo Bião⁴ e Miguel Santa Brígida⁵, e, conforme eu ia lendo e me debruçando nas pesquisas, fui entendendo o quanto existiam formas de espetacularidades distantes dos espaços cênicos convencionais. Foi então que daí para frente eu já não enxergava mais com naturalidade o que acontecia ao meu redor, agora, já estava entranhado em mim o olhar etnocenológico. Aquele olhar que todos os pesquisadores em Etnocenologia possuem, de começarem a observar a movimentação do que acontece ao seu redor. Eu até mesmo buscava maneiras de notar no meu próprio corpo momentos onde ele pudesse estar em um estado de comportamento espetacular. Me vi exercitando aquilo que Silva (2008, p. 24) propõe, de:

Aprender a olhar a vida, o que nos rodeia, a cidade, as ruas, as árvores, as pessoas, os grupos de pessoas, as filas, a arquitetura, o cotidiano, os objetos. Enfim, estar atento às formas e aos espaços que nos rodeiam. Precisamos estar atentos, principalmente, às pessoas e seus corpos porque estão neles inscritos todos os sinais da cultura, da sociedade em que vivem, da sua história pessoal e isso tudo nos proporciona material infindável para a pesquisa de movimento.

Mas estes conceitos, embora sejam de suma importância para os estudos etnocenológicos, ainda não me pareciam suficientes para que eu pudesse começar uma pesquisa em Etnocenologia. Foi então que minha orientadora me apresentou as pesquisas Guarda-Roupa Encantado⁶ e o Método-Gráfico-Caleidoscópico⁷, nestes dois trabalhos eu pude finalmente enxergar na disciplina o que eu tanto buscava (além de querer pensar teatro nas ações cotidianas), que era falar de afetos e trajetórias. Dentro das pesquisas em artes é mister que o pesquisador busque na sua trajetória aquilo que o atravessa, dispara sentimentos, para que possa externalizar, transcrever e expressar a respeito.

³ Cheiro atrativo para atrair prosperidade e sabedoria. Todos os subtítulos contidos no artigo são nomes dados às fragrâncias pelas erveiras.

⁴ *In memoriam*. Foi professor na Universidade Federal da Bahia, pós-doutor, ator e encenador.

⁵ Professor na Universidade Federal do Pará, mestre e doutor em artes pelo PPGAC/UFPA.

⁶ Título da dissertação de Otávia Feio Castro (Castro, 2016).

⁷ Método etnocenológico proposto por Cláudia Suely dos Anjos Palheta (Palheta, 2016).

Atualmente, consigo ver na Etnocenologia a possibilidade de falar do que me atravessa, me proporciona memórias do meu trajeto pessoal e me toca em um lugar de afeto. Os meus afetos me deram passagem para que pudesse chegar até esta pesquisa.

O Ver-o-Peso, para mim, está muito longe de ser apenas mais uma feira no território belenense. Todas as vezes em que eu passava por lá sempre estive com os olhos atentos para as situações que ocorriam ali, desde as falas, sons, cheiros, odores, as cores e todos os outros signos que transitam por aquele espaço. E isto dentro da Etnocenologia é de suma importância, pois o pesquisador precisa “olhar não somente o que está a sua frente, mas necessariamente tudo o que está ao seu redor.” (Palheta, 2016, p. 108). A feira possui uma multiplicidade de manifestações artísticas, estas, por sua vez, em sua maioria são cotidianas. Os indivíduos que cantam, dançam, conversam e transitam por ali não sentem a dimensão de suas ações.

O que acontece com as erveiras, por exemplo, é algo tão habitual, este “levantar” para chamar o cliente que já se tornou rotina e é tão popular, culturalmente falando. Para mim, enquanto observador e pesquisador, existe muito mais que apenas uma ação rotineira. Há ali um conceito de Etnocenologia que é o de se pensar os papéis sociais cotidianos como também ato teatral. As erveiras preparam seu corpo, se montam, se tornam cena, para o olhar do outro, na tentativa de atrair e conquistar quem vem chegando.

Estou fundamentado na Etnocenologia e com ela consigo traçar uma discussão objetivando falar não só dos meus afetos, mas também dar visibilidade a algo que muitas das vezes nos passa despercebido. Esta etnociência, consegue a partir do estado de alteridade, fazer com que eu olhe o que está ao meu redor, compreendendo que existem elementos teatrais, sem que eu precise rotular e determinar que aquilo é teatro. Pesquisar as erveiras, estabelecer diálogos e até mesmo uma vivência foi algo enriquecedor. O “chamar do cliente”⁸ vai muito além de uma simples tentativa para atrair um freguês. Se eu tivesse a pretensão em ousar determinar um rótulo para este ato, seria para dizer que é o mais puro estado da Etnocenologia. As erveiras não estão ali apenas vendendo suas fragrâncias, por trás de cada uma há um acontecimento cênico, desde suas falas e vivências, formando suas dramaturgias pessoais, seu espaço habitual de trabalho, compondo suas cenografias e seus corpos realizando movimentos em comportamento espetacular. Tudo isto fazendo com que aconteça o espetáculo cotidiano e etnocenológico. Portanto, “estudar eventos espetaculares à luz dos estudos da Etnocenologia faz-nos perceber que a cena é um profícuo campo de estudos que podem ser organizados a partir do reconhecimento de suas especificidades.” (Dumas, 2012, p. 160). Além disso, “a Etnocenologia me sensibilizou ao falar de afeto, vivência e alteridade.” (Castro, 2016, p. 21).

SEGUNDO CHEIRO: CHAMA RECURSOS⁹

Como disparador de afeto, utilizei referências presentes nos estudos de Castro (2016), com o trabalho Guarda-Roupa Encantado, pois “pela palavra afeto, comecei a fazer uma volta ao passado para encontrar o que mais me afetava” (p. 12). Por meio deste estudo pude compreender

⁸ Maneira como as erveiras costumam chamar o ato de atrair um freguês.

⁹ Cheiro atrativo que tem como finalidade atrair recursos financeiros ou amorosos.

que conseguiria falar de atravessamentos e memórias dentro de uma pesquisa em Etnocologia. Para chegar até esta pesquisa eu tive que dar um giro em meu trajeto pessoal de vida. Foi quando busquei, entre os espaços urbanos, situações cotidianas que me causavam algum tipo de sensação. Parei, então, para analisar a feira do Ver-o-Peso com um olhar etnocenológico, pensando no porquê da minha afetividade com o local. Descobri, durante o mergulho na pesquisa, que aquele lugar me remete a um lugar de infância, minhas raízes, enquanto uma criança criada no interior do Pará, na cidade de Prainha¹⁰. Não sou natural de Belém, mas a feira faz com que eu consiga me reconectar com a minha ancestralidade, tornando um alívio a saudade do lugar de onde eu vim, fazendo com que eu me sinta em casa.

Chegar até as erveiras não foi uma certeza imediata, afinal, o Ver-o-Peso:

[...] está margeado por sentidos, silêncios, ruídos, vozes, gritos, umidescência, odores, transições, transgressões, suores, latejos, sofreguidão que somente temos tento quando adentramos em seu corpo. Nele coexistem vários sentidos e estados de atuar por seus vários mundos. Sua totalidade é alimentada por transições, entrecortada por instantes que o corporificam enquanto espaço com muitos tempos e lugares, um território com inúmeras fronteiras expandidas que se fundem como uma teia com vários pontos de ligação. (Nabiça, 2014, p. 21).

Agora me faltava, dentro desta vastidão de elementos cênicos cotidianos, encontrar sobre o que eu poderia falar. Há no local uma infinidade de possibilidades para se discorrer cenicamente, desde a materialidade até a subjetividade. Tendo isto em vista, comecei o processo de visitação. O primeiro passo foi me inserir na feira do Ver-o-Peso, estabelecendo visitas para analisar o que eu poderia pesquisar dentro de um espaço tão múltiplo. Passei alguns dias frequentando os arredores, com um olhar observador, foi quando em uma das minhas visitas, junto à minha orientadora, ela me ajudou a identificar o estado de espetacularidade que havia no corpo das erveiras. A partir daí decidi que faria um recorte do Ver-o-Peso que me permitisse falar das erveiras e a espetacularidade que habita em seus corpos. Passei a viver o cotidiano junto às erveiras. Participando de algumas tardes ao lado das mesmas. E, durante o processo, levei outras pessoas para visitá-las (amigos e família), como forma de aprimorar meus estudos e perceber como elas reagiriam a estes novos indivíduos estando acompanhados por mim.

Enquanto soma para inspiração metodológica, me aproximo dos estudos das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, as PCHEOS, propostas por Armindo Bião (2007), que me possibilitam enxergar novas maneiras de olhar os acontecimentos presentes dentro e fora das Artes Cênicas, no caso desta pesquisa, aquilo que acontece durante o cotidiano. Por meio do conceito de alteridade, também proposto por Bião (2007), olho para o meu sujeito de pesquisa e não defino sua prática como sendo uma manifestação teatral, entendendo o que o indivíduo pratica é diferente daquilo que estabeleço como minha cultura, sendo assim, eu não tenho como nomear suas ações.

A partir das visitas realizadas à feira, nas quais me insiro no cotidiano das erveiras e participo junto com elas, por meio de conversas, vi que, de alguma forma, eu acabei me inserindo junto à

¹⁰ Município localizado no Baixo Amazonas, no Oeste do Pará.

pesquisa, não me tornando apenas mais um pesquisador, que vai até o seu local de pesquisa com o intuito de coletar informações e volta para transcrever as sensações e movimentações do sujeito pesquisado. Em um dado momento da pesquisa já havia a familiaridade com as erveiras, pois, através dos encontros fui estabelecendo uma relação de afetividade, que se tornou física, fugindo do meu campo apenas das memórias de minha trajetória. Então, para realização deste trabalho, busco dialogar com autores como Miguel Santa Brígida (2006), que propõe o conceito de artista-pesquisador-participante, no qual “o pesquisador assume e reafirma a associação do conhecimento científico com o conhecimento artístico como premissa etnocenológica no universo acadêmico” (Santa Brígida, 2006, p. 28). Não só isso, como também “aguça a intuição e a capacidade de absorver a vivência da prática espetacular coletiva, caracterizada pelo pulsar do estar junto, compartilhando as mesmas paixões, sentimentos comuns e emoções do dia-a-dia, numa típica comunidade emocional” (Santa Brígida, 2015, p. 32).



Figura 1. Macerando aromas.

Fonte: Imagens do autor (2023).

#paratodomundover

Mulher negra sentada em frente a uma barraca de cheiros do Pará, com os cabelos presos, na cabeça uma faixa roxa, usando óculos de armação preta, vestido estampado nas cores branco, rosa, vermelho, preto e amarelo.

Por meio do método-gráfico-caleidoscópico, elaborado por Cláudia Palheta (2016), assumo o controle da minha pesquisa, tornando-a “não uma meta a ser alcançada, mas uma experiência envolvente” (Palheta, 2016, p. 108). Embora haja a necessidade de apresentar um resultado, ainda que abstrato e sensível, aqui, aqui enquanto estou envolvido com o caminhar da pesquisa, existiram outras situações que reverberaram no artista-pesquisador-participante que me propus ser. Por isso, decidir por valorizar e tornar o meu processo de investigação acadêmica um lugar afetivo, confortável e atrativo, objetivando não apenas os resultados, mas tornando o prazer de pesquisar um objetivo da própria pesquisa. Quando se é artista-pesquisador-participante, no meio do caminho irão surgir situações que serão experimentadas no presente, as quais, mesmo que registradas para serem transcritas lá na frente, serão impossíveis de serem materializadas fielmente. Outrossim, reverberações que acontecem a cada encontro mudam o ciclo da pesquisa, trazendo à tona novas possibilidades, olhares e sentimentos, não mais aquilo que foi projetado no início. Quem está no lugar do pesquisador acaba sendo tomado por afetações que influenciam no estudo. Enquanto pesquisador, tive que respeitar o fluxo das visitas, não apressando o processo. Com isso, pude notar que a cada dia era algo novo, seja um aprendizado ou mudança comportamental dos sujeitos. “Os acasos que pulam para dentro de nossas investigações podem vir a ser os agentes de ricas contribuições à pesquisa e o emaranhado pode ser o território destes acasos.” (Palheta, 2016, p. 105).

TERCEIRO CHEIRO: CHEGA-TE A MIM¹¹

Ver-Erveira¹²

Eu daqui avisto ela
 Tão simpática e singela
 Nas suas tardes de calma
 Onde espera um freguês
 Com seu cheiro sem timidez
 Eu daqui percebo ela
 No seu falar tenta me traçar
 Ou quem sabe me conquistar
 Logo que ela percebe que não vou ficar
 O seu corpo volta a se sentar
 Gosto de vê-la assim
 Interessada rapidamente em me atrair
 Amanhã eu voltarei pra quem sabe...
 ela me chamar mais uma vez.

Minha primeira visita ao espaço de trabalho das erveiras aconteceu no dia 26 de abril de 2023. Neste dia, eu estava acompanhado de minha orientadora. Fomos com o intuito de observar a feira, ao passo que, íamos conversando a respeito dos conceitos em Etnocologia. Conforme caminhávamos, ela me dava instruções de como eu poderia olhar a cena cotidiana. Quando chegamos até as erveiras, fomos bem recepcionados, para ser sincero, atraídos. Fomos tomados por elas, nos chamando, tentando nos convencer a comprar, nos explicando e falando a respeito da importância

¹¹ Cheiro atrativo que tem como finalidade atrair a pessoa amada.

¹² Poema desenvolvido pelo autor durante a pesquisa em uma de suas visitas.

de suas fragrâncias para as várias situações da vida, dependendo do que estivéssemos interessados em atrair (amor, dinheiro, prosperidade e estudos). Mantivemos diálogos com algumas erveiras, coletando materiais a respeito de suas vivências e ancestralidade, que poderiam servir de base para esta pesquisa. Entretanto, eu ainda não tinha o intuito de pesquisá-las.

Após sairmos deste espaço, nos dirigimos ao Solar da Beira¹³, que foi onde, da janela, olhando para baixo, vimos uma plateia da espetacularidade que acontecia diante dos nossos olhos: as erveiras em comportamento espetacular. Notamos que acontecia ali o espetáculo etnocenológico cotidiano. Quando falo do ato espetacular me pauto no que Pradier (1996) pensou como princípio para a Etnocenologia, propondo como a “maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, de se enfeitar, que se distinguem sobre as atividades banais do cotidiano, ou as enriquecem e dão sentido”.

A constatação que pude perceber foi justamente notar a mudança brusca comportamental que acontece no corpo das erveiras ao avistarem um possível cliente. E pude perceber o momento, ou melhor, os vários momentos em que seus corpos entram em comportamento espetacular. Acontece genuinamente quando as erveiras estão paradas e posicionadas em uma posição de conforto, e ao avistarem o que poderá ser um possível cliente é que imediatamente se transformam. Isto acontece repetidas vezes durante todo o dia. Estas mulheres agem de maneira automática, como se fosse habitual. Ficam paradas, conversando e agindo naturalmente, mas mudam as entonações de suas vozes e seus movimentos se alteram ao verem alguém se aproximando. Quando o indivíduo passa direto, e não se interessa pelo produto, é que acontece o fim do espetáculo, pois elas voltam ao seu estado de comportamento habitual. Isso tudo acontecendo em uma fração de segundos.

Para Santa Brígida (2015), existem os conceitos de ator-cidadão e ator-performático. Ele caracteriza o ator-cidadão como sendo os atores que “nunca tiveram nenhuma experiência cênica qualquer com o teatro (nem palco nem rua) e que são atraídos pela proposta do espetáculo” (p. 49). Já o ator-performático seria o elenco “que já possui alguma experiência com a linguagem do teatro (de rua ou de palco) amador ou profissional” (p. 51). Diferentemente dos conceitos propostos, há para mim entre as erveiras o conceito de ator-cotidiano, que vem ser, justamente, os indivíduos que não têm o intuito de praticar teatro, tampouco um espetáculo, e que nunca tiveram contato com um palco, mas que por meio de ações cotidianas acabam criando mecanismos cênicos, formando teatralidade. Como acontece com as erveiras quando realizam o “chamar do cliente”, é o momento em que as atrizes-cotidianas já decoraram seus textos e atuam como se estivessem em uma longa temporada diurna, repetindo-os várias vezes.

Na minha segunda visita à feira, desta vez sem estar acompanhado, fiquei andando pelos arredores e uma das erveiras me pegou pelo braço, de forma muito gentil, dizendo:

“Diga, meu lindo. Pode olhar à vontade. Vem cá. Pega um banho de descarrego, que tu tá merecendo. Dilui 3 dedos na água, vai pro teu quintal, te joga do pescoço pra baixo, vai te ensaboando, depois tu tira tua água limpa pra abrir teus caminhos, pra tirar aquela vibração negativa. É bom pros teus estudos, esse banho de descarrego. Pra tirar inveja, mal olhado, vibração negativa. E traz coisas boas no teu caminho. Viu?” (informação verbal).

¹³ Centro cultural histórico localizado na feira do Ver-o-Peso.

Mais tarde eu pude fazer um comparativo entre a maneira como ela me repassou a técnica e como ela estava ensinando outra erveira a preparação de um outro banho. Comigo ela se pôs a um ato de gentileza, muito solícita e paciente, já com sua colega de trabalho vi ela ser mais direta e prática. No espaço da cena cotidiana eu poderia vir a ser fonte de bilheteria (compra) para aquela erveira, diferente de sua colega que vem a ser mais uma colega de trabalho (colega de elenco). Ou seja, existiram duas versões de uma mesma pessoa, a versão de uma personagem fora da cena e a outra tentando conquistar o telespectador (cliente).

Durante a minha terceira visita tive a oportunidade do primeiro contato direto e próximo com uma das erveiras, ela se aproximou rapidamente e já neste primeiro encontro passamos uma tarde dialogando. Fui notado por ela que chegou até mim e me perguntou do que se tratava minha passagem por ali em vários dias, não tive escolha, expliquei a ela do que se tratava. Foi aí que eu consegui obter uma troca mais precisa entre pesquisador e sujeito de pesquisa. Foi o momento em que eu pude, enquanto pesquisador, embarcar por completo no cotidiano daquela erveira. É aqui, então, que eu entendo a minha afetividade pelas erveiras, algo que até então ainda não tinha compreendido. Conforme ela ia falando eu me remetia a um passado ao lado de minha avó. Agora a pesquisa de fato estava em um âmbito etnocenológico, pois consegui, enquanto pesquisador, trazer minhas emoções para o cerne da pesquisa junto às erveiras, não existia apenas o desejo de pesquisar a manifestação espetacular, junto disso vinha também minha afeição por elas, já que elas me remeteram a um lugar familiar e de memórias.



Figura 2. Lá vem o freguês!

Fonte: Imagens do autor (2023).

#paratodomundover

Mulher negra sentada, segurando ervas, em frente a uma barraca de cheiros do Pará, com os cabelos presos, veste blusa vermelha e saia preta.

Neste mesmo encontro que tivemos ela me contou como se dava o convívio na feira, me dizendo: “Porque aqui é saberes tradicionais, é tudo passado de pai pra filho, morre o pai, aí vem o filho. Eu já tô ensinando minha neta. Ela já sabe como preparar o cheiro, só ainda não sabe como chamar o cliente” (informação verbal).

Esse “chamar do cliente” é muito comentado entre as erveiras e feirantes que residem no Ver-o-Peso. É por meio deste chamamento que ocorre o estado de espetacularidade cotidiana, pois o corpo age como se estivesse em um modo quase que automático.

Nas fotografias acima consegui captar de maneira rápida o exato momento em que o corpo de uma das erveiras se prepara para a tentativa de atrair um freguês, montando seu corpo com simpatia e um sorriso no rosto, para chamá-lo da seguinte forma: “Olá, meu amor, boa tarde! O que você deseja?”. Frases assim são comuns ao chegarmos na feira, principalmente na parte onde atuam as erveiras.

As mãos se levantam como tentativa de chamar, as falas de convencer e o sorriso, junto à simpatia, têm como finalidade cativar quem se aproxima. Agora imaginemos que isto seja um palco, o elenco tem por obrigação tentar ser convidativo através do texto que está dando, e as expressões e movimentações corporais precisam estar em consonância com aquilo que a dramaturgia quer passar. Se o ator tem a intenção de provocar o medo, trará isto no seu personagem. Assim acontece na cena cotidiana com as nossas atrizes-cotidianas, as erveiras, elas querem vender seus cheiros e para isto já têm suas técnicas, as quais elas chamam de “truque”. Eu prefiro chamar de “texto cotidiano”, pois são as atrizes-cotidianas fazendo esta cena acontecer.

Em uma das muitas tardes que tivemos juntos questionei, uma das erveiras, a respeito do porquê elas não se levantavam para chamar alguns que passavam por ali. Ela me contou que em alguns casos não havia necessidade, pois já eram conhecidos da feira, elas não tinham interesse. Mas quando se trata de alguém diferente é preciso se levantar, principalmente se o indivíduo estiver bem trajado, ou ter a aparência de alguém que não seja paraense, pois, segundo ela, é de quem elas mais conseguem as vendas, das pessoas de outros estados e países. Neste caso vejo que há a manifestação etnocenológica, de se preparar para o olhar do outro, o corpo foge do que é natural e espontâneo, colocando o que seria uma persona que não altera seu estado de consciência, mas, todavia, exerce influência nos seus trejeitos e gestos. Para Castro (2016, p. 42): “O gesto traz como mensagem que alguém chegou para habitar aquele corpo temporariamente, uma conversão em que o corpo continua com sua mesma constituição orgânica, mas agora carregando outro ser em si que lhe determina a postura corporal, a voz e as atitudes”.

QUARTO CHEIRO: ENCERRA TRABALHO¹⁴

Finalizo esta pesquisa a respeito dos estados de espetacularidade nos corpos das erveiras agradecendo ao campo da Etnocenologia por permitir que eu abrisse os meus frascos de cheiros das memórias, dos afetos e atravessamentos que tenho na minha trajetória pessoal, fazendo que eu pudesse chegar até essas mulheres. A Etnocenologia me possibilitou enxergar que a cena não acon-

¹⁴ Cheiro que visa afastar energias negativas e maldições.

tece apenas dentro de uma caixa cênica, mediante equipamentos de iluminação, um figurino e uma cenografia bem elaborados, um corpo de atores os quais trabalham nos teatros e fazem dele uma profissão. A cena também acontece na rua. Quando me refiro à rua, não falo de um espetáculo que pense em romper com os paradigmas eurocêntricos, falo da cena que acontece no cotidiano. Esta cena etnocenológica que acontece em nossos corpos, de nos prepararmos para quem irá nos cercar, faz com que os nossos passos e movimentos braçais sejam pensados para atrair quem nos cerca ou se aproxima. Nossos atores não estão apenas nos palcos, afinal, existem os atores-cotidianos, estes que fazem das calçadas, ruas, feiras e pontos de vendas seu próprio espetáculo, ainda que não saibam que existe dentro deles mesmos um estado de atuação.

Ademais, nestes encontros que tive a oportunidade de ter com as erveiras, pude ampliar ainda mais meu estado de alteridade, mediante aquilo que Bião (2007, p. 46) propõe como sendo “a categoria de reconhecimento pelo sujeito de um objeto humano (no caso da etnocenologia), distinto de si próprio.” As conversas que tivemos puderam fazer com que meu olhar para com as erveiras ganhasse uma amplitude além do respeito e admiração. Alteridade se tornou para mim não mais uma maneira de não demarcar a prática do outro, mas sim algo que me desperte afetos e por meio destes afetos me permito não sentir desejo de determinar e rotular o que acontece ao meu redor. “A Etnocenologia me sensibilizou ao falar em afeto, vivência e alteridade.” (Castro, 2016, p. 21).

Dessa forma, é importante compreender, que por meio da Etnocenologia, o corpo do praticante poderá vir a ser um corpo em comportamento espetacular, nos seus mais diversos espaços, tais como feiras populares, ruas e praças, não somente nos teatros ou em outros lugares estruturados e pensados como espaços cênicos.

QUINTO CHEIRO: FAZ TEU NOME¹⁵

BIÃO, Armindo. Um léxico para a Etnocenologia: Proposta Preliminar. In: BIÃO, Armindo (org.). **Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 43-49.

CASTRO, Otávia Feio. **Guarda-Roupa Encantado**: Espetacularidade das Roupas de Caboca do Terreiro Estandarte de Rei Sebastião, Outeiro - Pará. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, 2012.

NABIÇA, Cilene das Mercês Barreto. **Ver-o-Peso – a obra**: trabalho, imagem e som. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. Etnocenologia, uma proposta método-gráfica-caleidoscópica. **Repertório**, Salvador, n. 26, p. 102-109, 2016.1.

¹⁵ Cheiro atrativo para atrair autonomia, desempenho e amor-próprio.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia, manifesto. In: **TRANSE**. Performance, performático e sociedade. Brasília: UNB, 1996.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da terra**: o desfile das escolas de samba como cena contemporânea na Sapucaí. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O Auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: PPGARTES-UFPA, 2015.

SILVA, Eliana Rodrigues. Possíveis estratégias para uma análise crítica de dança. In: SIMPÓSIO DE DANÇA DA FAP, 1.; MOSTRA DE DANÇA DA FAP, 4., Curitiba, 2008. **Anais [...]**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2008.

DANÇAR A MENTE QUE SE SENTE DANÇA E SAÚDE MENTAL NA DOENÇA DE PARKINSON

Manuela Leão Rodrigues^{1 2}

Inara Priscylla Rodrigues Machado^{2 3}

Lane Viana Krejčová (UFPA)^{2 4}

RESUMO

A Doença de Parkinson (DP) tem amplos sintomas não motores que afetam a qualidade de vida. A depressão e apatia são as alterações neuropsiquiátricas mais comuns. A dança tem sido relatada como importante ferramenta na atenuação desses quadros. Logo, objetivamos analisar os efeitos da prática de dança sobre os sintomas de depressão e apatia em pessoas com DP. 15 pessoas com 64,2±7,2 anos de idade foram submetidos a sessões semanais de dançaterapia pelo método Baila Parkinson durante 6 meses. Antes e após o período, aplicamos as Escala de Depressão Geriátrica (GDS 15), Escala de Avaliação da Depressão de Montgomery e Asberg (MADRS) e Escala de Apatia (AS). No pré-teste, 48% apresentaram sintomatologia depressiva e 57% de apatia. No pós-teste, 37,5% e 14,2% respectivamente; e diferença significativa entre os resultados da AS nos dois períodos (19,8±10.1x12,14 ±6,7;p=0,031). A dança além de potencial artístico, configura-se como potencial intervenção na saúde mental na DP.

Palavras-chave: Doença de Parkinson; saúde mental; dançaterapia; depressão; apatia.

ABSTRACT

Parkinson's disease (PD) has wide-ranging non-motor symptoms that affect quality of life. Depression and apathy are the most common neuropsychiatric changes. Dance has been reported as an important tool in alleviating these conditions. We therefore aimed to analyze the effects of dance practice on symptoms of depression and apathy in people with PD. 15 people aged 64.2±7.2 years underwent weekly dance therapy sessions using the Baila Parkinson method for 6 months. Before and after the period, we applied the Geriatric Depression Scale (GDS 15), the Montgomery and Asberg Depression Rating Scale (MADRS) and the Apathy Scale (AS). In the pre-test, 48% had depressive symptoms and 57% apathy. In the post-test, 37.5% and 14.2% respectively; and a significant difference between the AS results in the two periods (19.8±10.1x12.14±6.7; p=0.031). In addition to its artistic potential, dance is also a potential intervention in mental health in PD.

Keywords: Parkinson's Disease; mental health; dance therapy; depression; apathy.

¹ Discente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Dançarina. E-mail: manneleao@gmail.com.

² Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão/Instituto de Ciências da Arte (ICA)/Faculdade de Dança da UFPA.

³ Mestra em Neurociência e Comportamento pelo Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Comportamento da UFPA. Psicóloga e Dançarina. E-mail: inaraprisylla@gmail.com.

⁴ Docente efetiva na Universidade Federal do Pará atuando no curso de Licenciatura em Dança/ Instituto de Ciências da Arte (ICA)/ Faculdade de Dança; coordenadora do Grupo Parkinson de Pesquisa e Cuidado/UFPA/CNPq. E-mail: lanekrejcovaa@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A Doença de Parkinson (DP) é uma desordem multissistêmica. Atualmente é a segunda desordem neurodegenerativa mais comum no mundo, e a doença degenerativa do sistema locomotor com maior incidência entre idosos (de Lau, & Breteler, 2006). As manifestações clínicas da DP decorrem da deficiência de dopamina resultante de degeneração dos neurônios pigmentados da substância negra mesencefálica e inicia na maioria dos indivíduos entre a quinta e a sexta décadas de vida (Hayes, 2019). A pessoa com DP sofre com a dificuldade motora, conseqüentemente impedindo a livre locomoção, aumentando o risco de quedas, prejudicando a sua qualidade de vida e gerando um estado de dependência de outras pessoas (Ferraz, 1999; Torbey et al, 2015). Além dos sintomas motores, existem diversos sintomas não motores na DP que afetam dramaticamente a qualidade de vida, a exemplo temos: alterações no sistema cardiovascular, gastrointestinal, urinário, reprodutivo, ciclo sono-vigília, estados de humor, memória e atenção, estados depressivos e apatia (Perlmutter, 2009; Park et al, 2015). Outro fator associado à DP está relacionado aos elevados custos, não somente financeiros – compra de medicamentos, cuidado especializado etc. – mas também dos custos não-financeiros concernentes ao declínio da qualidade de vida do indivíduo com DP e do cuidador.

Atualmente, nenhum tratamento pode curar, reverter ou modificar o curso da doença, e não observamos nas últimas décadas grandes alterações quanto aos tratamentos disponíveis, o que resulta na expectativa de vida das pessoas acometidas pela DP não ter sido significativamente alterada no último meio século (David et al, 2015). A inserção de terapias complementares à farmacológica torna-se potencial fator na diminuição de velocidade de progressão da doença. Tendo em vista isso, a dança se torna uma alternativa aos tratamentos comuns ao Parkinson, pois a dança é um dos atos mais complexos que o corpo pode realizar, envolvendo desde elementos de fácil descrição como o sistema locomotor passivo até elementos de profunda complexidade como os mecanismos envolvidos na formação de memória, criação e linguagem e do ato motor voluntário. Por acontecer num contexto que envolve música, socialização, emocionalidade em conjunto com os aspectos motores puros, a dança pode se configurar como uma ferramenta terapêutica de grande potencial de estimulação motora e cognitiva, diferentemente da maior parte das ferramentas terapêuticas atuais, que possuem seu foco de estimulação em apenas um determinado aspecto (Dhami et al, 2015).

A dança pode ser conceituada como uma sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, acompanhados ou não de música (Dhami et al, 2015). Rudolf Laban ao desenvolver a sua teoria “da arte do movimento humano” afirma que essa arte é intrinsecamente ligada à compreensão dos seus significados, de suas relações com o meio social e com os atos espontâneos dos seres humanos, e que a rotina dos movimentos humanos restringe a expressão corporal (Laban, 1990). Assim sendo, o ato de dançar, por proporcionar novas possibilidades motoras, bem como pelas características de sociabilização e motivação, representa importante ferramenta de estratégia terapêutica (Laban, 1990). Estudos que utilizam a dança – como prática de manutenção da funcionalidade motora em idosos – demonstram muitos benefícios. Por exemplo: melhora da aptidão cardiorrespiratória, condicionamento físico, coordenação, equilíbrio, memorização, ritmo, lateralidade, agilidade motora, flexibilidade, criatividade, consciência corporal, e diversos outros elementos que melhoram o estado geral de saúde e a qualidade de vida do idoso (Hanna et al, 2015; McNeely et al, 2015).

A dança configura-se inicialmente como um ato motor, não podendo, entretanto, ser reduzido a isso apenas. Mesmo se porventura considerássemos uma abordagem reducionista da dança, onde ela é vista apenas como movimento, ainda sim ela não seria simplista, pois o sistema motor possui conexões complexas com vários outros sistemas sensoriais e de suporte energético para o organismo. Diversos autores têm investigado o efeito a longo prazo de terapias não farmacológicas para pessoas com Parkinson (Aguiar, L.P.C., da Rocha, P.A., Morris, M., 2016). Destaca-se que a dança pode ser uma das modalidades de terapia motora complementar capaz de induzir benefícios terapêuticos na miríade sintomática da DP e na qualidade de vida (Heiberger et al, 2011). Sendo assim, o objetivo principal deste estudo é analisar os efeitos da prática regular da dança como ferramenta terapêutica não farmacológica sobre os sintomas de depressão e apatia em pessoas com a Doença de Parkinson.

METODOLOGIA

Aplicação dos Protocolos

O presente trabalho faz parte dos projetos de pesquisa e de extensão “Baila Parkinson”. Por meio de chamada pública nas redes sociais, canais de televisão e demanda espontânea através dos serviços de saúde, foram selecionados participantes voluntários para esta pesquisa. Destaca-se que este trabalho foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-HUJBB 49347115.0.0000.0017) e todos os participantes além de isentos de quaisquer ônus, assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

O estudo foi realizado com pessoas idosas a partir de 60 anos, de ambos os sexos, diagnosticadas com DP. Os participantes também precisavam ter condições físicas para participar das aulas de dança, bem como ter pontuação de I a II na escala de Hoehn-Yahr, na avaliação feita com neurologista antes da inserção no estudo. Foram excluídos os idosos que não apresentaram condições físicas de realizarem o programa de dança, ou que exprimiram o desejo de descontinuar no projeto.

A avaliação dos sintomas de depressão e apatia dos participantes foi feita através da aplicação de protocolos de pesquisa no período anterior e posterior (com janela temporal de seis meses) à prática de dança.

15 pessoas com DP e 64.2 ± 7.2 anos de idade, sob esquema farmacológico, foram submetidos a sessões semanais (duas vezes por semana) de terapia complementar em dança no Laboratório de Estudos em Reabilitação Funcional (LAERF) durante seis meses. Antes e após o período, foram aplicadas as Escala de Depressão Geriátrica (GDS 15), Escala de Avaliação da Depressão de Montgomery e Asberg (MADRS) e Escala de Apatia (AS).

A GDS15 foi criada e estruturada por Yesavage e tem permissão gratuita para uso em pesquisas. Nesta pesquisa utilizamos a GDS com 15 questões, e possui ponto de corte > 5 . Caso o escore total seja igual ou maior que cinco, esse indivíduo, segundo a GDS15, é classificado com “algum grau de depressão”. Enquanto a MADRS foi idealizada por Montgomery e Asberg, e sua permissão de uso para esta pesquisa foi concedida pelo autor. Ela contém dez questões fechadas com respostas

organizadas no modelo likert, que variam de repostas em que há condições sem possíveis sintomas depressivos até as respostas que apontam para situações mais prováveis de depressão, mas não possui pontuação de corte. Já a AS é um instrumento validado que possui larga utilização em pesquisas para verificar a apatia na DP. Esse instrumento possui quatorze perguntas fechadas que estão organizadas no modelo Likert, que variam de repostas em que há condições sem possíveis sintomas de apatia até as respostas que apontam para situações mais prováveis de apatia, ressaltamos que o ponto de corte desta escala é 21.

Posteriormente, os dados foram organizados em planilha e analisados através de estatística paramétrica. Realizamos o teste de normalidade (Kolmogorov-Smirnov) para então analisar os dados obtidos. Utilizamos os softwares BioStat 5.0® e GraphPad Prism 8.0.1.2® para realização dos testes estatísticos. Para verificar as diferenças entre os escores dos períodos pré- e pós-testes, utilizamos o teste t de Student. Em todo os testes usamos o intervalo mínimo de significância de 95%.

Intervenção Baila Parkinson

O trabalho de desenvolvimento da intervenção de dança é realizado através de discussões semanais com a equipe do projeto, que conta com alunos da licenciatura em dança, juntamente com equipe multiprofissional e acadêmica proveniente dos cursos de medicina, fisioterapia, terapia ocupacional, educação física, psicologia e biologia. As aulas incluem modalidades que variam: ballet clássico, dança moderna, contemporânea, dança de salão, danças urbanas, entre outras. São trabalhados cinco eixos que foram desenvolvidos sobre uma base artística que permeia toda a experiência: motor, cognitivo, psicoemocional, socialização e percepção corporal. Cada um desses eixos engloba atividades que trabalham especificamente um grupo de sintomas da DP, e consiste em atividades artísticas em dança onde são incluídas e adaptadas técnicas terapêuticas provenientes das demais áreas envolvidas na abordagem terapêutica à pessoa com Parkinson. A partir disto e valorizando os conhecimentos individuais de cada um num processo dialético, trazemos diversos exercícios, passos e sequências provenientes de muitos gêneros de dança, e os avaliamos considerando a perspectiva do indivíduo com a doença, fazendo os ajustes e adaptações necessários para garantir que a execução possa se dar com segurança, conforto e induza os efeitos benéficos esperados.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os testes detectaram um índice de 48% de sintomatologia depressiva (Figura 1) e de 57% de quadros de apatia (Figura 2) no período anterior à intervenção, reduzidos para 37.5% e 14.2% após o período, respectivamente (Figuras 3 e 4). Todavia, não observamos diferença significativa entre os resultados anteriores e posteriores ao período para as escalas de depressão, enquanto na Escala de Apatia (AS) houve diferenças significativas entre os resultados dos períodos pré- e pós-teste (19.8 ± 10.1 antes x 12.14 ± 6.7 depois; $p = 0,031$), como pode ser observado na Figura 5.

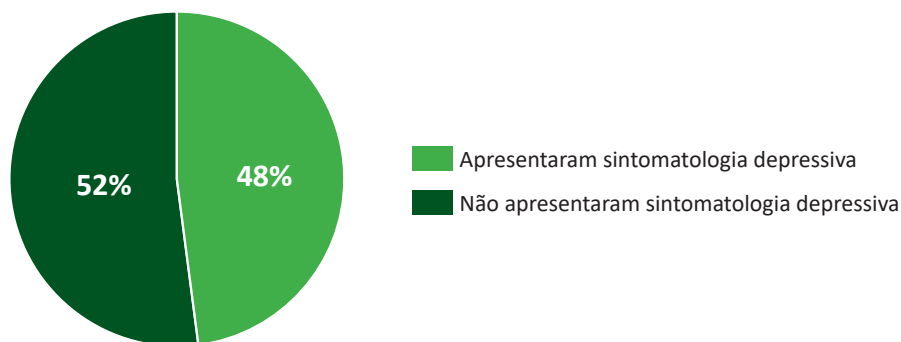


Figura 1. Índices de Sintomatologia Depressiva Anterior à Intervenção.

#paratodomundover

Na imagem temos um gráfico em formato de pizza cortado em duas partes quase iguais em diferentes tons de verde, numa indicando que 52% das pessoas não apresentaram sintomatologia depressiva (parte maior e verde escuro) e 48% apresentaram sintomatologia depressiva (parte menor e verde claro).

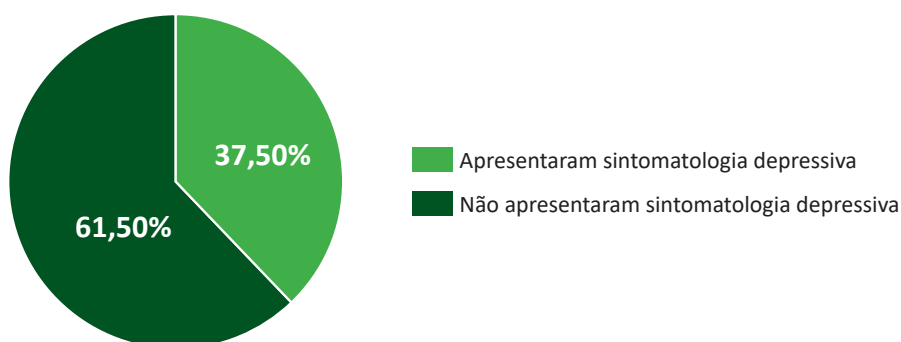


Figura 2. Índices de Sintomatologia Depressiva Posterior à Intervenção.

#paratodomundover

Na imagem temos um gráfico em formato de pizza cortado em duas partes desiguais em diferentes tons de verde, numa indicando que 61,50% das pessoas não apresentaram sintomatologia depressiva (parte maior e verde escuro) e 37,50% apresentaram sintomatologia depressiva (parte menor e verde claro).

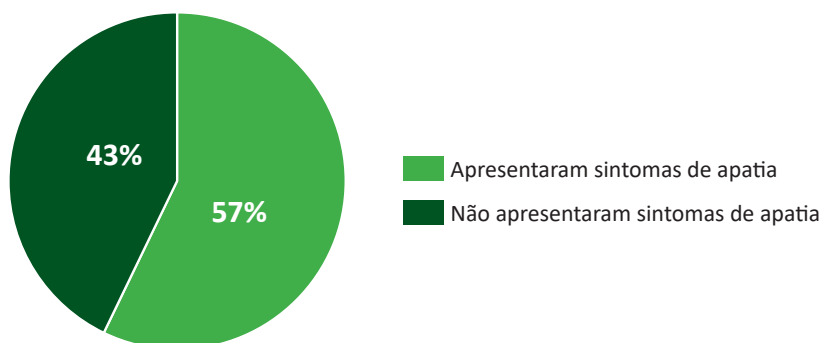


Figura 3. Índices de Sintomatologia da Apatia Anterior à Intervenção.

#paratodomundover

Na imagem temos um gráfico em formato de pizza cortado em duas partes desiguais em diferentes tons de verde, numa indicando que 43% das pessoas não apresentaram sintomas de apatia (parte menor e verde escuro) e 57% apresentaram sintomas de apatia (parte maior e verde claro).

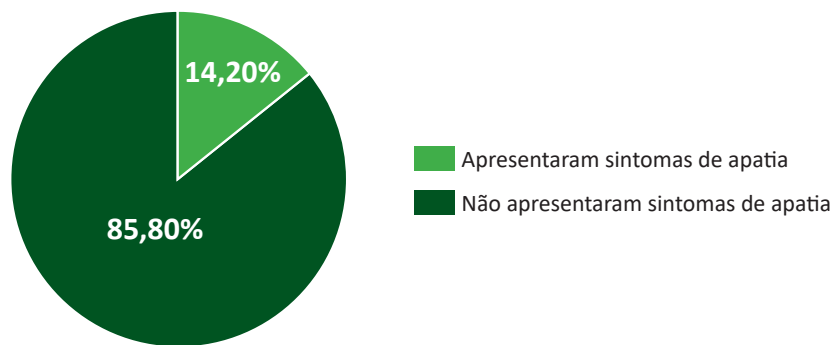


Figura 4. Índices de Sintomatologia da Apatia Posterior à Intervenção

#paratodomundover

Na imagem temos um gráfico em formato de pizza cortado em duas partes em diferentes tons de verde, na maior indicando que 85,50% das pessoas não apresentaram sintomas de apatia (parte maior e verde escuro) e na menor parte 14,20% apresentaram sintomas de apatia (parte menor e verde claro).

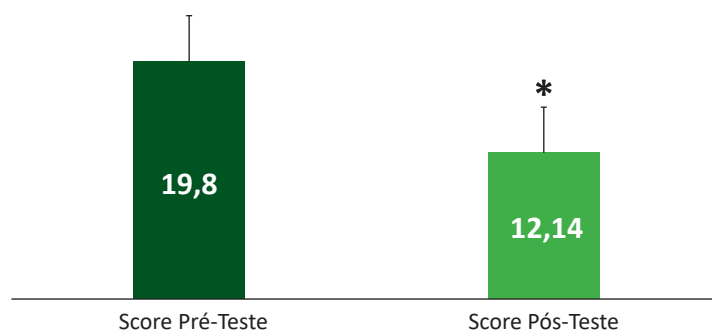


Figura 5. Índices de Significância da Escala de Apatia Entre os Períodos Anterior e Posterior à Intervenção.

#paratodomundover

Na imagem temos um gráfico que mostra duas colunas em dois tons de verde. A da esquerda, maior, verde escuro, indicando um índice de significância de 19,8 para pré-teste e a da direita, menor em verde claro, indicando um score de 12,14 para o pós-teste.

Neste trabalho os resultados apresentados sugerem que a intervenção utilizada, por si só, não produz alterações relevantes nos sintomas de depressão. Tal resultado é semelhantemente encontrado nos estudos realizados por Melo et al. (2018) referentes à dança de salão como intervenção terapêutica em idosos, utilizando como instrumento o Inventário de Beck. No entanto, os estudos de Oliveira et al. (2017) apontaram que a maioria dos idosos, submetidos à prática de dança de salão, não apresentou suspeita de depressão, sendo que os instrumentos de medida utilizados foram diferentes do estudo anteriormente citado, que considerava faixa etária, sexo, renda mensal e percepção de saúde. É importante salientar que em ambos os estudos mencionados possuem como alvo pessoas idosas, não necessariamente com DP.

A apatia, talvez por sua proximidade com as alterações neuroquímicas da DP, parece estar relacionada de forma mais direta ao desenvolvimento da doença, ao invés de ser uma mera consequência à adaptação das alterações na capacidade funcional do indivíduo (Pluck & Brown, 2002).

Os dados deste trabalho sugerem que a dança induziu efeitos benéficos sobre os quadros de apatia, dentro do período observado. Ainda que haja proximidade clínica entre depressão e apatia, ambos os quadros podem ser vistos de forma isolada (Kirsch-Darrow et al., 2006).

A dança desempenha um papel vital na atenuação sintomática em pessoas com a doença de Parkinson. Além de ser uma forma divertida de exercício, a dança oferece uma série de benefícios terapêuticos para aqueles que enfrentam os desafios dessa condição neurodegenerativa. Ao participar de aulas de dança específicas para Parkinson, os pacientes experimentam uma melhora significativa na coordenação motora, equilíbrio e flexibilidade, fatores essenciais para lidar com os sintomas motores da doença. Além disso, a dança promove a socialização e a expressão emocional, combatendo o isolamento e a depressão, que são frequentemente associados à doença de Parkinson. A combinação de movimento, música e interação social oferece uma abordagem holística para melhorar a qualidade de vida desses pacientes, tornando a dança uma ferramenta valiosa no cuidado e no tratamento complementar da doença de Parkinson.

É importante ressaltar que é essencial buscar elaborar abordagens diferenciadas, para que se somem de forma complementar ao tratamento farmacológico em idosos (Celich & Bordin, 2008). A atividade física, de qualquer natureza, torna-se uma base fundamental para essas abordagens diferenciadas. Segundo Castro et al. (2009), o exercício para idosos – com ou sem quadros neurodegenerativos – é fundamental para a manutenção da capacidade funcional, e conseqüentemente uma melhor qualidade de vida. Neste trabalho podemos destacar a dança, pois ela também ativa a capacidade funcional através de coreografias que exigem sincronia rítmica, memorização, criatividade, coordenação, consciência corporal, dentre outros (Hanna, G. P. et al, 2015; McNeely, M. E. et al, 2015).

Do mesmo modo, descobertas recentes demonstraram que a circuitaria motora no cérebro é bem mais complexa do que antes era imaginado. Alguns neurônios do córtex motor encontram-se ativos não somente quando da realização de um determinado gesto, mas também quando da observação dele. Aparentemente, ao observarmos um ato motor, simultaneamente simulamos o mesmo no cérebro, é como se nós mesmos estivéssemos produzindo aquela ação (Villa, 2016). Isto significa que mesmo que o indivíduo com DP tenha dificuldades em realizar os movimentos de dança, o fato de estar presente em uma aula, já ativa uma circuitaria neural que pode propiciar efeitos benéficos.

CONCLUSÃO

A utilização da dança como terapia complementar não farmacológica para pessoas com a DP mostrou-se como uma ferramenta potente para os sintomas de apatia. Contudo, os resultados dos testes aplicados não indicaram relevância estatística para os sintomas depressivos, embora haja redução nos índices dos sintomas de depressão.

É importante destacar que a depressão e a apatia são ocasionadas por diversos fatores, e devem ser tratadas não somente através de exercícios, mas também com fármacos e acompanhamento multiprofissional. Além disso, o tempo de tratamento é outra variável importante para ocorrer alguma mudança significativa nos estados de humor. Neste estudo utilizamos um período de seis

meses para a reaplicação dos testes. Para estudos posteriores sugerimos a aplicação dos testes em uma frequência maior, aumentando assim o tempo de observação da prática de dança entre os idosos com Parkinson.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Lorena Pryscia Carvalho, da ROCHA, Priscila Alves, MORRIS, Meg. Therapeutic dancing for Parkinson's disease. **International Journal of Gerontology**, vol. 10, n. 2, p. 64-70, jun.2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijge.2016.02.002>.

CASTRO, J. C., et al. Níveis de qualidade de vida em idosas ativas praticantes de dança, musculação e meditação. **Revista brasileira de geriatria e gerontologia**, v. 12, n. 2, p.255–266, 2009. <https://doi.org/10.1590/1809-9823.2009.12028>.

CELICH, Katia Lilian Sedrez, BORDIN, Alexandra. Educar para o autocuidado na terceira idade: uma proposta lúdica. **Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano**, v. 5, n. 1, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5335/rbceh.2012.102>

de LAU, Lonneke M., BRETELER, Monique M. Epidemiology of Parkinson's disease. **Lancet Neurology**, Vol. 5, n. 6, p. 525-535, Jun. 2006. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1474-4422\(6\)70471-9](https://doi.org/10.1016/S1474-4422(6)70471-9).

David, F. J., Robichaud, J. A., et al. Exercise Improves Cognition in Parkinson's Disease: The PRET-PD Randomized, Clinical Trial. **Mov Disord**. Vol. 30 n.12. p 1657–1663. Out 2015. DOI: 10.1002/mds.2629.

DHAMI, Prabhjot.; MORENO, Sylvain.; DESOUZA, Joseph. F. X. New framework for rehabilitation – fusion of cognitive and physical rehabilitation: the hope for dancing. **Frontiers in Psychology**, Vol 5, art. 1478, p.1-15, 2015. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.01478.

FERRAZ, Henrique Ballalai. Tratamento da Doença de Parkinson. **Revista Neurociências**, vol.7, n.1, p. 06–12, 1999. DOI: <https://doi.org/10.34024/rnc.1999.v7.8966>

HANNA, G. P., et al. The arts, health, and aging in america: 2005-2015. **Gerontologist**, v. 55, n.2, p. 271-277, 2015.

HAYES MT. Parkinson's Disease and Parkinsonism. **Am J Med.**; Vol 132, n. 7, p. 802-7. Jul 2019. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.amjmed.2019.03.001>.

HEIBERGER, Lisa. et al. Impact of a weekly dance class on the functional mobility and on the quality of life of individuals with parkinson's disease. **Frontiers in Aging Neuroscience**, Sec. Neurocognitive Aging and Behavior vol. 3, art. 14, p. 1-15, oct. 2011. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnagi.2011.00014>.

KIRSCH-DARROW, L., FERNANDEZ, H. H., MARSISKE, M., OKUN, M. S., & BOWERS, D. Dissociating apathy and depression in Parkinson disease. **Neurology**, v. 67, n. 1, p. 33–38, 2006. <https://doi.org/10.1212/01.wnl.0000230572.07791.22>.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição Organizada por Lisa Ullman 5. ed. Summus Editorial, 1990.

MCNEELY, Marie, DUNCAN, Ryan, EARHART, Gammon. A comparison of dance interventions in people with Parkinson disease and older adults. **Maturitas**. v. 81, n 1, p. 10-16, 2015. DOI: 10.1016/j.maturitas.2015.02.007.

MELO, Cristina Carvalho de; COSTA, Varley Teoldo da; BOLETINI, Tatiana Lima; FREITAS, Vinicius Gomes; COSTA, Israel Teoldo da; ARREGUY, Agnes Vasconcelos; NOCE, Franco. A Influência do tempo de prática de dança de salão nos níveis de depressão de idosos. **Revista de Psicología del Deporte**. Vol 27, Suppl 1, p. 67-73, 2017. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/2018-28945-009>. Acessado em: 10/10/2023.

OLIVEIRA, Daniel Vincentini de; FAVERO, Priscila Facini; MOREIRA, Caio Rosas; ANTUNES, Mateus Dias; NASCIMENTO JÚNIOR, José Roberto Andrade do. Investigação dos fatores psicológicos e emocionais de idosos frequentadores de clubes de dança de salão. *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*. Vol 20, n. 6, Nov-Dec, 2017, DOI: <https://doi.org/10.1590/1981-22562017020.170089>.

PARK, Hyeyoung. et al. Characterization of gastrointestinal disorders in patients with parkinsonian syndromes. **Parkinsonism and Related Disorders**. Vol. 21, p. 455-460, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.parkreldis.2015.02.005>.

PERLMUTTER, J.S., Assessment of Parkinson Disease Manifestations. **Current Protocols in Neuroscience**, 49: 10.1.1-10.1.14. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1002/0471142301.ns1001s49>.

PLUCK, G., BROWN, R. Apathy in Parkinson's disease. **Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry**; v. 73, p.636-642, 2002.

TORBEY E, PACHANA NA, DISSANAYAKA NNW. Depression rating scales in Parkinson's disease: A critical review updating recent literature. **J Affect Disord**. n.184, p. 216-24, 2015. DOI: 10.1016/j.jad.2015.05.059

VILLA, Aline. **O cérebro que dança**: uma abordagem do sistema de neurônios-espelho em dança. 2016.

DO ON-LINE AO PRESENCIAL: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRÁTICA DO DOCENTE-DRAMATURGISTA NO ENSINO DO TEATRO EM TEMPOS PANDÊMICOS

Maria Fernanda Nascimento dos Santos¹

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis²

RESUMO

Desenvolvida, primeiramente, no âmbito do Programa de Iniciação Científica da UFPE e continuada como Trabalho de Conclusão de Curso, esta pesquisa estuda a importância do trabalho de dramaturgista na formação do docente de Teatro, observando essa questão em duas experiências artístico-pedagógicas, uma no ensino remoto – durante a pandemia da Covid-19 – e a outra no ensino presencial. Nesse propósito, apoia-se teoricamente na concepção de dramaturgismo (DANAN, 2010) e na metodologia do drama (CABRAL, 2006) para a Pedagogia do Teatro, a fim de observar o papel dos “saberes da dramaturgia” na formação do docente em Teatro, isto é, a habilidade de, entre outras: adaptar peças teatrais; recriar improvisações ocorridas em sala de ensaio; e “costurar” / escrever / reescrever roteiro teatral coeso para a cena – ações recorrentes na sala de aula de Teatro, em geral desempenhadas pelo docente, assumindo a função de dramaturgista, sobretudo na criação de algum espetáculo.

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro; Dramaturgia; Docente-dramaturgista; Formação de professores.

ABSTRACT

Developed primarily within the scope of the Programa de Iniciação Científica da UFPE (UFPE Scientific Initiation Program) and continued as a course completion monography, this research investigates the importance of the dramaturgy work in the training of Theater teachers, observing this issue in two artistic-pedagogical experiences, one in the remote teaching – during the Covid-19 pandemic – and the other in face-to-face teaching. For this purpose, it is theoretically based on the conception of dramaturgy (DANAN, 2010) and the methodology of drama (CABRAL, 2006) for Theater Pedagogy, in order to observe the role of “dramaturgy knowledge” in the training of Theater teachers, that is, the ability to, among others: adapt theatrical plays; recreate improvisations that took place in the rehearsal room; and “sewing” / writing / rewriting a cohesive theatrical script for the scene – recurring actions in the Theater classroom, generally performed by the teacher, assuming the role of “dramaturg”.

Keywords: Theater Pedagogy. Dramaturgy. Teacher-dramaturg. Teacher training.

¹Graduada em Teatro/Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco, realiza estudos em Dramaturgia, Pedagogia do Teatro e Crítica Teatral. Criadora da Plataforma Virtual Teatralizei, visa a difusão teatral por meio das mídias, principalmente Instagram. E-mail: fernanda.nascimentos@ufpe.br

² Professor e pesquisador do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística na Universidade Federal de Pernambuco, onde atua na coordenação do curso de Teatro/Licenciatura. Dramaturgo e dramaturgista. E-mail: luisr.reis@ufpe.br

Adaptar peças teatrais, dar funcionalidade cênica a textos originalmente não escritos para o palco, recriar textualmente improvisações ocorridas em sala de ensaio e “costurar” / escrever / reescrever roteiros teatrais coesos são habilidades que fazem parte dos saberes da dramaturgia, tão necessárias para a docência em Teatro. Tal compreensão é notada quando o docente, coordenando processos criativos desenvolvidos com os estudantes, assume o papel de docente-dramaturgista. Dessa forma, essa percepção foi consolidada pela pesquisadora ao decorrer das suas experiências como professora estagiária, durante a formação no Curso Teatro/Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco.

Nesse período, com a realidade dos tempos pandêmicos recentes, o teatro precisou se adaptar, assim como muitas outras linguagens artísticas, partindo de estratégias comunicacionais mediadas pela internet. Dessa maneira, novas formas de ensinar e de vivenciar o teatro surgiram e foram se aperfeiçoando. Em 2020, as atividades pedagógicas da autora começaram a ser desenvolvidas durante o período de ensino *on-line*, imposto pela pandemia da Covid-19, e foram concluídas, em 2023, já na readaptação ao ensino presencial.

Esta investigação parte do conceito de dramaturgismo (DANAN, 2010; SARRAZAC, 2012), apresentado no grupo de estudo criado em torno do projeto de pesquisa *Palavras que movem as relações entre a Dramaturgia e a Pedagogia do Teatro na contemporaneidade*, proposto e orientado pelo Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, entendendo dramaturgismo como o “trabalho que apronta um texto para o palco – mesmo quando se trabalham textos que não foram originalmente pensados com tal finalidade” (REIS, 2021, p. 4). Nesse grupo de estudo, foram discutidas possíveis interfaces entre o dramaturgismo e a metodologia do *drama*, no âmbito da Pedagogia do Teatro, investigando a sala de aula de Teatro como um lugar de construção compartilhada, diante de uma experiência de dramaturgia viva para os alunos, na qual o docente assume a função de dramaturgista.

Analisando o Projeto Pedagógico do Curso Teatro/Licenciatura da UFPE, nota-se que a formação ainda não abarca de maneira efetiva os saberes da dramaturgia, especificamente no sentido de dramaturgismo, importantes à docência em Teatro. Seguindo essa reflexão, surgiu a necessidade de compreender: como funciona o trabalho do docente-dramaturgista no ensino do teatro *on-line*? E no presencial? Por conseguinte, foram estudados dois processos criativos, um *on-line* e outro presencial, nos quais a autora desta pesquisa, trabalhando com uma metodologia inspirada no *drama*, assumiu de modo evidente as funções de dramaturgista.

As observações da professora Beatriz Cabral em sua interpretação do *drama*, metodologia de ensino desenvolvida sobretudo na Inglaterra, deram embasamento teórico e investigativo essencial para a continuidade do trabalho em questão. No que diz respeito aos apontamentos do docente-dramaturgista, Cabral discorre sobre o papel do professor-dramaturgista em experimentação, ressaltando que o sucesso - ou o fracasso - do *drama* como método de ensino está, em grande medida, atrelado à habilidade docente para engatar os processos de forma equilibrada:

A construção do conhecimento em grupo, mediante a concomitante aquisição da linguagem, ambos decorrentes das situações criadas e medidas pelo professor, fica evidente a cada etapa do processo. Neste, o sucesso ou fracasso do drama como método de ensino ou de aprendizagem reflete a habilidade do professor para coordenar as interações dos alunos em diferentes níveis a fim de equilibrar fazer e apreciar e de introduzir situações, informa-

ções e/ou desafios na hora certa de acordo com os diferentes papéis e ações (CABRAL, 2012, p. 31).

Esta é, portanto, uma pesquisa qualitativa, com certa feição fenomenológica, dado que a autora está implicada, também, como objeto de estudo. A primeira etapa deste processo consistiu em um aprofundamento teórico sobre as interfaces entre Dramaturgia e Pedagogia do Teatro, com especial atenção para a metodologia do *drama*, especialmente no modo como a sistematizou a professora Beatriz Cabral. A segunda etapa passou por uma coleta de dados sobre o *corpus* da pesquisa: as duas experiências artístico-pedagógicas, uma *on-line* e outra presencial. Nesse momento, foram reunidos documentos que registraram os trabalhos realizados e, depois, um questionário aplicado aos discentes participantes, a fim de aprofundar as informações sobre o objeto de estudo. A partir das respostas que mais evidenciaram interesse pelo assunto, as entrevistas foram desenvolvidas e realizadas individualmente. A análise dos dados levantados foi iniciada colocando em perspectiva a ótica dos estudantes que vivenciaram o processo e as funções de dramaturgista desempenhada pela docente-pesquisadora que coordenou os dois processos criativos em foco.

O local da investigação foi a instituição de ensino onde a docente-dramaturgista realizou os seus trabalhos de modo remoto e de modo presencial: a Escola Municipal de Arte João Pernambuco, voltada para o ensino gratuito de arte, localizada na Várzea, bairro do Recife. Segundo o seu Projeto Político Pedagógico (2023, p. 1), essa escola busca adequar a realidade do ensino de arte com caráter profissional e seus desafios contemporâneos às transformações do campo da arte e às normas da Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife.

Composta por uma verdadeira heterogeneidade de estudantes, a escola abarca pessoas de variadas idades, desde os menores aos mais velhos, tendo como ponto em comum entre eles é a disposição para o fazer artístico. É possível perceber que alguns já se matriculam na escola tendo alguma experiência prévia com o meio artístico, mas outros revelam ter ali o primeiro contato. A pluralidade de expectativas e desejos, que eventualmente suscitam choques de pensamentos, apresenta desafios e instiga as vivências formativas nas linguagens artísticas ensinadas pela escola.

O eixo desta investigação nasce dos encaminhamentos suscitados por uma pandemia que reconfigurou e que reconfigurou a forma como a humanidade se manifesta. Diante de tantas implicações, este estágio docente teve início ainda em meio a uma compreensão de como a Pedagogia do Teatro se constitui e uma busca de desempenhar o melhor trabalho possível para o desenvolvimento dos alunos, independentemente das condições impostas.

Para a arte de educar e educar-se não é possível estabelecer métodos e técnicas estáticas, porque educar envolve a vida, supõe o tornar-se humano, e a “[...] aventura humana tampouco tem uma rota marcada, nem se encontra sob a orientação de uma lei universal do progresso” (MORIN, 2003, p. 99, apud Pin, S. A., Nogaró, A., & Weyh, C. B., 2016, p. 561).

A disciplina enfocada nesta experiência *on-line* foi a de Interpretação II, com uma turma profissionalizante de Teatro, na qual os alunos se desenvolvem teatralmente a partir dos conceitos de Bertolt Brecht e de Augusto Boal. Não estavam todos presentes na primeira aula, mas já era perceptível a discrepância das idades e os objetivos divergentes. Entretanto, o compromisso e a vontade

de fazer teatro era um eixo em comum. De imediato, os estudantes demonstraram a insatisfação de estarem trabalhando de modo distante, sem contato físico e de modo individualizado. Percebendo a motivação do coletivo, como eixo facilitador do processo, a pesquisadora compreendeu, na prática, a necessidade da escuta ativa e dos planos que podem ser alterados e retrabalhados. Em diálogo com Freire, complementa-se:

Que possibilidade de expressar-se, de crescer, vem tendo minha curiosidade? Creio que uma das qualidades essenciais que a autoridade docente democrática deve revelar em suas relações com as liberdades dos alunos é a segurança em si mesmo. É a segurança que se expressa na firmeza com que atua, com que decide com que respeita as liberdades com que discute suas próprias posições, com que aceita rever-se (FREIRE, 2002, p. 47).

Considerando a disponibilidade e os desejos do coletivo, foi necessário partir de um elemento deflagrador do processo criativo no *drama*: o pré-texto, tal como apresentado por Cabral (2012), “O pré-texto é o roteiro, história ou texto que fornecerá o ponto de partida para iniciar o processo dramático, e que irá funcionar como pano de fundo para orientar a seleção e identificação das atividades e situações exploradas cenicamente” (CABRAL, 2012, p. 15).

Diante do contexto histórico em que os integrantes desta análise estavam inseridos, foi ponderado trabalhar com a questão do exílio político, vivido pelos dois teatrólogos do semestre, visto que, analogamente, o isolamento social causa angústias inerentes ao ser humano, independente das situações vivenciadas. Um dos textos que vieram como uma opção de trabalho, ou como inspiração, foi *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal.

Esse trabalho teve início com leituras variadas: no primeiro momento, trabalhos acadêmicos sobre *Murro em ponta de faca* e sobre Boal; em seguida, uma leitura do texto foi feita virtualmente. Logo após, a docente-dramaturgista realizou uma leitura do texto impresso, com auxílio de marca-texto e de lápis para anotações. Continuando, uma outra leitura com anotações, em tópicos, de tudo o que acontece na peça, ou seja, as principais ações, identificando também a numeração das páginas em que essas ações se desenvolvem. Em mais uma análise, a observação se os tópicos anotados eram condizentes com a futura adaptação dramatúrgica. O último passo foi marcar, com asterisco, os pontos essenciais para o experimento.

O pré-texto do trabalho envolvia o exílio e a ditadura militar, explorando um paralelo com a situação pandêmica e o isolamento social vividos. Para isso, estudava-se como levar para a dramaturgia o sentimento de medo, ou mesmo de pânico, suscitado pelo confinamento. Afinal, o contexto de um governo negligente, em que as mortes, aos milhares, eram tratadas com a frieza das estatísticas e dos gráficos, num momento tão obscuro para a humanidade.

Com esses objetivos em mente, o desenvolvimento de um enredo fez-se necessário. As cenas mais importantes foram postas por ordem de prioridade, pensando também em possíveis trocas dos personagens, em possíveis trocas de cenas, e tudo isso voltado para o formato remoto, de teatro *on-line*. Desse modo, o roteiro foi organizado em sete cenas e, na transição de cada acontecimento, haveria um momento em que todos os alunos-atores estariam com suas telas ligadas, performando movimentos dançados conforme a sonoplastia.

Para este trabalho de docente-dramaturgista, foi necessário levar em consideração: as aulas, o auxílio de um dos estudantes para o desenvolvimento dramático, a escuta ativa para as dificuldades que estávamos passando e as ideias do grupo acerca da construção cênica. As experiências vividas no teatro prevalecem no entendimento de que, se fosse um outro grupo e uma outra realidade, o trabalho de recortar e de organizar o mesmo texto não teria o mesmo resultado. Para a concepção deste estudo, o produto final pareceu-nos coerente com aquilo que Peter Brook analisa sobre a responsabilidade do teatro, a tradução do que é intraduzível.

Peter Brook vê o teatro como meio para atingir o que nenhum outro meio é capaz: “Aqui está a responsabilidade do teatro: o que um livro não pode transmitir, o que nenhum outro filósofo pode verdadeiramente explicar, pode ser alcançado através do teatro. Traduzir o intraduzível é um dos seus papéis” (CABRAL, 2012, p. 30).

Preservando as identidades dos cinco estudantes que participaram desta investigação, apresento-os: A, homem cis, branco, 27 anos, fisioterapeuta. B, mulher cis, 67 anos, médica e professora aposentada. C homem cis, 26 anos, estudante de Teatro. F, homem cis, 26 anos, estudante de Teatro. E, mulher cis, 47 anos, artesã. Analisando as respostas do questionário, destaco o maior ponto em comum apresentado pelos estudantes: a dificuldade e a superação.

A maioria deixou claro que, passar por essa vivência no ensino remoto foi algo difícil e atípico; mas que, mesmo assim, trouxe um caminho para compreender e assimilar a melhor parte daquela formação: o entendimento do coletivo e a importância da dedicação para um resultado satisfatório. Um outro ponto foi levantado pelo participante A. Ele explana sobre a oportunidade de ampliar o conhecimento sobre as possibilidades cênicas a partir do teatro *on-line*. Em suas palavras: “Isso só prova a resistência do teatro, que não ia ser uma pandemia, porque estávamos em casa, que não ia existir o teatro. Conseguimos alcançar o nosso objetivo: passar a nossa informação”.

Acerca da adaptação dramática e da satisfação com o resultado proposto, três integrantes afirmaram o interesse ao que lhes foi proposto. Em questionamento sobre a autoria do trabalho, houve quase unanimidade: quatro alunos responderam que a autoria do trabalho pertencia ao autor da dramaturgia – Augusto Boal –, à professora e ao grupo. Entretanto, o participante C explicou que, na visão dele, a professora tinha a autoria da construção, entendendo que Augusto Boal teria sido uma base dramática. Com um feitiço analítico, a integrante E dissertou sobre o trabalho ter sido adaptado e recriado para uma nova versão, e complementou falando como a condução da professora trouxe liberdade para o desenvolvimento do processo. Concluiu que não foi uma atividade fácil, dadas as limitações do espaço cênico e o distanciamento social, mas que o grupo se destacou pela perseverança e pela vontade de fazer o teatro acontecer.

A segunda parte desta investigação, presencial, parte do fim do isolamento social e o início do “novo normal”, no ano de 2021. Nesse contexto, depois de tantas perdas, a sociedade precisou se readaptar e atravessar um árduo processo de restauração. Era comum que se falasse sobre a dificuldade de transformar uma aula presencial em uma aula remota; mas, para uma jovem graduanda que iniciou suas práticas docentes de forma *on-line*, o maior medo, naquele momento, era encontrar os estudantes fora da sala virtual. A frieza das telas cibernéticas angustiava com o passar do

tempo, mas o calor da experiência ao vivo tirava um pouco da zona de conforto. Mesmo com tantas inquietações, é possível dialogar com Spolin (2014) sobre transformação:

Mudança está dentro de nós. Podemos mudar, ser mudados e criar mudança. Impossível ser captada plenamente por meio de palavras, as transformações parecem surgir do movimento físico intensificado e da troca dessa energia em movimento entre os jogadores. A partir da união dessa energia, no espaço entre os jogadores, nasce uma nova criação - a transformação (SPOLIN, 2014, p. 46).

No início de 2023, mais um semestre letivo se iniciava na Escola Municipal de Arte João Pernambuco. A turma em observação para esta pesquisa, de modo presencial, não era a mesma do ensino remoto. Os integrantes desse novo processo estavam matriculados no segundo módulo do Curso Básico em Teatro. No semestre anterior, pude embarcar em um experimento cênico com essa mesma turma, porém, em uma disciplina diferente, com outras percepções. Desta vez, os alunos trouxeram um novo desejo para a disciplina que seria desenvolvida, em Interpretação II, apresentaram a necessidade de uma dramaturgia mais carregada de sentimentos e de conteúdos, pois seria diferente da vivência anterior.

Conduzindo o experimento no ensino presencial, alguns aspectos precisaram ser levados em consideração, como a importância de estabelecer a conexão do coletivo e a qualidade de presença nos encontros. Buscando atingir e consolidar esse objetivo, o processo contou com os Jogos Teatrais propostos por Viola Spolin; em grupos, os alunos partiram para improvisações a partir de “Onde, Quem e O Quê” (SPOLIN, 2014).

Muitas descrições dos jogos teatrais utilizam os termos Onde, Quem e O Quê. Os termos teatrais *cenário*, *personagem* e *ação de cena* limitam os jogadores à situação teatral. Utilizando Onde, Quem e O Quê conduz os jogadores de forma não verbal para o mundo exterior de ambiente, relacionamento, e atividade, o universo do cotidiano (SPOLIN, 2014, p. 47).

Seguindo a compreensão de como o plano de aula parte da necessidade da turma e como exercícios que despertavam o olhar nos olhos e o agrupamento, uma relação se fortalecia entre os estudantes. Essa ponderação tão necessária para o fenômeno teatral e tão desafiadora nos moldes da virtualidade. Nesse viés, ressalto as contribuições advindas de exercícios essenciais à palhaçaria mediante aos encontros e as presenças, como na experiência descrita no artigo de Caires e Massetti (2015):

Assim, ao longo desses encontros, a experiência do jogo e da conexão com os sentidos (olhar, ouvir, tocar) cria um espaço de pequenas memórias, acontecimentos sutis que vão ficando ancorados em um espaço seguro, no qual os participantes poderão voltar quando necessário (CAIRES & MASSETTI, 2015, p. 49).

Como já apresentado por Cabral (2012) e vivenciado também no processo remoto, relatado nessa experiência, houve também uma introdução ao pré-texto:

Todas essas atividades, presentes em metodologias distintas como o *Jogos Teatrais*, de Viola Spolin e o *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, sob a forma de jogos ou improvisações,

fazem parte também do Drama. O que as identifica aqui é a fundamental importância que adquire sua coerência interna com o *pré-texto* - as intenções e motivações que deram origem ao processo do drama, e a construção de uma narrativa orquestrada pelo *professor-dramaturgista* (CABRAL, 2012, p. 43).

A partir dos exercícios propostos em sala de aula e dos desdobramentos teóricos a respeito dos teatrólogos Augusto Boal e Bertolt Brecht, estudados na disciplina Interpretação II, foi solicitado aos alunos que, em roda de conversa, eles apresentassem as suas opiniões sobre os assuntos abordados. O momento de escuta ativa ao que poderia vir a ser o experimento final foi essencial para a dramaturgia, pois as temáticas “capitalismo”, “fome”, “o país falhou”, “trabalho escravo” repercutiram para as aulas seguintes. Isto é, os alunos partiram desses temas em exercícios com o *teatro imagem* (assim como praticado de forma *teatro on-line*) e com a composição de cenas improvisadas.

O trabalho como docente-dramaturgista com essa turma, no ensino presencial, foi dado de um modo muito diferente da experiência *on-line*. Além da diferença no contexto, no formato das aulas e nos alunos-atores, que não eram os mesmos da turma *on-line*, a maior discrepância era: alguns integrantes do grupo presencial apresentaram um interesse explícito em escrever a dramaturgia. Outra questão é que, no modo virtual, os alunos não traziam contribuições diretas nas cenas e nas improvisações, essa vivência de troca e de criação compartilhada era bem mais limitada no espaço imposto.

Para a construção dramaturgica, foi necessário que as reuniões fossem realizadas fora dos horários de aula, a conversa partiu das percepções e expectativas de cada um sobre o texto a ser construído. Aos poucos, algumas noções se fortaleceram, como: nenhum personagem conheceria o chefe; haveria uma demissão em massa; e a empresa passaria uma ilusão de família/felicidade aos seus colaboradores. Outros pontos concordantes entre todos: a sonoplastia seria de repetição, inquietação; e a iluminação, às claras, incômoda e, em alguns momentos, usando luz vermelha, como violência, e luz azul, como tristeza. Tudo isso reverberou na dramaturgia, evidentemente. Em análise das referências apresentadas, sendo elas: Paulo Freire, Augusto Boal, Bertolt Brecht, um dos alunos-atores nos trouxe George Orwell em *1984* (1949) e *A Revolução dos Bichos* (1945). Essa contribuição foi muito coerente com a proposta dramaturgica, baseada no distanciamento brechtiano, isto é: “Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243).

A grande diferença desse exercício presencial para as atividades remotas é a participação da turma, pois os estudantes interessados viveram a prática de dramaturgismo de modo mais imersivo e experimental. Afinal, alguns integrantes da turma estavam presentes em todo o desenvolvimento trazendo os saberes da dramaturgia, ou seja, as habilidades de escrever cenas, de registrar improvisações criadas em sala de ensaio, de adaptar textos teatrais.

Como feito anteriormente, apresento os participantes desta análise apenas com indicações de letras: F, mulher cis, 22 anos, estudante de Jornalismo; G, homem cis, 22 anos, estudante de Teatro; H, homem cis, 23 anos, jovem aprendiz; I, homem cis, 26 anos, engenheiro químico. Da mesma

forma que a turma *on-line*, os alunos-atores da turma presencial têm idades diferentes e profissões variadas. Entretanto, os alunos entrevistados e envolvidos no processo de dramaturgismo têm idades próximas. Também têm em comum entre eles as experiências artísticas na Escola Municipal de Arte João Pernambuco.

O maior ponto em comum desse resultado foi a compreensão do trabalho de dramaturgista entre os alunos envolvidos, pois, a grande diferença desse exercício presencial para o remoto é a participação ativa no dramaturgismo. Os participantes F e H trouxeram uma perspectiva parecida. Isto é, F nos explicou que compreendeu melhor sobre o trabalho coletivo no teatro, lidando com os conflitos. Já o participante G, transmitiu um viés mais pedagógico, afirmando que, a partir dos seminários e pesquisas acerca dos temas trabalhados no processo, sendo essencial para clarear as dúvidas e as inseguranças. Sobre a autoria do trabalho, a participante F foi a única participante que marcou duas alternativas: “A professora” e “O grupo”, afirmou que o texto foi construído de maneira coletiva, tendo como base a principal orientação da professora. Os outros integrantes da equipe marcaram que o grupo detinha a autoria desse trabalho. E o integrante G acrescentou o seguinte: “O grupo utilizou dos textos de Boal, Brecht, Paulo Freire, outros teóricos e construções metodológicas que nos deram base para construirmos, junto da professora, um processo dramaturgico que culminou no espetáculo”.

Em entrevista, os participantes G e H apresentaram as suas visões sobre a construção dramaturgica:

O espetáculo tem uma carga maior, acho que, naturalmente ia incitar um pouco mais de contenda, de discussão na parte teórica, na parte de construção do texto e talvez isso tenha puxado algumas coisas externas e internas ao grupo. Eu acho que foi uma mistura da particularidade de cada uma das pessoas. Mas é muito massa porque o grupo da gente, a turma da gente, de certa forma é capaz de superar isso pela amizade, pela conexão que a gente criou (PARTICIPANTE G, 2023).

Para mim, a formação dramaturgica da peça foi bastante democrática, houve uma escuta das opiniões de cada um, a gente tentou, apesar de ter separado um grupo específico da turma para escrever a peça em si (...), ao máximo trazer as opiniões do pessoal da turma. Ouvir quais os incômodos deles, o que estava legal e o que não estava e eu acho que, dentro desse processo, a gente pôde trazer o máximo (...), acolher no período de tempo que a gente tinha e fazer um processo mais democrático possível (PARTICIPANTE H, 2023).

Em uma reflexão significativa sobre as práticas vivenciadas nesta pesquisa, a forma em que os alunos, implicados na experiência *on-line*, trouxeram um olhar sobre o professor como a figura que mais detém o fazer. Em análise dos dados apresentados, a representação da docente em formação detinha a maior parte dos saberes da dramaturgia. Entretanto, na ótica dos alunos atravessados pelo ensino presencial, a figura da orientadora aparece com menos hierarquia, evidenciando uma maior autonomia, com propriedade no fazer. Como um estudo crítico, nota-se como a falta de experiência na docência limitava o estímulo das capacidades dos educandos e o distanciamento social do ensino remoto levavam para esse lugar. E a prática, o percorrer dos caminhos precedentes, o aprender a desenvolver melhor a independência dos alunos, fez-se mais do que necessário para suscitar uma pedagogia com mais autonomia para os discentes.

Ainda sobre as percepções acerca do ensino *on-line* e do presencial, um questionamento foi levantado aos alunos do presencial durante as entrevistas: como eles achavam que seria ter vivido o mesmo processo, porém, no meio virtual. De antemão, todos os alunos se opuseram e quase descartaram tal possibilidade. Entretanto, enfatizaram que, nos aspectos teóricos, as reuniões de pesquisa e leituras poderiam ter sido feitas remotamente, de modo positivo, como fizemos algumas vezes, sem atrapalhar o processo. Por sim, nesse viés, os resquícios do que foi vivido durante o isolamento social, na pandemia da Covid-19, pois, antes, talvez nem se cogitasse fazer reuniões *on-line* – e a própria ideia de um teatro *on-line* talvez fosse apenas uma improvável abstração.

Aos futuros docentes, ainda mais dúvidas, ainda mais indagações. De que forma transmitir e possibilitar que os alunos-atores também tenham essas habilidades que o docente-dramaturgista detém? Como adaptar, criar, expandir e reconstruir a sala de aula para um lugar de escuta ativa e de autonomia social?

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOAL, Augusto. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978.

BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul**. Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 17-117.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. **A exceção e a regra**. Teatro Completo, em 12 volumes. Volume 1- 4. Trad. Geir Campos. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1990.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Mãe coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos trinta anos**. Teatro completo: em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

CABRAL, Beatriz, A. V. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

CAIRES, S.; MASETTI, M. **Uma pedagogia através do olhar do palhaço no contexto de saúde**. UNISAL, Americana, SP, ano XVII no 33 p. 39-57 jul./dez. 2015.

DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia – tentativas de enquadramento (ou desquadramento). In **Revista Moringa**, vol 1, n.1, pp. 117 – 123. João Pessoa: UFPB, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GÓGOL, Nicolai. **O inspetor geral**. 1 ed. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007. KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ESCOLA MUNICIPAL DE ARTE JOÃO PERNAMBUCO. **Projeto Político Pedagógico da Escola**. Recife, 2023.

GONÇALVES JUNIOR, Antonio Luiz. **O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica**: pensamento crítico em gesto. 2019. 238f. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MORIN, E.; MOTTA, R.; CIURANA, É. R. **Educar para a era planetária**: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo: Instituto Piaget, 2003.

NASCIMENTO, Maria Fernanda. **Entrevista – Alunos Experiência On-line**. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLNJaiL2eik>

NASCIMENTO, Maria Fernanda. **Entrevista – Alunos Experiência Presencial**. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=URxgySWfn-4>

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Pin, S. A., Nogaro, A., & Weyh, C. B. (2016). Formação de professores na perspectiva freireana: dizer o mundo e aprender/ensinar o mundo. **Educação**, 41(3), 553–566. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1984644417994>

REIS, L. A. V. P. **Palavras que movem**: as relações entre dramaturgia e pedagogia do teatro na contemporaneidade. Módulo 1: Os saberes da dramaturgia no Curso de Teatro/Licenciatura da UFPE. Projeto de pesquisa aprovado pela Propesqi-UFPE. Recife, 2021.

SAADI, Fátima. Dramaturgias: estudo sobre a função do dramaturgista (2013). In **Questão de Crítica, seção Estudos**. Disponível: <http://www.questaodecritica.com.br/>. ISSN 1983-0300. Acesso em 14/04/2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosaznaify, 2012.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Pedagógico do Curso de Teatro**. Recife, 2019. Disponível em: <https://www.ufpe.br/documents/39154/441623/PPC+Teatro/8040e087-6316-4fd-1-a1fb34f77e01cac7>. Acesso em: 5 ago. 2023.

ENTRELAÇAMENTOS ENTRE SABERES NO ENSINO BÁSICO ATRAVÉS DA DANÇA EDUCAÇÃO CRIATIVA

Vitória Pedro e Araujo¹
André Meyer Alves de Lima²
Ana Célia de Sá Earp³

RESUMO

Este trabalho busca refletir e apresentar os processos didático-pedagógicos de planejamento e execução de oficinas para alunos do ensino básico público. A proposta está vinculada às atividades do Projeto de Extensão "Dança e Educação Ambiental no Ensino Básico". Estas oficinas têm como objetivo fortalecer o diálogo entre a universidade pública e instituições públicas de ensino básico, por meio do tripé de ensino, pesquisa e extensão. As oficinas utilizam como pólos teóricos-metodológicos, os "Fundamentos da Dança (TPCA)", de Helenita Sá Earp (2019) e "Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade", de Bell Hooks (2017). A partir dessas referências, de forma transdisciplinar, são trabalhados temas curriculares diversos em diálogo com a dança, por meio de estratégias criativas. A partir disso, apresentaremos como resultado as considerações que se sucederam através das oficinas e suas contribuições para o campo do ensino, pesquisa e criação em dança.

Palavras-chave: Dança; Educação; Criatividade; Extensão.

ABSTRACT

This work seeks to reflect on and present the didactic-pedagogical processes of planning and executing workshops for public elementary school students. The proposal is linked to the activities of the Extension Project "Dance and Environmental Education in Basic Education". The aim of these workshops is to strengthen the dialog between public universities and public elementary school institutions, through the tripod of teaching, research and extension. The workshops use as theoretical-methodological poles the "Fundamentals of Dance (TPCA)", by Helenita Sá Earp (2019) and "Teaching to transgress: education as a practice of freedom", by bell hooks (2017). Based on these references, in a transdisciplinary way, different curricular themes are worked on in dialog with dance, through creative strategies. As a result, we will present the considerations that emerged from the workshops and their contributions to the field of dance teaching, research and creation.

Key-words: Dance; Education; Creativity; Extension.

¹ Graduada no Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ. Atualmente está cursando licenciatura em Dança na UFRJ. Formada pelo Técnico em Dança da Rede FAETEC. Foi bolsista PIBIAC do projeto "Situações Poéticas do Corpo no Espaço". É bolsista PROFAEX e atua como pesquisadora e dançarina no projeto "Dança e Educação Ambiental no Ensino Básico", desde 2021.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 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. A TPCA E A DANÇA CRIATIVA

O conceito de dança criativa em nossa pesquisa se relaciona à amplitude da corporeidade proposta pela Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA), de Helenita Sá Earp. A TPCA nos apresenta um modo integrado, criativo e sensível de experimentação da vida. Pois compreende que o “criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam” (OSTROWER, 1987, p.5). Deste modo, entendemos que a corporeidade se interliga a essa dimensão do criativo, ao integrar a multiplicidade e a individualidade, como aponta Andre Meyer (2019, p.151):

Pode-se ainda destacar como resultante do princípio do Uno e do múltiplo outro fundamento que se define como o princípio da corporeidade. Pois esta é una e múltipla em si mesma, como decorrência da intuição e da corporificação, do infinito e do finito. O princípio do uno é imanente e transcendente ao corpo e é esta imanência que permite a todos os aspectos do corpo estarem integrados entre si.

Através da corporeidade podemos pensar em uma criatividade sensível. Este estado sensível pode ser definido enquanto “estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (OSTROWER, 1987, p.50).

Este estado de abertura nos permite um autoconhecimento sobre nós mesmos, e ainda, uma potencialização da percepção do espaço e do outro. Todos somos potencialidades da potência integradora da criatividade. A partir disso, a dança sob o prisma da TPCA acolhe a pluralidade, a diversidade e o infinito sem desvalidar a singularidade, pois “a Dança é una na sua essência e diversa nas suas emanências” (SÁ EARP).

Com esse olhar acolhedor e multiplicador todo corpo pode dançar, cada corpo pode encontrar sua forma singular de mover e seus canais de expressão. Pois, o ser humano é potência e infinitude. O que traz esta infinitude, este fluxo, é o estado criador. O estado criador é o estado natural do ser humano, que é atravessado diretamente pelo conceito de formar. Tal conceito “importa em transformar. Todo processo de elaboração e de desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação” (OSTROWER, 1987). Então, as manifestações plurais que se dão através das formas expressam essa infinitude da criatividade humana. Por isso, quando falamos de técnica criativa da dança, esta tem de ser uma técnica em transformação, pois está interligada ao formar da criatividade sensível. A técnica não deve ser considerada algo circunscrito e fechado, mas sim ser guiada por princípios em delimitações abertas. Desta forma, o conhecimento estará em constante estado de renovação e atualização, se abrindo e incorporando novas possibilidades, novas descobertas e agregando um sistema cada vez mais amplo e condizente com a infinitude que é a corporeidade humana. Esse infinito, sem início, meio e fim cronológicos se cruzam sob uma percepção espiralar⁴, sendo a base para a

⁴ Conceito criado por Leda Maria Martins que exprime uma noção não linear do tempo, onde há uma “dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, [...] simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento” (MARTINS, 2021, P.23).

integração da criatividade. Sob esse princípio base são criados os Parâmetros (Movimento; Espaço; Forma; Dinâmica; Tempo) da TPCA que reverberam e se desdobram sobre os aspectos da corporeidade e da experiência do indivíduo no mundo. Os parâmetros permitem uma compreensão alargada de princípios gerais que se diversificam conforme as formas, as culturas, as épocas, as idades, as manifestações culturais e podem ser aplicados de diferentes formas. Pois, esses princípios que se diversificam tem sempre o Uno e o Múltiplo nele reunidos em uma só realidade. A partir desse princípio do Uno e do Múltiplo se desdobram, na corporeidade, vários eixos que são consequentes que permitem uma ampla compreensão da experiência e do movimento integrado de dança e vida.

A corporeidade físico mental emocional em função da intuição é um axioma fundamental para entendermos o ponto de apoio, a base, de uma corporeidade aberta, transparente e diáfana à intuição, onde as delimitações possam expressar essa infinitude. Logo, é importante compreender que quando mencionamos o conceito de corporeidade nos referimos, também, à uma trama física-mental-emocional com campos que se integram e que formam uma unidade, e ao mesmo tempo, exprimem as suas diversidades e os seus aspectos particulares. Todos estes aspectos atuam em uma polarização complementar em função do potencial criador. As polarizações geram multiplicidades em função da potência criadora do estado criador, sendo este o eixo de toda criação que se desabrocha através das polarizações complementares e estas se tornam as variadíssimas multiplicidades.

Assim como a corporeidade se alicerça no Uno e nas Multiplicidades, cada aspecto dela tem os seus alicerces. A mente precisa de pensamentos equilibrados na sua polarização assim como precisa da ausência de pensamento para evitar o estresse. O vazio do pensamento e o pensamento que se torna múltiplo estão sempre alicerçados neste potencial criador. Do mesmo modo, as emoções também se alicerçam nesse princípio. As emoções precisam das polarizações complementares, uma Harmonia em função desse estado criador e a não-emoção que é o silêncio, que traz a quietude. No aspecto físico também existem as polarizações complementares em função desse estado criador, ou seja, do movimento e do não-movimento podem surgir as diferentes nuances do movimento. Tais nuances também dialogam com as Situações do Corpo no Espaço. Pois, segundo Helenita Sá Earp, as diferentes possibilidades do corpo no espaço também afetam diretamente o movimento. A dança criativa está justamente nessa teia infinita que permite estudar, explorar e criar a partir de cada articulação, cada parte e o corpo como um todo. Assim, cada situação do corpo no espaço pode trazer o infinito e a infinitude. Não há fim, podemos desdobrar e manifestar os movimentos tão ilimitadamente que a dança criativa se torna Una com o infinito. A TPCA busca trazer à existência as materialidades integradas ao infinito. Tal integração amplia o estado de bem-estar e a vitalidade corporal. Pois, podemos desbloquear, a partir dele, hábitos condicionados para mergulharmos na potência do infinito e experimentarmos novas formas de viver.

O estudo do movimento, a partir da pesquisa de Helenita Sá Earp, entende o movimento através dos plurais aspectos anatômicos que se constroem em cada corpo. Por isso, não existe um estereótipo idealizado de movimento, porque entende que cada corpo tem um biotipo. Assim, não estuda as formas fixas e hegemônicas de um único estilo de dança, contudo, explora os princípios comuns aos corpos e suas possibilidades de diversificação conforme os tipos de pensamento, emoções, cultura, biotipo, dentre outros. Nessa percepção não existe um movimento melhor que o ou-

tro e todos os movimentos são bem bem-vindos. Este estudo propõe, a partir da integração e valorização das potencialidades de cada pessoa, reflexões filosóficas, de saúde e da vida como um todo. A TPCA busca promover a diversidade, inclusão e valorização da pluralidade dos seres, culturas e manifestações.

2. PROCESSOS DIDÁTICO PEDAGÓGICO EM HELENITA E CRUZAMENTOS COM A EDUCAÇÃO

A partir dessa relação plural da dança criativa teceremos costuras entre os processos didáticos pedagógicos presentes na Teoria de Princípios e Conexões Abertas, em Helenita. Pois, a TPCA nos apresenta uma perspectiva educativa integrada, que percebe a não dicotomia entre corpo e mente. A orientação de todo o processo pedagógico em Helenita é uma orientação de totalidade e integração dos fazeres. Tal questão atravessa a dinâmica das metodologias, objetivos e conteúdos dos processos de construção didática. Como aponta a autora bell hook, em seu livro “Ensinando a transgredir: educação como prática de liberdade” (2017, p253): “Formados no contexto filosófico do dualismo metafísico ocidental, muitos de nós aceitamos a noção de que existe uma cisão entre o corpo e a mente. Crendo nisso, as pessoas entram na sala para ensinar como se apenas a mente estivesse presente, e não o corpo”.

Por esta cisão hegemônica estruturada na nossa sociedade, se criam hierarquias que sobrepõem um saber “mental” sobre um saber “corporal”, ou ainda, um saber corporal em detrimento de outros. Por isso é tão importante adentrarmos a “legitimidade de uma pedagogia que ousa subverter a cisão entre mente e corpo e nos permite estar presentes por inteiro” (HOOKS, 20217, p.256). Deste modo, nossas aulas devem ser um convite a celebrar a experiência em corpo e toda sua produção de conhecimento, “para não vivermos em câmera lenta. Para vivermos em conexão. Isso permite fazermos uma experiência sensorial” (KRENAK, 2020, p.4). Corpos sensíveis, corpos vivos, corpos ativos, corpos conectados. Assim, podemos construir na sala de aula rituais de presença e ativação com os alunos, um espaço de escuta, movimento e partilha. Porque a nossa aula “precisa ser o território de decolonialidade para que se conheçam formas de conviver com as diferenças. Espaço da interculturalidade, respeitando as formas de convívio, da sexualidade, da sensibilidade do ver e ser do sagrado do outro” (KAMBEBA, 2020, p.111). A dança educação criativa se faz elementar em um processo pedagógico sensível, atento e respeitoso. Pois, permite uma percepção abrangente dos conteúdos e um diálogo integrador entre os assuntos para além das caixas conteudistas e cartesianas, dos modelos e padrões fechados e findados em si. Assim, a dança pode potencializar o aprendizado a partir da integração criativa, aberta e transdisciplinar. Pois, compreende as possibilidades de diálogo do corpo, de forma infinita, integrada e aberta. Dentro da TPCA pesquisamos as possibilidades do corpo como um todo e da relação das partes para compreender, além das hierarquizações e cisões hegemônicas, valorizando a sensibilidade poética e motora de cada movimento. A compreensão dessa questão possibilita, ainda, uma ampliação reflexiva filosófica.

A compreensão da corporeidade una e múltipla afeta a compreensão transdisciplinar de todo o conhecimento, pois os princípios da TPCA são transdisciplinares, tal conceito é apresentado por

Helenita, desde o início de sua pesquisa em 1939. A partir desse pressuposto os princípios abertos universais estão presentes na corporeidade do universo e podem ser variados de modos infinitos nas construções de movimentação e criações corporais. Por isso é fundamental a compreensão dos princípios abertos em função de uma totalidade expressiva diversa, para além dos padrões e estereótipos sociais.

Deste modo, se faz importante compreender o movimento enquanto possibilidade de mudança e de integração de ação. A dança enquanto linguagem artístico-pedagógica deve possibilitar processos de construções didáticas onde todos os movimentos e corpos são bem vindos, promovendo espaços de valorização da criatividade e sensibilidade. Tal ação viabiliza estados de presença, ação, concentração, entrega e disponibilidade ativa. Sob um processo de integração do sujeito consigo, com o outro e com o espaço.

3. ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO: DANÇA NO ENSINO BÁSICO E AS METODOLOGIAS DO ESTUDO

É importante contextualizarmos que esta pesquisa entrelaça o tripé “ensino-pesquisa-extensão”, a partir de uma premissa artístico pedagógica. Esse estudo dentro do projeto de extensão “Dança e Educação ambiental no ensino básico”, que está vinculado ao Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID), e possui como marco conceitual a Teoria de Princípios e Conexões Abertas, de Helenita Sá Earp e o livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade”, de bell hooks. A partir destes dois polos teóricos metodológicos, mergulhamos em outras referências para experimentar as relações transversais da dança em diálogo com outras áreas do conhecimento a partir da perspectiva artístico pedagógica. Assim, a metodologia se desenhou a partir dos seguintes tópicos: 1) Estudo dos aportes teóricos; 2) Organização da pesquisa e temas para as oficinas; 3) Experimentação prático-metodológica; 4) Criação e experimentação dos planos de aula; 4) Laboratórios e criação de roteiros criativos; 5) Seleção das imagens e do material artístico da oficina; 6) Realização da oficina. A partir destes tópicos foi possível compreender a transdisciplinaridade presente no projeto e planejar processos progressivos de ensino dos conteúdos. Além disso, promover exercícios e dinâmicas criativas que fortalecem interações dialógicas. Assim, toda a preparação corroborou para a construção didático pedagógica do planejamento e realização das oficinas já realizadas com a temática “Dançando na Célula”.

Tal assunto faz parte do componente curricular de biologia dos alunos do ensino básico. A célula tem os princípios da proteção e permeabilidade. É envolvida pelo espaço. Para aprofundar ainda mais o diálogo transdisciplinar entre a dança e a biologia mergulhamos em uma pesquisa sobre a célula. Para a partir disso construir várias metáforas que puderam ser trazidas para a aula para aproximar o conteúdo de biologia com o estudo do movimento corporal. Desde a velocidade do sangue no corpo, até o movimento das células e várias outras possibilidades. Como a velocidade afeta o corpo e a nossa corporeidade? Essas questões foram mobilizadoras de exercícios e práticas artístico-didáticas. Importante ressaltar que estas não precisam ser as únicas questões para realizar uma aula com essa temática. Há uma série de possibilidades de trazer questões e conteúdos em diálogo.

A educação em Helenita dialoga com a presença, integração e totalidade. Sendo assim, nas práticas pedagógicas a partir da TPCA nos apresentam um leque criativo plural para pensar as possibilidades de arte-educação, nos indicando alguns esquemas que possibilitam um estudo amplo de possibilidades, dentre elas: as aulas diretivas e as aulas não diretivas. Na aula diretiva o professor faz a proposta e dá exemplos de forma direta. Na aula não diretiva o professor constrói laboratórios sem mostrar exatamente o que o aluno deve fazer, abrindo as possibilidades do aluno explorar sem se espelhar e reproduzir. Podemos intercalar diretividade e não diretividade, no início, meio e, ou, no final das oficinas.

Além disso, podemos utilizar tanto as aulas de técnica criativa que são uma lição abrangente da corporeidade em um trabalho físico, criativo e poético. Ou ainda as aulas de estudo criativo sobre um tema, com descobertas criativas de laboratório tipo estudo. Em todos esses processos pode-se trabalhar o estudo diretivo e não diretivo.

Dentro do nosso estudo, para a construção das oficinas, trabalhamos com o eixo orientador do processo pedagógico, que consistia em: Introdução com acolhimento, desenvolvimento em especificidades da proposta temática com transformações mais amplas e uma finalização de integração de conteúdos com criação artística. A criatividade foi a tônica que mobilizou as metodologias artístico pedagógicas em dança, no nosso projeto, a partir da TPCA.

Para trabalhar de forma criativa e sensível o professor necessita construir uma constante investigação, estudo das progressões, dos esquemas de associação de movimento, estudo dos conteúdos, das temáticas, do tempo de aula, para desenvolver as qualidades corporais, como coordenação motora, força, agilidade, equilíbrio, resistência, memorização, dentre outros. Pois, podemos a partir disso trabalhar tanto os movimentos segmentares, quanto os movimentos do corpo como um todo, a partir do que Helenita chama de “Famílias da Dança” a esquematização de movimentos do corpo a partir de alguns eixos, que são: voltas, saltos, quedas, elevações, locomoção e transferência). Assim, podemos trazer modelos criativos para trabalhar com os alunos em diálogo com cada espaço e trazer também suas vivências e experiências para a composição de exercícios engajados, sob uma perspectiva da pedagogia engajada de Paulo Freire, na qual o aluno possa utilizar o que aprendeu nas aulas de dança em sua vida, de forma transdisciplinar.

As aulas possuem temas, subtemas, focos e fundos que criam estilísticas plurais. Assim, podemos pensar sempre em diferentes formas e possibilidades de combinar os parâmetros da dança para criar aulas diversas e passar os conteúdos de formas diferenciadas. Para abordar o conteúdo de biologia na oficina “Dançando na célula” fizemos um estudo que perpassava uma série de questões, como: O que é uma célula? Quais tipos de célula existem? Como ela se apresenta no corpo humano? O que compõe uma célula? Como as células se diferenciam? Qual a relação entre diferentes células? Como o organismo se forma a partir das células? As perguntas são estratégias presentes nas metodologias da TPCA, pois trazem os alunos sempre para o lugar de reflexão e integração entre mente e corpo. Assim, podemos abordar tais questões durante as práticas de aulas de dança, seja por meio de movimentos, por meio de visualidades em vídeos ou imagens impressas, ou por áudio, com poesias ou músicas, dentre outras possibilidades. Construímos diferentes analogias dos princípios das células com os conceitos de corporeidade. Ainda, trazemos a relação celular para as construções espaciais coreográficas coletivas com os participantes das oficinas. Estes podem compreender o as-

sunto a partir dos jogos espaciais coletivos que são propostos nas aulas. Assim, levantamos questões de como podemos representar tais estudos e pesquisas de forma criativa, por exemplo, a membrana das células, poderia ser representada com todos de pé, ou bem juntinhos, ou de mãos dadas? Mudanças de níveis, velocidades, dinâmicas. Existem milhares de formas de trazer abordagens e analogias diferentes a partir da composição de aula para cada tipo de faixa etária. Assim, vamos explorando os saberes do corpo em diálogo com outros saberes, e desta forma ampliamos a pesquisa poética e a fixação de conteúdos em diálogos. Pois, estudar o conteúdo da membrana a partir do corpo e de diferentes possibilidades artísticas como poesia, desenho, música e etc., tem uma possibilidade de apreensão do conteúdo de forma mais profunda do que apenas por leitura e repetição.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS OFICINAS

Os tópicos acima foram fundamentais para a elaboração das duas oficinas que realizamos com os alunos do CIEP Ministro Gustavo Capanema. A partir dos princípios da dança educação criativa em diálogo com a TPCA elaboramos duas oficinas que promovem o cruzamento entre a dança e assuntos da base curricular de outras disciplinas, como biologia, que foi intitulada de “Dançando na célula”. Dentro das oficinas trazemos a noção da transdisciplinaridade entre os assuntos, construindo caminhos de diálogo e integração de modo criativo e didático. Ressaltamos a importância da matéria de artes no ensino básico, visto que dentro dessas matérias os alunos, muitas das vezes conseguem acessar aos conceitos da criatividade, integração, transdisciplinaridade, dentre outros que são fundamentais no processo formativo da criança e adolescente. Tal assunto é de extrema relevância para os pesquisadores em dança.

Em aspectos metodológicos de funcionamento da oficina, trazemos eixos que são desdobrados em aula, de acordo com a faixa etária da turma com a qual iremos trabalhar. Começamos com um trabalho de respiração e aquecimento das partes, seguido por dinâmicas espaciais de grupos, dinâmicas com desenhos e pinturas, contextualização, laboratórios criativos de movimento, escrita automática, roteiros coreográficos e apreciação coletiva dos grupos. Dentro de cada tópico vamos desdobrando os assuntos de dança e os assuntos das outras matérias, de modo transdisciplinar. Ressaltamos ainda, que quando trabalhamos com turmas do fundamental 1 e 2, muitas das vezes é necessário a utilização de 2 parâmetros da TPCA, que são o parâmetro Tempo e o parâmetro dinâmica. A utilização dos mesmos é fundamental para não perder a atenção dos alunos e mantê-los atentos durante as atividades. A noção de jogo e desafio também estimula a participação de alunos nessas idades.

Para contextualizar o parâmetro Tempo se refere à duração e a possibilidade de permanência e impermanência das ações. Ao analisarmos essas variações duracionais compreendemos que em tudo há ritmo. Pois, “o ritmo é um elemento característico que se particulariza pela distribuição das durações entre som e silêncio” (MEYER, 2019, p.244). Tais variações rítmico-temporais se relacionam diretamente com a noção de velocidade, pois as durações rítmicas podem ser alternadas em diferentes níveis de gradação de velocidade, desde o lentíssimo, ao rapidíssimo, compreendendo as inúmeras camadas intermediárias.

Ademais, o Parâmetro Dinâmica cruza o parâmetro tempo para a produção dos modos de execução. 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 num vórtice dinâmico de forças” (MEYER, 2019, p.233). Tal dinamicidade de forças é intrínseco a vida como um todo, inclusive o movimento que exprime a energia e sua dinâmica. O movimento em todas as suas esferas é perpassado pelo processo de condução de energia. Tal condução pode condensar diferentes intensidades de força, desde o levíssimo, ao fortíssimo, compreendendo, também, as camadas intermediárias. Ainda, podemos alternar as entradas, passagens e finalizações dessa energia em toda a corporeidade.

Em nossa pesquisa estudamos a dinâmica integrada com as movimentações. Assim, ponderamos com atenção o movimento respiratório para ativar diferentes tipos de dinâmicas no movimento. Neste processo experimentamos, de modo integrado, os graus de contração e de relaxamento, que são polaridades complementares que se manifestam em nossas sinergias musculares. A partir disso, cruzamos o estudo do Parâmetro Tempo com o Parâmetro Dinâmica, para pensar as integrações entre as variações-rítmicas de velocidade e as variações de intensidade, bem como as entradas, passagem e finalização da força, durante os diferentes movimentos, em diálogo com a respiração. Em cada experimentação do movimento analisamos as diversificações da distribuição rítmica entre o movimento e o não-movimento. A diversificação desses agentes irá compor uma distribuição rítmica-temporal de forma e de dinâmica diferenciada.

Diante disso, podemos compreender os modos de execução enquanto “relações que se formam a partir da dinâmica, da forma e do tempo” (MEYER, 2019, p. 239). Por este motivo se faz necessário uma compreensão dos Parâmetros Tempo e Dinâmica. O cruzamento de aspectos dos dois parâmetros indica os modos de execução, sendo eles os: conduzidos, ondulantes, pendulares, balanceado, lançado, percutido e vibratório. Eles se dividem entre conduzidos, impulsionados ou acentuados e isométricos. Cada um dos modos de execução tem características específicas como apontado por Andre Meyer (2019, p.239):

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 tonalização. 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.

A partir dessas informações podem ser criadas inúmeras estratégias didático-criativas para o ensino da dança. Importante ressaltar que em cada situação do corpo no espaço podemos trabalhar

o movimento segmentar, o tempo, a dinâmica e os modos de execução em infinitas combinações de variações de velocidade e intensidades dos movimentos segmentares e respiratórios.

Pensando nessas estratégias, durante a oficina realizamos um aquecimento do corpo a partir dos movimentos segmentares, com diferentes dinâmicas e rítmicas corporais, trabalhamos as diferentes partes do corpo, flexões e extensões, circunduções, sons e respirações. Após o aquecimento, começamos a perguntar às crianças sobre os componentes do corpo. Cada uma foi falando diferentes partes, órgãos, ossos. Até que perguntamos sobre a parte menor do corpo. Eles responderam que era a célula. Neste momento, havíamos distribuído diferentes imagens de células pelo espaço, como podemos ver na imagem 1. A partir das imagens fizemos pequenos grupos onde cada grupo tinha 10 crianças e 1 monitor. Nesses grupos fizemos um laboratório diretivo de movimento, seguido de laboratório não diretivo. Para incentivar a criação por parte das crianças utilizamos o repertório de Tik Tok que elas nos apresentaram e criamos estratégias criativas para desdobrar outros movimentos a partir dessa movimentação. Pudemos trabalhar locomoções, voltas, transferências de pesos, pequenos saltos, mudanças de base, dentre outros. Tudo isso com uma progressão de movimento. Após esse trabalho começamos a construir dinâmicas espaciais de grupo a partir da temática de movimentação das células no corpo humano. Então, estendemos alguns rolos de papel no chão e fizemos uma estratégia de desenho, pintura e dança no papel. Em um primeiro momento eles fizeram duplas, nisso A fazia movimentos a partir da memória das imagens das células e B fazia um registro, por meio da pintura no papel, da movimentação de A, depois se invertiam as funções de A e B. Fizemos alguns laboratórios criativos de movimento, utilizando poesia, pintura, desenho, movimentação espacial, movimentação segmentar e movimentação do corpo como um todo. Junto com os alunos criamos um roteiro coreográfico e o realizamos em grupos. Deste modo, enquanto um grupo faz, o outro pode apreciar. Por fim, realizamos escritas automáticas e uma roda de conversa com os participantes.

Conseguimos a partir do planejamento e execução das oficinas compreender a amplitude de possibilidades de construções artístico pedagógicas para aulas de dança transdisciplinares. Sendo assim, este estudo pode se desdobrar de inúmeras maneiras. São sem número de caminhos para construir análises e pesquisas de movimento didático, criativo e sensível a partir da TPCA. Nosso objetivo futuro é ampliar o estudo e conseguir realizar oficinas com diferentes componentes curriculares, como matemática, inglês, português, dentre outros.

5. RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado tivemos a produção de um estudo aprofundado, o planejamento e a execução das oficinas “Dançando na Célula”, alcançando cerca de 90 alunos de ensino básico de escolas públicas do Rio de Janeiro. Esta pesquisa fomenta as possibilidades de criações sensíveis artístico-pedagógicas em dança, oferecendo subsídios para que outros pesquisadores do campo da corporeidade possam aprofundar suas percepções a partir desse referencial teórico.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editoria WMF Martins Fontes, 2017.

KAMBEBA, Marcia. **Saberes da Floresta**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Rio de Janeiro: Escola Parque, 2020

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

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, 1987.

FAZER DA QUEDA UM PASSO DE DANÇA: A intrincada coreografia neural do ato de dançar e seu potencial na reabilitação de pessoas com Parkinson.

Nathalia Oliveira Teixeira¹

Alan Fabricio Santos Vieira²

Kerolaine Savana Cardoso dos Santos³

Lane Viana Krejčová⁴

RESUMO

A doença de Parkinson (DP) é uma doença neurodegenerativa caracterizada pela perda de neurônios dopaminérgicos na substância negra. A dança envolve um controle sensório-motor altamente desenvolvido, e muitas teorias defendem seus efeitos benéficos em condições neurodegenerativas. Ao traçarmos um paralelo entre as áreas do cérebro ativadas pela dança e aquelas afetadas pela DP, pode-se compreender o crescente interesse pela dança como terapia adjuvante. Um conjunto robusto de evidências que apontam para vasta estimulação neural proporcionada pela dança embasa os benefícios de sua prática sobre a saúde cerebral no envelhecimento e em condições de neurodegeneração, com diversos mecanismos elucidados em humanos e animais, que incluem mudanças na expressão de neurotrofinas, alterações epigenéticas e metabólicas. Este trabalho tem como objetivo realizar uma discussão a respeito das bases neurais da dança, com o foco em seu potencial terapêutico na reabilitação de pessoas com DP.

Palavras-chave: Doença de Parkinson, Dança, Cérebro; Terapia.

ABSTRACT

Parkinson's disease (PD) is a neurodegenerative disease characterized by the loss of dopaminergic neurons in the substantia nigra. Dance involves highly developed sensorimotor control, and many theories advocate its beneficial effects in neurodegenerative conditions. By drawing a parallel between the areas of the brain activated by dance and those affected by PD, we can understand the growing interest in dance as an adjuvant therapy. A robust body of evidence, based on extensive neural stimulation, points to the benefits of its practice on brain health in aging and neurodegenerative conditions, with various mechanisms elucidated in humans and animal models, for example, changes in the expression of neurotrophins, epigenetic and metabolic alterations. This work aims to discuss the neural basis of dance, with a focus on its therapeutic potential in the rehabilitation of people with PD.

Keywords: Parkinson's Disease, Dance, Brain, Therapy.

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Dança pela Faculdade de Dança (FADAN), da Universidade Federal do Pará. Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão, Grupo Parkinson. E-mail: nathalia.teixeira@ica.ufpa.br

² Graduando do curso de Fisioterapia pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão, Grupo Parkinson. E-mail: alanfabriciosantos36@gmail.com

³ Graduanda do curso de Licenciatura em Dança pela Faculdade de Dança (FADAN), da Universidade Federal do Pará. Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão, Grupo Parkinson. E-mail: kerosavana@gmail.com

⁴ Professora da Universidade Federal do Pará, Coordenadora do Grupo de Pesquisas e Extensão, Grupo Parkinson. Graduiu-se em Licenciatura Plena Em Educação Física pela UFPA (2003), mestrado em Neurociências e Biologia Celular pela UFPA (2006) e doutorado em Neurociências e Biologia Celular pela UFPA (2014), com período Sandwich na Charles University (Instituto de Medicina Experimental) em Praga, República Tcheca. E-mail: lanekrejcov@gmail.com

A Doença de Parkinson (DP) afeta milhares de pessoas no mundo. É a segunda doença neurodegenerativa mais comum, de acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), existem aproximadamente 4 milhões de pessoas no mundo com a Doença de Parkinson, o que representa 1% da população mundial a partir dos 65 anos. Sendo um distúrbio multissistêmico (JELLINGER, 2012) marcado pela perda de células produtoras do neurotransmissor dopamina no encéfalo, resultando em sintomas motores como, bradicinesia⁵, tremor, instabilidade postural e rigidez, e os não motores, que muitas vezes, podem ser mais incapacitantes, assim como ansiedade, depressão e apatia. Os tratamentos farmacológicos e não farmacológicos, são direcionados para atenuação sintomatológica e melhoria da qualidade de vida, com eficácia limitada no tempo, podendo não abordar completamente os amplos perfis sintomáticos. Portanto, terapias complementares para a independência funcional têm atraído atenção crescente na prática clínica (CASTRO e SOUZA, 2019).

Desde o início da civilização, a dança, antes do desenvolvimento da fala, pode ser uma forma de expressão e comunicação compreendida por todos os povos, por mais distantes que fossem (FRANCO e FERREIRA, 2016). Envolvendo um controle sensorio-motor altamente desenvolvido, a arte de dançar pode induzir efeitos terapêuticos importantes em condições neurodegenerativas. Segundo LEÃO (2020) em seu texto intitulado “Quem Dança Seus Males Espanta”, a dança mostrou-se correlacionada a um acréscimo nos níveis plasmáticos de BDNF (Fator Neurotrófico Derivado do Cérebro), um membro da família de proteínas homólogas denominadas neurotrofinas⁶ associado ao aumento da neuroplasticidade e neuroproteção além de ter um importante papel por estimular o crescimento, diferenciação e reparação dos neurônios, portanto, comparado a outras atividades, possui diferenciais fisiológicos marcantes, e por isso consiste em uma das melhores alternativas para a estimulação da neuroplasticidade ao longo da vida. O crescente interesse pela dança como intervenção terapêutica tem gerado um conjunto de evidências, em desenvolvimento, aplicados à mesma como tratamento adjuvante em condições degenerativas, incluindo a Doença de Parkinson. Por exemplo, diversas áreas encefálicas comprometidas pela DP são ativadas durante a dança (SHANAHAN et al., 2015), podendo-se compreender um interesse em constante crescimento pela mesma como terapia adjuvante, haja vista que esta é uma atividade tão complexa e desafiadora que basicamente requer a ativação de todo o cérebro.

O QUE A DANÇA E A DOENÇA DE PARKINSON TÊM EM COMUM?

A dança requer habilidades mentais altamente desenvolvidas, ativando sistemas neurais complexos. Até hoje, ainda não está claro quais áreas cerebrais são necessárias para executar a ação de dançar, e os estudos de imagem tendem a simplificar tal tarefa através da investigação de características específicas. De fato, a arte de dançar é tão multifacetada e estimulante que, em

⁵ Bradicinesia ou acinesia é definida pelo movimento lento e pela capacidade prejudicada de movimentar o corpo rapidamente ao comando do cérebro ou de se manter em equilíbrio.

⁶ Neurotrofinas são uma classe de proteínas denominadas fatores de crescimento envolvidos diretamente nos processos de diferenciação, proliferação e sobrevivência dos neurônios.

essência, exige o pleno uso de todas as capacidades cerebrais para ser realizada. Os correlatos funcionais e estruturais de um “cérebro que dança” do cérebro que dança incluem amplas áreas corticais, gânglios basais, cerebelo e núcleos do tronco cerebral envolvidos no processamento do movimento, ritmo, propriocepção, memória, emoções e observação da ação (KARPATI et al., 2015), desta maneira, a dança pode auxiliar na diminuição dos sintomas motores da Doença de Parkinson, uma vez que pesquisas sobre os efeitos da estimulação auditiva rítmica em pacientes com essa condição constataram melhorias significantes na capacidade de caminhar e nos movimentos dos membros superiores (ASHOORI et al., 2015). Dessa forma, pessoas que convivem com a Doença de Parkinson têm uma fala e marcha mais fluídas quando expostas a um ritmo constante, como no caso da música e da dança, que podem fornecer estímulos externos que funcionam como um metrônomo para desviar o fluxo de informações nos sistemas subcorticais degenerados (MACHADO SOTOMAYOR et al., 2021).

A DP afeta múltiplos núcleos de neurônios e sistemas de neurotransmissores. A complexidade da fisiopatologia desta surge em cada nova evidência na literatura, as manifestações não motoras tendem a aparecer anos antes dos sintomas motores, resultantes de uma progressão não linear que afeta estruturas desde o tronco cerebral inferior até os gânglios basais, áreas límbicas e o neocórtex (DEL TREDICI e BRAAK, 2016). A multiplicidade de circuitos neurais comprometidos, resulta no declínio da mobilidade funcional juntamente com distúrbios neuropsicológicos e cognitivos significativos, conseqüentemente, as interações com o ambiente e a sociedade são progressivamente afetadas no curso da doença. Um conjunto robusto de evidências apontam para os benefícios do exercício sobre a saúde cerebral no envelhecimento e na neurodegeneração, com diversos mecanismos elucidados em humanos e modelos animais, por exemplo, mudanças na expressão da neurotrofina, regulamentos epigenéticos⁷ e metabólicos (LAUTENSCHLAGER et al., 2012).

O movimento e a música são elementos que proporcionam uma sensação de bem-estar, podem criar respostas emocionais positivas que incentivam a aderência, e a sincronia rítmica em grupo, demonstrando facilitar o processamento sensorial e o aumento no desempenho cognitivo, características estas muito importantes em um cenário terapêutico. Sabe-se que o ritmo estimula as áreas de recompensa⁸ do cérebro, a interação em grupo estimula as capacidades sociais e de comunicação e nas aulas em que os pacientes partilham as mesmas condições, tendem a desenvolver uma identidade de grupo. Os benefícios gerais atingem esferas motoras, cognitivas e neuropsiquiátricas, melhorando, conseqüentemente, a qualidade de vida (QOL). Portanto, a dança pode ajudar a retardar o declínio funcional no envelhecimento e na neurodegeneração, especialmente considerando os sintomas da DP, pois seus benefícios parecem abordar preocupações específicas sobre domínios cognitivos, apatia, depressão, socialização e confiança física (SHANAHAN et al., 2015).

⁷ Epigenética é uma área emergente de pesquisa científica que investiga como os estímulos ambientais afetam a expressão dos genes, ativando uns e silenciando outros.

⁸ O chamado sistema de recompensa do cérebro é o circuito que processa as informações relacionadas à sensação de prazer ou de satisfação, então identificadas no sistema límbico e no núcleo accumbens, cujos neurônios têm numerosos receptores para o neurotransmissor dopamina, a “molécula do prazer”.

O DIFERENCIAL DA DANÇA COMO ABORDAGEM TERAPÊUTICA PARA A DP

Requerendo de sistemas visuais, motores, auditivos, cinestésicos e cognitivos altamente desenvolvidos, dançar é uma atividade gratificante que cumpre diversas funções sociais e pode ter sido essencial para nossa evolução. As origens relatadas desta correspondem ao surgimento da cultura humana, havendo hipóteses de que as origens da dança surgem de processos cerebrais de alta ordem apoiando a linguagem (HAGENDOORN, 2010), o tempo e a coordenação social, podendo assim explicar seu diferencial, quando comparadas a outras modalidades de exercício físico.

A DANÇA É RÍTMICA

A dança tem um fundo rítmico, exigindo que o intérprete combine as ações com a música ou que ajuste os movimentos a um padrão rítmico. O ritmo mostra um aspecto espontâneo, individual e subjetivo que influencia a motricidade e a percepção temporal, sendo crítico para as interações sociais e a ligação interpessoal. A aspiração de transitar para o cenário musical é intrínseca a todos os seres humanos, de uma maneira global, BROWN e PARSONS (2008), em um artigo na revista *Scientific American*, sugerem que a sincronização da música e de movimentos dançados, cria uma alça de retroalimentação que gera "duplo prazer", pois a música estimula os centros de recompensa do cérebro, enquanto a dança ativa seus circuitos sensoriais e motores (BROWN e PARSONS, 2008).

As origens da música, da dança e da fala dependem do desenvolvimento de um sistema neural adaptável de sincronização-ritmo-recompensa que envolve os componentes centrais da cognição humana. Por natureza, a atividade cerebral é profundamente rítmica: oscilações neurais moldam processos cognitivos, sensoriais e motores e podem entrar em ritmos externos quando entradas sensoriais regulares - como uma batida musical - disparam explosões periódicas de atividade cerebral sincronizada, que podem continuar independentemente da entrada externa devido a uma previsão neural do intervalo de tempo. Nossa tendência natural de saltar para a música deriva deste "*Guardião Do Tempo Interno*", que é responsável por permitir que o dançarino(a) mantenha o tempo com a batida, o atleta mantenha o controle da bola, o jogador mantenha o controle entre os comandos e eventos na tela, e nós mantenhamos o ritmo de uma conversa, coordenamos as interações sociais e de aprendizagem, o tempo de atenção e a memória de trabalho (BUZSAKI, 2006). Tais respostas podem ser observadas muito cedo na vida: os neonatos podem perceber e antecipar batidas e este fenômeno depende da ativação das áreas motoras do cérebro.

O ritmo pode induzir alterações no humor, no comportamento motor ou até mesmo nos estados de consciência. A música estimula áreas de prazer e recompensa, como o córtex orbitofrontal e o striatum ventral, e as alterações na intensidade e no ritmo musical, podem desencadear respostas emocionais refletidas por mudanças no sinal em eletroencefalograma (EEG) (GRAHN e BRETT, 2007). Segundo estudos da neurocientista e bailarina HANNA POIKONEN (2018), o cérebro de bailarinos(as) reage mais rapidamente a mudanças de intensidade na música, isso comparado a pessoas que não dançam e até mesmo músicos (POIKONEN et al., 2018). A música e a dança são geralmente associadas a emoções fortes e positivas, com ativação de estruturas talâmicas e subtalâmicas, levando

a respostas endócrinas, induzindo à liberação de endorfinas que facilitam a coesão social e promovendo a ligação interpessoal. POIKONEN (2018) destaca que a dança, além de desenvolver áreas cerebrais ligadas às emoções, salienta os fatores memória e interação social, e no geral essas características ajudam a interpretar melhor as próprias emoções e como o indivíduo reage ao ambiente.

Associada a uma perda de sistemas internos de sinalização, a Doença de Parkinson afeta tarefas motoras rítmicas, como a ação de caminhada e produzir fala. A música e a dança estimulam o acoplamento rítmico espontâneo entre os sistemas sensorial e motor, portanto cabe notar que, indivíduos que convivem com esta doença neurológicas podem se beneficiar de interações auditivo-motoras, pois, apesar enfrentarem dificuldade para locomover-se, conseguem, por meio da música, adquirir um caminhar mais fluido. Além do mais, esses pacientes são capazes de dançar ao ouvirem música, o que sugere o envolvimento de regiões cerebrais associadas ao movimento através da audição musical (THAUT et al., 2015), sendo assim, projetos que pensam a realização da dançaterapia para DP estão cada vez mais crescendo e desenvolvendo pesquisas sobre, a exemplo do Grupo Parkinson⁹, que surgiu em 2015 coordenado pela Professora Doutora Lane Viana Krejčová, visando explorar as possibilidades da dança numa perspectiva multidisciplinar, estudando as relações do corpo com o meio ambiente e os processos neurais que embasam a expressão, criação, percepção estética e aspectos emocionais, sensoriais e motores ligados à dança.

Ensaaios utilizando a tomografia por emissão de pósitrons (PET) mostraram que o padrão rítmico, a métrica e o tempo são processados de forma diferente por áreas dos córtices frontal, cingulado¹⁰, parietal, pré-frontal, temporal e cerebelar, sendo o tempo, por si só, processado por áreas somatossensoriais e motoras (THAUT et al., 2014). A música ativa o córtex auditivo, as estruturas límbicas e paralímbicas, o córtex cingulado anterior e o hipocampo, com o recrutamento do sistema dopaminérgico mesolímbico. Assim, as respostas de recompensa impulsionadas pela música mostram efeitos positivos sobre o desempenho da memória episódica, possivelmente relacionados à modulação dopaminérgica (THAUT et al., 2014).

A dança é uma atividade que pode ou não ser executada com música, mas quando realizada, tem-se o acompanhamento desta especialmente o ritmo musical, que combina pistas rítmicas auditivas e visuais para coordenar o movimento. Numerosos estudos de caso, ensaios piloto quase randomizados e demonstrações meta-analíticas exibiram os efeitos benéficos da dança nos sintomas motores e não motores da Doença de Parkinson, compreendendo o equilíbrio, marcha, qualidade de vida, humor, atenção e memória (SHANAHAN et al., 2015). A dinâmica da marcha tende a ajustar-se em resposta ao compasso musical devido a uma ressonância sensorio-motora. A potência do entrosamento neural com um ritmo está diretamente correlacionada com a precisão individual em acompanhar o ritmo, uma capacidade que pode refletir o grau de conectividade entre áreas auditivas e motoras de nível superior e que parece ser regulada pelo andamento da música. Em pacientes com DP, foi demonstrado que as pistas auditivas rítmicas reduzem significativamente a gravidade do congelamento da marcha (FOG) e melhoram vários parâmetros da marcha, provavelmente através da ativação da área motora suplementar, contornando a alça disfuncional dos gânglios basais

⁹ Site: www.grupoparkinson.org/

¹⁰ Região que é responsável por regular tanto funções autônomas, como a pressão sanguínea, quanto cognitivas, como a emoção e o aprendizado. É ativo na regulação da motivação e detecção de conflitos. Região cerebral envolvida em decisões morais e de risco.

(ASHOORI et al., 2015). Este efeito é especialmente significativo para pacientes com a Doença de Parkinson, mas não para outros indivíduos neurologicamente saudáveis com idade compatível. A estabilidade da marcha promovida pelas pistas rítmicas auditivas persiste após o estímulo, o que sugere um efeito de estabilização do sistema gerador de ritmo interno promovido pelas mesmas. Estas observações são consistentes com a duração percebida na facilitação da mobilidade relatada em pacientes com DP após aulas de dança (DOS SANTOS DELABARY et al., 2018). Se tais efeitos são gerados pelos estímulos rítmicos que contornam os circuitos dos gânglios basais ou pela sintonização das oscilações neurais aberrantes nos gânglios basais, características da DP, é uma questão que exige uma investigação mais aprofundada. No entanto, em conjunto, estes efeitos realçam o potencial da dança como ferramenta terapêutica para a reabilitação da DP.

A DANÇA ATIVA OS NEURÔNIOS ESPELHO

Nos anos 90, descobriu-se que certos neurônios, localizados nas áreas motoras do cérebro, possuíam a habilidade de responder visualmente a ações que eram executadas por ele mesmo. Esses neurônios ficaram conhecidos como "neurônios espelho" e são a base de nossa capacidade de imitação. Além disso, esses neurônios podem ser responsáveis pela nossa compreensão, habilidade de aprendizado e empatia. Estes possivelmente possuem um tipo de compreensão imediata, sem a necessidade de passar por qualquer controle central cerebral (COOK et al., 2014).

Uma das pedras angulares dos efeitos terapêuticos da dança é a ativação destes neurônios espelho. Eles são a evidência de que somos sensíveis e sintonizados com os movimentos que ocorrem no corpo de outras pessoas. Em suma, conjuntos idênticos de neurônios podem ser ativados em um indivíduo que está simplesmente a testemunhar uma outra pessoa a executar algum movimento, tal como a pessoa envolvida na ação, pelo que se sabe que áreas cerebrais, antes consideradas exclusivamente motoras, desempenham agora um papel fundamental na percepção e reconhecimento da ação (COOK et al, 2014).

Como ligação funcional entre a observação e a execução da ação, os neurônios-espelho desempenham um papel central na compreensão da ação, fornecendo a base para vários fenômenos cognitivos abstratos, tais como o desenvolvimento da teoria da mente - a capacidade cognitiva de atribuir estados mentais a si próprio e aos outros - uma capacidade mental dividida em domínios cognitivos e afetivos, e uma necessidade básica para o desenvolvimento de interações sociais (SCHULTE-RÜTHER et al., 2007). Foram descritas disfunções no sistema de neurônios espelho e nas funções da teoria da mente na Doença de Parkinson, com prejuízos cognitivos e afetivos da teoria da mente que aparecem desde as fases iniciais da doença e que se correlacionam com o volume e a integridade da substância branca e cinzenta do cérebro (BORA et al., 2015).

As limitações da Teoria da Mente nos indivíduos com a Doença de Parkinson estão possivelmente relacionadas com o envolvimento dos núcleos da base nas funções do sistema de neurônios-espelho. Foi demonstrada uma correlação positiva entre a gravidade do congelamento da marcha e as deficiências da Teoria da Mente na DP, sugerindo uma ligação direta entre o desempenho motor e a capacidade da Teoria da Mente. Além disso, as pistas auditivas mostram melhores resultados na

redução do congelamento das mudanças em pessoas com DP quando os sons aplicados são relevantes para a ação, um fenômeno que defende fortemente uma função de espelho envolvida nos fenômenos.

A observação e a imitação da ação são aspectos chave da dança. Tem sido demonstrado que o repertório motor influencia a ativação de neurônios espelhos ao observar diferentes ações (WINTERS, 2008). A ativação deste no sistema humano através da dança tem sido relatada, particularmente quando os movimentos foram percebidos como estéticos. Tem sido sugerido que a dança “evoluiu” a partir de nossa capacidade de imitação proporcionada pelos neurônios espelho, além disso, estão também implicados nos aspectos sociocognitivos e afetivos da dança, uma vez que são modulados pela coordenação interpessoal em tarefas de cooperação e entrosamento, e envolvidos na aptidão para a criação de laços e empatia.

Em resumo, os neurônios espelho desempenham um papel vital na forma como percebemos, aprendemos e nos conectamos por meio da dança. Eles são uma parte essencial da experiência humana e ajudam a explicar por que a dança pode ser tão poderosa e significativa para as pessoas em todo o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança e a Doença de Parkinson apresentam pontos comuns apesar de antagônicos: Enquanto o Parkinson afeta negativamente a função de áreas e sistemas cerebrais diferenciados, sendo assim uma desordem multissistêmica, a dança por sua vez tem a capacidade de estimular funcionalmente essas áreas, configurando um excelente meio de estímulo à neuroplasticidade. Essa relação especial tem sido objeto de estudos e intervenções terapêuticas. A Doença de Parkinson afeta o controle motor, levando a tremores, rigidez e dificuldade de movimento. A prática regular da dança, especialmente de estilos que enfatizam movimentos fluidos e controlados, pode ajudar a melhorar o controle motor em pessoas com esta doença neurodegenerativa, envolvendo uma variedade de movimentos que são capazes em ajudar a fortalecer músculos, melhorar o equilíbrio e aumentar a flexibilidade, aspectos estes que podem ser desafiadores para pessoas com Parkinson.

Como resultado, a dança é vista como uma forma eficaz e holística de terapia para melhorar a qualidade de vida das pessoas que vivem com DP. Além disso, a dança é frequentemente associada a sentimentos de alegria, expressão e liberação emocional, em pessoas que convivem com esta condição, muitas das quais enfrentam desafios emocionais significativos, a dança pode oferecer uma maneira de expressar-se criativamente, melhorar o bem-estar emocional, desenvolver o senso de comunidade oferecendo uma oportunidade para interação social, proporcionando uma rede de apoio vital. Devido a esses benefícios, muitos programas e iniciativas foram desenvolvidos em todo o mundo, oferecendo aulas de dança adaptadas especificamente para pessoas com Parkinson. Essas aulas não só proporcionam os benefícios físicos e emocionais mencionados, mas também criam um ambiente de apoio onde os participantes podem se conectar com os outros e enfrentar os desafios da doença juntos.

REFERÊNCIAS

- ASHOORI, A., EAGLEMAN, D.M., e JANKOVIC, J. (2015). Effects of auditory rhythm and music on gait disturbances in Parkinson's disease. **Frontiers in neurology** 6, 234.
- BORA, E., WALTERFANG, M., e VELAKOULIS, D. (2015). Theory of mind in Parkinson's disease: a meta-analysis. **Behavioural Brain Research** 292, 515-520.
- BROWN, S., e PARSONS, L.M. (2008). The neuroscience of dance. **Scientific American** 299(1), 78-83.
- BUZSAKI, G. (2006). **Rhythms of the Brain**. Oxford university press.
- CASTRO, P.H.C.G.D., e SOUZA, S.M.G.D. (2019). **Terapias não farmacológicas no tratamento complementar de pacientes portadores da doença de parkinson**.
- COOK, R., BIRD, G., CATMUR, C., PRESS, C., e HEYES, C. (2014). Mirror neurons: from origin to function. **Behavioral and brain sciences** 37(2), 177-192.
- DEL TREDICI, K., e BRAAK, H. (2016). Sporadic Parkinson's disease: development and distribution of α -synuclein pathology. **Neuropathology and applied neurobiology** 42(1), 33-50.
- DOS SANTOS DELABARY, M., KOMEROSKI, I.G., MONTEIRO, E.P., COSTA, R.R., e HAAS, A.N. (2018). Effects of dance practice on functional mobility, motor symptoms and quality of life in people with Parkinson's disease: a systematic review with meta-analysis. **Ageing clinical and experimental research** 30, 727-735.
- FRANCO, N., e FERREIRA, N.V.C. (2016). Evolução da dança no contexto histórico: aproximações iniciais com o tema. **Repertório**, Salvador 26, 266-272.
- GRAHN, J.A., e BRETT, M. (2007). Rhythm and beat perception in motor areas of the brain. **Journal of cognitive neuroscience** 19(5), 893-906.
- HAGENDOORN, I. (2010). Dance, language and the brain. **International Journal of Arts and Technology** 3(2-3), 221-234.
- JELLINGER, K.A. (2012). Neuropathology of sporadic Parkinson's disease: evaluation and changes of concepts. **Movement disorders** 27(1), 8-30.
- KARPATI, F.J., GIACOSA, C., FOSTER, N.E., PENHUNE, V.B., e HYDE, K.L. (2015). Dance and the brain: a review. **Annals of the New York Academy of Sciences** 1337(1), 140-146.
- LAUTENSCHLAGER, N.T., COX, K., e CYARTO, E.V. (2012). The influence of exercise on brain aging and dementia. **Biochimica et biophysica acta (BBA)-Molecular basis of disease** 1822(3), 474-481.
- MACHADO SOTOMAYOR, M.J., ARUFE-GIRÁLDEZ, V., RUÍZ-RICO, G., e NAVARRO-PATÓN, R. (2021). Music therapy and Parkinson's disease: A systematic review from 2015–2020. **International journal of environmental research and public health** 18(21), 11618.

POIKONEN, H., TOIVIAINEN, P., e TERVANIEMI, M. (2018). Dance on cortex: enhanced theta synchrony in experts when watching a dance piece. **European Journal of Neuroscience** 47(5), 433-445.

SCHULTE-RÜTHER, M., MARKOWITSCH, H.J., FINK, G.R., e PIEFKE, M. (2007). Mirror neuron and theory of mind mechanisms involved in face-to-face interactions: a functional magnetic resonance imaging approach to empathy. **Journal of cognitive neuroscience** 19(8), 1354-1372.

SHANAHAN, J., MORRIS, M.E., BHRIAIN, O.N., SAUNDERS, J., e CLIFFORD, A.M. (2015). Dance for people with Parkinson disease: what is the evidence telling us? **Archives of physical medicine and rehabilitation** 96(1), 141-153.

THAUT, M.H., MCINTOSH, G.C., e HOEMBERG, V. (2015). Neurobiological foundations of neurologic music therapy: rhythmic entrainment and the motor system. **Frontiers in psychology** 5, 1185.

THAUT, M.H., TRIMARCHI, P.D., e PARSONS, L.M. (2014). Human brain basis of musical rhythm perception: common and distinct neural substrates for meter, tempo, and pattern. **Brain sciences** 4(2), 428-452.

WINTERS, A.F. (2008). Emotion, embodiment, and mirror neurons in dance/movement therapy: A connection across disciplines. **American Journal of Dance Therapy** 30(2), 84-105.

JOSÉ DE LIMA PENANTE NA HISTÓRIA TEATRAL DO SÉCULO XIX: análise de dramaturgias penanteanas

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis¹

José Denis de Oliveira Bezerra²

RESUMO

Nosso artigo objetiva compartilhar uma análise sobre a produção dramaturgical de José de Lima Penante (1840-1892), ator e dramaturgo paraense, que participou de importantes momentos da história teatral no Norte e Nordeste brasileiros durante a segunda metade do século XIX. O texto é resultado de uma investigação sobre a produção teatral do autor, em diálogo com os contextos socioculturais do oitocentos, principalmente na região amazônica. O processo metodológico adotado foi a pesquisa bibliográfica e documental, que resultou na coleta de um conjunto de nove obras escritas pelo dramaturgo, sendo três obras analisadas neste trabalho. Denominadas por nós por dramaturgias penanteanas, elas são divididas entre comédias, dramas socialistas e monólogos, nas quais observamos a forte presença de críticas à sociedade, abordadas por diferentes temáticas, todas influenciadas pelo cotidiano e pelas transformações evidentes do período. Por isso, suas dramaturgias são fontes importantíssimas para compreender o sistema teatral brasileiro-amazônico do século XIX.

Palavras-chave: José de Lima Penante; dramaturgia; teatro paraense; século XIX.

ABSTRACT

Our article aims to share an analysis of the dramaturgical production of actor and playwright José de Lima Penante (1840-1892), who played a significant role in remarkable moments of Brazilian north and northeast theatre history during the second half of the nineteenth century. This paper is the result of a research conducted on the playwright's production, in dialogue with socio-cultural contexts of the nineteenth-century, primarily in the Brazilian Amazon region. The methodological process adopted for this article involved bibliographic and documentary research. As a result, we collected nine plays written by the playwright, three of them will be analyzed in this article. We named this collection as "Penantean dramas", and classified the plays as comedies, socialist dramas, and monologues. In these works, we observed a strong criticism of society through various themes, all influenced by everyday life and the evident transformations of the period. Therefore, Penante's plays are key sources for understanding the nineteenth-century Brazilian-Amazonian theatrical system.

Keywords: José de Lima Penante; dramaturgy; theatre in Pará; 19th century.

¹ Discente do curso Licenciatura em Teatro da UFPA sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Integrante do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Bolsista CNPq de Iniciação Científica (PIBIC-UFPA). Dramaturgo; ator. E-mail: ator.rapha1@gmail.com

² Docente efetivo da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes /PPGARTES da UFPA e nos cursos Técnico e de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança/ ETDUFPA do Instituto de Ciência da Arte/ICA da UFPA. Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Ator; performer; encenador e diretor teatral. E-mail: denisletras@yahoo.com.br

Este presente artigo objetiva compartilhar uma análise sobre a produção dramatúrgica do paraense oitocentista José de Lima Penante, aqui denominada por dramaturgias penanteanas. O texto é resultado de uma investigação³ sobre este artista, que teve por objetivos: refletir sobre os modos de escrita dramatúrgica do século XIX na história do teatro paraense; analisar o processo e a relação que envolve a pesquisa histórica e dramatúrgica nas obras do autor no complexo territorial Norte-Nordeste; e desenvolver atividades artísticas-pedagógicas a partir do universo da pesquisa.

José de Lima Penante (1840-1892), ator e dramaturgo paraense que viveu durante a segunda metade do século XIX, foi um artista bastante conhecido de sua época pela notável atividade artística que exerceu. Vicente Salles (2000, p. 7-8) ressalta sua importância para o teatro paraense de inúmeras formas, como o “criador do teatro regional paraense”, o “criador da nossa primeira companhia viajeira”, e consagrando-o como “um dos primeiros artistas locais a se projetar fora da Província vivendo profissionalmente do teatro”.

Lima Penante construiu sua carreira artística realizando trabalhos pelas Províncias do Norte e Nordeste brasileiros, com suas companhias viajeras, através de temporadas que circulavam por várias cidades (Mendes, 2014). Como dramaturgo, ele escreveu diversas peças, divididas entre comédias, dramas socialistas e monólogos. Vez ou outra distribuía algumas delas para a plateia dos teatros em suas apresentações e/ou as vendia de porta em porta (Salles, 1994; Ávila, 2019; Penante, 1890). Algumas dessas peças eram distribuídas em coletâneas, como os exemplares “Theatro de José de L. Penante” (1876) e “Scenas Comicas” (1870), esta última analisada neste trabalho.

Além de compreender a história artística de Lima Penante, este trabalho procura refletir sua produção dramatúrgica em seus contextos temporais de produção. Para Pallottini (2005), a dramaturgia seria a técnica com princípios para a construção de peças teatrais, além de recursos necessários para analisar obras dramáticas.

Nossa investigação pautou-se, metodologicamente, em três momentos: pesquisa bibliográfica; pesquisa documental, para coleta de dados; e análise crítica do material levantado. A primeira etapa consistiu na realização do estado da arte sobre teatralidades brasileiras e amazônicas paraenses, partindo dos contextos políticos e poéticos teatrais do oitocentos, a fim de compreender os modos de produção e circulação teatral nos quais Lima Penante estava inserido. O segundo momento foi fundamental, na coleta da produção dramatúrgica do autor, para aplicação da terceira etapa da investigação, que consiste na reflexão crítica dessas obras, em uma leitura que se fundamenta no campo da historiografia teatral. Durante nosso trabalho, conseguimos fazer o levantamento de nove obras dramatúrgicas do autor (Tabela 1).

A primeira peça encontrada foi “Adão e Eva no paraíso”⁴, escrita em 1886 e publicada no Pará em 1890 pela Tipografia do Livro do povo. Após várias buscas, encontramos a dissertação de mestra-

³ Este texto apresenta-se como resultado do plano de trabalho de Iniciação Científica “A dramaturgia de José de Lima Penante na história teatral paraense do século XIX”, desenvolvido com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) – PROPESP/UFPA, modalidade Ensino Técnico (2022-2023), voltados para discentes de cursos técnicos da universidade. Ele faz parte de um conjunto de ações do projeto de pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia” (2019-2023) do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq.

⁴ Disponível na seção Obras Raras do acervo virtual da Biblioteca Pública Artur Viana: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publicacao/adao-e-eva-no-paraiso-comedia-em-1-acto/>

Tabela 1: Peças de Lima Penante encontradas na pesquisa.

Ano	Peça
1864	Os dois calvos ou Os gênios opostos
1870	O ponto
1870	Depois da festa de Nazareth
1870	O ator no camarim
1870	Paixão e traição ou O inglês maquinista
1870	A surpresa
1877	O Rocambole
1890	Uma viagem direta por linhas
1890	Adão e Eva no paraíso

Fonte: (Salles, 1994; Ávila, 2019; Penante, 1890).

do de Thais Ávila (2019) que contém análises sobre as peças da coletânea “Scenas Comicas”. Publicada em 1870, na Tipografia do Frias e levando o visto de aceite pela polícia do Maranhão, “Scenas Comicas” contém cinco peças: “O ponto”; “Depois da festa de Nazareth”; “O ator no camarim”; “Paixão e traição ou O inglês maquinista”; “A surpresa”. Para ter acesso às obras, seguimos as indicações das referências bibliográficas da dissertação de Ávila, o qual nos levou a entrar em contato via e-mail com a biblioteca virtual *Houghton Library* da Universidade de Harvard, onde se encontra a obra de Penante.

A obra “Uma viagem direta por linhas tortas”, classificada como cena cômico-patriótica, foi escrita em 1877 na Província do Amazonas, porém publicada no Pará na Tipografia de F. da Costa Júnior em 1890. Esse texto foi encontrado durante pesquisa na Biblioteca do Museu da UFPA/Coleção Vicente Salles em outubro de 2022. O monólogo “O Rocambole” foi publicado no dia 26 de maio de 1877 no periódico *Jornal do Amazonas*⁵. A peça “Os dois calvos ou Os gênios opostos” tivemos acesso em 2023, a partir do acervo de pesquisa de doutoramento de Thais Vasconcelos⁶.

A partir desse conjunto de nove textos dramáticos de Lima Penante, iremos apresentar em nossa análise três peças presentes no volume “Scenas Comicas” (1870), no diálogo entre o contexto geral de cada uma e seus diálogos com contextos sociopolíticos presentes no século XIX, principalmente os que movimentavam a Província do Grão-Pará.

O PONTO (1870)

Classificada como uma peça cômica, o enredo se passa num ambiente escolar de Recife/PE, entretanto, nada em específico durante a escrita se restringe a esta cidade, sendo possível de ser representada em Belém ou em qualquer outro lugar. Há dois personagens: Nepomuceno e um cre-

⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=260940x&PagFis=660>

⁶ Atriz e dramaturga nascida em Manaus/AM, é Mestre em Letras e Artes (PPGLA/UEA) e bacharela em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO e autora do livro “José de Lima Penante e a dramaturgia teatral na Manaus do século XIX” (2020).

dor. Nepomuceno é um estudante do tipo boêmio, que tem uma vida despreocupada e de farra, entrando em cena desnorteado e carregando livros debaixo do braço. Amante dos divertimentos noturnos, Nepomuceno acaba excedendo os limites de falta na academia ao acordar tarde e, assim, não assinando o livro de ponto (frequência escolar), seu maior inimigo na história.

A instrução pública na primeira metade do século XIX passou por diversos obstáculos e transformações na Província do Grão-Pará. Um desses obstáculos foi a ausência de professores qualificados que dessem conta da educação em várias regiões paraenses (Cardoso, 2016; Lobato, 2015). As disputas políticas e econômicas que ocorreram no Estado influenciaram a educação pública paraense neste século. Em meados da década de 1870, o obstáculo era outro: a baixa frequência escolar (Rizzini, 2007). Estrategicamente, o Estado tentou solucionar o problema combatendo as indolências dos professores (cujos muitos pais de família reclamavam dos castigos físicos e a falta da vida exemplar dos professores) e, também, fazendo propaganda da educação escolar em contrapartida da doméstica (Rizzini, 2007).

Na peça “O ponto”, um dos motivos que faz o personagem ter baixa frequência escolar é a sua vida de divertimentos noturnos, como o baile de máscara e o jogo de bilhar. As transformações políticas, econômicas e culturais que ocorreram durante o século XIX trouxeram uma peculiaridade cotidiana noturna, com divertimentos variados e suas consequências, como aponta De Souza et al (2009, p. 03): “Belém também viveu de forma intensa conflitos cotidianos e tensões inerentes a uma sociedade que sofreu transformações econômicas. Exemplo disso é a proliferação do alcoolismo, da delinquência e da mendicância”. Para tanto, Nepomuceno havia criado uma estratégia para acordar no horário do colégio: [...] e, para acabar, por uma vez, com as minhas relações com o tal Snr. Morpheu, comprei um magnífico relógio com despertador e corda para oito dias, e graças a ele tenho assim me livrado do maldicto ponto – contratempo da vida do estudante! [...] (Penante, 1870, p. 12).

O detalhe é que, como este relógio é programado para oito dias e esses dias já haviam passados, Nepomuceno esqueceu de acionar a corda e o relógio não o despertou. Acordou tarde, motivo de atraso na escola e, portanto, falta. O personagem relata que tentou encontrar desculpas para dar ao professor, porém, sem sucesso e, por isso, começa a enumerar motivos do porquê de o ponto não desgraçar a vida apenas do estudante, pois “o ponto é inimigo da humanidade” (Penante, 1870, p. 13).

Personagens como o jornalista, o alfaiate, o negociante, o ator, o escritor, a costureira, a doceira, entre outros, parecem depender do ponto (em vários sentidos). Por exemplo, se a doceira não deixar a calda tomar ponto, faz mel e, se o escritor esquecer de marcar um ponto, confunde duas orações em uma. Para Nepomuceno, “o ponto seria a *inconstitucionalidade* do século” (Penante, 1870, p. 14, grifo do autor). No final da peça entra um personagem com o intuito de cobrar o dinheiro que Nepomuceno o deve de um jogo de bilhar. Porém, este credor aparece apenas para demonstrar como Nepomuceno aderiu ao “ponto” para enganá-lo ao realizar a ação de fugir: “Meus senhores, eu podia oferecer-lhes agora um couplet-final; mas á vista do torniquette em que aquelle amigo me meteu, sou obrigado por minha vez a fazer ponto!” (Penante, 1870, p. 16).

Hipoteticamente, Lima Penante ofereceu esta peça no intuito de apresentar ao público uma das motivações que ocasionava a baixa frequência escolar na época, porém, a crítica pode não estar

em torno da rigidez que o ponto (a frequência) provoca nas ausências do personagem em sala, e sim como ele lida com o drama escolar que o próprio provoca ao dar prioridade aos seus divertimentos do que a educação.

DEPOIS DA FESTA DE NAZARETH (1870)

A peça “Depois da festa de Nazareth” se passa dentro de uma casa da Belém do século XIX, com uma sala modestamente mobiliada. No período em que a obra é publicada pode-se deduzir que a moradia em Belém ainda “acompanhava as tradições portuguesas das construções civis [...]. As construções eram modestas, baixas com beirais salientes ou sobrados, alguns com balcões de ferro” (Soares, 2008, p. 24). Por outro lado, Soares (2008) salienta que, longe da área mais urbanizada, havia as rocinhas (típicas habitações de arquitetura rural da região amazônica). A peça não especifica que tipo de casa se trata, contudo, as moradias na época já estavam dando início ao processo de modernização graças às riquezas que vinham se construindo com o extrativismo do látex.

O personagem da história é Tenório, um empregado público (porteiro) que se encontra enfermo após os festejos que giram em torno do Círio de Nazaré⁷, “o maior acontecimento social e festivo”, ocasionando ao seu redor na instalação de “teatrinhos e barracas de comércio, jogos, comidas e outras atrações” (Salles, 1994, p. 32).

O Círio de Nazaré faz parte da história de nosso protagonista Tenório, que entra em cena tossindo e espirrando (sinais de sua enfermidade que adquiriu no arraial de Nazaré), além de voltar da festa sem dinheiro, ou como o próprio personagem diz: “sem um X nas algibeiras” (pequeno bolso numa peça do vestuário) (Penante, 1870, p. 21).

No século XIX as doenças eram severamente contagiosas e, segundo Beltrão (1999, p. 3), a população paraense, sobretudo cabocla, negros e indígenas escravos ou livres, sofreu com diversas epidemias (febre amarela, varíola, sarampo, febres intermitentes e cólera) entre as décadas de 40 e 60 do século XIX. Não se tem certeza sobre o que seria a enfermidade de Tenório, a não ser seus sintomas (coriza, tosse, espirro e constipação), mas mesmo na condição de saúde que se encontrava, o personagem estava indignado com o que observava no arraial de Nazaré: “Festa desejada, e todos que lá vão, atiram-se ao divertimento da rolêta, e adoram o dinheiro do banqueiro, em vez de prestar culto á prothogonista” (Penante, 1870, p. 21).

O personagem se vê diante de atividades profanas sendo mais valorizadas do que a religiosa durante o arraial da festa, o que foram muito comuns no Círio do século XIX como também é atualmente, pois, “historicamente, Círio e arraial estão associados e não há como separá-los para efeito do Registro, já que ambos atendem à questão da ocorrência no tempo e também da tradição” (IPHAN, 2006, p. 73).

⁷De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2006, p. 11), a história que dá origem à devoção do Círio de Nazaré em Belém é remota de meados de 1700 quando um caboclo de nome Plácido José dos Santos encontrou a imagem de Nossa Senhora de Nazaré às margens do igarapé Murutucu (atrás da atual Basílica de Nazaré). Este homem a levou para sua casa, entretanto, no dia seguinte a imagem havia desaparecido e “retornado” para à margem do igarapé de onde havia sido encontrada. Isso se repetiu algumas vezes até que o governador da época mandou que a imagem fosse resguardada no Palácio do Governo, porém, sem êxito. Simbolicamente, o primeiro Círio refazia este movimento da imagem de ir e vir para seu local de origem.

Segundo o IPHAN (2006), originalmente o arraial realizava-se como uma feira de venda dos produtos regionais, também explicada por Viana (1905, p. 39): “A festa do arraial foi primitivamente uma feira, uma grande feira anual, onde se encontravam todos os gêneros de produção do Pará e do Amazonas”. Com o tempo, esta feira tornou-se lugar de jogos e outros divertimentos (Viana, 1905). O personagem escrito por Penante, estando em circulação pelo arraial, contudo, não resistiu ao vício do jogo:

Entro n’uma dessas casas do arraial para tomar um refresco d’ágoa sem assucar... e ao lado da sala estava um grupo que rodeava uma meza de jogo; [...] todos velhos. Faltava um empregado público, de mais importância, e como eu ahi estava joguei também [...] (Penante, 1870, p. 25).

Um pouquinho mais da metade do monólogo, Penante, por meio do personagem Tenório, inicia uma conversa “sobre política”, mais precisamente sobre questões moralistas e de conduta da época. As moças de antigamente não podiam sair na rua de qualquer maneira. O fato de deixarem as tradições religiosas comportamentais pela conduta e moda europeia que vinha surgindo é demonstrado pela fala: “Antigamente as moças sabiam rezar e hoje nem sabem por onde principia o padre nosso; e até as mesmas velhas d’hoje, em vez de ensina-las, são as primeiras a variar de penteado [...]” (Penante, 1870, p. 24).

No fim, Tenório perde e sai sem dinheiro algum para o tratamento de sua moléstia, para pagar o aluguel da casa, o dono da taberna, o padeiro, o banqueiro e outros. Isso faz com que Tenório condenasse ainda mais o ato de jogar e clamando que: “Nós precisamos fazer uma modificação na sociedade que está tão cheia de vícios e prejuízos a cada passo!” (Penante, 1870, p. 23).

Todos estes exemplos de situações estavam impregnados no pensamento moralista do personagem daquela época, baseada nas tradições cristãs, nas condutas europeias impostas para a população com o intuito de “civilizar” o paraense. Penante mostra, na figura de Tenório, um moralista hipócrita, que condena as atividades profanas do arraial, mas ainda assim usufrui delas. A posição deste personagem pode ter sido também uma estratégia de manobra pelo autor para passar pela censura, talvez para mostrar as consequências de quem joga na festividade do Círio de Nazaré ou, quem sabe, mesmo mostrar a hipocrisia de quem critica o arraial.

Historicamente, o povo paraense foi resistente e a força popular do Círio fez com que até hoje certas atividades fossem trazendo um importante papel para a população, inclusive o teatro regional, pois, “em sua feição popular pelo menos, muito deve o teatro no Pará à festa de Nazaré” (Moreira, 1971, p. 18).

A SURPRESA (1870)

A peça “A surpresa” não aparenta ser uma continuação, mas apresenta-nos o mesmo personagem e o mesmo cenário da peça “Depois da festa de Nazareth”. Aqui, o personagem Tenório encontra-se sentado “à cavalo” sobre a cadeira refletindo sobre o porquê não ter nascido na simplicidade da vida ao invés de viver com o luxo da cidade e a moda que o aborrece: “Ah! Moda, moda!

Nós infelizmente somos obrigados, não a tomar bicos, mas sim a andar no rigor della, porque nos sujeitamos a um cathaclisma de pedras [...]" (Penante, 1870, p. 53).

O personagem cita, com tom repudiante, as novidades europeias referentes aos vestidos das moças, os penteados, o bigode retorcido com pomadas pretas nos rapazes, entre outros. Em "Depois da festa de Nazareth", o personagem já apresentava esta insatisfação com relação às mulheres aderirem às novidades europeias. Após essa insatisfação para com a moda, Tenório fala sobre o jogo, mas o que difere de da situação apresentada na obra "Depois da festa de Nazareth", é que um amigo o ensina a jogar em troca de dinheiro e na peça anterior esse dinheiro é perdido quando joga com outros mais experientes que ele no arraial de Nazaré.

Em outro determinado parágrafo, Penante cita que: "A arte é natureza, a natureza é da criação de Deus, eu sou artista, sou filho do Senhor!" (Penante, 1870, p. 54). O que podemos perceber aqui é o fato de o ator misturar-se ao personagem, pois Tenório, como vimos na outra peça, é um porteiro e não um artista, até então não relatado se havia outra função. Essa transição entre personagem e seu criador aparecerá em outros momentos desta e de outras peças. Interessante pontuar que em determinado trecho desta peça, através Tenório, Penante fala sobre o Teatro Providência e a presença de músicos no lugar. O Teatro Providência foi uma importante casa de espetáculos em Belém do século XIX, onde os principais eventos sociais e artísticos foram reproduzidos antes da chegada do Theatro da Paz (Salles, 1994).

Em outro momento, Tenório cita um episódio que ocorreu com ele quando uma "furiosa constipação" o atacou, conhecida por nós na peça "Depois da festa de Nazareth", e essa situação de saúde "curada" em "A surpresa" por um amigo boticário. Vemos aqui o personagem citar o próprio autor: "O tal Penante que não deixa de ser um ratão também persegue a humanidade. Agora anda elle pelo Amazonas a vender – gato por lebre" (Penante, 1870, p. 55).

A obra apresenta uma estratégia dramaturgica peculiar de algumas das dramaturgias de Penante: uma mistura das peças que escreveu ou que as interpretou de outros autores citando seus títulos. Nesse "multiverso dramaturgico" Penante menciona as suas seguintes obras: "Paixão e traição ou O inglês maquinista" (1870), "A surpresa" (1870), "Boas razões" (1868), "O ator no camarim" (1870), "O filho do exilado" (poesia dramática), "Cerração no mar", "O ponto" (1870), "Depois da festa de Nazareth" (1870), "Intriga dos bastidores", "O Simplício da paixão/O suplício bicudo da paixão" (cançoneta), "Neste caso eu não caso" (1867) e "Estudante em quebradeira" (1867).

Penante, mais uma vez, volta para sua peça a temática da política: "Os homens politicos atrapalharam-se ultimamente que ja nem um delles sabe a que lado pertence pois a força de mudarem de ideias (...)" (Penante, 1870, p. 56). Este trecho nos indica as mudanças de partidos e ideais políticos da população, assim como ocorreu com Penante em determinado momento de sua trajetória política. Porém, falar sobre isso poderia terminar na censura de sua peça, por isso, encerra o assunto com a seguinte frase: "Cala-te boca, não falles, olha a guarda nacional!" (Penante, 1870, p. 56).

No final, a personagem lembra que prometeu ir a uma reunião de amigos e oferecer-lhes uma surpresa como prova de amizade. A surpresa, por ele dita raridade do século, é um abraço de gratidão aos que o acolheram bem. E para a surpresa do leitor esses amigos são o público que o acompanha, finalizando a peça com seus cumprimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das três peças analisadas, podemos destacar algumas características presentes na escrita das dramaturgias penanteanas: a camada social em suas críticas que eram direcionadas a sociedade local, a comunicação direta com o público, o uso de metáforas como manobra da censura, personagens-tipo da camada social mais baixa e o enredo baseado no cotidiano destas personagens.

As dramaturgias penanteanas são recheadas de críticas à sociedade do oitocentos, principalmente à classe burguesa, utilizando no texto o recurso da metáfora para não ser barrado na censura. Algumas peças possuem o mesmo conteúdo crítico, do tipo quando se tratava especificamente do comportamento feminino, encontrado em várias de suas obras. Ou seja, o papel da mulher e seu estereótipo foi palco nos discursos de Penante em suas dramaturgias, que possuíam também cunho machista. Percebemos, também, que apesar de certas críticas se repetirem em suas peças, Lima Penante aborda diferentes temáticas, todas influenciadas pelo cotidiano e pelas transformações evidentes do período.

O contato direto com o público já vem indicado na escrita do texto, seja por meio dos personagens ou pelo próprio ator. Isso era frequente em seus monólogos, usando para isso o recurso da quebra da quarta parede. Suas peças transmitiam seus pensamentos críticos da época e, pensando no seu público, escreveu de forma estratégica e direcionada para que passasse pela censura da época e a sua mensagem crítica chegasse ao espectador.

José de Lima Penante, para sobreviver, fazia de tudo um pouco, escrevia peças, dirigia espetáculos, empresariava companhias e teatros, construía cenários e encenava suas próprias peças que apresentavam, como afirma Ávila (2019, p. 84): “elementos do teatro romântico do início do século XIX, agregados ao realismo e seus temas cotidianos e ao naturalismo com as sutis abordagens sobre as condições econômicas, políticas e sociais do Brasil”.

As peças cômicas e críticas de Lima Penante também têm influência do Teatro de Revista, que “tinha o objetivo de oferecer uma re-visão (re-vista) resumida dos conteúdos e acontecimentos do ano anterior, sob um viés crítico e cômico: uma resenha anual irônica e engraçada” (Pereira, 2013, p. 18). Apesar dessa influência nas obras de Penante, elas não objetivavam necessariamente revisitar acontecimentos do ano que passou, mas satirizar os acontecimentos do presente cotidiano do povo e da burguesia local em suas comédias.

Suas dramaturgias são fontes importantíssimas para compreender a escrita dramática paraense no século XIX, influenciadas pela produção portuguesa, pelos estilos romântico, realista e naturalista que vigorava no Brasil neste tempo, além de conhecer suas atividades artísticas e o modo de pensar o texto na cena. Portanto, este trabalho não se esgota aqui, são apenas apontamentos que irão direcionar para a continuidade de uma pesquisa mais profunda sobre a produção teatral desta importante figura artística do Pará no século XIX.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. **José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Letras em Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.

BELTRÃO, Jane Felipe. **Cólera, o flagelo da Belém do Grão-Pará**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CARDOSO, Sérgio Ricardo Pereira. A educação paraense na primeira metade do século XIX: com a palavra, Antônio Ladislau Monteiro Baena. **Momento**, v. 25, n. 2, p. 19-36, jul./dez. 2016.

DE SOUZA, Cellayne Patrícia Brito; Ferranti, Tatiara Rodrigues; Pacheco, Agenor Sarraf. Arte e cultura na Belém da Belle Époque. **Anais do VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**, Porto Velho/RO, 2009.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Círio de Nazaré**. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

LOBATO, Ana Maria Leite. A instrução pública paraense no século XIX: breve percurso histórico. **Anais do XIV Encontro Cearense de História da Educação (ECHE) e IV Encontro Nacional do Núcleo de História e Memória da Educação (ENHIME)**, Fortaleza/CE, 2015.

MENDES, Jacqueline Silva. **Crônica do Teatro Ludovicense em meados do século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, 2014.

MOREIRA, Eidorfe. **Visão Geo-Social do Círio**. Belém: 1971. Disponível em: https://issuu.com/ufpa-doispontozero/docs/vis_o_geo-social_do_c_rio_eidorf. Acesso em: 22. Mai 2023.

PALLOTINNI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: editora brasiliense, 2005.

PENANTE, Lima. **Adão e Eva no paraíso**: comédia em 1 acto. Pará: Typographia do Livro do Povo, 1890.

PENANTE, Lima. **Uma viagem directa por linhas tortas**: scena cômica-patriotica. Pará: Typographia de F. da Costa Junior, 1890.

PENANTE, José de Lima. **Scenas cômicas**. Maranhão: Typ. do Frias, 1870.

PENANTE, José de Lima. **Os dois calvos ou Os gênios opostos**: comédia em 1 acto. Maranhão: Typ. do Frias, 1864.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. **Você pensa que aqui é a casa da Viúva Costa?**: o teatro de revista paraense na cena de Antônio Tavernard. Tese (Doutorado em cultura e sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

RIZZINI, Irma. Experiências escolares na Amazônia Imperial: queixas de pais e moradores na imprensa paraense (1876-1888). **R. bras. Est. pedag.**, v. 88, n. 220, p. 496-515, Brasília, set./dez. 2007.

SALLES, Vicente. (1931) **O teatro na vida de José de Lima Penante**: um ator do século XIX. Brasília: MicroEdição do autor, 2000, 60p.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época** – Tomo 1, Belém, UFPA, 1994.

SOARES, Karol Gillet. **As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

VASCONCELOS, Thais. **José de Lima Penante e a dramaturgia teatral na Manaus do século XIX**. Manaus: Editora Mamoeiro, 2020.

VIANA, Arthur. **Festas populares do Pará, I – A Festa de Nazaré**, Typ. De Alfredo Augusto Silva, Pará, 1905.

MARABAIXO: a espetacularidade da figura feminina no cantar, dançar e rezar

Geane Leite Ferreira¹

Maria Ana Azevedo de Oliveira²

RESUMO

O ensaio faz parte dos desdobramentos a respeito do Marabaixo - fenômeno de pesquisa estudado a partir do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFPA). Possui como enfoque discorrer sobre a importância da figura feminina nos mais variados aspectos da manifestação. Primeiramente, o artigo aborda sobre a historicidade do Marabaixo - manifestação cultural e espetacular da região amazônica (de Macapá-AP), originário de matrizes estéticas africanas. Como referencial teórico-metodológico utiliza a Etnocenologia, conforme os estudos de Pradier (1998) e Bião (2009). Em um segundo momento, a abordagem aprofunda a questão da figura feminina nas práticas do cantar, dançar e rezar da referida prática espetacular na perspectiva da Etnocenologia, cujo termo espetacular na contemporaneidade estaria relacionado ao ato de contemplar algo. Como resultado, apresenta-se a análise da participação das mulheres nos cenários sociais e como isso influencia nas relações e disposições de tarefas em uma manifestação cultural, no caso do Marabaixo.

Palavras-chave: marabaixo; espetacularidade; etnocenologia; figura feminina.

ABSTRACT

The essay is part of the developments regarding Marabaixo - a research phenomenon studied as part of the Institutional Scholarship Program for Scientific Initiation (PIBIC/UFPA). It focuses on the importance of the female figure in the most varied aspects of the manifestation. Firstly, the article discusses the historicity of Marabaixo - a cultural and spectacular manifestation from the Amazon region (Macapá-AP), originating from African aesthetic matrices. As a theoretical-methodological framework, it uses Ethnocenology, according to the studies of Pradier (1998) and Bião (2009). In a second step, the approach delves into the question of the female figure in the singing, dancing and praying practices of the aforementioned spectacular practice from the perspective of Ethnocenology, whose term spectacular in contemporary times is related to the act of contemplating something. As a result, an analysis is presented of the participation of women in social scenarios and how this influences the relationships and arrangements of tasks in a cultural manifestation, in the case of Marabaixo.

Keywords: marabaixo; spectacularity; ethnocenology; female figure.

¹Técnica em Química pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Amapá (IFAP). Graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança – FADAN. Integrante do Projeto de Pesquisa Dança e Etnocenologia. Bolsista PIBIC (2022)/UFPA. Orientada pela profª Drª Maria Ana Azevedo de Oliveira. E-mail: geaneleite125@gmail.com.

²Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Professora Adjunta da Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança - FADAN. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Dança e Etnocenologia. E-mail: maa@ufpa.br.

INTRODUÇÃO

Ah minha Criatura admirável...
 Seja bem-vinda...
 Entre, entre...
 Estou esperando por você... é, por você e pelo
 seu espírito! Fico feliz por você ter conseguido
 encontrar o caminho...
 ... Venha, sente-se comigo um pouco. Pronto,
 vamos fazer uma pausa, deixando de lado todos
 os nossos "inúmeros afazeres".
 Clarissa Estés (2007)

Assim como Clarissa, convido todas, todos e todes a embarcarem nessa jornada pela espetacularidade da figura feminina no Marabaixo. Desde que comecei minhas incursões na pesquisa acadêmica, trabalho com a manifestação cultural do Marabaixo sob o enfoque da Etnocologia, sendo ela uma área de conhecimento que se propõe pesquisar a respeito dos comportamentos humanos espetacularmente organizados, das manifestações populares a partir das artes do espetáculo. Dessa forma, utilizando do termo espetacular como base, compreende-se como espetacular “a 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 Greiner; Bião, 1999, p. 24).

A percepção do feminino ao longo da história sofreu inúmeras alterações. A mulher foi posta em escanteio dada às ideologias vigentes de cada período. No Brasil, enquanto perdurava a sociedade rural, encontrava-se o patriarcado. Décadas após, com a maciça industrialização, o pensamento social sofreu modificações, juntamente com as noções de família tradicional e conseqüentemente, da posição em que cada indivíduo deve ou não ocupar (Simionato; Oliveira, 2003).

A consolidação do modo de produção capitalista no período da Revolução Industrial em meados do século XIX inseriu a mulher na sociedade civil por conta de sua força de trabalho, desenvolvida de modo excludente e precário. Nesse período, segundo Perrot (2005) a fundamentação naturalista vigente, que determinava a organização nas esferas pública e privada a partir do gênero, puseram a mulher de escanteio, reduzindo-a à função reprodutora e a excluindo, assim, da cidadania política (apud Veronese, 2008).

Mediante o pensamento de Pitkin (1967), a representação como espelho sugere que as mulheres estão em melhor posição para representar as mulheres como grupo social, partindo-se da premissa de que possuem perspectivas e interesses em comum (apud Barbosa, 2016). Nesse ínterim, é imprescindível que as mulheres ocupem mais lugares de prestígio social.

Sob essa perspectiva, Rago (1995) salienta a maneira precária na qual a mulher foi inserida no mercado de trabalho, sofrendo por desigualdade salarial, opressão machista, assédio, tornando-se refém, portanto, das múltiplas facetas da violência. Para além disso, explicita a necessidade de um discurso historiográfico não mais centrado no homem, mas sim em um que proporcione o crescimento pessoal e profissional das mulheres.

Dessa maneira, dado o apagamento histórico do sagrado feminino no decorrer dos anos, pensando nele como uma maneira de consciência de si e suas potencialidades, urge a necessidade de

pesquisas que evidenciam a importância das mulheres nas mais variadas camadas sociais, em especial nas manifestações culturais, como o marabaixo.

O Marabaixo é uma manifestação cultural nortista, da cidade de Macapá-AP, possui uma história carregada de sentimentos de resistência e permanência da população negra no Amapá e seus municípios, fazendo assim parte da história de formação e existência do Estado. É vivenciado especialmente pelos afrodescendentes amapaenses, mas também por pessoas que, ao longo do tempo, desenvolveram afeto e sentimento de pertencimento à tradição e cultura afro-brasileira no Estado.

O termo 'Marabaixo' significa segundo os praticantes a junção das palavras "mar acima" e "mar abaixo", representando a movimentação realizada pelos navios negreiros que vieram à terras brasilienses - principalmente do Norte da África. É uma tradição festiva afrodescendente, segundo Videira (2014, p. 18) "sua organização dá-se pela união entre dança, fé, bebidas, folias e ladainhas, missas, fogos, cortejos, dramatizações e promessas", a mesma refere-se à dança como 'dramático-religiosa' por conter e representar em sua simbologia e significação toda a resistência e a cultura afroamapaense (Videira, 2008).

A manifestação é um meio de expressividade coletiva, que une em sua composição de existência a dança, a musicalidade em cantigas intituladas ladrão, devoção e ancestralidade. Esses elementos transbordam conhecimentos a respeito das comunidades, grupos ou pessoas que possuem relevância na esfera do Marabaixo, tanto para os partícipes, quanto para o restante da população amapaense.

O período dos séculos XVI ao XIX, foram marcados pela escravidão, que só teve legalmente seu fim em 1888 com a Lei Áurea, mas apesar desse grande ato, os efeitos devastadores causados durante esses anos de atrocidades e apagamento de identidades perdura até os tempos atuais, porém manifestados através de atitudes racistas veladas ou extremistas.

Tal referenciamento se torna necessário, pois foi nesse período que a população negra aportou em terras amapaenses, mais especificamente entre 1755-1778 quando o território do Amapá ainda fazia parte do Grão-Pará, e havia a existência da Companhia de Comércio do Grão Pará, que impulsionou o acesso de populações africanas na Amazônia, ademais em 1768, quando começaram as construções da Fortaleza de São José, com o objetivo de ocupação e proteção do território (Iphan, 2018).

E foi nesse cenário que o Marabaixo veio a tona³, como uma maneira de ser e de consagrar a vida, pois, apesar de tantas limitações e proibições que a população negra passou para o reconhecimento de suas manifestações de identidade, em 2018 o Marabaixo foi tombado pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil.

O Marabaixo está presente na formação do Estado do Amapá, e atua como um potencializador para o desenvolvimento da identidade dele. Ao falar de identidade, resalto o conceito de Silva (2000, p. 73) onde, "a identidade é simplesmente aquilo que se é: "sou brasileiro", "sou negro", "sou heterossexual", "sou jovem", "sou homem". É uma afirmação positiva do ser, e a partir dela nós, indivíduos múltiplos em nossas singularidades, nos expressamos. Essas manifestações identitárias

³ Tendo em vista que o processo de criação da manifestação possui um grande desenvolvimento de profundidade social e histórica, abordado com mestria por Piedade Videira em "Marabaixo, Dança Afrodescendente: Significando a Identidade Étnica do Negro Amapaense", e pelo Dossiê promovido pelo IPHAN.

também ocorrem por meio da Arte, e como já citado, o Marabaixo é uma manifestação que abrange aspectos que se entrecruzam no viver artístico.

Nesse caso, a figura feminina está presente na manifestação em todos os seus elementos formadores, pois o Marabaixo é uma prática que integra e colabora com o desenvolvimento e noções de pluralidade, diversidade, identidade, identificação e alteridade, que são conceitos trabalhados por Armindo Bião, e que são utilizados no âmbito da Etnocologia. Desta forma, reitero a utilização deles ao desdobrar este ensaio sob a mulher, que é menina, mãe, senhora, filha, dona, tocadora, ladronista e marabaixeira.

CAMINHO METODOLÓGICO

A metodologia utilizada para a elaboração deste ensaio é a pesquisa bibliográfica qualitativa, com os princípios da pesquisa exploratória, que tem como intuito “principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições” (Gil, 2002). Neste caso, é discorrer a respeito da figura feminina, em sua inserção ativa nas camadas que formam a manifestação do Marabaixo. Portanto, a partir de artigos que narram a historicidade e descrevem os aspectos da espetacularidade, bem como vídeos e experiências pessoais, procuro transcorrer sob a espetacularidade da mulher de maneira sucinta.

A Espetacularidade da Figura Feminina no Cantar, Dançar e rezar

Início este tópico com a espiral de palavras - representada pela figura 1 - que por sua estética se transformou em imagem-força, as palavras, sendo elas: Feminino, Mulher, Marabaixo, Canto, Dança, Reza, Espetacularidade, Representatividade, Resistência, Menina, Mãe, Senhora, Filha, Dona, Tocadora, Ladronista e Marabaixeira; são palavras-mestras, aquilo que guiou e guia este trabalho, atribuindo potencialidades através de seus conceitos, significados e simbologias.

Anteriormente, quando os modos operantes ditados pelo patriarcado eram incontestáveis, as mulheres ficavam destinadas a interpretar papéis de subserviência, tais como, serem responsáveis pelo preparo da alimentação, limpeza, organização da casa, entre outros, esses padrões - querendo ou não - eram reproduzidos nas demais áreas, não só no âmbito do ‘lar’, como também, nos aspectos sociais, culturais e políticos.

O Marabaixo é uma manifestação constituída principalmente pelo canto, dança e reza - como já mencionado - e esses aspectos são formados pelas suas especificidades e características. Por ser um conjunto de práticas desenvolvidas por indivíduos pertencentes ao sistema econômico capitalista, acabam inconscientemente replicando esses padrões no processo de execução de cada aspecto, seja em escolher quem vai tocar a caixa, cantar, ou preparar os alimentos para as celebrações.

O canto, feito por meio dos ladrões e caixas de Marabaixo, são canções entoadas pelos cantadores e são conhecidas por esse termo pela forma como se estabeleceram às criações dos versos, que são montadas a partir da improvisação e relatam situações do cotidiano da comunidade (Iphan, 2018). Para tocar a caixa, havia uma maneira correta que dependia de cada detentor do conhecimento da diversidade de toques, que alterava-se dependendo da comunidade, segundo o levanta-

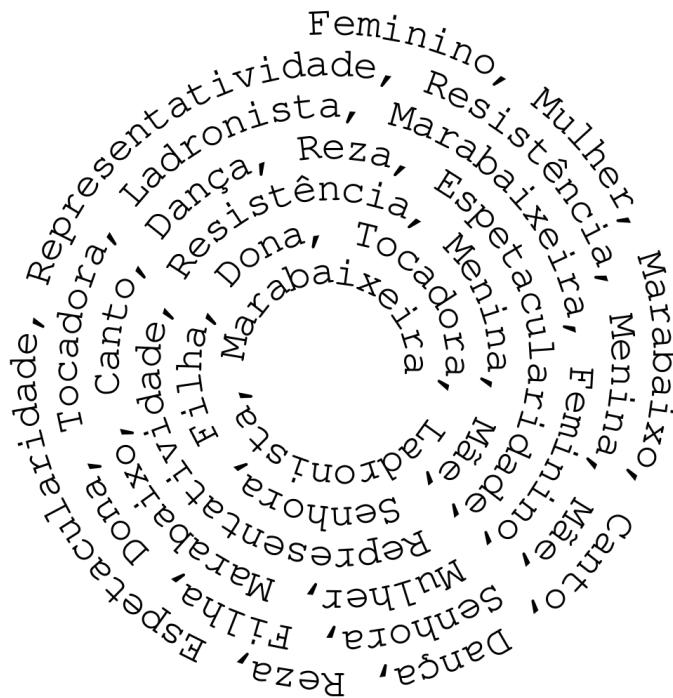


Figura 1. Espiral de Palavras. Roda de palavras-mestras.

Fonte: Imagem do autor, Geane Ferreira (2023).

#paratodomundover

A figura 1, no formato vertical, demonstra uma espiral de palavras, formada pelas palavras: Feminino, Mulher, Marabaixo, Canto, Dança, Reza, Espetacularidade, Representatividade, Resistência, Menina, Mãe, Senhora, Filha, Dona, Tocadora, Ladronista e Marabaixeira, que se encontram dispostas em formato de círculo uma ao lado da outra formando uma espiral.

mento no dossiê pelo Iphan (2018). “O ofício de tocador de caixa é de predominância masculina. Entretanto, muitas mulheres tocam caixas, compõem e interpretam ladrões, além de dançarem o Marabaixo.” (Iphan, 2018, p. 32).

A partir dessas argumentações, analisando o cenário atual de grupos que se apresentam em comemorações da cidade, ou em celebrações da própria comunidade, é possível notar que a mulher firmou o seu lugar nesse e nos demais aspectos da manifestação. Um exemplo é a Laura Cristina da Silva, ou Laura do Marabaixo (como costuma ser conhecida), pedagoga e ativista cultural, que resplandece sua essência ao tocar e cantar os ladrões de Marabaixo com tanta veemência.

Outro exemplo, seria Cleane Ramos, quilombola, acadêmica, marabaixeira e também ativista cultural, que ao ser indagada sobre a sua visão a respeito da figura feminina no Marabaixo, respondeu:

“A participação das mulheres no meio cultural, tanto faz se é no Marabaixo ou no Batuque, mas especificamente no Marabaixo, ela era a minoria, ou seja, as mulheres principalmente agora no decorrer do ciclo do marabaixo que encerrou no dia 11/06/2023 [...], as mulheres só trabalhavam nas cozinhas, dançavam e cantavam. As mulheres não tocavam, **devido ao machismo instaurado nesse meio cultural** e que somente os homens poderiam tocar, por ser usado uma força não tão excessiva, mas pra eles as mulheres não poderiam fazer isso e

tudo mais, que era papel do homem... **E hoje a gente já vê as mulheres ocupando os mesmos lugares que os homens**, ou até melhor do que eles em muitos sentidos. Hoje a mulher já toca a caixa de marabaixo, canta, dança, não participa somente lá na cozinha fazendo caldo. A mulher faz de tudo um pouco, **então o papel da mulher no meio cultural abrilhanta o ciclo do marabaixo, abrilhanta as festividades tradicionais aqui do Estado**, que tem o Batuque e o Marabaixo, mulher já toca pandeiro, toca tambor no Batuque e assim vai..” (Cleane Ramos, 2023, ênfase minha).

Com essa fala carregada de significados potentes, percebe-se que dentre todas as funções desempenhadas dentro do Marabaixo a de tocador/tocadora possuía um certo peso em relação a quem poderia ou não desempenhá-la, e que originalmente só seria aceito caso o gênero fosse masculino, situação que com o passar dos anos se desenvolveu de forma inclusiva. A partir disso, surgiram os seguintes questionamentos destinados à Cleane: 1. Como você aprendeu a tocar a caixa?; 2. Foi algo natural ou aprendeu apenas observando? 3. Teve alguém que não gostou da ideia de você aprender?

1. **Aprendi tocar caixa com meu avô, em casa. Ficava apenas olhando quando ele tocava no pátio de casa;**
2. **Foi pegando na minha mão, para poder pegar jeito para segurar a baqueta;**
3. **Sempre fui aceita nos lugares onde frequentava, logo após eu ter aprendido tocar. Fiquei com a imagem de ser uma das primeiras mulheres no Curiaú a ocupar esse espaço. (Cleane Ramos, 2023).**

É notório que com o avanço das questões dos discursos morais, éticos e de gênero, conseguimos visualizar a ascensão, estabelecimento e aceitação da mulher nos espaços que majoritariamente eram destinados a homens, o que também influenciou diretamente na participação delas, não só em alguns elementos do Marabaixo, como também no meio cultural, como fica evidente pelas falas da Cleane.

Ademais, a respeito da dança, realizada em roda, é executada por todos. Sendo um momento de celebração, festividade e confraternização, neste momento, todos são convidados a entrar e dançar na roda. “Dessa forma, no Marabaixo e na cultura negra, o ato de dançar não significa encadear movimentos de uma maneira aleatória, muito menos alegórica. “A dança de base africana e afro-descendente, sobretudo a dança tradicional, festiva e religiosa, dentro da filosofia do catolicismo de preto, é coisa séria, é tradição”.” (Videira, 2014, p. 18 apud Ferreira; Oliveira, 2022, p. 105).

Há uma indumentária que compõe a estética da dança, para as mulheres são saias floridas longas de anágua, com uma blusa de mesmo tecido, formando um conjunto vibrante e bonito de ser vislumbrado, jóias e flores no cabelo acompanham essa vestimenta. Já para os homens, uma calça comprida com uma blusa florida e um chapéu fazem parte dessa estética. É claro que cada grupo ou comunidade estabelece seus padrões de vestimenta, sendo essas informações apenas uma base comum. Na figura 2, é possível notar visualmente como se configura algumas características relacionadas a indumentária e instrumentos musicais.

Os marabaixeiros - como podem ser denominados os partícipes - cantam, dançam e encantam, quem se permite olhar através de seus paradigmas, pois apesar de o Marabaixo fazer parte da história de formação e existência do Estado do Amapá, muitos ainda desconhecem a potência inebriante que é



Figura 2. Marabaixeira tocando a caixa de Marabaixo.

Fonte: Compilação do autor, Geane Ferreira (2023). Kleber Nasper, 2021 - fotógrafo responsável pelos registros, as imagens foram disponibilizadas por Cleane Ramos em 21 de jun. 2023.

#paratodomundover

A figura 2 apresenta uma mulher negra sorridente, vestida com uma blusa branca, uma saia florida verde com grandes flores vermelhas, ela está tocando uma caixa de marabaixo (instrumento musical), suas mãos seguram as baquetas, enquanto a caixa está posicionada na diagonal de seu corpo, presa por uma faixa preta na transversal de seu busto.

a manifestação. A expressividade que encaixo também como espetacularidade, é percebida não só por meio da indumentária, como também da movimentação executada no momento da roda.

A saia florida e vibrante das marabaixeiras se movimentam de acordo com a rotação do corpo no espaço e no seu próprio eixo, as tonalidades fortes passeiam pelo salão marcando o ar com a sua gestualidade, a saia é ondulada ao redor do corpo, assemelhando-se às ondas do mar, enquanto arrastam seus pés pelo chão, corroborando a ligação com a terra. A gestualidade transmite heranças, e “sem dúvida, o corpo é o principal instrumento de transmissão e de expressão pessoal e coletiva, porquanto comunica patrimônios traduzidos nas inúmeras possibilidades das danças.” (Sabino; Lody, 2011, p. 80).

Adensando-se ao pensamento anterior, Deidre Sklar em uma perspectiva de pensar a dança e o movimento em uma pesquisa etnográfica, ressalta: “Falar de dança como saber cultural implica em assumir que a maneira como as pessoas se movem, e não apenas a maneira como falam, fornece pistas de quem elas são” (Sklar, 1991, p. 9). Ou seja, qualquer indivíduo que pertença a uma sociedade está imerso a costumes e crenças culturais, essa imersão faz com que repliquem alguns

movimentos e rituais difundidos no decorrer do tempo, como bem exemplificado pela autora, se torna um “saber cultural”, pois o movimento expressa aquilo que a linguagem verbal não consegue.

Isso é ratificado em outra passagem de Deidre, na qual afirma que: “a maneira como as pessoas se movem vai além da biologia, além da arte e além do entretenimento. O movimento deve ser considerado uma incorporação do saber cultural, um equivalente cinestésico que não tem correspondência plena na língua local.” (Sklar, 1991, p. 9).

As celebrações religiosas acontecem, sobretudo, no período das festividades ligadas ao catolicismo popular, apesar do Marabaixo não se limitar apenas às práticas religiosas, elas possuem grande importância, pois é nesses momentos que há os agradecimentos, individuais e coletivos a respeito de graças e proteções (Iphan, 2018).

Na capital amapaense, Macapá, a devoção ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade e ocorre no período festivo católico iniciado no sábado de aleluia, prosseguindo até o dia de corpus christi. Este período de comemorações, denominado Ciclo do Marabaixo, é caracterizado pelo acontecimento de vários rituais promovidos pelas associações de Marabaixo de Macapá, a saber: o Sábado do Mastro, dia em que os detentores de cada associação se dirigem para uma mata a fim de cortar uma árvore de tronco fino e comprido que servirá como mastro; o Domingo do Mastro, no qual o tronco percorre em cortejo as ruas dos bairros em que as festas ocorrem; a Quarta-feira da Murta, quando acontece um cortejo pelas ruas dos bairros com os ramos de murta na mão; a Quinta-feira da Hora, em que o mastro é enfeitado com a murta e levantado na frente da casa do festeiro ou nas respectivas associações; finalmente, para encerrar o Ciclo do ano, ocorre a Derrubada do Mastro, que acontece no último dia de festa, quando também é escolhido o festeiro para o ano seguinte. (Iphan, 2018, p. 7).

No excerto acima, podemos notar os processos ritualísticos formados pelo Ciclo do Marabaixo, que duram aproximadamente 2 meses, variando a cada comunidade, dependendo do período destinado a devoção do Santo (ou santos) “padroeiro” de cada grupo/comunidade. E durante esse período, as festividades acontecem nas sedes das associações de Marabaixo, ou na casa dos próprios festeiros, é onde ocorre a comunhão e celebração com novenários e ladainhas. (Iphan, 2018).

As festividades normalmente são acompanhadas pelo consumo de alimentos e bebidas, alimentos como caldos de carne, e bebidas como a gengibirra, feita a partir de gengibre e cachaça. Tais alimentos são produzidos principalmente pelas mulheres, nesse sentido, podendo-se considerar mais uma réplica do padrão imposto pelo social, consideração que se adensa quando no relato de Cleane Ramos, ela diz que “as mulheres só trabalhavam nas cozinhas”, mas também, levando em consideração que a produção/preparo acaba se tornando com o passar do tempo, tradição.

Partindo da perspectiva de Marcel Mauss das técnicas corporais como mecanismo de perpetuação da tradição, “divisão de técnicas corporais entre os sexos”, pois ele aborda o universo fisiológico e sociológico no qual esses indivíduos estão inseridos, o que vai definir a forma de agir de ambos (Mauss, 1974). Trazendo para a perspectiva do Marabaixo, geralmente esses conhecimentos (cozinhar em especial) são passados para as filhas mulheres - resalto mais uma vez o machismo estrutural - que assumem ou não posteriormente a responsabilidade de desempenhar esse papel.

Portanto, “a Amazônia tem histórias. Muitas histórias. Conhecê-las é conhecer seu universo, que vem sendo construído por homens e mulheres há anos, séculos, milênios” (Santos, 2015, p. 127). A Amazônia, sendo ela portadora da maior floresta tropical do mundo tem diversos povos -

não apenas os indígenas - mas os negros, ribeirinhos e demais pessoas inerentes da miscigenação ocorrida com a colonização. Então, ao frisar “conhecê-las é conhecer seu universo”, a autora exalta a importância de ver a Amazônia através das suas inúmeras perspectivas construídas no decorrer do tempo, o que pressupõe que uma de modo algum anularia a outra.

Dessa forma, focar na espetacularidade da figura feminina, não anula outras histórias, mas sim contribui para *abrilhantar* a história que a muito foi invisibilizada de um grupo que é a maioria, mas que socialmente é tratado como minoria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização da concepção da Etnocologia nas pesquisas de graduação em dança permite com que seja criada uma poética baseada na alteridade desenvolvida durante o fenômeno estudado, onde, ao reconhecer a existência de algo maior e complexo ao que seria habitual do pesquisador, compreende que a existência de manifestações ricas em cultura de matrizes estéticas distintas, geram particularidades excepcionais as manifestações.

Apreende-se, a partir da análise dessas manifestações, o peso subjetivo pertencente a cada aspecto ligado aos elementos constituintes das práticas culturais. O marabaixo, conforme o supracitado, é construído com base em canto, reza e dança, pilares que são de extrema importância expressiva para os indivíduos que compõem a manifestação.

Tem-se que o marabaixo, tendo em vista se tratar de uma manifestação cultural, reflete características determinantes da sociedade. Por apresentar essa particularidade, suas práticas estão ligadas de modo intrínseco ao período histórico em que se analisa e, para além disso, são alteradas com o decorrer do tempo.

Nesse panorama, a posição feminina acompanhou a historicidade da malha social. Desde então, vem sendo travada uma luta silenciosa pela emancipação de gênero. Nas manifestações culturais, como o marabaixo, a presença da mulher também sofreu alterações. Elas passaram a ratificar seu lugar de pertencimento, manifestando suas tradições, crenças e ritos nas mais variadas demonstrações artísticas.

REFERÊNCIAS

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das Mulheres Sábias**. Rocco, 2007.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Dossiê de Registro**: Marabaixo. 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 03 jun. 2023.

MAUSS, Marcel. **Noção de técnica corporal**: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Bárbara D. dos. Arukwahau: etnografia do casamento Suruí. In: CAMARGO, G. G. A. (Org.) **Antropologia da Dança II**. Florianópolis: Insular, 2015, p. 127-146.

SIMIONATO, Marlene Aparecida Wischral; OLIVEIRA, Raquel Gusmão. Funções e transformações da família ao longo da história. **I Encontro Paranaense de Psicopedagogia** – ABPppr – nov., 2003. Disponível em: <https://www.cursosavante.com.br/cursos/curso415/conteudo8213.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2023.

SOUZA, Luiza Monteiro e; ANDRADE, Simei Santos (org). **Dança da/na Amazônia**: práticas de ensino e poética de(r)existência. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA, 2022.

SKLAR, Deidre. **Revigorando a Etnologia da Dança**. 1991. Tradução de: Giselle Guilhon Antunes Camargo.

VIDEIRA, Piedade Lino. Dança do Marabaixo: cultura afroamapaense em evidência. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE E EDUCADORES DO BRASIL, 18.; CONGRESSO LATINOAMERICANO E CARIBENHO DE ARTE EDUCAÇÃO; ENCONTRO NACIONAL DE ARTE EDUCAÇÃO, CULTURA E CIDADANIA, 1., 27-30 nov. 2008, Crato (CE). **Anais [...]**. Crato (CE): Ed. EdURCA, 2008. Tema: Arte/Educação contemporânea: narrativas do ensinar e aprender artes. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/46983>. Acesso em: 27 mai. 2023.

VIDEIRA, Piedade Lino. O Marabaixo do Amapá: encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, v. X, n. 8, p. 16-21, 2014.

VERONESE, Silvia Mara. Novas Rotas, Novos Vãos: A mulher ocupando espaço na educação e no trabalho. **Cadernos de gênero e tecnologia**. v. 4, n. 15-16, 2008. Disponível em: <https://revistas.utfpr.edu.br/cgt/article/view/6177/3828>. Acesso em: 9 jun. 2023.

BARBOSA, Laura Gomes. Representação Política Feminina: alguns referenciais teóricos. **CSONline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 21, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17408>. Acesso em: 9 jun. 2023.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-as_mulheres_na_historiografia_brasileira.pdf. Acesso em: 9 jun. 2023.

O POTENCIAL TERAPÊUTICO DA DANÇA NA DOENÇA DE PARKINSON: o levantar de uma nova perspectiva pela dança

Edson Eduardo Fragoso dos Santos¹

Larissa Rocha da Silva²

Jenifer Andreza Rodrigues Corrêa³

Welton da Costa Cohen⁴

Lane Viana Krejcová⁵

RESUMO

A doença de Parkinson (DP) é uma doença degenerativa crônica, progressiva e incurável que acomete as capacidades motoras além de apresentar sintomas cognitivos e neuropsiquiátricos associados, que impactam dramaticamente a qualidade de vida de seus portadores. O risco de quedas é duas vezes superior em idosos com a DP, e a ocorrência de quedas aumenta grandemente o nível de mortalidade da doença, estando diretamente relacionado à progressão dos sintomas motores. Nesse contexto, terapias complementares de reabilitação motora são indispensáveis no tratamento de pacientes com Parkinson. A dança possui elevado potencial de estimulação terapêutica na DP, pois trabalha as funções motoras, cognitivas, expressividade, socialização, psicoemocional, afetivo, auto-estima e etc, apresentando efeitos positivos nos sintomas motores e não-motores da doença. O presente trabalho investiga a influência de intervenção terapêutica em Dança sobre a mobilidade, o equilíbrio e a qualidade de vida de pacientes acometidos com a DP.

Palavras-chave: Dança, Neurociências, Terapia, Parkinson.

ABSTRACT

Parkinson's disease (PD) is a chronic, progressive, and incurable degenerative disease that affects motor abilities as well as presents associated cognitive and neuropsychiatric symptoms which dramatically impact the quality of life of its patients. The risk of falls is twice higher in elderly with PD, and an occurrence of falls greatly increase the level of mortality of the disease, being directly rela-

¹ Edson Eduardo Fragoso dos Santos, biomédico graduado na Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA), especialista em Microbiologia na Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ). Integrante do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Pará (UFPA). Email: eduardo.fragoso@live.com

² Larissa Rocha da Silva, discente do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação científica (PIBIC) da Universidade Federal do Pará. Dançarina e Professora. Integrante do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da UFPA. Email: larissarocha2018@outlook.com.br

³ Jenifer Andreza Rodrigues Corrêa, discente do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), Bolsista do Programa de apoio à qualificação do ensino de graduação da Universidade Federal do Pará. Dançarina. Integrante do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da UFPA. Email: jennyfer.correa57@gmail.com

⁴ Welton da Costa Cohen, graduado na Universidade Federal do Pará (UFPA) no curso de Licenciatura em Dança. Integrante do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da UFPA.

⁵ Lane Viana Krejcová, docente efetiva na Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando no Programa de Graduação no curso de licenciatura em Dança no Instituto de Ciências da Arte. Coordenadora do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Pará.

ted to the progress of motor symptoms. In such context, complementary therapies of motor rehabilitation are indispensable on the treatment of Parkinson's patients. Dance has a high potential for therapeutic stimulation in PD, as it works in motor, cognitive, expressive, socializing, psycho-emotional, affective, self-esteem and etc functions, presenting positive effects on the motor and non-motor symptoms of the disease. The present work investigates the influence of therapeutic intervention in Dance on the mobility, balance and a quality of life of patients affected with PD.

Keywords: Dance, Neuroscience, Therapy, Parkinson.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz uma reflexão à luz de uma perspectiva multidisciplinar, como foco no papel da arte enquanto elemento de libertação e redescoberta de si, sobre os processos de percepção, diagnóstico e adequação a uma nova realidade, da pessoa que recebe o diagnóstico de uma doença neurodegenerativa incurável, a doença de Parkinson (DP). No tranquilo registro das páginas de seu diário, a Sra. Trudel Pederson, uma mulher corajosa e resiliente, compartilha suas experiências e reflexões pessoais sobre a jornada que a vida a impulsionou a trilhar. Diagnosticada com a DP, Trudel se viu diante de um desafio formidável, onde as mudanças em seu corpo, mente e espírito tornaram-se evidentes. Neste artigo, exploraremos os profundos impactos das alterações causadas pela doença de Parkinson na vida de Trudel, abordando o processo de diagnóstico e suas consequências em várias esferas de sua existência.

Além disso, lançaremos um olhar esperançoso sobre a dança como uma ferramenta terapêutica e artística que não apenas oferece alívio complementar a pacientes com Parkinson, mas também capacita Trudel e outros como ela a adotar uma perspectiva transformadora diante da nova realidade imposta por essa doença neurodegenerativa incurável. Através da dança, Trudel encontra uma maneira de dançar no ritmo de sua própria vida, reacendendo a chama da esperança e inspirando outros a fazerem o mesmo. Como complemento, trazemos uma pesquisa acerca da percepção de pacientes reais participantes do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da UFPA, que oferta aulas de dançaterapia para pessoas com Parkinson. Através de um questionário estruturado, esses pacientes foram indagados a respeito de sua percepção acerca do impacto da dança sobre seus sintomas e sua qualidade de vida.

Copenhague, 01 de novembro de 2013

Trudel Lauritz Pederson.

“Todos os dias às 6:30h da manhã, após despertar para mais um dia de trabalho, vou até a sacada do meu apartamento observar o colorido da paisagem que se mistura com o movimento e a agitação de uma cidade grande. O clima frio provoca em nossos corpos uma dança de tremores, que flui dos lábios aos pés, fazendo que a gente tenha uma vontade de voltar para a cama. Já passaram-se duas semanas desde o meu quinquagésimo aniversário, e sinto-me no auge da vida, tenho um bom emprego, um esposo atencioso e um casal de filhos, que juntos me deram 4 netos, e são os meus xodós”.

“Sempre ao chegar ao trabalho, a primeira coisa que faço é pedir a minha secretária um copo de café puro e bem quente. Durante a leitura entre um gole de café e outro, percebi

um tremor diferente na minha mão direita quando levava a xícara até a boca. Achei estranho mas não dei muita importância. As horas se passam a família reunida, meus netos brincando pela sala e, durante a hora do cafezinho, percebo novamente o estranho tremor sempre na mão direita quando levava a xícara até a boca, que chegou a me distrair das conversas”.

A DP é um dos distúrbios motores mais comuns entre as pessoas idosas e que se manifesta geralmente a partir dos cinquenta anos de idade, sendo uma desordem idiopática, degenerativa e progressiva do sistema nervoso, que afeta a iniciação dos movimentos voluntários. Essa enfermidade foi definida por James Parkinson como uma doença caracterizada pela presença de movimentos involuntários causados por tremores, com enfraquecimento da força muscular, inclinação do tronco para frente e alteração da marcha, tendo os sentidos e o intelecto não afetados¹.

Enquanto isso, a evolução tardia da DP foi caracterizada pela presença constante de tremores, com o agravante da marcha (passos curtos), frequência de quedas, prisão de ventre, disartria (dificuldade em articular as palavras), dificuldades para deglutição, e salivação excessiva constante, incontinência urinária e a incapacidade para articular os sons². A incidência da DP tem sido estimada entre 85 e 187 casos por 100.000 pessoas e a incapacidade funcional adquirida pela doença é comparável à causada pelos acidentes vasculares encefálicos (AVC)³.

Copenhague, 05 de dezembro de 2013

“Mais um dia frio. Acordo antes do despertador e ao levantar da cama percebo novamente aquele tremor na mão direita, que vem se tornando companhia constante nos últimos dias. Quando tentei levantar, percebi uma fraqueza ao apoiar o braço trêmulo para sair da cama. Sentada, olhei bem para a minha mão e percebi algo diferente, meus dedos estavam como se estivessem grudados uns aos outros em um formato de pinça e levemente trêmulos. Fiz massagem e alonguei os dedos até normalizar. No trabalho, minha secretária percebeu o estranho tremor na minha mão quando me entregou o café. Notei em seu olhar e no sorriso amarelo sua dúvida em perguntar o que eu tinha. Percebi assustada minha dificuldade em assinar os documentos que analisei esta manhã. Esses dias os tremores têm piorado, hoje iam e vinham, e algumas pessoas começavam a olhar para a minha mão, me deixando em vergonha e nervosa”.

A DP ocorre pela perda de neurônios do sistema nervoso central (SNC) produtores de dopamina, que é um neurotransmissor importante envolvido no controle motor. A diminuição deste neurotransmissor acaba desequilibrando o balanço entre as vias inibitórias e excitatórias dos núcleos da base que controlam os movimentos voluntários no encéfalo⁴. O resultado desse desequilíbrio é a dificuldade na iniciação dos movimentos voluntários, com lentidão de movimentação e frequente sensação de fraqueza. A bradicinesia é o sintoma que mais impossibilita o paciente, com a lentidão e o tempo prolongado de movimento, aumenta a dependência nas tarefas do cotidiano⁵.

O indivíduo com a DP sofre principalmente com a dificuldade motora, que progride impedindo a locomoção independente, aumentando o risco de quedas, prejudicando a sua qualidade de vida, gerando um estado de dependência de outras pessoas, o que contribui para agravar outra enfermidade associada, como a depressão^{6, 7}.

Copenhague, 17 de fevereiro de 2014

“Mais um dia frio para ir ao trabalho, os tremores me acordam novamente. Ao tentar levantar perco a força na perna direita e caio, tento me levantar, mas meu braço direito não

me obedece, pareço estar congelada pelo frio desta cidade. Entro em desespero, começo a lagrimar e tento me acalmar, vou de joelhos engatinhando até a direção do telefone e ligo para a fábrica dizendo que não irei porque estou muito resfriada, volto para a cama e a escalo até conseguir subir, tento me manter sentada e tranquila, respiro fundo estendendo e flexionando a perna e o braço direito alternadamente, até eu conseguir voltar a controlá-los. Além dos tremores e da fraqueza no meu lado direito, comecei a ter também insônia. As noites passaram a ser intermináveis, despertando várias vezes. Acordo frequentemente indisposta e sem vontade para fazer as coisas. Ultimamente passei a trazer os trabalhos da fábrica para casa, e prefiro que os funcionários deixem e peguem os documentos para eu analisar na minha caixa de correio, assim eu evito maior contato possível com eles”.

“Meu marido chega de viagem em dois dias, e começo a ficar bastante inquieta, quase entrando em desespero. Me sinto enfraquecida, envergonhada de passar uma imagem contrária do que sempre fui, a matriarca da família, uma mulher forte e formadora de opinião, persuasiva, sensata. Eu que sempre tentei passar a imagem de porto seguro da família, a que resolvia e os protegia de tudo que tivesse ao meu alcance. Gostava de ser participativa em assuntos que sempre me interessava, de me meter nas coisas, opinar, isso fazia eu me sentir importante e viva. Agora estou assim, medrosa, sem saber o que pode ser essa fraqueza enorme que toma conta do meu corpo, que vitaminas, descanso e cafeína não sanam, e o temor do que posso descobrir em um consultório médico é o fantasma que me assombra”.

Os sintomas motores da DP tendem a afetar inicialmente um lado do corpo, irradiando-se posteriormente, com tendência a envolver o corpo todo, diminuindo progressivamente as habilidades de movimentação do paciente. O tremor é o sintoma inicial mais comumente percebido na DP. Cerca de 50% dos pacientes tem início nas extremidades distais, em decorrência de oscilações involuntárias de um dos lados do corpo, observado em situações de repouso, e que diminui ou desaparece com o início de alguma ação, podendo reaparecer sempre que o paciente mantiver uma ação ou postura mais prolongada⁸.

Copenhague, 20 de março de 2014

“Outro dia frio, escuro e melancólico, nevava muito, o dia em que o meu esposo chegara do Brasil. A neve serviu como desculpa para eu não ir buscá-lo no aeroporto, mas a verdade é que não me sinto muito segura para dirigir. No quarto deitada ouço o barulho das chaves na porta e das malas sendo colocadas no chão, fico nervosa meu braço começa a tremer muito, quando ele abre a porta do quarto, me enfiço debaixo das cobertas e começo a chorar tentando disfarçar. Ele se assusta com a situação e puxando as cobertas pergunta o que aconteceu, abraço ele e digo que estava com muita saudades e meio indisposta. Resolvo então entrar na internet e pesquisar sobre tremores nos membros e fraqueza, e como uma bomba sobre a minha cabeça a primeira coisa que apareceu foi Doença de Parkinson. Fui ao banheiro lavar o rosto e me percebi apática. Não estou me reconhecendo ultimamente. Me arrumo e espero meu marido voltar. Quando ele me vê ali sentada arrumada, retruca, e peço para ele me levar ao médico. Levantei e caminhei até a porta, ele me diz que meu jeito de andar parece diferente, pareço com um andar cansado. Sei que ele percebeu que abandonei meus tão estimados sapatos de saltos. Tropeço muito com eles ultimamente. Quando fui entrar no carro, a minha perna direita travou. Perdi o equilíbrio tentando continuar, meu esposo corre e rapidamente me levanta. Tento disfarçar dizendo que pode ser câimbra, e ele pergunta se sinto algum desconforto, mas respondo que não, então ele me ajuda a sentar.

“O médico que consulta a nossa família há anos nos atendeu e relatei tudo o que estava acontecendo. Ele me encaminhou para o neurologista, adiantando, como eu temia, sua suspeita de que eu possa estar com a Doença de Parkinson. Virei para meu marido e o vi perplexo, segurando as lágrimas. Fazendo-me de forte com a mão trêmula seguro a mão

dele, e como sempre digo nas horas difíceis, tudo ficará bem. Ao chegarmos em casa, meu esposo pensativo não diz uma palavra, mas seu semblante revela o estado de terror que se encontra sua mente.”

O diagnóstico da DP é difícil e demorado, especialmente nos seus estágios iniciais quando os sintomas ainda são brandos. Não existem testes de imagem ou biomarcadores para detectar a doença, tipicamente, a suspeita da DP é levantada pela combinação do histórico médico, exame físico do paciente e aparecimento dos quatro sintomas motores cardinais (tremor, bradicinesia, rigidez e instabilidade postural). Na prática clínica, a confirmação do diagnóstico da DP é feita empiricamente pela administração de medicamentos agonistas dopaminérgicos, e a melhora significativa dos sintomas motores em resposta à medicação confirma a presença da doença⁹.

Copenhague, 20 de novembro de 2014

“Ao chegar para ser consultada com o neurologista, percebo minha imagem espelhada na porta da sala de espera: meu tronco levemente inclinado para frente e o tremor bem evidente na mão direita. Estou com medo. Se a suspeita do médico se confirmar, como vou comunicar aos nossos filhos sobre a situação da minha saúde? É uma decisão muito difícil que terei de tomar, pois de mãe protetora vou passar ser a frágil e protegida, e isso me dói muito”.

“O neurologista, muito simpático, pergunta sobre a minha família, pede para eu relatar tudo o que vem acontecendo, sobre os tremores, se eu já tinha caído alguma vez recentemente, sobre as minhas dificuldades motoras, meu sono, tristeza... Ele me examina cuidadosamente, e me explica que tenho os sintomas característicos da doença, o que eu temia em escutar. Ele me explica sobre outros sintomas como a depressão, alterações de humor, de sono, de funcionamento intestinal, e a cada fato explicado sinto-me chocada como se ele tivesse uma bola de cristal e estivesse descrevendo toda a minha vida nos últimos meses (anos?), alterações que eu sequer havia dado importância e que parecem ser por conta dessa doença. Vou começar a tomar levodopa, e devo retornar em seis semanas para nova avaliação. Com um sorriso amarelo agradeço e saio, meu esposo segura a minha mão e sente o meu tremor, fico nervosa e tento soltar a mão dele, mas ele volta a segurar apertando para que eu não soltasse mais”.

Pessoas diagnosticadas com a DP apresentam principalmente anormalidades na postura e no equilíbrio, com a perda dos reflexos posturais que leva ao aumento da instabilidade do corpo. A marcha apresenta passos curtos, podendo ser rápidos ou lentos e arrastados, nem sempre com a participação dos braços. Essa marcha é decorrente da postura adotada pelos portadores, pois a cabeça anterioriza-se, levando a ocorrer um aumento da cifose torácica e com flexões dos joelhos, deslocando o centro de gravidade para a frente, fazendo com que o paciente ande em constante desequilíbrio^{10, 11}.

Virtualmente todo paciente de Parkinson apresenta sintomas não motores, e estudos defendem uma redefinição das fases da doença em pré-clínica, pré-motora e motora¹². Existem diversos sintomas não-motores que afetam a qualidade de vida do paciente com DP, estes incluem alterações nos sistemas cardiovascular, gastrointestinal, urinário, reprodutivo, ciclo sono-vigília, estados de humor, memória e atenção, estados psiquiátricos e a perda da capacidade de sentir prazer¹³, associados tornam a DP ainda mais incapacitante e reduzem a expectativa de vida. A qualidade de vida relacionada à saúde (QVRS) pode ser descrita como a percepção e auto avaliação por pacientes

acerca do impacto da doença na sua vida e as suas consequências, assim a partir dessas informações coletadas podem levar a um melhor entendimento das consequências da doença e sugerir a indicação de estratégias de tratamento¹⁴.

Copenhaguen, 05 de dezembro de 2014

“Chegamos de mais uma consulta com o neurologista. O diagnóstico se confirma a cada novo fato. Decidimos que é o momento de contar aos nossos filhos, que vem nos visitar hoje. Ao chegarem, meu marido pediu que fossem até o quarto. Não tenho vontade de sair da cama, eles se aproximam, abraço os dois com bastante força e choro como uma criança, eles começam a chorar também, sem entender o que está acontecendo. No meio de soluções digo que estou com a doença de Parkinson. Meu filho me enche de beijos, enquanto a minha filha começa a questionar como será daqui em diante, como vão ajustar suas rotinas para cuidar de mim, que ela tem muitos afazeres... Sei que minha filha tem uma visão prática e está somente tentando se ajustar à nova realidade, mas senti-me um estorvo e reagi dizendo que eu ainda não preciso de cuidados, e que ela não precisaria se incomodar”. Meu filho se impôs dizendo que eu era a mãe deles e que me ajudar seria uma obrigação e que eu poderia contar com ele o que eu precisasse, o que acabou gerando uma discussão, meu Deus, agora sou até motivo de brigas. Minha filha se despede friamente e vai embora, meu filho deita e me abraça. Faço um cafuné no meu filho, e ele percebe meu tremor. As horas passam, a noite chega e no meio da madrugada acordo com meus tremores. Olho para o lado e não vejo meu marido, vou até a sala e o encontro embrulhado dormindo no sofá. Volto para o quarto e choro até o amanhecer”.

Os sintomas depressivos presentes na DP consistem nas manifestações não-motoras mais frequentes, sendo observada em mais de 90% dos pacientes. Tais sintomas depressivos podem ser relacionados às alterações no sistema dopaminérgico, afetando a fisiologia do sono, do apetite, sistemas de recompensa e motivação, e são agravados pela tendência ao isolamento do paciente decorrente das limitações motoras, o que gera um ciclo de retroalimentação positiva no qual o paciente isola-se por conta da depressão e agrava seu quadro depressivo por conta do isolamento¹⁵.

Copenhaguen, 20 de janeiro de 2015

“Os dias se seguem e o cinza do céu reflete como me sinto. A cada dia percebo que minha doença se torna mais evidente. Quero voltar para a cama, e no caminho minha perna direita trava. Perdi o equilíbrio, não lembro bem o que aconteceu depois, só que acordei no hospital com pontos acima da sobrancelha e um olho roxo. Meu braço direito dói. O médico entra com meus exames e acalma meu marido dizendo que não tive lesões graves na cabeça. Ele me examina, e passa orientações para meu marido e para mim: Não posso mais trancar portas quando entrar em qualquer cômodo da casa, o que inclui o banheiro. Teremos que mudar o piso da casa e do banheiro, tirar alguns móveis do caminho e vou ter de sair do meu quarto para um quarto no andar de baixo. Sinto minha vida desmoronando aos poucos e agora não tenho sequer direito de escolher ao meu gosto o conforto do meu lar. Agora o Parkinson me roubou a privacidade. As portas sempre abertas e a mira dos olhares vigilantes vêm me incomodando aos poucos, por parecer uma criança, sei que é para o meu bem mas isso que me chateia bastante”.

Em estágios iniciais, o risco de quedas do indivíduo com DP equipara-se ao risco de quedas de idosos saudáveis. Todavia, processos motores regulados por mecanismos corticais complexos, como sentar-se e levantar-se da cadeira, podem ser afetados desde os estágios leve e moderado da DP, aumentando a predisposição do paciente à queda. Em estágios avançados, no entanto, o aumento

do risco de quedas agrava-se associado ao comprometimento sensorial, às alterações cognitivas, à progressão da incapacidade motora e aos sintomas depressivos¹⁶.

Copenhague, 20 de fevereiro de 2015

“Estou tomando meus medicamentos corretamente, e vejo claramente que dependo dele. Todos os dias próximo à hora de tomar meus remédios é quando fico mais travada, congelo e não consigo fazer as coisas, é uma sensação terrível. Minha vida social agora resume-se a ir visitar o neurologista. Meu médico vem insistindo para que eu faça atividades físicas para complementar o tratamento, sugeriu academia, natação, hidroginástica. O que vou fazer eu, uma velha doente em uma academia no meio de tanta gente jovem?” Não. Perdi muitas coisas com essa doença, mas ainda tenho senso do ridículo. Até tentei caminhar na pracinha perto de casa, mas não gostei das pessoas me olhando. Para mim estão todos reparando nos meus tremores. O mau humor vai me dominando ultimamente, principalmente pela constante insistência da minha família em querer que eu saia de casa para fazer a bendita atividade física. Depois de vários dias discutindo com meu marido, aceitei começar as sessões de fisioterapia. O fisioterapeuta é simpático comigo, me ajuda a executar os movimentos propostos, a concentração é indispensável, termino a sessão exausta.

Apesar de bastante efetivos no controle dos sintomas, o tratamento farmacológico para a DP não tem potencial para parar ou reverter o curso da doença. Os efeitos positivos do tratamento com levodopa (medicamento a base de dopamina) são acentuados nas fases iniciais, mas se tornam menos evidentes com o tempo, gerando posteriormente efeitos motores secundários que tornam o gerenciamento da doença mais complexo. É de suma importância a combinação de intervenções terapêuticas adicionais que maximizem a qualidade de vida e o status funcional do paciente, aliviando os sintomas e contribuindo para um retardo da progressão da doença. A maioria dos pacientes com DP aderem a tratamentos de fisioterápicos, porém existem diversas outras modalidades de terapia motora que demonstram efeitos positivos sobre os sintomas motores e não motores da DP¹⁷.

Copenhague, 20 de março de 2015

“As semanas vão passando e me sinto menos indisposta, acho que por conta da fisioterapia. Mas já estava ficando um pouco enjoada de estar sempre nessa mesma coisa. e decidi que quero tentar uma terapia que não seja em casa, porque aqui está ficando muito monótono. Até comecei sessões com o psicólogo para tentar melhorar, ele me sugeriu aumentar meu contato com pessoas da minha idade, pessoas com quem eu possa conversar, devido me sentir solitária. Foi quando recebi o contato de um grupo que trabalha dança para pacientes de Parkinson. Decidi me dar mais essa chance e compareci a uma aula, assim, sem grandes expectativas. Chegando lá, a primeira coisa que me chamou a atenção foi o fato de ser um grupo onde todos tinham a mesma doença. Pela primeira vez desde que comecei a conviver com essa nova realidade, pude conversar com pessoas que passam pelas mesmas experiências que eu, o que me deixou mais à vontade logo de princípio. Todos também tremem, mas parecem não ligar muito, pelo menos enquanto estamos juntos nessa aula. A aula foi bem divertida, animada, com muitos movimentos e ritmo e consegui até me divertir especialmente quando dançamos algumas músicas de que gosto muito, o que fez eu me esquecer por um minuto da minha doença”.

Atividades culturais, incluindo música, canto e dança apresentam um impacto positivo na saúde e qualidade de vida de pessoas idosas com ou sem doença neurodegenerativa, e a dança, por ter um importante componente motor¹⁸. associado melhora as funções cardiovasculares, força muscular, postura e equilíbrio No âmbito da reabilitação diversos estudos têm demonstrado efeitos

positivos da dança para estímulo da plasticidade cerebral, ao melhoramento das funções motoras, cognitiva, neuropsiquiátricas e qualidade de vida de pacientes de Parkinson. A combinação de movimentos e de estimulação de diferentes vias sensoriais, memória e expressão emocional, exerce um efeito mais amplo em relação a outras terapias puramente motoras. Outro grande benefício prático da dança relaciona-se à fácil aderência por ser uma atividade prazerosa, que estimula os pacientes a interagirem no grupo de forma contínua, o que induz a socialização^{19, 20, 21}.

Assim, considerando o histórico clássico aqui relatado com base nos depoimentos sobre relação do paciente com a Doença de Parkinson, e considerando o potencial da Dança como ferramenta terapêutica não farmacológica, o presente estudo foi desenvolvido com o objetivo de investigar o impacto de sessões semanais de dança sobre a percepção de pessoas com a Doença de Parkinson acerca do impacto da atividade de dança sobre sua qualidade de vida.

METODOLOGIA

Participaram desta pesquisa pacientes diagnosticados com a Doença de Parkinson, comprovada através de laudos médicos e receitas comprovando o acompanhamento com neurologista. Todos os pacientes foram incluídos para participação nas sessões de dançaterapia pelo método Baila Parkinson, do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão da UFPA.

Foram selecionados pacientes apresentando estágios 2 a 4 na escala de Hoehn & Yahr. O presente projeto obteve aprovação do Comitê de Ética em Pesquisas (CEP-HUJBB) sob o n. 49347115.0.0000.0017. Todos os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, concordando em participar dos experimentos. A participação do paciente consistia em participar das aulas de dança semanais e responder posteriormente ao questionário apresentado na pesquisa. Utilizamos uma versão modificada do questionário de Westheimer para avaliar o bem-estar dos pacientes imediatamente após a aula de dança.

Questionário Modificado de Westheimer

Este questionário foi utilizado a fim de verificar a percepção do bem-estar e qualidade de vida dos pacientes imediatamente após as aulas de dança. Ele contém questões abertas e fechadas acerca da autopercepção do paciente sobre seu corpo, estado de humor, mobilidade após as aulas e o impacto da dança nas atividades de vida diária, bem como a duração de tal impacto. As duas últimas questões referem-se à motivação do paciente em participar das aulas de dança²².

Estrutura das aulas de Dança

Os planos de aulas foram desenvolvidos visando a necessidade global, tanto neural quanto no condicionamento físico, focando nas possibilidades e limitações dos pacientes com tempos de aula variando entre 40 e 60 minutos de aula, duas vezes por semana. Nos dois primeiros meses, as aulas consistiam em treinamento rítmico, focados em movimentos funcionais como: sentar,

levantar, estender, flexionar, rotacionar os braços, pernas e tronco dentro de uma contagem rítmica, exigindo maior concentração e conseqüentemente maior ativação do córtex motor. Nos meses seguintes as aulas foram trabalhadas visando maior complexidade de movimentos rítmicos e coreografias, com um caráter mais dançante, associando os movimentos artísticos com movimentos funcionais do cotidiano. As seqüências de movimentos continham combinações de elementos do ballet clássico, dança moderna, contemporâneo, dança de salão, dança do ventre, gyrokinesis® e dança folclórica.

Os trabalhos eram realizados a maior parte do tempo com os pacientes dispostos em círculo, sentados em cadeiras, onde todos pudessem se ver. Todas as aulas iniciavam, com o momento de socialização, no qual buscávamos conversar com todos os alunos deixando-os à vontade o máximo possível para que pudessem compartilhar suas vivências, seja falando da doença ou não. Os movimentos rítmicos eram trabalhados geralmente em cadências de oito tempos, caindo para quatro, dois e um tempo e em seguida fazendo a mesma ordem decrescente de velocidade. Os movimentos eram trabalhados estimulando a concentração individual, ao mesmo tempo visando atingir a sincronia coletiva, como visto na Figura 1. Os trabalhos de sincronização especialmente são conhecidos por ativar a população de neurônios-espelho, um dos principais mecanismos sugeridos para os efeitos benéficos da prática de dança em condições neurodegenerativas²³.

Outro fator importante trabalhado ao longo da progressão das aulas foi a exploração do espaço com deslocamentos (frente, lados, fundo e diagonais), e os movimentos nos três planos (alto, médio e baixo), para a maioria dos pacientes reintroduzindo uma relação com o chão há muito perdida, através de seqüências cadenciais de oito tempos com movimentos estrategicamente desenhados tanto para subir quanto para deitar com segurança, usando estímulos sonoros como palmas, estalar dos dedos, assobios ou contagem oral. Trabalhamos ainda com foco na expressividade, onde os estilos mais utilizados foram a dança contemporânea, ballet clássico, dança de salão, danças regionais, e diversas dinâmicas que ajudaram a complementar o caráter lúdico das aulas.

O preparo de aulas dinâmicas faz com que o aluno interaja mais em grupo, propiciando a socialização e aumentando interesse na participação e adesão ao trabalho. Em combinação, todos estes elementos acarretam uma melhora das funções motoras, cognitivas e neuropsiquiátricas do paciente, melhorando consideravelmente sua qualidade de vida através de uma experiência motivadora, diferenciada e significativa, facilitando o enfrentamento da doença.

RESULTADOS

Atualmente o Grupo Parkinson atende os pacientes com Parkinson todas as terças e quintas de 14h às 17h, com um contingente atual de 36 participantes que se dividem em três turmas. Os pacientes participantes do presente estudo apresentaram média de idade de 65.9 ± 9.2 anos, sendo 15 pacientes de ambos os sexos. A alta taxa de adesão e frequência desses pacientes ratifica a qualidade do trabalho desenvolvido pelo grupo para o controle da evolução DP e melhora da qualidade de vida, além de sinalizar a carência de oferta de terapias complementares para pacientes com neurodegeneração por parte dos sistemas de saúde.



Figura 2. Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão UFPA. Ilustrações dos métodos e dinâmicas utilizados nas aulas de dança com os pacientes do Grupo Parkinson. O trabalho em círculo para favorecer a interação; os trabalhos no plano baixo levando a um reencontro com o chão; trabalhos nas cadeiras para facilitar o uso da amplitude dos membros sem comprometer o equilíbrio; trabalho em duplas favorecendo a interação e auxiliando na deambulação e manutenção do equilíbrio.

O questionário de Westheimer foi aplicado após seis meses de participação dos pacientes na intervenção, a fim de investigar de forma qualitativa e quantitativa a percepção dos efeitos da prática de dança sobre a situação clínica individual e a qualidade de vida dos pacientes participantes. Os resultados estão demonstrados no gráfico 1 abaixo.

As questões qualitativas do questionário de Westheimer investigavam o que especificamente o paciente acredita que o trabalho em dança faz por ele, e qual a motivação para o mesmo permanecer na atividade toda semana. As respostas obtidas revelaram que a maioria dos pacientes respondeu que as aulas de dança estão ajudando na melhoria dos movimentos autônomos bem como no sentimento de felicidade por estarem com outros pacientes com Parkinson fazendo parte do projeto. Observamos de forma bastante marcante a formação de uma identidade de grupo entre as pessoas participantes do projeto, uma vez que compartilham experiências similares de vida, de mecanismos de convivência com a doença, adaptação ao processo após o diagnóstico, bem como observam mudanças similares em seus corpos, o que aparentemente os deixa mais à vontade com essas alterações quando inseridos em grupos de pessoas que compartilham as mesmas características.

A formação de laços de amizade, companheirismo e compartilhamento de experiências através da dança favoreceu a estes não somente ferramentas para a tomada de consciência sobre seus corpos, limites e possibilidades, mas também abriu novos horizontes que, segundo um dos pacien-

tes relata, ajudou-o a tornar-se o “corógrafo” da sua própria condição desde então. A arte nesse processo pode ser um elemento importante nos processos de redescoberta da nova condição corporal, social e emocional.

DISCUSSÃO

No presente trabalho utilizamos a dança como ferramenta terapêutica complementar para pacientes com Parkinson. Estudos prévios com pacientes depressivos demonstraram que a prática de dança auxilia na modulação da ativação simpática do sistema neurovegetativo, bem como na modulação das concentrações séricas de serotonina e dopamina²⁴. Diversas terapias motoras têm classicamente sido utilizadas no acompanhamento de pacientes com a DP, tendo efeitos reconhecidos na manutenção da independência funcional e, no aumento da qualidade de vida²⁵. Todavia, a dança apresenta aspectos diferenciais muito importantes que ampliam o espectro de benefícios ao mesmo tempo que mantém a adesão dos pacientes mais facilmente em relação a outras terapias, por ser uma modalidade altamente atrativa e que favorece grandemente a interação do grupo.

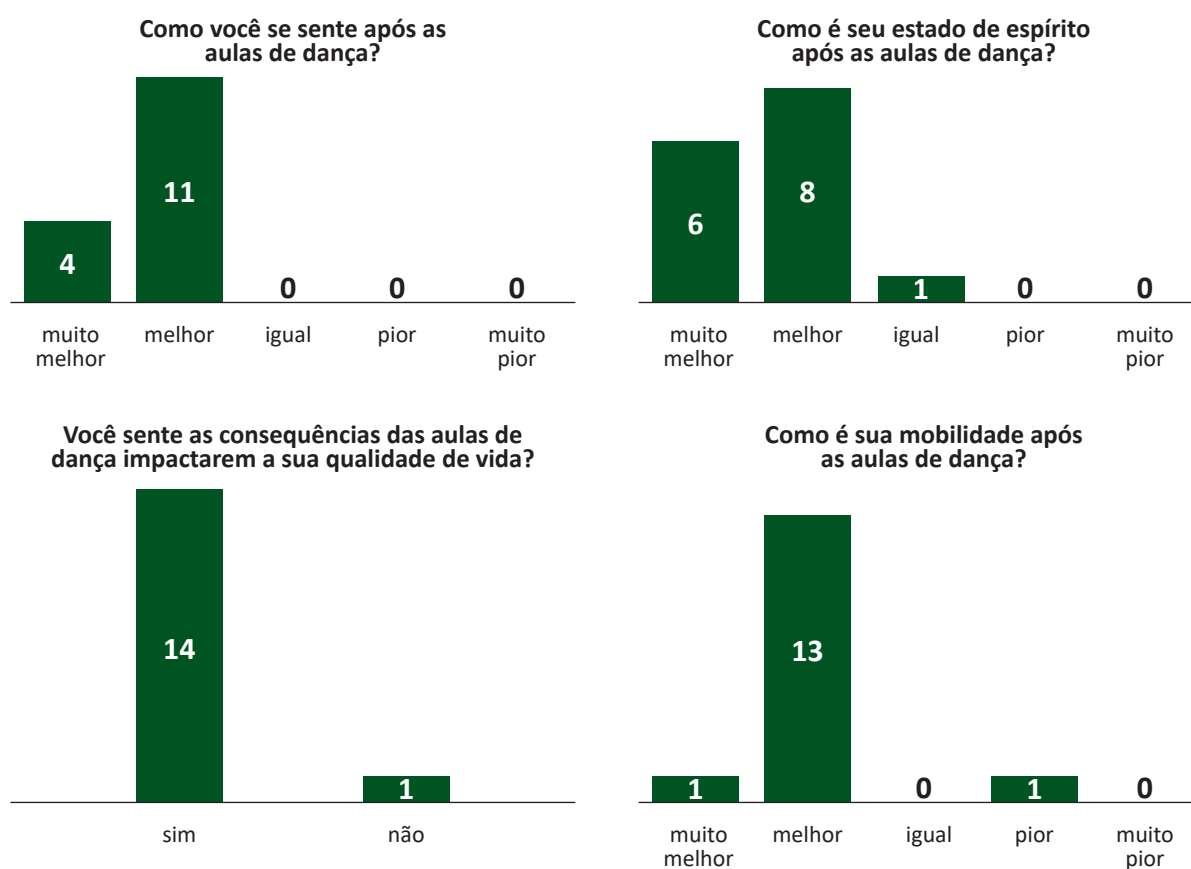


Gráfico 1. Gráficos ilustrando as respostas quantitativas obtidas no questionário de Westheimer, administrado após seis meses de intervenção em dança.

Em nosso estudo observamos uma alta taxa de frequência dos pacientes, com uma baixíssima taxa de desistência (<10%), que podemos atribuir a diversos fatores, revelados em parte pelas respostas obtidas no questionário de Westheimer. Estudos acerca das motivações para a adesão ou desistência de idosos a programas de atividade física demonstram que o aumento do contato social, da auto-estima e o caráter lúdico das atividades são os fatores motivacionais mais marcantes para a adesão à prática, enquanto que questões familiares e falta de identificação com a atividade são os fatores principais para a desistência^{26, 27, 28}.

Nosso estudo também demonstrou que seis meses de prática regular de dança levaram a uma melhora na percepção da qualidade de vida por parte dos mesmos. A melhora na qualidade de vida observada pode ser interpretada aqui como resultado de uma soma de fatores, que incluem desde a melhora dos aspectos motores que influenciam diretamente nas atividades de vida diária e na independência funcional, como por fatores relacionados à melhora do estado neuropsiquiátrico, resultando na socialização, identidade de grupo, caráter lúdico da atividade, e aumento da motivação, com melhora dos estados de humor e redução dos níveis de ansiedade. Em conjunto esses fatores auxiliam no enfrentamento da doença, o que configura a dança como não somente uma estratégia adequada, mas como uma das estratégias mais eficientes para a terapêutica complementar com pacientes de Parkinson.

CONCLUSÃO

A DP, apesar de ser uma enfermidade degenerativa progressiva, crônica e sem cura, pode-se perceber através dos resultados das intervenções das aulas de dança uma melhora significativa nas características clínicas relacionadas ao movimento, com consequência positiva na qualidade de vida nos pacientes analisados. Isso ratifica o potencial da dança como uma terapia complementar de excelência, contemplando não somente a reabilitação motora, mas também vários aspectos somáticos, com destaque para as alterações neuropsiquiátricas tais como a depressão. Os dados também demonstraram que a dança pode contribuir significativamente para auxiliar em diversos aspectos no enfrentamento da doença.

O presente trabalho também destaca o papel fundamental das abordagens interdisciplinares no campo das Artes, que configura um campo fértil a ser cultivado e explorado, contribuindo na construção de saberes em diversas áreas do conhecimento. Onde há um ser humano, ali se fará arte, arte divina, espiritual, terrena, material, científica. Arte que indaga, instiga, que preenche os nossos corpos natalícios para que se possa refletir, criticar, quebrar a quarta parede da espetacularidade que a separa muitas das vezes daqueles que nunca tiveram a oportunidade de experimentá-la, libertando-a para todas as pessoas que precisam dela para viver e continuar vivendo.

REFERÊNCIAS

1. PARKINSON, James. An essay on the shaking palsy. **The Journal of neuropsychiatry and clinical neurosciences**. v. 14, n. 2, p. 223-236, janeiro, 2002. doi: 10.1176/jnp.14.2.223.

2. SOUZA, Cheylla; ALMEIDA, Helayne; SOUSA, Jomário et al. A doença de Parkinson e o processo de envelhecimento motor: uma revisão de literatura. **Revista Neurociências**. v. 19, n. 4, p. 718-723, dezembro, 2011. doi.org/10.34024/rnc.2011.v19.8330
3. DE LAU, Lonneke; BRETELER, Monique. Epidemiology of Parkinson's disease. **The Lancet Neurology**. v. 5, n. 6, p. 525-535, junho, 2006, DOI: 10.1016/S1474-4422(06)70471-9
4. DOS SANTOS, Eduardo; ZIEGLER, Juliana; FERREIRA, Fernanda. Doença de Parkinson: revisão bibliográfica. **Disciplinarum Scientia, Saúde**. v. 8, n. 1, p. 115-129, março, 2016. DOI: <https://doi.org/10.37777/921>
5. SHULMAN, Lisa; ANDERSON, Karen; REICH, Stephen et al. The evolution of disability in Parkinson disease. **Movement disorders**. v. 23, n. 6, p. 790-796, abril, 2008. doi: 10.1002/mds.21879.
6. NAKABAYASHI, Tatiana; CHAGAS, Marcos; Corrêa, Ana et al. Prevalência de depressão na doença de Parkinson. **Revista Psiquiatria Clínica**. v. 35, n. 6, p. 219-227, junho, 2008. Doi: 10.1590/S0101-60832008000600003
7. SILBERMAN, Cláudia; LAKS, Jerson; RODRIGUES, Cláudia; ENGELHARDT, Elias. Uma revisão sobre depressão como fator de risco na doença de Parkinson e seu impacto na cognição. **Revista Psiquiatria**. v. 2, p. 52-60, abril, 2004. DOI: 10.1590/S0101-81082004000100008
8. BARBOSA, Egberto; SALLEM, Flávio. Parkinsons disease—diagnosis. **Revista Neurociências**. v. 13, n. 3, p. 158-165, setembro, 2005. <https://doi.org/10.34024/rnc.2005.v13.8827>
9. HUGHES; DANIEL; LEES. Accuracy of clinical diagnosis of idiopathic Parkinson's disease: a clinico-pathological study of 100 cases. **Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry**. v. 55, n. 3, p. 181-184, agosto, 1993. <http://dx.doi.org/10.1136/jnnp.55.3.181>
10. VIALLET, François; MASSÃO, Jean; KHALIL, Ramsha et al. Coordination between posture and movement in parkinsonism and SMA lesion. **From Neuron to Action, Springer**. p. 65-70, janeiro, 1990. DOI: 10.1007/978-3-662-02601-4_8
11. DIBBLE, Leland; CHRISTENSEN, Jesse; BALLARD, James et al. Diagnosis of fall risk in Parkinson disease: an analysis of individual and collective clinical balance test interpretation. **Physical therapy**. v. 88, n. 3, p. 323-32, março, 2008. doi: 10.2522/ptj.20070082
12. BRAAK, Heiko; BOHL, Jürgen; Müller, Christian et al. Stanley Fahn Lecture 2005: The staging procedure for the inclusion body pathology associated with sporadic Parkinson's disease reconsidered. **Movement disorders**. v. 21, n.12, p. 2042-2051, dezembro, 2006. Doi: 10.1002/mds.21065
13. PARK, Ariane; STACY, Mark. Non-motor symptoms in Parkinson's disease. **Journal of Neurology**. v. 256, n. 3, p. 293-298, agosto, 2009. doi: 10.1007/s00415-009-5240-1.
14. WEI, Song; GUO, Xiao; CAO, Bei et al. The impact of non-motor symptoms on the Health-Related Quality of Life of Parkinson's disease patients from Southwest China. **Parkinsonism & related disorders**. v. 20, n. 2, p. 149-152, fevereiro, 2014. DOI: 10.1016/j.parkreldis.2013.10.005

15. NAKABAYASHI, Tatiana; CHAGAS, Marcos; LOUREIRO, Sonia et al. Prevalência de depressão na doença de Parkinson. **Revista Psiquiatria Clínica**. v. 35, n. 6, p. 219-227, janeiro, 2008. <https://www.scielo.br/j/rpc/a/zp6xhttpCnN3GTVrh6FrmGqD/?format=pdf&lang=pt>
16. ARAGÃO, Fernando; NAVARRO, Fabiana. Influências do envelhecimento, do tempo de evolução da doença e do estado cognitivo sobre os episódios de quedas, em uma população parkinsoniana. **Fisioterapia Brasileira**. v. 6, n. 4, p. 254-255, julho, 2005. <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-491207>
17. CALDERARO, Sabrina; MADEI, Janete; CONTER, Carolina. Doença de Parkinson: Tratamentos Complementares e Qualidade de Vida. **Saúde e Pesquisa**. v. 8, n. 1, p. 97-103, abril, 2015. Doi: <https://doi.org/10.17765/1983-1870.2015v8n1p97-103>
18. HEIBERGER, Lisa; MAURER, Christoph; AMTAGE, Florian et al. Impact of a weekly dance class on the functional mobility and on the quality of life of individuals with Parkinson's disease. **Frontiers in aging neuroscience**. v. 3, n. 14, outubro, 2011. doi: 10.3389/fnagi.2011.00014
19. EARHART, Gammon. Dance as therapy for individuals with Parkinson disease. **European journal of physical and rehabilitation medicine**. v. 45, n. 2, p. 231-38, junho, 2009. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2780534/>
20. HACKNEY, Madeleine; EARHART, Gammon. Health-related quality of life and alternative forms of exercise in Parkinson disease. **Parkinsonism & related disorders**. v. 15, n. 9, p. 644-648, março, 2009. DOI: 10.1016/j.parkreldis.2009.03.003
21. SHANAHAN, Joanne; MORRIS, Meg; BHRIAIN, Orfhlaith et al. Dance for people with Parkinson disease: what is the evidence telling us? **Archives of physical medicine and rehabilitation**. v. 96, n.1, p. 141-153, janeiro, 2015. DOI: 10.1016/j.apmr.2014.08.017
22. WESTHEIMER, Olie. Why dance for Parkinson's disease. **Topics in Geriatric Rehabilitation**. v. 24, n. 2, p. 127-140, abril, 2008. DOI:10.1097/01.TGR.0000318900.95313.af
23. MCGARRY, Lucy; RUSSO, Frank. Mirroring in dance/movement therapy: Potential mechanisms behind empathy enhancement. **The Arts in Psychotherapy**. v. 38, n. 3, p. 178-184, julho, 2011. DOI: 10.1016/j.aip.2011.04.005
24. MCGARRY, Lucy; RUSSO, Frank. Mirroring in dance/movement therapy: Potential mechanisms behind empathy enhancement. **The Arts in Psychotherapy**. v. 38, n. 3, p. 178-184, julho, 2011. DOI: 10.1016/j.aip.2011.04.005
25. FRAZZITA, Giuseppe; BALBI, Pietro; MAESTRI, Roberto et al. The beneficial role of intensive exercise on Parkinson disease progression. **American Journal of Physical Medicine & Rehabilitation**. v. 92, n. 6, p. 523-532, junho, 2013. doi: 10.1097/PHM.0b013e31828cd254.
26. CARDOSO, Adilson; BORGES, Lucélia; MAZO, Giovana et al. Fatores influentes na desistência de idosos em um programa de exercício físico. **Movimento**. v. 14, n. 1, p. 225, janeiro, 2008. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2303>

27. EIRAS, Suélen; SILVA, William; Souza, Doralice et al. Fatores de adesão e manutenção da prática de atividade física por parte de idosos. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. v. 31, n. 2, janeiro, 2010. <https://www.redalyc.org/pdf/4013/401338541006.pdf>

28. GOMES, Kátia; ZAZÁ, Daniela. Motivos de adesão a prática de atividade física em idosos. **Revista Brasileira de Atividade Física & Saúde**. v. 14, n. 2, p. 132-138, setembro, 2010. DOI: <https://doi.org/10.12820/rbafs.v.14n2p132-138>

PRODUÇÃO E EMPREENDEDORISMO E POSSIBILIDADES DE INOVAÇÃO NO CAMPO TEATRAL DA ECONOMIA CRIATIVA DO GRUPO GALPÃO E DO GALPÃO CINE HORTO

Guilherme Luz¹

RESUMO

O empreendedorismo e a inovação são aspectos intrínsecos à sociedade brasileira, desempenhando um papel de grande relevância no cotidiano de muitos profissionais culturais. No contexto teatral, essas práticas ganham destaque especial, influenciando a formação de atores empreendedores e produtores teatrais. A inovação se manifesta na maneira como os trabalhos teatrais são concebidos, resultando na criação de abordagens diferenciadas que visam a permanência no mercado. O teatro, de modo contínuo, busca por inovações para garantir sua sobrevivência, seja na criação de espetáculos ou na adaptação ao ambiente comercial, muitas vezes envolvendo patrocinadores e investidores que compartilham a cultura empreendedora. Nesse cenário, o Grupo Galpão e o Galpão Cine Horto emergem como notáveis exemplos dessa transformação e configuração do mercado cultural em Belo Horizonte. Este artigo se fundamenta em estudos relacionados à formação empreendedora no contexto cultural e teatral, com o objetivo de explorar as práticas de produção e empreendedorismo adotadas pelo Grupo Galpão. Além disso, busca-se discutir a economia criativa no teatro por meio da análise dos métodos empreendedores empregados por essas organizações.

Palavras chave: Economia criativa, Empreendedorismo, grupo galpão, produção teatral, sustentabilidade.

ABSTRACT

Entrepreneurship and innovation are intrinsic aspects of Brazilian society, playing a highly relevant role in the daily lives of many cultural professionals. In the theatrical context, these practices take on a special prominence, influencing the development of entrepreneurial actors and theater producers. Innovation is evident in how theatrical works are conceived, leading to the creation of distinct approaches aimed at staying competitive in the market. Theater consistently seeks innovations to ensure its survival, whether in the production of performances or in adapting to the commercial environment, often involving sponsors and investors who share the entrepreneurial culture. In this scenario, the Grupo Galpão and Galpão Cine Horto emerge as notable examples of this transformation and configuration of the cultural market in Belo Horizonte. This article is based on studies related to entrepreneurial development in the cultural and theatrical context, with the aim of exploring the production and entrepreneurial practices adopted by the Grupo Galpão. Furthermore, it seeks to discuss the creative economy in theater through an analysis of the entrepreneurial methods employed by these organizations.

Key-words: creative economy; entrepreneurship; Grupo Galpão; theatrical production; sustainability.

¹ Estudante de licenciatura em produção artística (UFMG).

INTRODUÇÃO

A economia criativa tem conquistado crescente destaque, uma vez que se tornou um motor impulsionador de recursos por meio do entretenimento. Esse fenômeno permeia o campo do teatro, concentrando-se especialmente no estímulo e nas necessidades dos grupos teatrais, bem como nas estratégias de sustentação de suas atividades. Para que essas Instituições possam gerir-se eficazmente, é fundamental dedicar atenção constante à aprovação de projetos, captação de recursos, administração financeira, investimento interno e transparência na prestação de contas com os investidores, para que possam manter uma sustentação financeira de suas atividades.

O setor cultural é um setor amplo dentro da economia criativa, o teatro enquanto categoria terá suas especificidades, isso resultará em uma busca particular em diálogo com o poder público e o mercado para o atendimento das suas necessidades para manterem sua existência em lugares como Belo Horizonte, que ainda possui a característica muito peculiar do teatro de grupo, presente no cenário cultural. Sem a iniciativa para o diálogo, as lacunas para as dificuldades existentes na área podem se tornar maiores, junto às dificuldades que estão presentes na área teatral.

Trago nesta pesquisa uma visão, sobre o nosso setor enquanto ator, que observa e percebe que para além da cena, existem coxias, cenários, trabalhadores, investidores e pessoas que fazem com que o teatro exista e se trata de um negócio que possibilita que artistas sobrevivam da área quando levados a sério. Falar sobre empreendedorismo e práticas empreendedoras pode ser estranho e pode ser vista enquanto preconceituosa pelos nossos similares no campo do teatro.

Este artigo tem como objetivo apresentar dados sobre a produção teatral e as estratégias empreendedoras e formas inovadoras adotadas pelo GHC (Galpão Cine Horto), uma organização cultural com atividades relacionadas às artes cênicas criado pelo Grupo Galpão. O GHC implementa práticas empreendedoras em sua gestão, que incluem a venda de ingressos, a locação de espaços e a oferta de diversos produtos culturais. Dessa forma, a organização promove sua sustentabilidade sem depender exclusivamente de leis de incentivo, contribuindo para o desenvolvimento econômico da região e fortalecendo a economia por meio de abordagens inovadoras.

O estudo empregado nesta pesquisa envolveu a observação à distância do Grupo Galpão e do GHC. Inicialmente, como um estudante iniciante em um curso livre de teatro e pude entender a perspectiva de um ator em formação no mercado cultural de Belo Horizonte. Conforme avancei em minha formação, tanto como ator quanto como produtor de teatro independente em Belo Horizonte e Sabará, acumulei observações e experiências que serão comparadas para proporcionar uma compreensão abrangente deste estudo.

Além disso, este trabalho se beneficiou dos estudos realizados no âmbito do grupo de pesquisa em produção de iniciação científica intitulado "Atuar e produzir", da professora Dr^a Heloisa Marina. Os estudos também se basearam em informações dos arquivos do Grupo Galpão, disponibilizados por meio da publicação de livros da própria organização, bem como em entrevistas diretas com a produtora Laura Bastos e com produtores atuais e antigos do Grupo Galpão, como Rômulo Avelar, que desbravou o campo da produção e gestão teatral, e Samira Ávila, minha ex-diretora e atual gestora do GHC, juntamente com Laura Bastos, sua parceira de trabalho e também gestora da instituição (2023).

PRODUÇÃO E FORMAS DE EMPREENDEDORISMO E DO GRUPO GALPÃO E O GALPÃO CINE HORTO

No âmbito teatral, o ato de empreender pode parecer surpreendente, uma vez que envolve aspectos empresariais, enquanto o produto artístico, em alguns casos, não se enquadra claramente no mercado convencional. Contudo, é essencial refletir sobre as estratégias de sustentabilidade financeira no teatro, considerando a influência direta do capitalismo na remuneração e na qualidade de vida. A exploração da economia criativa e a adoção de abordagens empreendedoras tornam-se imperativas para garantir a subsistência exclusiva no setor teatral. Como profissional dessa área, a autogestão é uma presença constante nos grupos de organizações teatrais. É essencial que os artistas possuam conhecimentos mínimos em gestão, pois desempenham papéis multifacetados, desde a produção e organização do plano de trabalho até a redação de projetos.

Nesse contexto, é crucial utilizar mecanismos e ferramentas do empreendedorismo, como a definição de proposta de valor nas justificativas dos projetos, a consideração do impacto desejado, a identificação do público-alvo, a negociação de contratos com prestadores de serviços, a emissão de notas fiscais, entre outras atividades. Os profissionais precisam ser não apenas artistas, mas também produtores e gestores de seu próprio ofício para garantir sua continuidade no cenário artístico.

O setor cultural ganha vigor econômico, numa tendência ascendente demonstrada por algumas pesquisas relevantes. O Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil Estudo publicado em 1998 pela fundação João Pinheiro, por encomenda do Ministério da cultura trouxe à luz informações importantes sobre a economia da cultura do país. Segundo a pesquisa, em 1994 existiam no Brasil 510 mil pessoas, cuja ocupação principal estava em atividades culturais. Esse número era 53% superior ao de empregados no setor de material de transportes. Incluindo-se aí a indústria automobilística, 90% superior às ocupações do setor de material elétrico e eletrônico e representava algo em torno de 0,8% do PIB nacional. (Romulo 2013)

A indústria criativa da cultura experimentou um crescimento global de 5,5% ao ano no período de 2005 a 2010, conforme relatado por Avelar (2013, p.28). No entanto, a Global Entertainment and Media Outlook divulgou que, em 2022, esse crescimento diminuiu para 5,4%, representando uma queda de 0,1% em relação à previsão anterior. Isso ocorreu principalmente em comparação com o ano de 2021, que registrou um crescimento significativo de 10,6%, mesmo após os impactos da pandemia. Com base nos dados coletados, a projeção aponta um crescimento de 2,8% para esse mercado até 2027.

Empreendimentos e instituições que não buscam a inovação estão fadados a enfrentar dificuldades no mercado. A indústria criativa, por sua natureza, está constantemente gerando inovações, se adaptando a cenários desafiadores e explorando novas abordagens para o setor cultural. Vale ressaltar que a inovação não está necessariamente ligada à tecnologia Longo (2022), mas é uma atitude de se renovar em detalhes às vezes, muitos simples que nos diferenciam dos demais similares a nós.

As artes possuem produções orgânicas e únicas, reinventadas em diversos momentos da histórias que possuem um caráter eventual, podemos assim dizer que o produto artístico é uma constan-

te forma de inovação orgânica, entretanto a forma que é produzida e comercializada também pode percorrer um caminho similar devidos às condições que estão inseridas ou podem permanecer no mesmo formato que não se destacam como um meio comum.

No entanto, é importante destacar que o teatro e as instituições culturais são apenas uma das várias categorias dentro do âmbito da economia criativa, cada uma com suas particularidades econômicas distintas. Esse setor pode depender de mecanismos de financiamento para manter suas atividades, o que o torna um elemento de grande importância, uma vez que é assunto para incentivo de interesse público. Em momentos de crise econômica, como ocorreu na pandemia, é comum que as empresas culturais recebam subsídios e apoio governamental para garantir sua continuidade, mesmo que precários, à cidade de Belo Horizonte e outros municípios de Minas Gerais e no Brasil cumpriram com seu papel relacionando os recursos da Lei 14.150 Aldir Blanc (2020) dentre outras diversas leis de incentivos não emergenciais que cada município brasileiro.

A economia criativa é considerada uma vantagem, oferecendo oportunidades de sustentabilidade e riscos em um mercado em constante transformação e evolução.

O ESTUDANTE DE TEATRO E A PERSPECTIVA DE VIVER DE TEATRO

À medida que crescia em um cenário cultural imerso na formação teatral, fui profundamente envolvido e motivado pelo mundo do teatro. Minha jornada incluiu a participação em diversos cursos livres e a frequente apreciação de espetáculos teatrais nos finais de semana, o que despertou um desejo ardente de compreender a essência da arte teatral e sua prática. Durante esse processo, muitas vezes me vi questionando: como é possível sobreviver no mundo do teatro?

Inicialmente, minha percepção era de que o teatro não oferecia tantas oportunidades, pois a imagem predominante de sucesso para atores estava associada à televisão, onde eles pareciam desfrutar de remunerações substanciais e contratos lucrativos com emissoras. Esse era o meu ponto de referência em relação à compensação financeira para atores, até que aprofundei meus estudos sobre o universo teatral.

Acredito que muitos atores que trilham o caminho de descoberta e dedicação ao teatro compartilhem dessa mesma curiosidade. A questão fundamental que frequentemente ecoava em minha mente era: "É possível ganhar dinheiro com o teatro?"

Ao longo desses vinte anos a gente modificou muito a forma de produção, de captação de recursos e de manutenção do grupo. E talvez nós podemos pensar que essa variação também tem muito a ver com a construção das políticas públicas para cultura no Brasil. Em anos de governos ligados às políticas públicas e culturais conseguimos viver exclusivamente da construção de espetáculos e de suas apresentações. Em 2007 é quando se consolida isso. Dentro desse período, até 2017, podemos dizer então que durante dez anos conseguimos viver exclusivamente da apresentação e criação dos trabalhos. A partir daí as formas de conseguir se manter vão se modificando ou retornando ao passado (DIAS, 2022, entrevista, apud CUNHA. MARINA. 2022 p. 6).

No trecho mencionado anteriormente, é narrada a experiência de um grupo teatral consolidado, o Luna Lunera, que, apesar de sua sólida história e trajetória na cena cultural de Belo Horizonte, ainda enfrenta desafios devido às mudanças no cenário econômico. Como iniciante, comecei a me questionar quais seriam os desafios que eu enfrentaria. Compreendi que a realidade de cada indivíduo no teatro pode ser bastante distinta.

Ao observar meus professores, que viviam da arte teatral e até mesmo possuíam suas próprias companhias, comecei a acreditar que era possível tornar o teatro uma fonte de sustento. No entanto, eu sabia que precisaria elaborar uma estratégia cuidadosa para tornar esse sonho realidade.

Lembro-me de um momento descontraído, após uma sessão de experimentação cênica do espetáculo "GarimpAr"², dirigido por Samira Ávila. Eu e meu professor, Jonathan Horta, estávamos ocupados limpando o cenário, removendo a terra usada na performance, de forma inocente, lancei a seguinte pergunta a ele: "Jonathan, é possível viver do teatro?" Ele parou seu trabalho por um instante, olhou diretamente nos meus olhos e respondeu com serenidade: "Olha Guilherme, sendo bem honesto com você, viver só de teatro não dá, tem que pensar em fazer alguma coisa, sei lá, dar aula, figurino, produção alguma coisa pra complementar, porque o teatro sozinho não se sustenta, é difícil? É, mas, dá pra viver. Se é esse caminho que quer seguir é bom que saiba disso." (HORTA, 2013)

Foi nesse momento que percebi o quanto estava disposto a seguir no teatro. Minha paixão era intensa, e a viabilidade econômica não me importava muito. Eu via outras pessoas fazendo teatro, e isso me mostrava que também era possível. No entanto, eu não tinha noção de quão árduo seria o caminho até me tornar um ator profissional. Apenas depois de ingressar na profissão, entendi plenamente o que meu professor queria dizer.

Durante todo esse processo, o Grupo Galpão esteve sempre presente, sendo constantemente mencionado e referenciado de alguma forma. O curso de teatro que frequentei, parte do programa Valores de Minas³ (2013), estava a poucos passos de distância do Galpão Cine Horto, e eu sempre comparecia às atrações por lá. Lembro-me quando o Grupo Galpão apareceu no Plug Minas com o DVD do espetáculo "Romeu e Julieta", e todos comentavam que era o maior grupo de teatro do Brasil.

Hoje, compreendo plenamente o papel significativo que o Grupo Galpão desempenha em Belo Horizonte e em Minas Gerais. Eles contribuem para a formação de novos empreendimentos teatrais na capital e na região metropolitana, estabelecendo parcerias com diversos grupos.

EMPREENDEDORISMO NO TEATRO

Envolvendo-me como produtor no grupo de teatro, deparei-me com uma situação relacionada aos recursos provenientes de um edital. Em 2018, a prefeitura concedeu uma verba de 3

² Espetáculo de teatro negro, dirigido e nomeado por Samira Ávila que conta a história do garimpo mineirinho com estudos sobre a exploração da serra pelada.

³ Valores de Minas programa/circuito de formação livre existente entre 2005-2015. O programa Valores de Minas foi criado para promover a cultura e a identidade mineira, valorizando as tradições, a história e o patrimônio do estado de Minas Gerais, disponível em: <https://www.mg.gov.br/pagina/historia>

mil reais para uma apresentação do grupo. Entretanto, como iniciantes em relação ao uso e distribuição desses recursos, surgiram algumas incertezas. Quando chegou a hora de apresentarmos nosso espetáculo teatral, sentimos receio de pedir contribuições adicionais ao público no final da apresentação.

Internalizamos a ideia de que não poderíamos cobrar mais, uma vez que já tínhamos recebido financiamento para a proposta. Chegamos a um acordo e decidimos que o "chapéu" seria usado como uma forma de doação voluntária, seguindo a prática de outros grupos. Na prática, arrecadamos apenas 60 reais, somados a alguns trocados, com um público de 400 pessoas. Além disso, não limitamos o número de pessoas que poderiam assistir ao espetáculo. Se tivéssemos proposto um limite, como 100 ou 200 pessoas, poderíamos ter cobrado pelos ingressos adicionais. Foi nesse momento que começamos a perceber que o teatro também poderia ser encarado como um negócio pelos atores.

O empreendedorismo muitas vezes é visto com preconceito por profissionais de nosso campo. Mesmo atualmente, quando vemos modelos de grupos que sobrevivem no teatro de maneira mais empresarial/comercial, conhecido como "teatro empresarial"⁴.

É importante lembrar que, nos dias de hoje, quase tudo tem um aspecto comercial. O Grupo Galpão, por sua vez, teve seu impulsionamento se comprometendo com empresas, em um verão de que hoje nomeamos de teatro comercial no jornal, com um trabalho totalmente comercial, "O Grupo Galpão Faz o Natal da Sua Empresa" (Avelar, Pelucio. 2015.pág. 35), que mostrava o grupo em um anúncio no estado de Minas.

O grupo galpão antes da sua consolidação, assim como qualquer grupo de teatro estruturado, passou por processos e dificuldades para que pudessem existir no mercado, eles não propuseram reinventar a roda com cita Chico e Avelar (2015), mas levaram em consideração o comprometimento árduo ao seu trabalho e tratamento necessário entendendo que isso partiria de um negócio que sustentaria e pagaria as contas dos integrantes, atuaram no teatro com seriedade.

Serviços e atividades teatrais são comercializáveis, mesmo que subsidiado por um recurso público, por trás quase sempre existe uma ideia de venda, até nossas propostas precisam ser "vendidas" para que alguém se interesse pela ideia ou projeto para que as coloque em prática ou nos ajude sendo um apoiador, parceiro, patrocinador ou prestador de serviços.

Empreender, mesmo quando feito de forma social, ainda é uma prática de mercado e reflete a cultura do capitalismo em nossas vidas. Em muitos casos, não há muitas alternativas para enfrentar esse cenário de comercialização de outra forma se não com a própria comercialização dos produtos da cena.

A conquista da estabilidade é sempre um grande desafio. Existe, no universo leigo, certa ilusão de que todas as iniciativas na área podem ser auto-sustentáveis. O espectador comum, pode ter a falsa impressão de que se trata de um negócio altamente lucrativo e que as casas encontram-se sempre lotadas. No entanto, esse público não imagina como é oscilante a taxa de ocupação de grande parte dos espaços culturais e, muito menos, quanto custa sua manutenção. Não leva em conta as dificuldades existentes para obtenção de recursos diretos de bilheteria, num contexto em que se multiplicam os eventos gratuitos oferecidos à população. (AVELAR. 2013. p 452)

⁴Tipo de apresentação teatral, feito especificamente para ser apresentado em espaços alternativos como empresas de médio e grande porte. Geralmente a atuação é direcionada para um tema ou assunto que a empresa quer abordar ou para entretenimento dos funcionários.

As dificuldades enfrentadas pelo teatro devido à situação econômica criam a necessidade de resolver seus problemas de forma mais empresarial no GCH. Embora reconheçamos que existe uma demanda para o consumo de teatro, nem todas as pessoas estão dispostas a pagar, especialmente considerando a quantidade de entretenimento gratuito disponível. Essa situação gera instabilidade para os profissionais que desejam transformar o teatro em um negócio independente, levando muitos deles a buscar outras fontes de financiamento para se manterem no mercado. Fontes essas que permeiam o campo do teatro, como profissão de professores, cenógrafos, figurinistas, preparadores de elenco, diretores, iluminadores, sonoplastas e etc....

De acordo com Laura Bastos (2023), atual gestora com Samira Ávila do GCH, a instituição mantém suas atividades por meio de diversas fontes de financiamento. Isso inclui patrocínios provenientes de leis de incentivo à cultura em âmbito municipal, estadual e federal, bem como a participação em editais destinados à aquisição e manutenção de acervos bibliográficos e videográficos, além de editais relacionados ao setor audiovisual e diversos fundos, como os destinados ao amparo ao trabalhador, à criança e ao adolescente, à juventude, ao idoso e ao financiamento municipal da cultura.

A instituição também gera receita por meio de mensalidades provenientes de cursos livres de teatro, oficinas e workshops, além da locação do Teatro Wanda Fernandes para espetáculos, bem como das salas de ensaio e sala de cinema. Além disso, a bilheteria de mostras, festivais e a venda de produtos na lojinha, como camisetas, DVDs e publicações, também contribuem como fontes adicionais de recursos financeiros.

O Grupo Galpão, surge em um cenário onde ele não revoluciona o teatro, ao entrar no mercado entendendo quem é seu público ele se diferencia de outros grupos, é um teatro de rua, por meio das ações do GCH, demonstra inovação no campo teatral.

A inovação no teatro ocorre quando se propõe algo diferente do que o mercado já produz, representando um diferencial. Essa inovação não está necessariamente ligada à tecnologia ou à criação completa do zero, mas também pode se manifestar através de abordagens criativas, renovação diante de um cenário econômico desafiador e ao levar o teatro para lugares onde ainda não foi explorado.

Ao longo dos anos, o Grupo Galpão capitalizou a repercussão de seus espetáculos de grande sucesso e investiu na criação de um espaço próprio, desenvolvendo a marca do seu negócio. Com essa visibilidade, eles criaram cursos e processos formativos que visavam não apenas a construção artística, mas também a difusão e a promoção da cultura teatral em Minas Gerais, tornando-se um dos maiores grupos do estado e, posteriormente, o maior do país.

Essa reputação necessitou de um árduo trabalho e profissionalismo, compreendendo a necessidade do seu público e no cenário em Belo Horizonte, proporcionou levou o destaque de uma organização concisa que o surgimento da GCH, que com seu surgimento continua oferecendo formações em diversos formatos, para diversos públicos com um leque de opções para fomentar, alguns espetáculos educativos direcionados para escolas e o espaço que é “multiuso” para o artista da cena tanto para montagens e ensaios quanto para estudos.

Dentro do contexto empresarial, negócios, possuem marcas e valores, princípios e modelos de negócios que desempenham um papel fundamental na estrutura. Empreendimentos bem estabelecidos, como o Grupo Galpão, exploram sua marca como parte de seu marketing cultural, cumprindo

uma função social e incorporando seus valores e princípios em suas atividades, o que é uma abordagem atualmente valorizada nas organizações.

Quando uma empresa investe em marketing cultural, quase sempre busca, entre outros benefícios, a exploração de sua marca. Essa é uma premissa que não pode ser desconsiderada por um empreendedor cultural. Isso a busca por recursos privados. No caso de propostas para cobertura de despesas regulares de um grupo ou entidade cultural, a atenção a esse ponto deve ser redobrada, pois a manutenção pura e simples não têm apelo suficiente na perspectiva de um patrocinador que, ao mesmo tempo investe em sua imagem institucional. É necessário encontrar formas de conferir visibilidade ao projeto de modo a torná-lo vendável. (AVELAR, 2013.p.453).

O Grupo Galpão promove ativamente a divulgação de sua marca por meio da instituição que mantém e de todos os produtos comercializados pelo grupo. Essa estratégia não apenas aumenta a visibilidade da marca, mas também se torna, por si só, um produto da organização.

Essa abordagem é cuidadosamente planejada, com o GCH e o Grupo Galpão desenvolvendo planos de aplicação específicos para diferentes tipos de patrocinadores. As fontes de captação de recursos são diversificadas para viabilizar a realização de seus eventos. Em eventos de comunicação, eles exploram a divulgação de materiais de outros patrocinadores associados à sua marca para custear despesas como aluguel, eletricidade, água, materiais de consumo e salários (AVELAR, 2013).

CONCLUSÃO

O Grupo Galpão e o Galpão Cine Horto (GCH), como exemplificados neste estudo, representam uma abordagem empreendedora e inovadora para a produção teatral e a gestão cultural. Eles demonstram que o teatro não é apenas uma forma de Arte, mas também um negócio que pode ser sustentável em um cenário econômico desafiador.

A inovação desempenha um papel central no sucesso dessas organizações, não apenas na forma como concebem e apresentam seus espetáculos, mas também na criação de estratégias para atrair públicos e financiamento. O Grupo Galpão e o Galpão Cine Horto aproveitaram sua visibilidade e reputação para construir uma marca forte, o que lhes permitiu atrair patrocinadores e parceiros estratégicos e assim realizarem as fontes de financiamentos com investimentos.

Além disso, essas organizações reconhecem a importância de diversificar suas fontes de financiamento, indo além das leis de incentivo à cultura e explorando cursos, workshops, locação de espaços e a venda de produtos relacionados ao teatro. Isso não apenas contribui para sua sustentabilidade financeira, mas também fortalece a economia criativa local.

Enquanto o teatro, como setor cultural, enfrenta desafios significativos em um cenário no qual a oferta de entretenimento gratuito está em crescimento, o Grupo Galpão e o Galpão Cine Horto demonstram que o empreendedorismo e a inovação podem ser as chaves para o sucesso e para a promoção da cultura teatral. Portanto, essas organizações não apenas enriquecem o cenário cultural de Belo Horizonte e do Brasil, mas também servem como inspiração para outros grupos e artistas que buscam formas criativas e empreendedoras de prosperar no campo teatral.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Rafael. ALBERONE, Maurilio. KIRCOVE, Bernardo. **Sua Ideia ainda Não Vale Nada**. O Guia prático para validar sua ideia de negócio. Santa Catarina 1ª Edição. Editora: Évora. 2013.

AUGUSTO, Flávio. BUSCH, Carlos. EVERTON, Pelissari. LONGO, Walter. (2023) Inovação, Como Inovar Dentro do seu Negócio/ ep.4 **O Conselho**. Em mídia de empreendedorismo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=clwtwglNOuw>.

AVELAR, Rômulo. **Avesso da Cena**: Notas sobre Gestão e Produção cultural. 3ª edição. Belo Horizonte. 2013

AVELAR, Rômulo. PELÚCIO, Chico. **Do grupo Galpão ao Galpão Cine Horto**: Uma experiência de gestão cultural/ Galpão Cine Horto - Belo Horizonte. Edições CPMT. 2014

CARDOSO, Gleisa. Função Social/Solidária da empresa nos Negócios Virtuais. **Periódicos Uni**. Goias. 2017

FRIQUES, Manoel. Edital é Pouco, Meu Prêmio Primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Revista sala preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 179-213, jan./jun. 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p179-213.

GARD. Capote. **BPM Para Todos**: Uma Visão Geral Abrangente, Objetiva e Esclarecedora sobre Gerenciamento de Processos de Negócio. 17 abril 2012.

MARINA, Heloisa. **Atuar e Produzir**: desafios de artistas da cena frente a gestão de suas trajetórias. Belo Horizonte. 2023

MARINA, Heloisa. **Como se Vive de Teatro**. Encontros de Estudos Multidisciplinares em cultura XVIII. Salvador.2022

UNIVERSO PARTICULAR: mergulhos, processo, memória e encantaria-corpo

Rita Aroucha¹

Luiza Monteiro e Souza²

RESUMO

O artigo é um dos resultados desenvolvidos por meio da bolsa de iniciação científica, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação, realizado no projeto de pesquisa Processos de criação na encantaria do corpo, da Faculdade de Dança da UFPA. A pesquisa inspira-se na tese- memorial da artista-pesquisadora Luiza Monteiro e Souza (2022), intitulada Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança. O processo de investigação parte do (re)conhecimento da encantaria-corpo, com o objetivo de conectá-la à noção de memória (JÚNIOR; FARIA, 2015) para a geração de processos criativos em dança. Fazem parte da rede teórico-conceitual da pesquisa três referenciais principais: encantaria-corpo (SOUZA, 2022), dança imanente (MENDES, 2010) e a abordagem de Vygotsky (FONTANA; CRUZ, 1997). Como metodologia, aplicou-se experiências de imersão e emersão (SOUZA, 2022), compostas de indutores imersivos que conduzem o sujeito a mergulhar em suas memórias, sensibilizando o(a) artista a conectar-se com a encantaria-corpo para a geração de poéticas em dança.

Palavras-chave: Memórias; Criação; Dança; Encantaria-corpo; Rio de memórias.

ABSTRACT

The article is one of the results developed through the scientific initiation scholarship, from the Institutional Program for Scientific Initiation Scholarships and Technological Development and Innovation, carried out in the research project Processes of creation in the enchantment of the body, from the Faculty of Dance at UFPA. The research is inspired by the artist-researcher Luiza Monteiro e Souza's memorial thesis (2022), entitled Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança. The research process starts from the (re)knowledge of the enchantment-body, with the aim of connecting it to the notion of memory (JÚNIOR; FARIA, 2015) for the generation of creative processes in dance. The research's theoretical-conceptual network includes three main references: body enchantment (SOUZA, 2022), immanent dance (MENDES, 2010) and Vygotsky's approach (FONTANA; CRUZ, 1997). As a methodology, we applied immersion and emersion experiences (SOUZA, 2022), composed of immersive inducers that lead the subject to dive into their memories, sensitizing the artist to connect with the body-enchantment, thus generating dance poetics.

Keywords: Memories; Creation; Dance; Enchantment-body; River of memories.

¹ Discente do curso de Licenciatura em dança da Faculdade de Dança, pela Universidade Federal do Pará (UFPA/ICA/FADAN). Bolsista PIBIC, do projeto de Pesquisa Processo de criação em dança na encantaria do corpo: encontros, mergulhos e poéticas em dança, sob orientação da profa. Dr^a Luiza Monteiro e Souza. Atua como artista, docente e pesquisadora. e-mail: rita.aroucha@ica.ufpa.br.

² Artista, pesquisadora e docente da área da dança. Bailarina e diretora artística da Companhia Moderna de Dança. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), com bolsa sanduíche, 2019/2020, na Université du Québec à Montréal (UQAM) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. Professora efetiva da Universidade Federal do Pará (FADAN/ICA/UFPA). e-mail: luizamonteirosouza@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

O tema central deste artigo é a investigação da relação entre memória e dança. O texto aborda a memória corporal no processo de criação em dança, onde é trabalhada como motriz de experiências de sensibilização para o sujeito, gerando danças mais sensíveis no corpo. Neste contexto, apresentamos três autores que somam à proposta deste artigo: Souza (2022), Mendes (2010) e Vygotsky (1997).

Por meio de leituras relacionadas à tese-memorial da artista-pesquisadora Luiza Monteiro e Souza (2022), intitulada “Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança”, surgiram inquietações sobre o que seria a encantaria-corpo e como poderia ser aplicada em processos de criação. A partir deste estudo, foi concebida a obra em vídeo-dança “Preciso falar comigo”, a qual é uma experimentação construída a partir de conexões entre as camadas cotidianas e poéticas, encantadas, da artista Rita Aroucha, como forma de investigar o universo particular da artista. A partir deste primeiro processo, questionamos: quais são e de onde vêm as forças poéticas que habitam o corpo desta artista? Por meio do processo criativo da vídeo-dança supracitada, originou-se o objetivo principal da escrita deste artigo, qual seja, acessar memórias corporais como motivadores de mergulhos na encantaria-corpo, aplicando para a pesquisa, experimentações e criações em dança inspiradas no ambiente encantado do corpo.

O universo particular do corpo é aqui considerado como um rio, repleto de memórias que percorrem o ser, as entranhas existenciais. Para criar uma dança particular, sugere-se a necessidade de mergulhar neste rio com a finalidade de (re)conhecer a encantaria-corpo e como potência geradora da criação de movimentos e danças. Estas questões são aqui articuladas com a noção de encantaria-corpo, a qual é a referência principal da pesquisa. Além da utilização da encantaria-corpo como referência teórica, utilizamos a abordagem histórico-cultural de Vygotsky (FONTANA; CRUZ,1997), no que tange à criações das memórias no contexto sociocultural, a qual visa conectar o sujeito dançante com o mundo do qual é parte.

Para aplicação metodológica e desenvolvimento dos processos e poéticas apresentados no texto, utilizou-se a noção de Experiências de imersão e emersão- EIEs (SOUZA, 2022), cuja aplicação no processo de pesquisa, experimentação e criação em dança resultou nas obras, Preciso falar comigo (2022), Profundezas de um mundo particular (2022), Composições obscuras (2022) e Cheiro de chuva (2023).

O conceito de dança utilizado para somar com as abordagens supracitadas, é o de dança imanente (MENDES, 2010). A dança imanente é uma práxis que propõe compreendermos a dança no/do corpo dançante. Segundo Mendes, “quem dança a dança imanente, dança a si mesmo” (2010, p .92).

Propondo provocar uma dança de si, este estudo observa justamente a relação da memória do/no corpo como estímulo criativo em dança, isto é, por intermédio da memória, o corpo pode gerar danças únicas e particulares. Universos dançantes particulares.

O Esquema 1 sintetiza as considerações expostas até o presente momento.



Esquema 1. Mapa de conceitos e seus autores.

Fonte: Autoras.

#paratodomundover

No esquema, no formato quadricular, apresenta-se os conceitos e seus respectivos autores. O esquema é composto por quatro figuras retangulares. Dentro delas estão os conceitos e, logo abaixo, o nome do autor ou autores e o ano da publicação. Cada uma dessas quatro figuras aponta para um retângulo central ao meio com o tema do trabalho.

CONSTRUÇÕES MEMORIAIS

Assim que nasce, o corpo inicia sua relação e participação ativa no mundo. Vygotsky (1997) acredita que ao chegarmos no mundo, encontramos um “mundo humano”:

A criança, analisam Vygotsky e seus colaboradores, não nasce em um mundo “natural”. Ela nasce em um mundo humano. Começa sua vida em meio a objetos e fenômenos criados pelas gerações que a precederam e vai se apropriando deles conforme se relaciona socialmente e participa das atividades e práticas culturais. (FONTANA, Roseli; CRUZ, Maria Nazaré da, 1997, p.65).

As crianças nascem em um mundo feito de simbolizações e conceitos. Tudo o que está no mundo vai gerar, então, influências na existência dos sujeitos que dele fazem parte. Quando chegamos a esse lugar, nos relacionamos com dois tipos de grupos, que explicam as formas pelas quais nos conectamos socialmente. São eles: o primário e o secundário.

O grupo primário é aquele onde temos as primeiras interações. Este grupo é composto pelas pessoas da nossa rede familiar. Nos encharca de saberes culturais. Somos “infectados” por simbolizações e conceitos e vamos aprendendo sobre o mundo através ponto de vista desta rede.

A partir destas interações, o corpo começa a criar memórias, as quais vão ficar registradas em nosso “banco de dados”. Tudo o que foi armazenado nesse “banco”, construirá nossas identidades,

porém, quando vamos crescendo, os símbolos, experiências, aprendizados, vão se modificando, pois sofrem influência de elementos presentes no mundo. Passamos a ter contato com o grupo secundário.

Este grupo compõe-se de pessoas de fora do ambiente familiar. Da mesma forma que o primário, também é repleto de simbolizações e conceitos. Logo, haverá um choque entre as informações já presentes em nossa “bagagem memorial”, com aquelas recebidas a partir do contato com o grupo secundário. Este choque é a negociação e compartilhamento entre saberes que se somam no corpo delineando nossas identificações pessoais, proporcionando formas de ser e existir muito particulares, neste contexto, “nosso individual nada mais é que um reflexo; onde a imagem de um espelho que nos devolvem é a de um “eu” que aparenta unicidade, mas que está composto por inúmeras marcas das falas, presenças de modelo dos outros” (FREIRE, Madalena. 2003, p.02).

Podemos pensar-sentir o corpo com/no/do mundo. Esta relação é possível através dos sentidos, audição, visão, olfato, paladar e tato. As interações serão guardadas no banco memorial do corpo (JÚNIOR; FARIA, 2015). Quando guardamos o cheiro de alguém especial, temos a sensação de um abraço apertado, recordamos

o gosto de um limão azedo, quando escutamos uma música que faz lembrar a família etc, percebemos como o corpo evoca memórias já vividas e como este as expõe ao mundo.

Neste sentido, Daolio (2000, p. 39) comenta, “O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação”. Com efeito, consideramos que o corpo é o principal meio de relação do sujeito com o mundo e, durante esse processo relacional, ocorre a criação de memórias e a construção individual do sujeito.

PELAS CORRENTEZAS DA MEMÓRIA: MEMÓRIA, DANÇA IMANENTE E ENCANTARIA-CORPO

A MEMÓRIA

A memória é a capacidade do ser humano de adquirir e armazenar informações vivenciadas ao longo da vida. Porém, não se restringe apenas a isso. A memória é um dispositivo que torna cada sujeito único tendo em vista que as experiências “culturais e sociais” acumuladas no caminho de sua existência determinam a “identidade pessoal” (JÚNIOR; FARIA, 2015).

A partir da identidade, o sujeito se diferencia dos demais, visto que as experiências produzidas no contexto familiar, com os amigos e em sua cultura, geram momentos que estabelecem as diversas formas pelas quais ele interage com o mundo. A esse respeito, citamos Halbwachs:

Toda a memória se estrutura em identidade de grupo: recordamos a nossa infância como membros da família, o nosso bairro como membros da comunidade local e que a memória do indivíduo só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de determinada intersecção de grupos. (apud, 1992, p. 7).

Nota-se que o corpo relaciona-se sempre em coletivo e estabelece experiências com o mundo. Nesta relação, constrói o seu mundo particular. Assim, podemos relacionar o desenvolvimento da memória com a abordagem histórico-cultural de Vygotsky e seus colaboradores Luria e Leontiev. Seus estudos focalizam reflexões acerca do indivíduo e seu desenvolvimento por meio das relações tecidas com o ambiente em que insere-se.

Vygotsky acredita que tudo aquilo que é produzido pelo ser humano possui influência da cultura e da sociedade à qual pertence. Em suas palavras:

Qualquer inventor, por mais genial que seja, é sempre o produto de seu ambiente e de sua época. A sua obra criativa partirá dos níveis alcançados anteriormente e se apoiará nas possibilidades que existem também ao seu redor. É por isso que notamos uma sequência rigorosa na história do desenvolvimento da técnica e da ciência. Nenhuma invenção ou descoberta científica surge antes de se criarem as condições materiais e psicológicas necessárias para o seu aparecimento. A obra criativa representa um processo histórico contínuo, onde cada forma nova tem por base a precedente. (VYGOTSKY, 2014, p.32).

Considerando a abordagem de Vygotsky, refletimos que, se o indivíduo sofre influência de tudo o que vive e experimenta, por consequência, sua dança vai sofrer também, e será única, pois nascerá de sua identidade pessoal, suas memórias. Com efeito, associamos o exemplo de Vygotsky à proposta deste trabalho, pois quando sugere o exemplo do inventor sofrendo influência em sua pesquisa a partir do meio no qual está inserido, podemos considerar que também o ser-criador(ar) sofre influência de suas memórias, visto que “A sua obra criativa partirá dos níveis alcançados anteriormente e se apoiará nas possibilidades que existem também ao seu redor.” (Idem, 2014, p.32).

DANÇA IMANENTE

Na relação das memórias com a dança, observamos um lugar fértil para a dança imanente (MENDES,2010), que enfatiza as vivências do corpo dançante na criação em dança. A esse respeito, a autora reflete:

a dança imanente sou eu, embora ela também seja o outro que faz parte de mim. Sim, porque não sou sozinha e isolada. Sou um corpo em agenciamento e, portanto, minha dança é um produto de trocas entre eu e o outro, gerado por contatos de diferentes naturezas e negociações que em mim acontecem (MENDES, 2018, p.37).

Estabelecemos uma conexão entre as abordagens de Vygotsky e Mendes, pois ambas consideram em suas pesquisas questões do meio como parte integrante e transformadora do sujeito. Vygotsky (1997) aborda o meio sob uma perspectiva histórico-cultural que corrobora o desenvolvimento do indivíduo. Mendes (2010) observa as particularidades dos corpos que se (re)fazem em suas interações coletivas, capazes de gerar danças particulares e também coletivas.

Mendes propõe a práxis da dança imanente como um local de atravessamentos interpessoais que fazem relação direta com as subjetividades dos indivíduos, buscando um fazer-pensar dança que comunica as particularidades do corpo, portanto, comunica memórias. Neste contexto, “na dança imante o corpo dança a si mesmo, sua história de vida, sua memória, sempre em movimento” (MENDES,2018, p.85).

A ENCANTARIA-CORPO

Souza (2022), apresenta nesta noção as subjetividades do sujeito relacionadas ao “habitat” poético e encantado do corpo. Neste local, o artista mergulha a fim de sensibilizar-se das forças presentes em si. A respeito do processo de criação em dança, a autora reflete que este origina-se das camadas interiores do corpo, onde o criador(a) realiza mergulhos de ida e vinda para a criação em dança.

Ressalta-se que as camadas submersas do corpo são potentes dispositivos internos capazes de fazê-lo sentir e criar a partir de suas entranhas. Assim, podemos falar que esta pesquisa-criação aborda processos de (re)encantamento do corpo e, por que não, de (re)encantamento do mundo. Processos onde as encantarias-corpos forçam o corpo dançante a se (re) descobrir enquanto corpo poetizado e poetizante. (SOUZA, 2022, p.71).

A partir do exposto, Souza (2022) constrói a noção de encantaria-corpo. Sob nosso ponto de vista, a encantaria-corpo coaduna às abordagens de Vygotsky e Mendes, anteriormente citadas, porque quando ocorre o movimento de imersão nesse universo encantado, o sujeito encontra um ambiente poético em si que é formado, também, a partir das relações sociais, coletivas, nas quais se insere. Então, a encantaria-corpo é uma dimensão potente para o estímulo do corpo na criação em dança. Souza comenta:

Eu quero falar que a poesia do corpo, da dança, ela está no corpo. Quem traz isso à tona é o dançarino(a). Quando a gente faz os mergulhos, mergulha em si, a gente está desvelando a essência poética do corpo. Dizer que a essência poética do corpo, a dominante poética do corpo, vem do corpo. Em processo de criação. Poesia da vida. Não só poesia como beleza ou como arte. Mas poesia como aquilo que te inspira, que te leva para outro lugar. Então o que tem nessa encantaria? Se o corpo tem uma encantaria, significa que lá habitam os gestos que formam a dança, eles saem desse lugar encantado, como se fosse um espaço que acumula minhas possibilidades de mover poéticas. (SOUZA, 2022, p.104).

Em diálogo com o exposto, propomos a ideia de rio de memórias, a qual origina-se na interação entre os estudos por ora apresentados. Ainda, buscamos perceber o meio utilizando-nos das lentes prático-conceituais da encantaria-corpo, considerando a existência de um lugar encantado nas profundezas do corpo que também é feito de suas memórias.

Ao propormos observar o sujeito tendo nas profundezas de si um rio de memórias que percorre sua dança, consideramos que sua manifestação gestual enquanto dança nunca será realizada de maneira isolada, visto que encontra-se implicada em seu corpo, em sua trajetória e relações com o meio. Logo, reiteramos que este texto contribui com reflexões acerca da relação das memórias do corpo como indutora para o processo de criação em dança.

Na sequência, levantamos dois questionamentos para a continuidade da escrita: Como as memórias do corpo são construídas e de qual forma o ser-criador imerge nas memórias de si para criar dança?

Entraremos no quarto tópico deste artigo onde se encontram alguns dos processos criativos desenvolvidos a partir da memória corporal como estímulo.

MERGULHOS NO RIO

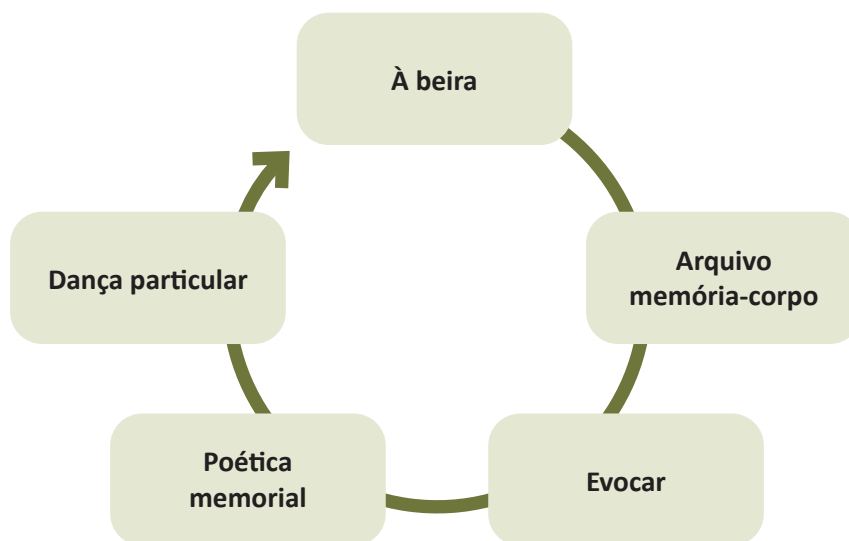
O esquema 2 articula algumas ideias nascidas em processo criativo por meio da aplicação das referências apresentadas anteriormente.

Para criar em dança tendo a memória como motivadora, propomos a passagem por cinco etapas/momentos: **à beira**, **arquivo memória-corpo**, **evocar**, **poética memorial** e **dança particular**. Descreveremos cada um desses elementos percorrendo o caminho que inicia no momento em que o ser-criador está à beira de si até o mergulho em seu rio de memórias.

À BEIRA

À beira inspira-se em Souza (2022) e sua pesquisa de doutorado, onde desenvolveu o espetáculo “Na Beira”. Segundo a autora, a obra “é um mergulho nas profundezas que habitam em cada um de nós. Um convite ao contato com uma experiência cênica impregnada de absurdo, encantamento, mistério, magia e transe” (SOUZA, 2022 p. 21).

Tomando como referência o nome da poética, “Na Beira”, sugere-se, então, o momento à beira. O estado de estar à beira é associado ao momento que antecede o mergulho do sujeito nas profundezas do corpo, a encantaria-corpo. Quando estamos à beira de um rio com águas barrentas, no qual não podemos enxergar o fundo, temos sensações e percepções de incerteza, inacabamento, mistério. Aplicando essa relação no processo de criação em dança, consideramos estar à beira como um momento inicial, onde o artista encontra-se na superfície de seu corpo, à margem de si.



Esquema 2. Mapa de conceitos e de apresentação dos processos do mergulho.

Fonte: Autoras.

#paratodomundover

No esquema, no formato circular, apresenta-se as etapas do processo de mergulho no rio de memórias. A imagem é composta por cinco formas quadriláteras onde dentro delas em negrito estão escritas cada processo as palavras estão em maiúsculo. Entre os quadrados tem uma seta em formato circular está da cor cinza e apresentando que o processo e sempre infinito.

ARQUIVO MEMÓRIA-CORPO

Após à beira, o intérprete-criador vai às profundezas do seu rio, mediante o processo do mergulho, que é um convite de (re)encontro com o que está escondido no corpo. No momento em que saímos da beira, nos encontramos potencialmente instigados a ir ao encontro das águas do nosso rio de memórias. O arquivo memória-corpo é o momento no qual o sujeito está presente, sensibilizado, mergulhado, nas águas do seu rio de memórias, de maneira submersa. Caracteriza-se por ser momento de ligação do sujeito consigo mesmo, em busca da criação em dança. Ir ao rio é um momento de observação, percepção e sensação, do corpo como produtor e armazenador de memória, de águas da memória que são as identidades deste sujeito.

O arquivo memória-corpo é o momento onde a sensibilização do corpo precisa estar aguçada, pois durante o processo de entrada no rio de memórias o sujeito entrega-se em conexão com seu ambiente encantado. Com isso, o arquivo memória-corpo tem o propósito de conduzir o ser-criador a encontrar o que está escondido nas profundezas da memória, estimulando-o a perceber, observar e sentir as memórias em si.

EVOCAR E POÉTICA MEMORIAL

Após a imersão nas águas do arquivo memória-corpo, chega-se ao encontro com memórias em estado líquido, as quais são águas que percorrem e criam o rio de memórias. Neste momento inicia-se o processo de evocação das memórias e transformação destas em poéticas memoriais. Ambos os processos são conectados, pois partem da metodologia de experiências de imersão e emersão (EIEs), criada por SOUZA (2022). Em sua tese-memorial, a autora explica que as EIEs:

São experiências compostas de dispositivos imersivos para provocar momentos em que os criadores(as) experimentassem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores, utilizando como motriz para o estímulo da conexão corpo e encantarias a ideia de encantaria-corpo, noção principal desta pesquisa. (SOUZA, 2022, p. 26).

As EIEs são experiências que utilizam indutores. Nesta pesquisa os indutores das EIEs são as memórias de cada sujeito. Por intermédio destas memórias, foram gerados processos que convocam o ser-criador a ir nas águas do seu rio de memórias, mergulhando em lembranças de momentos já vivenciados, imergindo em si e permitindo-se observar de quais formas essas memórias se apresentam, como se ativam e como despertam o corpo.

Após o momento evocar, o criador vai estar sensibilizado e entregue para fazer com que essas sensações presentes no estado líquido das águas do seu rio virem sólidas, tornando-se gestos em dança. Inicia-se, então, o processo de emersão. Ato de subida, saída das profundezas do rio para a superfície do corpo. Este momento chama-se poética memorial, poética emergida do gestual concebido a partir das memórias do ser-criador.

Ao emergirem as memórias, ocorre uma reação de solidificação destas águas, isto é, na hora que o sujeito volta das profundezas de si, da encantaria-corpo, ele traz as potências presentes no rio

de memórias. Neste movimento, cremos que o corpo emerge sensibilizado a partir de suas próprias experiências, o que coaduna ao pensamento de Fischer, ao comentar que “para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma” (1973, p.14).

O processo de evocar e de poética memorial é a transformação do corpo criador em suas próprias experiências. A poética criada a partir da evocação do contexto encantado particular, será, assim, “uma forma de expressão do corpo, no corpo, pelo próprio corpo” (MENDES, 2018, p.86). Como resultado destes processos, propomos a noção de dança particular.

DANÇA PARTICULAR

O resultado do processo narrado acima é a presença das particularidades, das subjetividades do material memorial emergente do rio das memórias do corpo. A dança particular é inerente ao ser-criador(ar), porque surge das poéticas do rio de memórias. Consideramos a dança particular como uma metalinguagem, pois é uma dança que fala de si em si.

Acreditamos que a dança particular são os gestos que apresentam as verdades e identificações do sujeito. Quando o sujeito vai ao rio se banhar em suas memórias, volta à superfície com potencial de criar poéticas em dança enraizadas em suas próprias percepções e experiências de mundo.

Assim como a dança imanente, que é uma dança de metalinguagem e que tem como matéria-prima da criação o corpo e as histórias de vida de quem dança, a proposta de dança particular dialoga com a necessidade de um fazer-pensar dança em consonância às identidades daqueles(as) que a praticam, originando danças particulares no sentido de que emergem das memórias de quem as criou. Com efeito: “Na morada enraizada sob a pele fina, frágil e ordinária de um corpo aparente ao mundo, o(a) dançarino(a) é convidado(a) a deixar-se imergir para ser movido(a) pela poesia de si, pela poesia em si, fazendo emergir deste contato íntimo e particular suas existências poéticas em dança.” (SOUZA, 2022, p. 106).

Como Souza, não abordamos uma dança apenas estética, mas uma dança que emana informações do/no/sobre o sujeito. Uma dança de si para si, onde se apresentem as infinitas particularidades do corpo no momento em que dança.

NAS ÁGUAS DO RIO DE MEMÓRIAS

Entre as correntezas da memória, buscamos o mergulho no rio. Durante este processo observamos a necessidade de apresentar em forma de gestos as construções memoriais do rio de memórias. Fomos da beira às profundezas obscuras habitantes do corpo. Por meio destas vivências, mostraremos no tópico seguinte as quatro obras geradas na pesquisa. As poéticas têm como objetivo apresentar um pouco do trabalho de processo criativo. *Preciso falar comigo* (21/06/2022), *Profundezas de um mundo particular* (31/09/2022), *Composições obscuras* (23/10/2022) e *Cheiro de chuva* (15/01/2023), são as quatro obras de autoria da artista Rita Aroucha, e têm como finalidade expor a prática de experimentação-criação conectada ao rio de memórias.

PRECISO FALAR COMIGO:

“Preciso falar comigo” é a vídeo-dança que deu origem a esse trabalho. Iniciou durante o término da leitura sobre a tese-memorial de Souza (2022). Ao longo da leitura, surgiram inquietações da artista Rita Aroucha, a respeito do que seria o seu corpo poético e encantado. Então, por meio disto, a artista buscou criar algo que juntasse suas duas camadas corporais: a cotidiana ordinária e a poética sensibilizada.

A partir da metodologia EIEs (Souza, 2022), utilizou-se como motivador da obra a tentativa de reconhecimento da encantaria-corpo. Então, por meio do movimento, a artista buscava esse habitat poético, fazendo com que a dança não fosse apenas movimentos incoerentes e desconexos do corpo, mas uma rede de particularidades de quem a produz. No decorrer do processo das EIEs, a artista percebeu que quando buscava sua encantaria-corpo, sempre mergulhava/imergia em memórias. O corpo era ativado em sensações, com isto, causando movimentos diferenciados.

PROFUNDEZAS DE UM MUNDO PARTICULAR:

“Profundezas de um mundo particular” é uma proposta artística que utiliza da experimentação em dança tendo a memória como motivadora. A obra tem o objetivo de se relacionar com os conceitos citados nessa pesquisa.

Durante o processo de criação, a artista propôs experimentações que fizessem ir às profundezas do seu rio de memórias. Primeiramente, saiu do estado à beira e foi mergulhar no arquivo memória-corpo, deste modo, ativou formas sensibilizadas em si e permitindo-se o mergulho do/no corpo.

No momento evocar, utilizou-se de forma escrita para expor os elementos presentes nas águas do seu rio de memórias. Desta dinâmica surgiu o seguinte texto O que sou?

Sou uma mulher, menina medrosa Sou filha de duas pessoas
Sou bailarina
Sou meus sofrimentos e minhas alegrias Sou irmã
Sou experiência Sou memória Sou um rio
Sou um mundo Sou corpo Sou areia Sou sentido
Sou particular Sou única Sou, sou, sou
Sou memórias das profundezas desse meu mundo particular.
(Rita Aroucha, 2022)

Por meio do texto, a artista conduziu o processo de evocar emergindo em seu rio de memórias. Após o término deste processo, iniciou-se a poética memorial de solidificar o que foi evocado das águas do rio de memórias. Por indução das palavras evocadas, emergiram gestos que tivessem relação com as palavras.

E a consequência desta vivência é a poética “Profundezas de um mundo particular”, que apresenta um pouco do que existe de particular na artista, tendo a percepção que todos os sujeitos presentes nesse mundo são universos particulares.

COMPOSIÇÕES OBSCURAS:

Composições obscuras é uma vídeo-dança que teve o propósito de expor sobre as memórias sombrias que influenciam na estrutura da nossa identidade pessoal, sendo notadas por meio dos gestos do corpo que se expressam ao mundo.

Essa obra propõe expressar as composições obscuras presentes nas águas barrentas do rio de memórias. Então, a artista sentiu a necessidade de criar algo que abordasse as camadas obscuras da memória que tecem a sua identidade pessoal.

A obra é toda trabalhada com pouca iluminação e com a câmera focando nas partes do corpo tentando não demonstrar o corpo por inteiro. A poética tem o propósito de apresentar por meio da vídeo-dança o que a artista acredita serem as composições obscuras dentro do rio de memórias, pensando assim, acerca das memórias traumáticas escondidas nas partes mais obscuras do rio de memórias, onde não conseguimos ver os detalhes, mas sabemos de sua influência na fluência do percorrer das águas da memória no corpo.

Utilizando as EIEs (Souza,2022), a artista imergiu no seu arquivo memória-corpo com o propósito de mergulhar nas camadas desagradáveis da memória. Tal processo fora um pouco delicado, mas ela estava ciente que nadar na parte mais obscura do rio poderia provocar ao corpo reações desconfortáveis. Assim, o processo de arquivo memória-corpo conduziu-se com um maior cuidado, pois tinha que ser instaurado um ambiente confortável para evocação das memórias.

No processo de evocar, a artista utilizou duas etapas: a primeira foi trabalhar em um local com pouca iluminação, algo que gerava certa agonia à criadora desde pequena. Por conta de ser uma poética que buscava ativar as memórias corporais, ela entregou seu corpo em sensações desconfortantes. Após o processo, estava encharcada em memórias, emergiu na superfície e o processo de poéticas memorial iniciou. As sensações solidificaram-se em uma dança particular. Desta maneira, nasceu a poética “Composições obscuras”, uma vídeo-dança que

CHEIRO DE CHUVA

“Cheiro de chuva” é uma obra em formato de vídeo-dança, criada com propósito de comunicar sobre as memórias sensoriais da artista Rita Aroucha, como ser-criadora e a partir de suas lembranças familiares. O nome desta obra tem relação com as experiências da mesma quando está em contato com o cheiro que ocorre durante a chuva. Ela não conseguiu lembrar quando foi a primeira vez que o sentiu, mas seu corpo é ativado com sensações agradáveis toda vez que o sente, como se tivesse sendo abraçada, por meio desta percepção. A artista tem lembranças com sua família, e por conta de uma ligação de redes memoriais, essa poética foi construída.

A experiência da obra consiste em duas etapas: a primeira etapa, foi iniciada a partir da saída do estado à beira para o convite de ir nas águas do rio de memórias, entrando no arquivo memória-corpo, mergulhando em lembranças.

Primeiramente, na experimentação de evocar por meio de memórias sensoriais, a artista emergiu em memórias do cheiro da chuva, sentiu no corpo as sensações da mesma, assim absorvendo todas as energias que o corpo tinha durante a experiência.

A segunda etapa do evocar iniciou por meio de imagens de álbuns. Rita buscou sensibilizar-se com essas lembranças que foram arquivadas artificialmente, dando continuidade à poética memorial que se desenvolveu fazendo uma análise de tudo o que foi observado e sentido durante as experimentações.



Figura 1. Qr code de acesso as poéticas citadas. Acesso ao canal da artista Rita Aroucha.

Fonte: Autoras.

#paratodomundover

Na figura, no formato quadricular, temos o Qr code de acesso ao canal onde estão as obras citadas no trabalho. O Qr code é composta por um quadrado preto onde nas laterais direita superior temos um quadrado menor e na parte superior e inferior esquerda temos um quadrado também na parte central temos símbolos de diferentes jeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rio de memórias é um potencial de criação que nasce das entranhas do corpo. Neste sentido, este texto objetivou refletir sobre processo de criação em diálogo com a ideia de rio de memórias. Além deste aspecto, consideramos que o corpo busca se (re)conhecer e (re)encontrar, expressar durante a dança que emerge das particularidades presentes em si; ainda, apresentamos como se dá a ativação da encantaria-corpo tendo a memória como motivador.

A pesquisa também destaca como a memória do sujeito pode se fazer presente em suas criações, para assim criar uma dança que reflete suas particularidades-poéticas- encantadas. Deste modo, o mergulhar no rio é uma constante observação, percepção e sensibilização do ser-criador como produtor de suas potências particulares submersas.

REFERÊNCIAS

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, Papirus, 1994.

FONTANA, Roseli. **Psicologia e trabalho pedagógico** / Roseli Fontana, Maria Nazaré da Cruz. — São Paulo: Atual, 1997. Disponível em: <https://doceru.com/doc/e1nvxcc>

HAUN, Isis Corando. ARTE E MEMÓRIA: CRIAÇÃO ARTISTACA Á FORMAÇÃO DOS SENTIDOS ESTÉTICOS. **Revista Binacional Brasil Argentina, vitória da conquista**, v.6, n.5. p.14-35, dezembro,2017.

JÚNIOR; FARIA. Memória. **Psychology/Psicologia Reflexão e crítica**, Porto Alegre, vol. 28, n. 4, outubro -dezembro. p. 780-788, 2015.

MARTINS, Bene. Nos fios da memória, a emaranhada de tessitura de um ser. **ENSAIO GERAL**, Belém, v.3, n.5. p. 166-177, jan-jul,2011.

MENDES, Ana Flávia. **A Dança imanente no ensino e criação em artes cênicas**. Coleção processos criativos em companhia- volume 5. São Paulo: Escritura, 2018.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso. Coleção Processos Criativos em Companhia – Volume 2. São Paulo: Escrituras, 2010.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Encantaria-corpo**: processos de criação e poéticas em dança. 2022. f. tese (doutorado em artes) - universidade federal do Pará. 2022. Disponível em: <https://ppgartes.proresp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/teses/463-2022>



3

FÓRUM DE PESQUISAS EM PROCESSO



A FOTOGRAFIA DE PAULA SAMPAIO COMO FATOR DE DIÁLOGO ENTRE OS ACERVOS DA COLEÇÃO E DO]ARQUIVO[AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Maria Christina Monteiro Barbosa¹

RESUMO

Este artigo quer apresentar um recorte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, sobre a origem e constituição da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, a partir de análise dos processos e ações de ativação desse acervo desde a origem, passando pelos projetos que ampliam a visibilidade e a voz dos artistas participantes, e pesquisadores colaboradores. A metodologia perpassa pela sistematização dos documentos que compõem o]Arquivo[Amazoniana, pelas entrevistas e leituras de textos produzidos ao longo do trajeto da Coleção pelo curador, principal fonte da pesquisa, e sinaliza as ações da Amazoniana colaborando no processo de salvaguarda de obras artísticas e materiais diversos. Busca-se, ainda, identificar a estreita conexão entre os dois acervos, através do material da fotógrafa Paula Sampaio, ali depositado, cujo levantamento e catalogação confirma o diálogo preexistente entre os dois grupos de materiais.

Palavras-chave: Coleção; Amazônia; Arte; Arquivo; Paula Sampaio.

ABSTRACT

This article aims to present an excerpt from the master's research being developed in the Postgraduate Program in Arts at UFPA, on the origin and constitution of the Amazonian Art Collection at the Federal University of Pará, based on an analysis of the processes and activation actions of this collection from its origins, through projects that expand the visibility and voice of participating artists and collaborating researchers. The methodology goes through the systematization of the documents that make up the]Arquivo[Amazoniana, through interviews and readings of texts produced along the path of the Collection by the curator, the main source of research, and signals the actions of Amazoniana collaborating in the process of safeguarding artistic works and various materials. The aim is also to identify the close connection between the two collections, through the material of the photographer Paula Sampaio, deposited there, whose survey and cataloging confirms the pre-existing dialogue between the two groups of materials.

Keywords: Collection; Amazon; Art; File: Paula Sampaio.

PESQUISA

A fotojornalista e documentarista mineira Paula Sampaio, radicada no Pará desde o início dos anos 1980, tendo construído um largo trajeto profissional, prioritariamente na região amazônica, é formada em Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e especialista em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. A escolha pela linguagem fotográ-

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Bolsista CNPq. Artista visual e produtora cultural. E-mail: machristina.arquivo@gmail.com

fica se deu durante a graduação quando ela descobriu que a fotografia seria a maneira pela qual iria se expressar com o mundo e/ou sobre o mundo.

Ela empreende, desde os anos 1990, vasta pesquisa visual no norte do país, atravessando praticamente todos os estados com sua câmera fotográfica, registrando homens, mulheres e crianças, que obstinadamente desafiam as intempéries naturais da região e se fixam na terra. Sampaio registra a arbitrariedade humana que ignora comunidades inteiras espalhadas neste lugar, mostrando a beleza, a força e a tenacidade dessas pessoas (Figura 1) que moram às margens e vicinais das rodovias Transamazônica e Belém-Brasília.

Além de atuar como repórter fotográfica e documentarista em diversos periódicos e instituições, ela vem desbravando nesses mais de 30 anos, milhares de quilômetros quadrados da região amazônica, ultrapassando, inclusive, os limites geográficos, chegando ao nordeste, visto que a Transamazônica, ou a Rodovia BR 230, atravessa o Brasil de leste a oeste, iniciando no município de Lábrea, no Amazonas, e finalizando em Cabedelo, na Paraíba².

Paula Sampaio, ela mesma oriunda de família migrante, atraída com pai, mãe e irmãos para a Amazônia, com muitas promessas do governo federal de doação de terras e facilidades para empreender na agricultura e na pecuária da região, de maneira que todos pudessem conquistar uma melhoria de vida, como ocorreu com milhares de outras famílias, que também foram seduzidas por promessas oficiais, uma espécie de canto de sereia legalizado, e denuncia, com sua vasta obra imagética, o descaso de sucessivas gestões públicas, ao longo do tempo, em relação àqueles migrantes, assim como aos povos e comunidades tradicionais, e assim também com o meio ambiente: suas imagens são a prova de resistência de uma gente que nunca desistiu; suas imagens mostram terra arrasada, perdas irrecuperáveis, mas sobretudo a humanidade que essa gente mantém, com sua firmeza e luta pela terra.

O resultado desse trabalho da fotógrafa, de anos a fio, pode ser visto em coleções de arte e de fotografias, localmente, dentro e fora do país, em livros acadêmicos e de programas específicos sobre a região, além de catálogos de mostras, exposições e salões, tendo ela recebido várias bolsas e incentivos públicos para o desenvolvimento de grande parcela desse trabalho, pelo qual foi contemplada com inúmeros prêmios e menções, como podemos ver nesta relação resumida de participações em eventos e concursos: Salão Nacional de Fotografias de Porto Alegre (RS) que tinha como tema principal o Racismo e Discriminação, em 1993; o Congresso de Imprensa Católica em Grauz (Áustria) 1995; Exposición Fotográfica “Con Ojos de Mujer”, na IV Conferência Mundial da Mulher, em Beijin (China), em 1995; “Visions”, The Unicef House Exhibition gallery, New York (USA) Germany e Greece, em 1997. Fotos Brésil. Espaço Jorge Amado – Embaixada Brasileira. Paris (França) em 1995; Novas Travessias: Recent Photographic Art from Brazil. The Photographer’s Gallery. Londres (Inglaterra), 1996; “Amazônicas”. Instituto Itaú Cultural, São Paulo (SP), 1998; “Los Derechos Humanos de las Mujeres y Contra la Violência”. Tafos (Galeria da Sede das Nações Unidas). New York (USA) e Quito (Equador), em 1998; Terra em Transe | Festival Solar, no Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar, Fortaleza (CE), 2018. Ela foi artista convidada no Salão Arte Pará de 2017. Fundação Romulo Maiorana/Museu Casa das Onze Janelas, Belém (PA). Participou também de Fotografias

² <https://radios.ebc.com.br/revista-brasil/edicao/2015-10/transamazonica-ja-se-passaram-45-anos-desde-o-inicio-da-construcao>

brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba". Fundação Cultural de Curitiba /Museu da Fotografia Cidade de Curitiba-Solar do Barão. Curitiba (PR), 2017, dentre muitas outras.

O pesquisador e fotógrafo Pedro Vasquez diz, sobre a produção de Paula Sampaio:

(...) Paula Sampaio construiu, ao longo das duas últimas décadas, o corpus de uma verdadeira obra dotada de inquestionável coerência... (...) ...fala daquilo que bem conhece, o que confere uma densidade ao seu trabalho inigualável pelos fotógrafos alheios à verdadeira realidade amazônica e, mais especificamente, paraense. (Vasquez, 2013, p. 64)

Suas imagens transmitem a beleza do humano, e falam de um território vasto onde existem várias Amazônia, dentre elas a dos migrantes atraídos para a região por chamamentos de ocupação de áreas que nunca foram, efetivamente, vazias, discurso que ainda hoje justifica planos de povoamento, desenvolvimento e exploração da natureza circundante.



Figura 1. Projeto Antônio e Cândida têm sonhos de sorte. Rodovia Belém -Brasília. São Miguel do Tocantins, TO, 1998. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Foto: Paula Sampaio.

Fonte: www.paulasampaio.com.br.

#paratodomundover

Imagem fotográfica em preto e branco com silhueta de menina de perfil ao centro da foto, no contraluz, por trás de uma rede de pesca entre árvores.

Segundo o filósofo Ernani Chaves (2007), que acompanha de perto o trabalho da fotógrafa “o resultado de seu trabalho pode valer, portanto, como uma ‘etnografia visual’ e que, por isso mesmo, nos conta uma história” (p.4).

E são muitas as histórias que ela tem a contar.

Nessas andanças, nesse muito tempo de estrada, a fotógrafa não somente captou imagens preciosas, mas ouviu e guardou histórias, ouviu e guardou esperanças, e, segundo ela mesma, essas pessoas com quem vem cruzando nas estradas, vilas e lugarejos, são “entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte” (Sampaio, 2005).

Ela diz, sobre o trabalho: “Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada. Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte” (SAMPAIO, 2011).

Optamos por esta produção fotográfica, profícua e circunscrita à Amazônia, para demonstrar que este território, por todos os atravessamentos que sofreu, e sofre, sejam eles históricos, econômicos e sociais, geográficos ou antropológicos, é propício para o desenvolvimento de projetos que acionam questões transversais a este lugar, e com potência artística, características básicas que se encontram na gênese da formação do acervo da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará e no [Arquivo], nos quais a fotógrafa se faz representar com obras, livros, catálogos e outros materiais.

COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Esta Coleção nasce no final da primeira década dos anos 2000, em decorrência das pesquisas acadêmicas no campo da arte, realizadas pelo professor e curador Orlando Maneschy, também artista, que vem se debruçando sobre a produção artística contemporânea paraense. Maneschy é professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, lotado no Programa de Pós-Graduação em Artes, e também diretor da Galeria de Arte da UFPA.

Suas incursões pela arte o levou a participar e ganhar o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais em 2010, pela Funarte e Ministério da Cultura, na Categoria D (Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça) com o projeto “Amazônia, Lugar da Experiência”, sendo que somente em 2012 o prêmio foi liberado, tempo mais que suficiente para que a ideia inicial fosse ampliada e tomasse um outro corpo, alimentada por mais pesquisas e ações curatoriais, o que deu origem à Amazoniana.

O primeiro recorte, advindo da premiação na categoria Marcantonio Vilaça, que continha obras de Claudia Andujar (SP), Luiz Braga (PA), Oriana Duarte (PE), Armando Queiroz (PA), Maria Christina (PA) e Rubens Mano (SP), foi ampliado por doações do próprio curador, e convidados, e se materializou em exposição homônima entre 2012 e 2013, no Museu de Arte da UFPA, com obras de 31 artistas. Mas não apenas: já prenunciando o que viria ser talvez a maior característica dessa coleção o evento contou com uma série de ações, como seminários e intervenções urbanas, que ativaram atravessamentos da arte na região, dando voz a pesquisadores e artistas e suas visões e vivências na Amazônia.

“Entre Lugares”, a segunda exposição, e concomitante à Amazônia, lugar da experiência, também entre 2012 e 2013, teve a participação de 14 artistas, e foi realizada no Museu Casa das Onze Janelas.

Diversas ações vêm sendo desenvolvidas desde então, como forma de amplificar as vozes dos artistas que compõem a Amazoniana, originando momentos de intersecção com o público, e outros artistas, gerando publicações impressas e e-books, além de lives com intensa participação.

Em 2019 a Amazoniana, por ter amealhado novas obras em anos anteriores (2014 e 2017) e a curadoria, em constante diálogo com a comunidade e desenvolvendo um recorte sobre identidade e violência, propôs a “Mostra Experiência Vertigem – Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA”, e o público pode ter contato com trabalhos de Eder Oliveira (PA), Nayara Jinkns (PA), Luciana Magno (PA), Cristóvão Coutinho (AM), Savio Stoco (AM), Milton Guran (RJ), Kurt Klagsbrunn (Áustria), Anna Kahn (RJ), Oswaldo Goeldi (RJ), Jair Júnior (PA), Aloísio Carvão RJ), Osmar Dillon (PA), Fernando Lindote (RS), Marise Maués (PA), Paula Sampaio (PA - Figura 2), Paulo Meira (PE), Juliana Notari (PE), José Alberto Colares (PA) e Patrick Pardini (PA), Danielle Fonseca (PA), Keyla Sobral (PA), Giuseppe Campuzano e Carlos Pereyra (Peru), Rafael Mateus Moreira (PA) e Nina Matos (PA) incorporadas ao acervo.

Percebe-se que neste conjunto há também vários artistas de outros estados e regiões, e isso se dá em função dos atravessamentos que essas pessoas se permitiram, porque desenvolveram aqui uma parte de sua obra, ou que se deixaram envolver e têm uma relação peculiar com a Amazônia.



Figura 2. Árvore.

Fonte: Paula Sampaio. Coleção Amazoniana

#paratodomundover

Foto colorida horizontal onde pode ser visto o lago de Tucuruí, o céu com nuvens ao fundo, tocos de árvores espalhados na linha do horizonte, e uma bandeira com imagem em preto e branco, em chamas, em primeiro plano.

A exposição “Experiência Vertigem” foi realizada no Museu da UFPA e teve como principal vértice o olhar sobre o lugar, e foi um convite à reflexão acerca do pensamento colonizador, numa tentativa de desconstruir essa ideia que permanece no imaginário coletivo.

Uma das ações agregadas àquela exposição foram os “Seminários Contemporâneos Diálogo com o Outro: Perspectivas Artísticas e Culturais”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, que congregaram debates científicos e artísticos, no campo das artes, ao mesmo tempo, e se desenvolveram em torno das relações artísticas e sociais, oferecendo a alunos, professores, pesquisadores, e público em geral, conversas e workshops com artistas paraenses e de outras regiões.

Em 2021 um novo projeto, desta feita selecionado pelo edital de Patrimônio Cultural Material da Lei Aldir Blanc Pará³, possibilitou uma nova ação da Coleção.

O projeto “Vozes Amazonianas: diversidade, memória e visibilidade no território da arte” foi pensado para divulgar o pensamento dos artistas que estão na Coleção, promovendo diálogos entre eles e pesquisadores convidados a participar do projeto, de maneira a chegar em lugares de inclusão, mediação e difusão das percepções e saberes desses artífices, seus olhares sobre não apenas o colecionismo em si, mas o rebatimento da subjetividade contida na origem da criação desse acervo que pretende se lançar sempre como uma provocação sobre o viver e o construir uma Amazônia a partir das relações concretas com este lugar.

Em junho de 2021 foi realizado um primeiro encontro virtual, transmitido ao vivo pela internet⁴, denominado Travessias Amazônicas, com participação dos artistas Armando Queiroz, Luciana Magno, Oriana Duarte (PE), Pablo Mufarrej, com mediação feita por Orlando Maneschy e Maria Christina. Esse primeiro encontro de Vozes se deteve na reflexão sobre a função da arte na elaboração de mundos possíveis, nos impactos de viver a violência da modernidade e como se constrói uma coleção com múltiplas falas.

O segundo encontro, também virtual e transmitido pela internet⁵, contou com as presenças de Éder Oliveira, Victor de La Rocque, Marise Maués, Rafael Bqueer e Rafa Matheus Moreira, com mediação de Orlando Maneschy, e debateu sobre identidades na Amazônia, subjetividades, memória, gênero e representatividade. Sob o título “Corpos e Memória” a conversa revelou projetos de arte e vida dos artistas participantes.

A consolidação desse projeto gerou um e-book, que muito mais que uma reunião de resultados de estudos e obras artísticas, tem a função de ser uma estratégia de desdobramento das falas que foram ouvidas no decorrer do trabalho. O e-book foi lançado em live com a participação do museólogo Tadeu Costa, que conversou com os editores do livro Orlando Maneschy e Maria Christina, sobre as fases e metas desenvolvidas no Vozes, e nesse desdobramento como perspectiva para a manutenção de um acervo vivo e agregador, no qual as manifestações dos agentes, sejam artistas ou pesquisadores ou críticos, tenham lugar.

Dentro de todo esse contexto os acervos da Amazoniana se expandem com novas aquisições e as ações propostas ao público, diferenciado ou interessado, constituem-se como um local de dis-

³ Ação emergencial do Governo Federal para incentivar a produção cultural brasileira durante a pandemia da Covid 19.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=2jCF7OE7Uf8>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Bc-m61EWz-M>

cussão sobre o atual momento histórico, e o posicionamento político que artistas assumem diante da demanda de um tempo igualmente cheio de conexões e mudanças céleres.

]ARQUIVO[

O Arquivo[da Coleção Amazoniana se constitui em um grupo de materiais bastante diversos; lá são encontrados livros, jornais e recortes, revistas, folders e catálogos, CDs e DVDs, além de trabalhos acadêmicos. Nem tudo, que fique claro, se refere à Amazônia em função do movimento de doação que o acervo recebe, mas a direção desse conjunto se volta para a produção local – ou é direcionada à região.

Ainda em construção, e com cerca de 200 itens, o]Arquivo[está localizado no Laboratório interdisciplinar de pesquisa em imagem fixa e em movimento da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, e passa pelo processo de tratamento, catalogação de material e digitalização para posterior integração na plataforma Tainacan⁶.

As obras da fotógrafa Paula Sampaio, presentes na Coleção, como já sabemos, podem ser encontradas entre os materiais depositados no]Arquivo[, porque suas fotos e trabalhos estão também em vídeos, jornais, livros e catálogos depositados ali. Além de material sobre seu próprio trabalho como catálogos, livros e mídia impressa em geral, resultante de projetos autorais, podem ser identificados várias publicações nas quais ela atua como colaboradora, demonstrando uma clara afinidade entre os dois acervos, que se configuram como desdobramentos por um lado, mas que guardam amplo material de consulta que forjam a base da pesquisa sobre arte contemporânea produzida na Amazônia realizada pela curadoria da Coleção.

As edições da revista Terra de Negro, produto do Programa Raízes, criado pela esfera pública⁷ a fim de intensificar ações voltadas para territórios de comunidades remanescentes quilombolas, e indígenas, no Pará, exigiu intensa pesquisa dos agentes envolvidos nesse trabalho, gerando textos críticos e denso material iconográfico, e contou em todas as fases com o olhar arguto da fotógrafa, que nos legou, naquele material, uma pequena e rica coleção de imagens expressivas, que se somam aos textos, numa criação de documentos necessários para se construir cada vez mais um posicionamento crítico acerca do lugar onde vivemos.

Na edição da revista de 2003 a socióloga Maria Regina Maneschky Sampaio, então presidente do extinto Instituto de Artes do Pará, fala sobre as imagens de Sampaio:

Neste livro, as palavras e as imagens constituem uma ação militante, uma tomada de palavra em que cada mulher, homem, criança, reveladas nestas fotografias, nestes depoimentos, recusam abrigar-se num sujeito indeterminado onde sua vida real – concreta, de carne, osso e sangue, de espírito e de inteligência – resume-se em números das estatísticas, num insípido sujeito de direitos, na ilustração de qualquer debate acadêmico. (...) estas fotografias, materialização da sensibilidade, do espírito, da inteligência de Paula Sampaio, são os

⁶ <https://tainacan.org/>. Software desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus no qual estão sendo depositadas as informações da Coleção Amazoniana.

⁷ Em 12 de maio de 2000 pelo Decreto nº 4054.



Figura 3. Transamazônica. Revista Terra de Negro. Programa Raízes. Foto Paula Sampaio.

Fonte: www.paulasampaio.com.br

#paratodomundover

Imagem em preto e branco onde se vê um homem segurando uma bacia no primeiro plano na qual ele movimenta uns grãos; ao fundo outro homem se confunde com uma paisagem de árvores e outras plantas.

instrumentos através dos quais estas mulheres e homens tomam a palavra para falar da vida tal como ela é, de suas vidas. Estes depoimentos, estas imagens expressam uma palavra insólita, insolente, gritando a favor da humanidade a denúncia de toda a discriminação, de toda a desigualdade. (Sampaio, 2003, p. 5)

Desde 2006 Paula Sampaio desenvolve o projeto Folhas Impressas voltado aos temas do patrimônio, identidade e esquecimento e está centrado por ora na cidade de Belém voltado aos bairros da Cidade Velha, Campina e Comércio.

Ela editou o material como jornais tabloides que foram distribuídos gratuitamente. A Folha do Ver-o-Peso, em 2006, reuniu falas de trabalhadores e consumidores da grande feira Ver-o-Peso, e captou impressões, disputas e desejos que circundam e circulam naquele local – esse material foi distribuído no âmbito do 25º Salão Arte Pará⁸.

⁸Salão de artes visuais de periodicidade anual que ocorre em Belém (PA).

A Folha da Campina (2007), resultado da Bolsa Ipiranga de Artes Visuais, contou com artigos escritos por convidados que olharam o bairro e construíram reflexões sobre o abandono da administração pública e a violência que grassa por aquelas ruas e vielas antigas. Essa ação fez parte da mostra No Porão, na qual se viu a reunião de objetos e imagens de famílias e personagens do bairro: um espaço que convidava e pensar na memória, no que se foi e no que se quer guardar.

A Folha da Cidade (2014) também foi construída, a exemplo das demais, a partir de entrevistas e imagens com ênfase nas histórias orais dos habitantes da Cidade Velha, primeiro bairro de Belém. Resultado da Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística do Instituto de Artes do Pará.

Esses exemplos de conjuntos assinados pela fotógrafa Paula Sampaio estão depositados no] Arquivo[da Amazoniana, junto a extensa lista de materiais, e que falam de um lugar: são testemunhos de conexões estabelecidas numa região onde a transversalidade de ações, as mais diversas, denunciam o passado, revelam o presente e apontam para o futuro - conexões que estão na base da Coleção Amazoniana que desde a origem quer ser uma experiência crítica sobre esta região, e um convite a quem se interessar pela produção artística comprometida com a história de um povo que vem conquistando o direito de se fazer ouvir.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Ernani. Na estrada da vida: a transa-amazônica de Paula Sampaio. **Revista Cinética. Ensaios Críticos**, v. 1, p. 16, 2007. Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/cep/ernani_chaves.htm. Acesso em mar.2023

HERKENHOF, Paulo. Apresentação. **Amazônia: ciclos de modernidade**. – São Paulo: Zureta, 2012.

HERKENHOF, Paulo. **A arte na Amazônia**. Amazônia 21 = Amazon 21. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021.

HERKENHOF, Paulo; MANESCHY, Orlando. **A cultura visual e a primeira modernidade: do Iluminismo à Cabanagem**. Amazônia 21 = Amazon 21. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Códigos do Imaginário Amazônico**. Amazônia lugar da experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. **Amazônia a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MANESCHY, Orlando. Amazoniana, uma coleção em processo na Amazônia. **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Anpap**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto das Artes, 2018, p. 3631-3643.

MANESCHY, Orlando. **Universidade integra museu, museu habita universidade**. Universidade integra museu, museu habita universidade. Evento online do MAC Paraná, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1u207NjJ3jk>. Acesso em: fev.2023.

MANESCHY, Orlando; ELIAS, Guido Couceiro; BARBOSA, Maria Christina. Experienciar a Amazônia: a vertigem dos corpos no espaço. **Anais 28º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019, p. 2634-2653.

MANESCHY, Orlando; SOBRAL, Keyla. Uma multiplicidade de vínculos: Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará. **Hiperconectados** [Recurso Eletrônico]: museus, estratégias e conexões. Belém: PPGArtes/UFGPA, 2019.

PINTO, Ernesto Renan Freitas. A questão regional e a produção cultural. **As Artes Visuais na Amazônia**. Reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

SAMPAIO, Maria Regina M. Apresentação. **Revista Terra de Negro**. Programa Raízes. Belém: Instituto de Artes do Pará/Governo do Estado, 2003.

SAMPAIO, Paula. **Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte**. Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/>. Visualizado em mar.2023

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996. 308p. Citado por SILVA, Cátia. Espaço e tempo em Milton Santos: alguns elementos para a reflexão da história social do território. Disponível em file:///C:/Users/samsung/Downloads/27661-88785-1-SM%20(1).pdf. Visualizado em mar.2023

VASQUES, Pedro. Memórias e antecipações no Lago do Esquecimento de Paula Sampaio. **O Lago do Esquecimento**. Belém, 2013.

ARTES CÊNICAS E ACESSIBILIDADE CULTURAL: ENCONTRO DE ARTISTAS COM E SEM DEFICIÊNCIA

Glorismar Gomes da Silva¹

RESUMO

O presente escrito, buscou uma reflexão sobre artes cênicas e acessibilidade cultural, a partir do III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens, ocorrido no Acre, em novembro de 2022, com a participação de artistas com e sem deficiência, trazendo a ideia de diversidade humana e as suas diferentes formas de expressão, comunicação e representação. Enfatizou a produção de debates sobre a temática, provocando impacto no imaginário dos participantes e questões de falta de acessibilidade nas cidades e no meio cultural. Percebeu-se a necessidade de aquisição de equipamentos de audiodescrição, para atender o público de pessoas cegas e baixa visão e a necessidade de expressão em língua brasileira de sinais, entre a população, para se comunicar e dialogar com pessoas e artistas surdas. Por fim, considerou o papel da educação como fundamental na socialização e convivência dos indivíduos com e sem deficiência no meio social e cultural.

Palavras-chave: artes cênicas; acessibilidade; pessoa com deficiência.

ABSTRACT

This article seeks to reflect on the performing arts and cultural accessibility, based on the III Meeting of Performing Arts and Cultural Accessibility: practices and unlearning, held in Acre in November 2022, with the participation of artists with and without disabilities, bringing the idea of human diversity and its different forms of expression, communication and representation. It emphasized the production of debates on the subject, causing an impact on the participants' imagination and issues of lack of accessibility in cities and in the cultural environment. There was a need to acquire audio description equipment to cater for blind and low-vision audiences and a need for people to express themselves in Brazilian sign language in order to communicate and dialogue with deaf people and artists. Finally, he considered the role of education as fundamental in the socialization and coexistence of individuals with and without disabilities in the social and cultural environment.

Keywords: performing arts; accessibility; people with disabilities.

INTRODUÇÃO

A história das pessoas com deficiência, baseadas nas diferentes concepções de deficiência em cada época, foi/é marcada por situações de extermínio, exclusão e segregação. A depender da época e sociedade, essas pessoas não tinham seus direitos básicos garantidos, como o direito à vida, a exemplo da Pré-História e Idade Antiga, quando eram abandonados à própria sorte, em florestas e lugares a ermo, para morrerem. Na Era Cristã, passaram a ter o direito à vida, porém não tinham

¹ Docente efetiva, atuando nos cursos de Licenciatura do Centro de Educação Letras e Artes da Universidade Federal do Acre.

direito de viver em sociedade ou ter acesso à educação, uma vez que eram abandonadas em igrejas, conventos e hospitais. Nessa época histórica, com o surgimento do cristianismo, não se podia mais abandonar, pois acreditava-se que as pessoas com deficiência também eram 'Filhos de Deus', tinham alma e, por isso, não podia abandonar a própria sorte.

A partir do século XX, e com o abandono de quem nascia com deficiência, nas instituições, para a assistência voltada a saúde e aos cuidados com a higiene, surgiu a Institucionalização das pessoas com deficiência, que a partir dos anos 1970, os governos passaram a discutir e a se preocupar com uma educação especial voltada para essas pessoas, criando-se então, as instituições públicas e privadas, órgãos normativos federais e estaduais e as classes especiais. No entanto, esse modelo de educação especial, concorreu para a segregação e exclusão de crianças e jovens com deficiência na sociedade (ROGALSKI, 2010).

Com o entendimento de que a educação tem papel fundamental na socialização e convivência dos indivíduos no meio social, surge também, o movimento das pessoas com deficiência, familiares e profissionais, em prol de seus direitos educacionais, gerando uma gradativa transformação no sistema educacional, para atender, de forma mais adequada, crianças e jovens com deficiência em suas necessidades educacionais e sociais.

Com isso, há a necessidade dos setores da sociedade e do sistema educacional, de se organizem para atender as pessoas com deficiência e suas necessidades de socialização e escolarização. Assim, a partir dos anos 1990, com o avanço na legislação brasileira, que toma como referência documentos internacionais, a exemplo da Declaração de Jomtien (1990) e a Declaração de Salamanca (1994), a primeira destacando o combate à discriminação contra as pessoas com deficiência e a erradicação do analfabetismo, enquanto a segunda propõe uma Educação Inclusiva, em que todas as crianças e jovens com deficiência ou outra condição, devam aprender juntas, em escola regular, recebendo o apoio educacional necessário.

Surge então, o desenvolvimento de um conceito educacional voltado para atender as pessoas com deficiência na sociedade e nos espaços escolares. Assim, movimentos de lutas e organizações, começaram a ganhar mais força no sentido de promover um atendimento educacional de qualidade e que privilegie os princípios da inclusão. Tendo como uma das iniciativas a atualização e implementações de leis, como é caso da Lei Nacional de Diretrizes e Bases da Educação (LDB, 9.394/1996), que se fundamentou nas Declarações de Jomtien (1990) e Declaração de Salamanca (1994), propondo uma Educação Especial e/ou Inclusiva, configuradas como uma modalidade de ensino que promovam o atendimento educacional específico e respondam as necessidades educacionais de crianças e jovens em todos os níveis de sua escolaridade.

Assim, a partir dos anos 1994 com a Declaração de Salamanca e o surgimento da inclusão, intensificaram-se pesquisas e produção na área de Educação Especial e/ou Inclusiva, passando a ser objeto de estudo de várias áreas da ciência, da educação e educação especial e inclusiva. Apesar de se ampliar a produção em nível de legislações e políticas públicas sobre essas temáticas, ainda há um descompasso entre o campo teórico e as práticas nos âmbitos da educação, do social e do cultural, especialmente quando pessoas com deficiência estão envolvidas.

Nessa direção, a participação e acessibilidade das pessoas com deficiência nos meios culturais, vem acontecendo de maneira mais frequente, tendo em vista a implementação de políticas

culturais, projetos e programas e realizações de oficinas e práticas culturais e artísticas, por meio de incentivos como a Lei Rouanet, o movimento 'Artes sem barreiras', Funarte/RJ, que nos anos 1990 a 2000, promovia a acessibilidade das pessoas com deficiência no meio cultural (DORNELES, et al., 2019).

No atual contexto, cada vez mais pessoas com deficiência, estão participando da vida social e cultural, ao mesmo tempo em que (ainda) se deparam com situações de enfrentamento de barreiras e preconceitos, por razão da deficiência, os quais dificultam ou inviabilizam as demonstrações de autonomia, capacidade e potencialidades, a exemplo das expressões artísticas. Nessa direção, considerando a necessidade de constante exercício e atualização dos estudos e práticas inclusivas, em todos os setores da sociedade, tem-se na cultura um campo amplo e expressivo de demonstração de autonomia, criatividade e desenvoltura das habilidades físicas, sensoriais, intelectuais e pessoais das pessoas com deficiência ou outra condição.

Concomitantemente a esse contexto de participação das pessoas com deficiência no meio social e cultural, tendo em vista que a cultura tem sido pauta nas políticas públicas atualmente, tem-se no setor da cultura e nas suas mais diversas formas de produção e expressões artísticas, um recente campo de atuação e participação de pessoas com deficiência, exercitando o direito de vivenciar diferentes experiências corporais e intelectuais, com igualdade de oportunidades, como as demais pessoas sem deficiência.

Portanto, é imperativo considerar, que pessoas com deficiência tenham acesso aos espaços e serviços de sua comunidade ou país, para que possam usufruir de seus direitos de cidadãos pertencentes. Nesse sentido, promover a acessibilidade das pessoas com deficiência nos espaços culturais é garantir seus direitos. Assim, desde a Constituição de 1948, que afirma no artigo 27, o direito de todo ser humano de participar da vida cultural e da comunidade e, mais recentemente, a Lei Brasileira de Inclusão (2015), que define acessibilidade como "o direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social", esses documentos legais, fundamentam-se no propósito da convivência comum e com todos nos espaços sociais e culturais (LBI, 2015, artigo 53).

No entanto, considera-se importante ressaltar que, promover a acessibilidade não se trata de meios e/ou recursos exclusivos para as pessoas com deficiência, visto que toda comunidade pode se beneficiar ou usufruir de ambientes, produtos e serviços acessíveis, a exemplo das rampas no lugar de escadas, em que pessoas idosas, com carrinhos de bebê, com mobilidade reduzida, entre outras condições, podem as utilizarem com mais facilidade.

Dessa forma, essas ideias de adequações ambientais, transformou a acessibilidade em um conceito universal, "relacionado à concepção de ambientes, serviços e produtos que considerem o uso de todos os indivíduos, independentemente de suas limitações físicas, sensoriais e intelectuais", possibilitando as pessoas "a utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação" (SARRAF, 2018, p. 24; ABNT, NBR 9050, 2015, p. 2).

Partindo desses conceitos de acessibilidade e das recomendações e diretrizes dos dispositivos legais, as ações de incentivo a participação das pessoas com deficiência no meio cultural, contribuem para as diversas formas de acontecimentos e experiências culturais pessoais ou coletivas,

com as quais podem-se viabilizar a expressão e produção de práticas artísticas e estéticas, que tem promovido sua visibilidade e o fortalecimento do exercício de cidadania e participação política e cultural em nível nacional de pessoas com deficiência (DORNELES, et al., 2019).

O Brasil e seu histórico de diversidade cultural, caminha numa ampla discussão e movimento de promoção das mais diversas expressões artísticas e manifestações populares nos mais variados âmbitos da sociedade. Nessa direção, as pessoas com deficiência, cada vez mais emergem, numa crescente participação nesse processo de realização e demonstração de suas vivências e expressões de talentos ligados as artes, muito embora, os caminhos direcionados a cultura em geral, precisam ainda, ser mais acessíveis e equânimes, oportunizando às pessoas com deficiência as suas mais diversas demonstrações de expressão humana.

Portanto, torna-se fundamental e urgente, que a sociedade planeje e construa espaços e serviços públicos e privados, com as devidas adequações, afim de acolher os diferentes tipos de pessoas e suas diversas formas de expressão pessoal e/ou produção cultural, sejam estas espetáculos teatrais, cinema, música, exposições de artes e expressões corporais, atendendo assim, ao público das pessoas com deficiência, que requer alguma demanda de ajustes e adequações nos espaços, serviços e produções culturais, afim de que possam exercer o seu direito de cidadãos e expressar seus desejos e interesses pessoais, acadêmicos profissionais e culturais (SARRAF, 2018).

SER ARTISTA 'DIFERENTE' NOS ESPAÇOS CULTURAIS

Com base nos referidos pressupostos, a acessibilidade cultural ao mesmo tempo em que, torna-se uma pauta cada vez mais presente nos espaços acadêmicos e sociais/culturais, depara-se com grandes desafios físico estruturais, de conhecimento e atitudinais, principalmente, quando se trata de pessoas com deficiência e sua inserção no meio cultural, tendo em vista a dificuldade de a sociedade conceber as pessoas com deficiência, como indivíduos participes, protagonistas e criativas em suas expressões artísticas e produções culturais.

Com isso, pode-se inferir, que o caminho do artista com deficiência, para a prática de expressões culturais individuais ou coletivas, ainda se distancia de uma realidade que conceba a participação de pessoas com deficiência (ou outra condição) e suas peculiaridades, no meio cultural de forma autônoma, expressiva e equitativa.

Portanto, historicamente, nascer, ser e estar 'diferente' ou fora do padrão estabelecido como homogêneo para as pessoas, é uma condição que atravessa os dias atuais. Sendo uma pessoa com deficiência, independentemente de sua especificidade ou condição, geralmente, esta pode ser entendida como tendo dificuldades e necessidades de se ajustar ao ambiente e a seus recursos disponíveis.

Ser diferente, pode não se relacionar ou se encaixar no meio social. Macedo (2005), afirma que esse ser diferente não é reconhecido e que há uma dificuldade em lidar com o diferente e com o desconhecido, correndo o risco de excluir o diferente, pelo fato de não o conhecer e identificá-lo. Deparando-se com o desconhecido, há que se ter o cuidado de não imprimir na diferença conceitos de semelhança ou de excluir e de ignorar, mas enxergar nas diferenças a possibilidade de aprendizado, respeito e convívio na diversidade (GODOY; SILVA, 2020).

No entanto, a sociedade contemporânea, prima pela necessidade de romper com concepções cristalizadas ao longo da história e compreender alguns conceitos enraizados socialmente e culturalmente, em busca de aprofundamento teórico e práticas pedagógicas, sociais e culturais que aproximem todos os seres e suas diferenças e características pessoais (SAVIANI, 2011; GODOY, SILVA, 2020).

Romper com cultura da (in)diferença impregnada em nossa sociedade perpassa pela “[...] cultura da fraternidade, em que a diversidade, singularidade, diferenças e semelhanças, podem conviver em uma inclusão, formando um todo, quaisquer que sejam as diferentes escalas que o compõem” (MACEDO, 2005, p. 15). Por outro lado, a realidade de pessoas com deficiência, é de luta por espaços sociais cada vez mais acessíveis, no entanto, a cultura e suas expressões, tem apresentado gradativamente, um espaço de representações e também de lugar de pessoas com deficiência e suas diversas formas de se expressar, muito embora, ainda seja uma realidade, as reações de ‘desaprovação’ ou espanto do público para com as diferentes formas de apresentação das expressões corporais e intelectual de pessoas com deficiência nos espaços culturais e sociais.

ENCONTROS DE ‘ESTRELAS’ DIFERENTES: ARTISTAS COM DEFICIÊNCIA

Desde 2020, o professor e pesquisador Carlos Alberto Ferreira da Silva, da área de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre, tem se empenhado em um trabalho de pesquisa, que teve início com o projeto intitulado: “Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas, poéticas, políticas na Educação Inclusiva e na Produção Cultural”², o qual se fundamenta em obras e estudos teatrais, buscando explicar as propostas artísticas, políticas e sociais, realizadas por artistas e pessoas com deficiência e suas respectivas participações no processo de desenvolvimento e desdobramento das cidades, com base em ações políticas, sociais e culturais.

Nesse sentido, encontros de artes e outras expressões culturais, protagonizadas por pessoas com deficiência, tem contribuído para o avanço na discussão sobre acessibilidade cultural e sobre a maneira de conceber a deficiência, compreendendo suas diferentes necessidades, como também suas reais potencialidades. Dessa forma, as mais diversas expressões de artes cênicas ou culturais de pessoas com deficiência, foram apresentadas nos encontros em anos anteriores, coordenados pelo referido professor, a saber: I Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: encontros e desaprendizagens (2020); II Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens (2021) e o III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens (2022).

Assim, o III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural: práticas e desaprendizagens, ocorrido no Acre, em novembro de 2022, do qual participei como mediadora de mesa de debates, trouxe aos olhos e imaginários de quase três mil pessoas presentes e participantes no encontro, a ideia de diversidade humana e as suas diferentes formas de expressão, comunicação e representação. O evento foi enriquecido pela participação e atuação de artistas com deficiência, algumas das

² Projeto Institucional, aprovado de 2023 a 2025 na Universidade Federal do Acre.

quais conhecidas em nível nacional, a exemplo de: Estela Lapponi, Jessica Teixeira, Silvia Wolff, Renata Rezende, Renata Mara, Gislana Vale, Cristina Gonçalves, Mona Rikumbi e Ariadne Antico, que brilharam com participações performáticas e conteudista no evento como um todo.

A partir de uma perspectiva artística, acessível e educacional, questões sobre os impactos da falta de acessibilidade nas cidades e nos espaços culturais, assim como a efetivação de políticas públicas e de projetos voltados para as pessoas com deficiência, que provocam a falta de autonomia dessas pessoas no contexto social, cultural e urbano, possui, na realização de pesquisas e de eventos culturais, meios para o questionamento de como pensar uma cidade sensível e acessível, pertencente a todos os cidadãos.

Portanto, o objetivo desse escrito parte da referida questão, quando o III Encontro, ocorrido em 2022, representou um importante marco para a história da acessibilidade ambiental e cultural, nos diversos espaços de aprendizagem educacional e social na cidade de Rio Branco, estado do Acre, como até então, não se tinha vivenciado na região, um contexto de trabalho acadêmico e cultural, que reuniu milhares de pessoas em diversos espaços (auditórios, teatros, restaurantes, salas de aula), para apreciarem apresentações teatrais, musicais e palestras de pessoas com e sem deficiência.

Portanto, o III Encontro, teve entre outras propostas, buscar responder aos questionamentos de um lugar cultural acessível e de pertencimento de todos, por meio de inimagináveis representações de diferentes corpos, mentes, comportamentos e ideias, que atingiu e admirou os participantes presentes com apresentações teatrais, musicais e espetáculos cênicos, entre outros.

O evento possibilitou um lugar de pertencimento, em que alguns artistas e pesquisadores nacionais, com e sem deficiência, puderam apresentar seus trabalhos, espetáculos e conhecimentos, por meio de oficinas práticas, mesas de conversas e apresentações teatrais, abordando temas que promoveram relevantes reflexão e discussão.

Nesse sentido, faz-se interessante destacar, uma determinada apresentação cênica de uma artista com deficiência, que provocou diferentes impactos nos profissionais da educação. Impactos estes, representados sob a forma de expressões ou relatos com teor preconceituoso, uma vez que, se questionou o porquê de uma performance teatral em especial. Sendo a referida performance, considerada pelo/a questionador/a, como 'inapropriada' para apreciação de jovens e adultos com deficiência.

Muitas vezes, reações desse tipo, expressas com atitudes de preconceito, acontecem, provavelmente, pelo desconhecimento de que jovens e adultos com deficiência, possuem diferentes capacidades, desejos, interesses e habilidades artísticas entre outras, as quais podem corresponder com o seu nível de desenvolvimento, maturidade e faixa etária. Portanto, no contexto cultural, as expressões de pessoas com deficiência e a forma como essa pessoa relaciona seu corpo com o cenário, apresentação cênica e criatividade para o teatro, para dança ou outras expressões corporais, ainda podem provocar, em determinadas pessoas, espanto e/ou 'indignação', talvez por desacreditarem na capacidade e potencialidade das pessoas com deficiência.

Desse modo, a referida demonstração de preconceito por parte de alguns profissionais da educação, pode estar relacionada, em certa medida, com a forma como lidam ou entendem a deficiência, ou seja, como ainda percebem a deficiência sob a ótica de um modelo baseado na concepção

do patológico, centrado no corpo deficiente, que enfatiza a incapacidade e a infantilidade da pessoa com deficiência. Partindo dessa compreensão, muitas vezes, os jovens e adultos com deficiência são tratados como eternas crianças.

No entanto, a partir dessa experiência do III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, que reuniu e apresentou expressões de corpos e mentes diferentes, abriu-se a possibilidade de maior discussão e entendimento do lugar de pertencimento das pessoas com deficiência nos espaços culturais, especialmente quando se trata dos mais jovens e aqueles que frequentam instituições especializadas, no sentido de compreender e promover a liberdade, que estes podem ter, em suas diversas formas de se expressar e de se comunicar, assim como de demonstrar suas habilidades e talentos para as artes em geral.

Portanto, as áreas das artes cênicas e educação, sobretudo, a educação inclusiva, tem se apoiado e criado laços a fim de compreender/analisar a importância das Artes Cênicas e da Acessibilidade Cultural, nas práticas artísticas, educacionais e políticas, tanto no contexto da Educação Inclusiva como da Produção Cultural. Nesse sentido, os Encontros de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, ocorridos desde 2020, têm suscitado a necessidade e urgência de debater sobre a formação de cursos de graduação com disciplinas voltadas para os conhecimentos específicos sobre a Educação Inclusiva e as Artes Cênicas, além de “fazer com que as disciplinas práticas dos cursos de Teatro, tenham uma consciência mais ampliada sobre a noção de acessibilidade cultural” (ALVES et. al., 2022, p. 157).

Nesse sentido, propõe-se a construção de apreciações artísticas, a ampliação dos estudos sobre as Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, em espaços escolares e culturais, para que as pessoas e artistas com deficiência não precisem se ajustarem ou se adequarem a esses espaços. Espera-se, com as ações dos referidos Encontros de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, contribuir para a ampliação da interação das áreas de pesquisa da UFAC no âmbito da Educação, das Artes e das Políticas Públicas voltada para Educação Inclusiva e Produção Cultural.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os desafios na área da acessibilidade cultural, compreendem diversos setores da organização social. São necessários criar políticas públicas e estratégias que desenvolvam ações com recursos acessíveis, nos espaços, serviços e na produção cultural, com a finalidade de viabilizar mudanças e adequações nos setores da cultura e implementar diretrizes presentes na legislação e normas nacional e internacional, afim de que pessoas com deficiência se sintam pertencentes aos lugares e aos palcos das mais diversas expressões de demonstrações culturais.

O III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, trouxe à tona a importância de se reconhecer e valorizar as expressões individuais e coletivas das pessoas com deficiência, por outro lado, evidenciou as dificuldades de tornar os espaços culturais em ambientes acessíveis para todos. Enfatizou a necessidade de aquisição de equipamentos e recursos de audiodescrição, para atender o público de pessoas cegas e com baixa visão, como também levantou a necessidade urgente de difusão e expressão em Língua Brasileira de Sinais, entre a população em geral, para se comunicar e dialogar com pessoas surdas, artistas ou participantes.

Temáticas como deficiência e cultura em geral, podem ser ainda tratados como secundários ou indiferentes para alguns profissionais da educação, sobretudo aqueles de nível superior. Tendo em vista, que o evento reuniu cerca de três mil participantes profissionais, professores e artistas de quase todos os lugares do país, houve uma insignificante adesão e valorização por parte dos docentes universitários, especialmente, aqueles ligados as artes e a educação especial e/ou inclusiva, mesmo considerando que o III Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural aconteceu, em grande parte, nas instalações dentro da Universidade Federal do Acre.

Por outro lado, os participantes do evento, as pessoas em geral, pessoas com deficiência e seus familiares, profissionais da educação, artistas e palestrantes, apresentaram expressivas demonstrações de satisfação com a organização e atividades do evento, como também consideraram que as atividades promoveram contribuições significativas para o desenvolvimento de suas práticas em suas respectivas atividades. Tais considerações, estimulam a organização e a continuidade de eventos sobre a temática, de tal forma que a quarta (IV) edição do Encontro de Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural, será realizado no período de 04 a 07 de dezembro de 2023, em Rio Branco, AC.

A intenção é que Artes e Educação (inclusiva), sejam transformados em lindos laços de aprendizado e reflexão, envoltos na semente da esperança de uma educação transformadora, que promova e efetive a inclusão e acessibilidade para todas as pessoas. Assim, este trabalho pretende contribuir na transposição de barreiras e fronteiras que impedem a livre expressão social, educacional e cultural dos diferentes seres e corpos.

REFERÊNCIAS

ALVES, J. F.; SILVA, C. A. F.; BERSELLI, M. **Artes cênicas e acessibilidade cultural: contextos de desaprendizagens**. 1ª Ed. Natal: SEDIS/UFRN, 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050: Norma Brasileira 9050-Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro, 2015.

BRASIL, **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Dispõe sobre a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2015/lei-13146-6-julho-2015-781174-norma-actualizada-pl.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação**. LDB 9394/1996. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf Acesso em: 10 out. 2023.

DORNELLES, P. S.; C. R. A. CARVALHO; MEFANO, V. **Breve histórico da acessibilidade nas políticas culturais no Brasil**. XV Enecult. Salvador. 2019.

GODOY, M. A. B.; SILVA, G. G. **Nós da educação inclusiva. Universidade Estadual do Centro-Oeste-UNICENTRO**. Departamento de pedagogia- DEPED/I, Irati, PR. 2020.

MACEDO, Lino de. **Ensaio pedagógico: como construir uma escola para todos?** Porto Alegre: Art-med, 2005.

SARRAF, Viviane P. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefícios para todos. **Revista do centro de pesquisa e formação** / nº 6, junho 2018.

SAVIANI, Dermeval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2011.

UNESCO. **Declaração de Salamanca: sobre princípios, política e práticas na área das necessidades educativas especiais**. Unesco, 1994. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139394>> Acesso em: 10 out. 2023.

UNESCO. **Declaração Mundial sobre Educação para Todos**. Jomtien, 1990. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-mundial-sobre-educacao-para-todos-conferencia-de-jomtien-1990> Acesso em: 11 out. 2023.

CENAS FEM. (IN): pesquisadora em processo com as não visibilizadas

Tatiana Fernandes Viana¹

RESUMO

Pesquisa com fase inicial, completando, em dezembro de 2023, um terceiro semestre de sua presença no curso de Doutorado do PPGAC/UFRGS com vivência de processo cênico-reflexivo de um projeto de pesquisa atravessado por uma temática voltada ao sagrado ancestral feminino em seus rituais, entidades e encantarias. Seu objeto, as “Cenas Fem. (In)”, são estimulados por vivências de pesquisa ao modo cartográfico por meio de suas práticas e partilhas por territórios presenciais e virtuais do norte, sudeste e sul de nosso país e alimentado por meio bibliográfico durante as disciplinas internas e externas ao programa e à instituição localizada em Porto Alegre. Assim, uma percepção sobre a “invisibilidade”, a construção de uma árvore genealógica uterina e o ecoar das falas e histórias contadas por minha mãe sobre uma antepassada indígena, constroem a raiz de parte do 1º experimento cênico desta pesquisa, cujo será compartilhado imagino-reflexivo-tatilmente neste artigo.

Palavras-chave: ancestralidade; sagrado feminino; teatralidade feminista.

RESUMEN

Investigación con una fase inicial, completando, en diciembre de 2023, un tercer semestre de su presencia en el curso de Doctorado PPGAC/UFRGS con experiencia del proceso escénico-reflexivo de un proyecto de investigación atravesado por una temática centrada en la sagrada ancestral femenina en sus rituales, entidades y encantamientos. Su objeto, las “Escenas Femeninas (En)”, son estimuladas por experiencias de investigación en modalidad cartográfica a través de sus prácticas y puesta en común a través de territorios presenciales y virtuales del norte, sureste y sur de nuestro país y alimentadas a través de documentos bibliográficos mediáticos durante disciplinas internas y externas en el programa y en la institución ubicada en Porto Alegre. Así, una percepción sobre la “invisibilidad”, la construcción de un árbol genealógico uterino y el eco de los discursos e historias contadas por mi madre sobre un ancestro indígena, se construyen en la raíz de parte del 1er experimento escénico de esta investigación, que compartir de manera imaginativa, reflexiva y táctica en este artículo.

Palabras clave: ascendencia; femenino sagrado; teatralidad feminista.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS sob a orientação da Prof.a Dra. Sílvia Balistreri Nunes. Bolsista CAPES. Docente da Educação Básica efetivo da Secretaria Municipal de Educação-SEMED e da Secretaria Estadual de Educação-SEDUC de São Luís e do Maranhão. Integrante do grupo de pesquisa *Mito, rito e cartografias feministas nas artes*-MOTIM/UERJ. Atriz, dramaturgista, performer visual e urbana do Akasha e cultural da La Brasa Lunera E-mail: tafvia2@gmail.com.

O SENTIDO DO FEM. (IN)

Início este artigo com singelas explicações sobre os termos expostos no título, cujos foram pensados na construção do projeto e se fazem impulsionadores para percepções procedimentais e conceituais desta tese em construção com projeto intitulado Cenas Fem. (In): invisibilizadas, indesejadas e inesperadas.

O “FEM.” *qualifica as cenas como femininas*, uma indicação que a cenas construídas terão a intenção, de ser de mulher para mulher, obviamente os homens não são excluídos de vê-las, ou de participar em forma de apoio², contudo uma rede feminina/feminista é tramada pouco a pouco. Estes estudos sobre feminismos e posicionamentos relacionado a autoidentificação femininista³, de mesmo modo a recepção e divulgação dos experimentos, isto é, quem estará construindo-os comigo nas aberturas de processos, não arrolam as minúcias deste trabalho; no entanto, iniciei uma discussão sobre a questão nos anais da Reunião Científica da Abrace de 2022, quando participei do *Grupo de trabalho Mulheres em Cena*.

O “In” é referente tanto ao sentido de dentro, isto é, cenas pertencentes às questões e abordagens femininas/feministas quanto ao sentido de fora ou não, com exclusão da visibilidade, aceitação e espera; sendo o segundo e o último termo relacionado a outras etapas da tese que serão realizadas no segundo experimento relacionado ao termo indesejado e na performance ligada as cenas inesperadas. Portanto o “IN” do título para além, de referir-se ao sentido de dentro, isto é, cenas pertencentes às questões e abordagens femininas/feministas e de um processo cênico acadêmico; diametralmente, contempla também a noção de fora ou não, a exclusão e inexistência da visibilidade, do que é desejado e do que é esperado. Contudo o almejo mais íntimo desta pesquisadora é que o in, enquanto negação, seja apagado da vivência de campo e que as práticas cênicas despontadas nos experimentos sejam protagonizadas de visibilidade feminina e de sororidade religiosa e que a performance seja repleta de cenas ansiosamente esperadas por nós mulheres latino-americanas.

Para esta reflexão temos o **Experimento 1** – sobre as *(In) visibilizadas* – O Cenas Fem (In) – Experimento Relicário que é uma performance de intervenção com cortejo dos santos católicos das mulheres de minha família. A visualidade final, pós montagem em presença, do público é a performer vestida de uma grande saia rodada com bolsos *porta-santo*, turbante, venda nos olhos e manto, com uma evolução corporal coreografada em uma performance *procissional* (CRUZ, 2017) andando de costa, com pontos de intervenção em conversa com o público, em que mesmo escolherá um santo e a performer contará a história de vida de uma integrante familiar que tinha aquele santo de devoção. Entre a procissão

² Sou maranhense, e como tal, tenho imaginário construído imerso de cultura popular. Perceba, vejo o apoio que poderá ser realizado por homens cisgêneros, como uma assistência, necessária sim, mas pouco protagonista. Eles estão para a construção das Cenas Fem. como as mutucas estavam para o Bumba Meu Boi apresentado nos arraiais de São Luís do Maranhão. Em um tempo em que a participação das mulheres, que tinham mais idade e não era permitido mais dançar na personagem da índia, ficavam por volta da apresentação entregando bebidas, toalhas, enfim, acompanhando e servindo o brincante. Hoje há mulheres amas de boi; isto é, gestoras e cantadoras principais de bois tradicionais do Maranhão. Assim, revento a serventia, os homens nas cenas conduzidas por mim, são como mutucas de boi, talvez uma vingança simbólica, ou uma reconstrução de imaginários nas minhas práticas feministas, temas a serem esmiuçados teoricamente na qualificação e na tese.

³ Lanço este termo numa escrita rasurada, desde o meu projeto para seleção de doutorado em 2022 e recorro a ele sempre que preciso expor meu estado atual de ser mulher, entre uma educação feminina e uma autodireção feminista, com muitos ímpetos do feminismo branco cisgênero eurocêntrico na infância e adolescência e algumas recentes construções de empoderamento mais ligados aos feminismos latino-americano e afro referenciado.

e as paradas pretendo contar a história de seis membros familiares femininas, uma por geração. Mãe, avó, bisavó... performando uma árvore genealógica uterina. Então, este primeiro experimento é parte da série das Invisibilizadas, percebida pela perda do sobrenome de origem materna nas descendências e no matrimônio. O relicário não é apenas o ressaltar das particularidades destas pessoas, mas uma garantia de visibilidade à genealogia apagada pelo paternalismo. Quantas mulheres já perceberam que só carregam os nomes paternos? Por isso, proponho vestir um relicário de minhas gerações passadas.

SENTINDO A EU PESQUISADORA

Esta autora está doutoranda em Artes Cênicas, é colaboradora do grupo de pesquisa MOTIM (CNPq/UERJ), coordenado pela Profa. Dra. Luciana Lyra, é também artista cênica e visual e integrante do coletivo *Akasha Experimentos Artísticos* e ainda, performer cultural na comparsa *La Brasa Lunera*. Deste agosto de 2022 está em processo de construção e abertura do *Experimento Relicário*.

Antes fui mestranda em Artes de um programa profissional que assentou minha prática de sala de aula em *Eventos Cênicos*⁴, mas, sobretudo me alertou para duas percepções: a necessidade de proporcionar aos alunos um teatro que chamei “deles”, que hoje noto como descolonizador, afro referenciado, reconhecendo-se entre as práticas dos povos originários e como latino-americano; e, a necessidade de práticas cênicas ativistas, dentre tantas temáticas infelizmente ainda notórias, a que mais corrói as minhas entranhas é a constante violência imposta à mulher. Então em 2019, um grupo de sete mulheres mestradas da turma 2018, incentivada por uma atividade solicitada no curso de uma prática artística ativista, identificaram-se como o *Coletivo Casa das Sete Mulheres* e realizaram em praça pública a Intervenção Performática M13 (SILVA, G.; VIANA, 2022).

A performance urbana já estava em minhas práticas desde início dos anos 2000, percebi isto ao produzir um memorial, eu não continha nenhum registro de apresentações teatrais, mas as participações em performances estavam registradas em jornal, site e rede social. A colaboração mais recente com atuação performática foi em 2021, o *MIM: Museu de Intimidades Maranhense* proposto como uma residência que carimbou em meus sentidos o caminhar pela cidade, não só olhando, sobretudo ouvindo suas histórias; o que resultou em uma performance feita em conversa com o público. Foi aí que senti que os depoimentos das mulheres compartilhados em contato direto comigo no meio ao acontecimento (DESGRANGES, 2006) do M13 era uma forma muito profunda de produzir dados em pesquisa em artes cênicas (LEITE, 2017; MENDES, 2017), e um procedimento metodológico próprio de mulheres da cena⁵ (FABIÃO, 2008; FISCHER, 2018; LYRA, 2020; MIRANDA, 2018).

Deste modo, disponho-me como uma atriz, performer pesquisadora que vem construindo-se a cada experiência artística e acadêmica e que em suas proposições cênicas se coloca, após estudos recentes de dramaturgia contemporânea como dramaturgista; para os dois experimentos relacio-

⁴ Vinte oito eventos (VIANA, 2020) foram analisados em três conceitos-ações [apropriação, protagonismo e colaborativismo] três práticas-teóricas [Ação Cultural, Acontecimento e Eventos Cênicos].

⁵ Na época o proponente do MIM, Prof. DR. Francis Wilker/UFB, disse durante a residência artística, que a prática de performar conversando vinha do grupo de mulheres performers de Vitória - ES que ele dirigia antes de ingressar ao Teatro do Concreto Brasília - DF. (Informação oral, out. 2021).

nados a este doutoramento, pretendo organizar a ação que se construirá em uma materialidade dramaturgica durante os momentos de preparação e abertura de processo. Perceba, é mais um método de construir a cena tendo como consequência imediata algum tipo de registro de micro ações e seus estilhaços, do que criar um texto teatral para depois colocá-lo em cena. Enfim, parafraseando Patrice Pavis (2019) um “escritor de palco”, com um senão, sinto-me mais como uma escritora de rua que de palco, pois a performance que proponho pede a rua.

PENSANDO O PROJETO

A pesquisa proposta está situada na área das Artes, concentrada na linha *Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas*, no feitiço da intervenção performática urbana, a qual terá os resultados dos processos de experimentos cênicos, previstos para ocorrerem entre os anos de 2022 e 2025 e que envolvem a temática da ancestralidade em seus rituais, entidades e encantarias, cujos serão analisados na tese de doutorado.

Em consultas⁶ entre fevereiro/2021 e março/2022, na Biblioteca Digital Brasileira de Tese e Dissertações – BDTD, aos resumos de termos como cenas femininas/ancestrais/ocultas/ invisibilizadas; narrativas decoloniais/ ancestrais/ invisibilizadas; cultura/ catolicismo popular; memórias ancestrais – de 1023 títulos – obtive 13 voltados às Artes Cênicas com bom⁷ nível de adequação à temática, a maioria de instituições do sudeste, e apenas 1 da UFRGS na pós-graduação em Psicologia Social; e, dos 696 títulos sobre performance obtive apenas 3 de Artes cênicas, no sudeste, que abordam diretamente, em incompletude, a temática, embora a dissertação/ Artes Cênicas - UNIRIO de Carlos (CRUZ, 2017) reverencie uma performance “procissional” junto à prática religiosa do *Candomblé*; e, no nordeste, a dissertação/Artes Cênicas - UFMA de Leônidas (PORTELA, 2021) mais se aproximam da prática-teórica proposta, contudo não abordando as encantarias “(In)desejáveis”, nem a “cosmopercepção” (OYÈWÙMI, 2021) da memória feminina.

Destaco um mix temático pouco explorado, de imponentes atravessamentos feministas e decolonizadores, em alinhamento com as epistemologias do sul (FABRINI, 2013), feministas e performáticas (FABIÃO, 2008; LYRA, 2021; MIRANDA, 2018).

Muitas questões enviesam a pesquisa. Algumas, como continuidade do primeiro projeto submetido a seleções, em sua questão-chave voltada ao nível da aceitabilidade de uma (Re)performance de manifestações religiosas de panteões não cristãos; outras redirecionadas pelas vivências acadêmicas e artísticas deste doutoramento, cujas foram registradas no primeiro *caderno da pesquisadora - CP*, na subseção dos *insight* onde registro tanto questões quanto sensações, pensamentos, nome de autores, obras e analogias, tudo em momento de aula presencial. As

⁶ Estas consultas e sua ampliação junto aos repositórios dos programas de pós-graduação em artes cênicas e/ou teatro de universidades estaduais e federais do nosso país, pois nem todos os programas alimentam a biblioteca nacional; assim como, a análise de seus resumos, palavras-chave, sumário, introdução e conclusão, serão atualizadas para a qualificação que será realizada em 2024, com a escrita de um artigo e/ou resumo estendido do seu *Estado da Arte*.

⁷ Essa qualificação de “bom nível” refere-se a observação de que, pelo menos, uma das palavras consultadas conectam-se com o entendimento conceitual que se quer discutir nesta pesquisa em andamento, contudo não sendo encontrado até aquela época um trabalho de conclusão de curso que aborde a temática sob a forma de estudo da prática cênica da autora, ou é um autor, ou pesquisase o outro em performance cultural, ou trata-se o conteúdo sob um viés historizaste e pouco escrita de si.

questões selecionadas e expostas a seguir são de cunho temático e metodológico de criação, pesquisa e escrita:

1. Há uma “amnésia” da gênese feminina?
2. O que faço para enfrentar o “esquecimento” sistematizado dos voduns e outras entidades do baixo meretrício?
3. O público de todo lugar é igual?
4. Qual o lugar da dor?
5. Como fazer o público do experimento ser também um pouco as minhas ancestrais?
6. Conversar x mostrar x comentar?
7. A assistência é plateia, colaboradora, testemunha ou mulheres como eu?
8. Provocarei empatia, estranhamento ou comunhão?
9. Tenho “senhoridade” para conduzi-las?
10. Como deixar rastros dos experimentos no espaço? No público?
11. Na escrita? Semeando palavras?
12. Cartas à minha avó? Dava beliscões?
13. Falto com gentileza para com as leitoras?

Algumas destas perguntas geram reflexões diretas para este escrito, como a 1ª recorrente em todos os subtítulos deste texto, alinhadas mais a um direcionamento de pensamento do que a respostas diretas a cada questão como as da 5ª à 9ª, que estão presentes como instigações à prática reflexiva nos dois subtítulos anteriores ao do projeto e no último e a 12ª, atravessada pelas narrativas de minhas ancestrais abordadas nos dois últimos itens de discussão. No entanto da 2ª à 4ª, a 10ª, 11ª e a 13ª referem-se a o segundo experimento e seus registros na forma de escrita; contudo, todas foram registradas, no CP1, entre 01 de março e 20 de abril de 2023 e foram geradas por práticas e discussões de textos referenciais das disciplinas do primeiro semestre de 2023 deste PPGAC: Discursos e Práticas de Criação Cênica, Dramaturgia e Contemporaneidade e Práticas do Corpo na Cena Contemporânea.

Voltando às reflexões sobre o projeto; o objetivo geral da pesquisa, que continua sincrônico ao inicial é: propor cenas femininas invisibilizadas, indesejadas e inesperadas atravessadas por história pessoal, cultura regional e experimentos perfor-intencionistas. Dentre os objetivos específicos, continuo pretendendo rememorar as gerações femininas antepassadas, por meio da construção, mesmo que simbólica, de uma árvore genealógica com sobrenomes maternos de solteira das mulheres reportadas nesta pesquisa com vínculo sanguíneo a mim.

É contínua também a finalidade de tentar reconstruir, ou melhor, construir memória genealógica feminina por meio de composição narrativo e imagética de gerações dentro de gerações, repletas de informações nominais e repertório oral da história de vida de cada mulher com ligação uterina a mim. O modo que pretendo elaborar e decompor experimentos-intencionistas com santos católicos e entidades locais ludovicenses continuam pensados para espaços/tempos diversos, no entanto, agora comportando-me como uma dramaturgista; proponho uma cena documentada por meio da memória familiar (LEITE, 2014) para o primeiro experimento e atravessá-la por mitos e rituais tradicionais populares (FERRETTI, S., 2002) maranhenses no segundo experimento.

De tal modo, a vivência dos dois experimentos, referidos neste texto, pretendem “esgaçar” o meu sagrado feminino, no sentido de bater um ao encontro do outro; me vem a cabeça as imagens

de matracas de boi batendo, mas penso que estão mais para duas roupas usadas sendo esfregadas juntas, uma acaba poendo a outra. A metodologia de criação contínua deseja de construções coletivas e aberturas de processo, assim como que seus registros componham o material a ser analisado e exposto à banca de forma performativa tanto na demonstração artística e na sua desmontagem, quanto na escrita performativa dela.

Figura 1. Quadro de procedimentos e materialidades.

ETAPA	MÉTODO	PROCEDIMENTO	MATERIALIDADE	PERÍODO
1ª	Cartografia	Criação artística visual Conversa como entrevista Busca documental	Pachamamas Santas de Madeira Árvore genealógica uterina	pré-qualificação
2ª		Criação Cênica Conversa como entrevista Busca documental Revisão Bibliográfica	Saia Porta Santo Anteparo da Árvore Experimento Relicário	pré-qualificação
3ª		Criação artística visual Revisão documental Revisão Bibliográfica	Indesejadas Bonecas/entidades Experimento Entarias	pré-qualificação
4ª		Análise dos dados criados Revisão bibliográfica e documental	Performance	pós-qualificação
5ª	Escrita-Performativa	Criação e revisão imagética e textual	Desmontagem Tese	pós-qualificação

Legenda: parte dos procedimentos metodológicos foram em outubro de 2021 a partir de proposta de oficina ministrada⁸ no evento acadêmico / *Maravilha* do PPGAC/UFMA; contudo a possibilidade de criar bonecas que representassem as encantarias e entidades foi cogitada recentemente em outubro de 2023, após outro evento acadêmico, o Seminário de Pesquisas Negras/UFRGS.

Fonte: Imagem da autora, 2023.

Então temos (Figura 1) como exercícios da pesquisa a construção de imagens e/ou objetos pré-cena como a árvore genealógica feminina; as *Pachamamas*⁹, imagem da deusa terra Amazônica, as quais como a *Matrioska*, uma boneca com outras dentro, remetem a uma genealogia uterina (Figura 2). Cujas são concretizações da percepção da invisibilidade dos sobrenomes de origem materna, uma queixa que ouvi de minha mãe, uma vida inteira: a ausência do sobrenome materno nas nossas certidões de nascimento!

A *Pachamama* é uma representação imagética de uma divindade feminina latino-americana, simbolizada ora como uma mulher de aparência física dos povos originários com um feto em seu ventre, ora como árvore da vida, ora como um pequeno sapo entalhado em madeira.

⁸ Esta oficina fazia parte do desejo de pesquisa inicial pós mestrado, *O Cênico Feminino* (VIANA, 2022) que se constituiu como base para o projeto de pesquisa exposto neste artigo.

⁹ Representação imagética de uma divindade feminina latino-americana, simbolizada ora como uma mulher de aparência física dos povos originários com um feto em seu ventre, ora como árvore da vida, ora como um pequeno sapo entalhado em madeira.



Figura 2. Pachamamas. Montagem em transparência do recorte oval de desenho em lápis dermatográfico sobre papel, dimensão: 42cm x 30cm.

Fonte: Imagem da autora, 2023

#paratodomundover

Imagem vertical, em formato oval com uma mulher nua de cabelos lisos e compridos olhando para o ventre que parece iluminar seu rosto; dentro do ventre há outra imagem igual em diagonal com a cabeça direcionada para o lado esquerdo, dentro do ventre desta segunda, há outra imagem igual, contudo espelhada e deitada, dentro da terceira há mais uma que está virada horizontalmente com a face para baixo e dentro desta a última de em vertical invertida; detalhe, ao passo que cada imagem está dentro da outra, ela fica com o formato mais esférico.

O SAGRADO

As primeiras ações diante a cena, seja para o palco, seja para a rua, é o pedido de licença, mais uma vez lembro das toadas e outros cantos da cultura maranhense seja no bumba-meu-boi, seja no divino, o pedido de proteção é fundamental. Então meus primeiros pensamentos vão à cena (Figura 3):

Peço ao meu compadre Exu que abra meus caminhos; à minha Pomba Gira que sempre me acompanhe. Peço licença a minha ancestralidade, para que minha mãe lansã, minha madrinha lemanjá e a Grande Mãe Terra (Hécate e/ou Pachamama) me protejam, guardem e abençoem! (Pensamentos nos primeiros movimentos do Experimento Relicário, Sala Alziro Azevedo DAD/UFRGS em 11/10/2022).



Figura 3. Peça Licença. Colagem digital de oito fotos printadas de vídeo gravado em outubro de 2022.

Fonte: Imagem da autora, 2023

#paratodomundover

Sequência de fotos em duas colunas, de uma mulher em pé, de short de praia e top branco com uma trouxa ao lado esquerdo, localizada em um palco com posturas de mão de acordo no momento de pedir a licença: mão em posição de reza na frente do rosto, no ventre, na testa, formando um triângulo com os dedos polegar e indicador para o céu e os outros fechados e depois abertos. Na segunda coluna finaliza o pedido de benção e caminha em direção a boca de cena.

Na prática cênica busco instaurar um “*tempo de origem*” (ELIADE, p. 76, grifo do autor), em que ele se faça em uma outra qualidade, não cotidiana para o nosso viver capitalista, de tempo espaço, é aquele sagrado, aquele de tempo expandido, não tanto por ouvir uma narração interessante, conforme a tão conhecido por nós estudantes e fazedores de teatro e afins; de outro modo, mais para os que frequentam a meditação, fazem uma prática corporal de origem oriental ou frequentam uma gira de religião afro diaspórica. Sinta, falo de sensações de tempo e espaço que parte de

uma ação que liga corpo, mente e espírito para os ainda decartianos, ou os sete corpos astrais que coadunam com os sete chakras para os da nova era; ou simplesmente estar em estado de presença.

Este lugar sagrado que se abre como um portal no cotidiano itinerário percorrido por minhas antepassadas “*imitatio dei*” (ELIADE, p. 78, grifo do autor), é um lugar possível de retornar uma vez que foi vivenciado por diversas vezes quando criança, que foi revisitado em outros ambientes quando adolescente, que foi observado em meio acadêmico como bolsista na graduação atuando em museus da cultura maranhense, quando tivemos a oportunidade de visitar três festas do *Divino Espírito Santo* na metrópole de São Luís, duas delas ligadas a terreiros afro referenciados.

No entanto sinto que aquelas vivências na mais tenra idade em que conversava com uma entidade chamada *Bebinho*, criança que fazia a minha tia sacudir as pernas, e falar diferente, que me dava doces e bênçãos, me fez saber que há outras qualidades espaço sagrado que pouco tem a ver com uma catedral folheada a ouro.

Este foi, de forma nenhuma consciente, o porquê de “escolher” as minhas antepassadas como a matriz desta pesquisa cênica, queria estar em meio as minhas bruxas, mesmo que em uma forma sem linearidade de tempo, sem poder voltar a tocar algumas delas, podendo ouvir apenas uma antepassada direta, duas tias sanguíneas e duas outras que conviveram muito, tanto com minha avó e quanto com minha bisá, mas uma certeza sinto, todas elas estão em mim; a imagem da árvore genealógica uterina faz muito sentido em minha busca, mesmo em um saber que percorro planos que não fazem parte dos vivos, principalmente os androcêntricos, capitalistas, euro referenciados.

Venho de um território com outros entendimentos sobre vida e morte, o Maranhão, com vivência católica tão comum como o da semana santa, no entanto, principalmente, nos rituais do bumba meu boi – batismo/antes, arraiais/durante, morte/depois do festejos juninos. Por isto trago para nos amparar Mircea Eliade (2010, p. 42) que revela um caos que pouco tem a ver com aquilo que é desorganizado; no entanto, o caos estaria mais para um começo ou recomeço pós morte ou pré vida: “[...] simboliza ao mesmo tempo a regressão ao amorfo efetuada pela morte, o regresso a modalidade larvar da existência”.

Deste modo, busco este imitar do estado de sagrado ligado intimamente não só a região que nasci, mas fundamentalmente às minhas antepassadas na realização de dois experimentos, como fonte de pesquisa acadêmica, ligados a religiosidade “feminina” maranhense, no sentido de ser, em sua maioria, voltado, acolhido e organizado por mulheres, como o cortejo católico e o tambor sincretizado e/ou afro diaspórico, em que mulheres ficam em evidência na dança e/ou são as permitidas na “gira” ou na “brincadeira”; em um “entrelugar” (RUFINO, 2019) do catolicismo popular no tambor de crioula do Maranhão nas entidades- personagens do candombe do Uruguai e nos voduns do tambor de mina do Maranhão que serão propostos enquanto três exercícios – *Mama Vieja*, *Pomba Mina* e *Encantarias* que irão compor o Experimento 2 - Entarias.

Percebo, na esfera do sentir, uma identificação irrompível com uma *Pomba Gira*, a *Mama Vieja* e uma vodum da *Casa das Minas* que ainda não distingue; essa identificação é em forma de um culto ao sagrado em dança, que não é cristão em sua origem, mas é da esfera do popular no *Tambor de Crioula* / MA-Brasil, em um dançar de uma “personagem/personalidade” afro diaspórica do *Candombe* – Uruguai; a qual a prática junto à *Comparsa La Brasa Lunera*/RS-Brasil, em que em certos pontos do ensaio, do “desfile” ou da gira, danço de olhos fechados, com entidades conduzindo o

meu corpo em posturas e giros (BENY, 2021), como faziam as mães de santo da *Casa das Minas / MA- Brasil*.

Assim, tanto vestida de santa católica (Figura 4) tanto com as imagens amarradas ao corpo quanto utilizando a saia rodada branca, como as de santo de culto jeje /MA. A performer, em cena, fica desnuda da cintura para cima, em referência a divindades afro-ameríndias. Mais regional que de mística eurocêntrica ou cristã, noto influências do Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, Cacuriá das Caixeiros do Maranhão e do Cacuriá do Pará, a mais que o Candombe e o tambor Nagô e de Mina já mencionados.



Figura 4. Eu-Santa. Montagem digital de foto e de um print de vídeo, ambos de 2022.

Fonte: Imagem da autora, 2023

#paratodomundover

Imagem horizontal de uma mulher centralizada em um palco com quatro outras mulheres sentadas em posição de meio círculo que assistem a cena, há quatro imagens de santas em madeira no chão do palco entre a plateia e a atuação. Ela está com uma saia cor de areia, com imagem de santas em madeira amarradas na saia e outra imagem fixada com um pano, cujo transpassa para as costas, a santa está em meio aos seios que estão desnudos, os braços estão abertos como a nossa senhora de assunção. No fundo, uma imagem de cinco santas localizadas uma ao lado da outra em uma estampa de pintas de onça cinza médio formam um painel. As santas são em madeira e fazem parte dos apetrechos de cena; estão Nossa Senhora Aparecida, das Graças, Santana, de Fátima e Terezinha.

Todas estas imagens de estar no sagrado desta pesquisa pouco se assemelha a noção de um tema ou temática, no entanto a aproximação de diversas imagens ao seu arquétipo, de forma tal, que evidencie uma lógica e não apenas uma narrativa e que “cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto” (DURAND, 1998, p.87).

A SENHORIDADE

Dedicado à 4 Marias, 1 Ana, 1 Amélia e 1 Mônica Francisca; dentre tantas Ferro, Lopes, Barbosa, Garrett; ... de não sei mais o quê! Impulsionado pelo fio ancestral feminino, ligando vidas maternas por 4 gerações, surgiu a proposta do experimento relicário para a busca cênica desta religião uterina parental. (Reflexão talhada em criação do Experimento Relicário (Figura 5), com 1ª partilha em 11/10/2022 na Sala Alziro Azevedo DAD/UFRGS, também foi um resumo apresentado como comunicação performática no evento VIII Encontros Arcanos em jun. 2023).



Figura 5. Vestida de ancestralidade. Colagem digital de doze fotos printadas de vídeo gravado em outubro de 2022.

Fonte: Imagem da autora, 2023

#paratodomundover

Imagem na horizontal, com uma sequência de doze fotos localizadas em três colunas, na qual temos um palco com uma luz central que parte de cima, quatro espectadoras posicionadas em meio círculo, algumas imagens em das santas em madeira disposta em um círculo menor com a atuação de uma mulher sentada no chão do palco com movimentos de mão de apresentar uma das santas para as pessoas em volta, suspê-la para a direção do céu, se abaixar e amarrá-las na saia.

Uma pesquisa em cenas, descoberta por meio da ancestralidade feminina sagrada. Este objeto de pesquisa, as Cenas Fem(In), surge de sujeitas em pesquisa, localizadas temporalmente, antes do nascimento de muitas das mulheres da minha família, brotando de uma observação sobre a “invisibilidade”, para não relatar exclusão, do sobrenome da origem feminina de todas nós filhas e das casadas, percebida na construção de uma árvore genealógica por volta dos meus 20 anos, invisibilidade reforçada por falas e histórias orais contadas por minha mãe sobre uma antepassada indígena.

Outras sujeitas em pesquisa são destacadas mesmo que continuamente “indesejadas”, talvez toleradas, em suas manifestações religiosas não cristãs, conhecidas em estudo, como bolsista capes durante graduação no museu *Casa da Fésta*, localizado no Centro Histórico de São Luís Maranhão - MA, termo evidenciado durante reportagem de jornal televisivo da capital em abril de 2022. Uma pesquisa em prática cênica surge da criação de dois experimentos voltados aos dois “In’s” o da visibilidade e o da aceitabilidade.

No primeiro, a senhoridade está nas minhas antepassadas sanguíneas, e em toda aprendizagem de como se estar na vida, que foram costurados de geração em geração, a mais que as aprendizagens por orientação e por exemplo, me questiono sobre como as histórias de vida de uma família que se fez em organização matriarcal, pela morte prematura do meu avô em briga de terra da família, uma mulher que sofreu eclâmpsia no primeiro parto de sete filhos, e que sua filha mais velha viúva do primeiro esposo e separada do segundo, guiava a família. Dela aprendi que “dois pintos magros, não dão gordura”; quando mocinha “não deixe colocar a mão nos joelhos”, quando grande “viu, parece que estava adivinhando” em uma ocasião que ela me pediu que não levasse minha criança de dois anos na casa dela; na outra vez que fui lá o teto do terraço caiu... O maior ensinamento não vinha das palavras dela, mas de como ela era respeitada e consultada pelos irmãos, cunhados e sobrinhos; ela era o centro da família.

A outra senhoridade será abordada por meio do Experimento *EntArias*, cujo pretendo promover a proximidade do público com as entidades e encantarias, peço que consideremos a Múdicarmo Ferretti (2000) que faz estudos avançados sobre a nação *Nagô* e a cultura *Jeje*, que se desenvolveram em territórios afro-maranhenses em torno de bairro central e periférico para a São Luís do século XIX; que está em suspensão, enquanto preparação para apresentação; contudo, mantendo continuamente e de forma surpreendente ligação com a prática do candombe, nos ensaios e apresentações da *La Brasa Lunera*; e entrará em processo de criação cênica no primeiro semestre de 2024, pretendendo exposição artística e discussão teórica em eventos acadêmicos pré e pós qualificação.

Percebo-me entre estas senhoras, tantos a viventes encarnadas ou não, quanto as de outros planos, assim como na personagem em construção que tenho chamado de *eu-santa* e a personagem do *candombe* que danço e o estudo de senhoridade de Oyèrónkẹ Oyèwùmi (2021), todo este mix, quanto a respeitabilidade e confiabilidade que percebo despertar nas pessoas de minha família, de minha comparsa e de meu entorno profissional, me causam a sensação ter avançado nesta estrada. Contudo a pergunta do projeto me rodei com o senão de não tê-la fortalecida o suficiente para os espectadores dos experimentos!

Acredito que com estas mulheres que reverencio e “evoco”, com esta ritualidade corporificada e esta sacralidade vivenciada, neste jogo entre existência e resistência, nesta espera de aceitação e

visibilidade construirei um excelente chão para o percorrer da minha senhoria calcada nas experiências pessoais, artísticas e acadêmicas deste doutoramento.

CONSIDERAÇÕES

Para este fórum, propus que abraçassem essa pesquisa, sim; mas fundamentalmente, solicito que me embalem amorosamente, como numa rede, esta pesquisadora, que se remolda a cada so-pro...

Gostaria de abordar estes sussurros que ecoam em mim e que formam um novo chão, outra superfície em muitos planos, outros volumes corporais: - A abertura para o sagrado; - A vivência do Imaginário - A cosmo percepção; - A senhoria. Encaminhados pelas entidades, licenciados pelas ancestrais, protegidos pelas deusas/santas/orixás entre bordados e escritos tateados, gestados, sonhados...

Esta pesquisadora vestida de sacralidade, só o faz, por estar composta de muitas mulheres que reverencio e “evoco”, em que todas parecem já terem se embalado ou sidas embaladas nesta rede, num jogo entre existência e resistência, numa espera de aceitação e visibilidade. Para tanto, tenho recomendado uma tapeçaria conceitual colorida e texturizada pela antropologia do imaginário (DURAND, 2002), pelo estudo do sagrado (ELIADE, 1992), da cena feminista (MIRANDA, 2018) e da formação antirracista (OYÈWÙMI, 2021).

REFERÊNCIAS

BENY, Daniela. **Do Terreiro ao Teatro**: em busca da gestualidade ancestral. São Paulo: e-Manuscrito, 2021.

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.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta [online]. 2008, ed. 8, p. 235-246.

FABRINI, V. Sul da Cena, Sul do Saber. **Moringa**: Artes do Espetáculo, João Pessoa, v.4, n. 1, p.11-25, 12 jun. 2013.

FERRETTI, M. **Maranhão Encantado**: encantaria maranhense e outras histórias. São Luís: UEMA, 2000.

FERRETTI, S. (org.) **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FISCHER, S. A Crescente disseminação de estudos feministas na pesquisa em artes cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. *Teatros Feministas: lutas e conquistas*. **Urdimento**. v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018.

LEITE, Janaina, **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, Janaina. Três tentativas de dizer o indizível – a experiência de criação de conversas com um pai. **Sala Preta, Brasil**, v. 14, n. 2, p. 153-163, dez. 2014.

LYRA, Luciana. (org.) **Livro do Motim**. Judiaí: Paco Editorial, 2021.

LYRA, Luciana. **Uma academia toda nossa**. Da Pesquisa. v15 esp., 2020.

MENDES, Júlia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro**: os atores do cotidiano em cena contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

MIRANDA, Maria Brígida. **Colcha de Memórias**: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. *Urdimento*, v. 3, p. 231-248, 2018.

OYÈWÙMI, Oyèrónkẹ. **A Invenção das Mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro Bazar do Tempo, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PORTELA, Leônidas. **Caledoscorpos**: criações em dança entre espaços, presenças e virtualidades. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Maranhão- UFMA. São Luís, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, Geisa; VIANA, Tatiana. Intervenção Urbana M13: cena na rua, poesia-política. **Anais do I MARAVILHA** - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão: artes cênicas, tecnologia e diversidade. São Luís: EDUFMA, 2022. p. 119-133.

VIANA, Tatiana Fernandes. **Eventos cênicos**: encontros, ações e reflexões. 2020. 125 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís 2020. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/3343>.

VIANA, Tatiana. O Cênico Feminino: um projeto entre encontros e magias. In: **Anais do I MARAVILHA - Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão: artes cênicas, tecnologia e diversidade**. São Luís: EDUFMA, 2022. p. 135-148. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1fde_WL-3QmWwkSiRPG8MJezgQ-nXCV7sF/view. Acesso em: 21 out. 2023.

DANÇA, EDUCAÇÃO E CONTAÇÃO DE HISTÓRIA: considerações a partir da revisão de literatura

Allana Böckmann Novo¹

RESUMO

Este trabalho apresenta uma parte da pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul intitulada “Contaçon de História e Dança: estudo sobre noções de movimento com crianças no ensino fundamental”. O objetivo do texto é realizar uma revisão de literatura a partir do eixo temático da pesquisa, que é definido pelos termos “dança”, “contaçon de história” e “educaçon”. A análise foi feita a partir de resultados obtidos na plataforma do Google Acadêmico, com trabalhos publicados do ano de 2019 a 2023. Observa-se que o resultado obtido contribui com o desenvolvimento do trabalho e nota-se que a contaçon de história é utilizada como recurso para trabalhar diversas formas de expressãõ artística.

Palavras-chave: Contaçon de história; Dança; Educaçon; Estado da Arte.

ABSTRACT

This works presents a portion of the ongoing research in the Post Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul entitled “Storytelling and Dance: studies about body movement notions with Elementary School Children”. The objective of the work is to analyze the state of the art within the research thematic axis, defined by the terms “dance”, “storytelling” and “education”. The analysis was conducted based on results obtained from the Google Scholar platform, encompassing works published from 2019 to 2023. It is noted that the result obtained contributes to the development of the work and it is noted that storytelling is used as a resource to work in different forms of artistic expression.

Keywords: Storytelling; Dance; Education; State of the art.

INTRODUÇÃO

Ao realizar uma pesquisa faz-se importante situar a produçon recente e tendências apontadas por outros estudos anteriores. Este posicionamento serve para conhecer melhor os termos da pesquisa e entender os levantamentos já existentes, assim como observar no que diferem, ou não, das referências da pesquisa. Este artigo é uma revisão de literatura do eixo temático da pesquisa de mestrado intitulada “Contaçon de História e Dança: estudo sobre noções de movimento com crianças no ensino fundamental”, que está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Flavia Pilla do Valle. Bailarina e professora de Dança. E-mail: allana_bock@hotmail.com

Em setembro de 2023, fez-se uma busca na plataforma do Google Acadêmico para encontrar artigos que contivessem as palavras: dança, crianças, educação e escola. Nas ferramentas da plataforma do Google Acadêmico, foi selecionado para que fossem buscados apenas artigos que tivessem a frase exata “contação de história”. Desta busca, devido ao grande número de resultados, foram retirados os arquivos que contivessem os termos “Trabalho de Conclusão de Curso”, "educação infantil" e "ensino superior". Também se definiu que seriam procurados apenas trabalhos publicados do ano de 2019 ao ano de 2023. Na plataforma, a busca resultou em aproximadamente 343 resultados. Como o resultado obtido era ainda consideravelmente alto, resolveu-se que seriam lidos os resumos dos 20 primeiros resultados, obtidos por ordem de relevância. A partir destes resumos foram selecionados os textos completos que estruturam essa escrita.

Dos 20 primeiros resumos obtidos a partir da busca realizada na plataforma do Google Acadêmico, apenas um falava sobre a dança e a contação de história como temas protagonistas simultaneamente. Na maior parte dos estudos analisados, um dos dois temas ganhava protagonismo enquanto o outro aparecia apenas no corpo do texto, sem enfoque. Por exemplo: dos resultados obtidos, dois textos traziam a temática da contação de história interligada a dança e educação a partir de pesquisas desenvolvidas em aulas de educação física no ensino fundamental. Um deles falava sobre o tema a partir de aulas de história no ensino fundamental. Dois resultados que apareceram na plataforma analisavam a literatura infantil afro-brasileira e um discorria sobre a mitologia afro-ameríndia. Esses não faziam relação com a dança. Três dos resultados da busca falavam sobre a contação de história em museus e bibliotecas, discorrendo sobre educação e dança, assim como sobre termo arte educação.

O resultado da pesquisa na plataforma resultou em textos relevantes e que dialogam, em sua maioria, de forma direta ou indireta com o trabalho em questão. No entanto, para fins dessa pesquisa, selecionou-se apenas os textos que traziam diretamente os temas indicados e que interligassem eles durante o estudo. Foram selecionados quatro textos para desenvolver este estudo. São eles: 1) A contação de história infantil como criação artística e visual frente o contexto educativo em museus, de Márcia de Almeida (2019). 2) Discursos e práticas no ensino de arte na escola: o lugar da pesquisa e da poesia como criação, de Valéria Figueiredo, Maria Ângela Machado e Alexandre Ferreira (2021). 3) Mediação Cultural na contação de histórias da Biblioteca Pública Infantil de Londrina, de Ana Paula Pereira, Ana Paula Silva Nascimento, Luciane de Fátima Beckmann Cavalcante e Terezinha Elisabeth (2019). 4) Os contos infantis e sua influência para a construção identitária da criança, de Thaís Silva, Silvaneide Santos e Maria Jessika Gomes (2019).

BREVE RELATO SOBRE A PESQUISA

A pesquisa de mestrado a qual essa publicação está vinculada se propõe a observar e descrever as noções de movimentos de crianças de seis e sete anos em aulas de dança, ministradas pela pesquisadora que escreve este artigo, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Santa Zucatti na cidade de Rolante/RS. Busca-se explorar a contação de história como recurso didático para trabalhar os Temas Contemporâneos Transversais da Base Nacional Comum Curricular nas aulas de dança do contraturno

escolar. A produção de dados deve ocorrer por meio de vídeos, desenhos e entrevistas gravadas a partir do trabalho nas oficinas de dança com uma turma do primeiro ano do ensino fundamental.

As aulas serão ofertadas ao longo de três meses. O planejamento conta com 16 períodos de aula. Inicialmente as crianças serão convidadas a trazerem para a sala de aula seus livros de histórias preferidos. A partir deste levantamento será investigado possibilidades de transformar os livros em movimento dançado. Pretende-se observar como as crianças se organizam para dançar uma história a partir de um livro e analisar como elas se movimentam em termos de espaço, expressividade/esforço, corpo, estereótipos associados, falas/comentários delas. Após, será proposta a leitura de outra história inspirada no multiculturalismo e propor uma prática que possa suscitar diferentes modos de mover.

Como explicado acima, a pesquisa será desenvolvida dentro da escola. Será desenvolvida em aulas de dança extracurriculares, porém ainda inseridas dentro do contexto escolar. Por este motivo, um dos eixos temáticos é a educação, pois busca-se maneiras de trabalhar aspectos específicos da Base Nacional Comum Curricular (BNCC): os Temas Contemporâneos Transversais. Os outros dois eixos dizem respeito ao interesse de trabalhar a contação de história como recurso pedagógico para as aulas de dança, em uma tentativa de observar a partir da contação a interação das crianças com a história contada e com suas percepções a respeito de tal.

REVISÃO DE LITERATURA

A Revisão de Literatura envolve uma pesquisa bibliográfica que Antônio Carlos Gil diz que “[...] é desenvolvida principalmente de livros e artigos científicos” (2002, p. 44) e ainda coloca que “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao pesquisador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente” (2002, p.45). Para Isabel Cristina Echer (2001), a revisão de literatura propicia familiarizar-se com o tema e ampliar o que já foi dito sobre o assunto, além de reconhecer autores que já se debruçaram sobre problemas semelhantes.

O primeiro texto a ser esmiuçado é o de Marcia Drumond de Almeida, intitulado *A contação de história infantil como criação artística e visual frente o contexto educativo em museus*. A autora escreve logo nos primeiros parágrafos da introdução que a “arte está totalmente relacionada com o conhecimento, uma vez que ela tem o poder de condicionar valores culturais favoráveis ao desenvolvimento educativo do sujeito humano” (Almeida, 2019, p. 1). Drumond também registra sobre a contação de história, colocando-a como uma manifestação artística que “interage linguagens informativas apresentadas pela narrativa” (Almeida, 2019, p. 1), de modo a “proporcionar a representação do mundo real no contexto da articulação de significados” (Almeida, 2019, p. 1). A mesma autora ainda relata que as histórias mostram “representações estruturadas dos convívios sociais que articulam valores decorrentes das ações acometidas no decorrer do discurso da história” (Almeida, 2019, p. 2).

A pesquisadora traz a contação de história como manifestação cultural com potencial para articular-se com outros modos de expressão. Discorre sobre o assunto explicando que a ferramenta não apenas desperta a imaginação como também oportuniza o contato com o modo de organização so-

cial. Vê-se que neste artigo a arte é colocada como área de conhecimentos específicos, que atua ativamente no processo educativo, e a contação de história aparece como auxiliadora neste processo.

O segundo texto analisado, intitulado *Discursos e práticas no ensino de arte na escola: o lugar da pesquisa e da poesia como criação*, propõe interfaces entre a dança, o teatro e a contação de histórias. As autoras e o autor deste texto, Valéria Figueiredo, Maria Machado e Alexandre Ferreira, pensam a escola como lugar de intervenção (2021, p. 50539). Estes autores defendem que a área das artes da cena deva ser como um lugar onde os alunos possam se relacionar inter e intrapessoalmente. Defendem a área como lugar formativo, de conhecimento democrático e formativo de sociedade, assim, nestes espaços, as relações dos alunos devem se desenvolver de forma mais crítica e criativa diante da vida e do que ela apresenta. Os autores também citam as diversas possibilidades de assimilação do mundo que as linguagens da Arte expressam (Figueiredo, Machado, Ferreira, 2021).

Neste artigo, os autores relatam que os projetos de arte educação desenvolvidos por eles não tem intenção de didatizar as artes e diminuí-las para que caibam na escola, mas sim observar “possibilidades de interlocuções” entre as áreas. Escrevem também sobre a preocupação com a formação humana dos envolvidos em fazer da escola um local de conhecimento, interação, socialização, percepção e sensibilidade para além do processo de ensino aprendizagem. Os autores relatam que trazem histórias pouco valorizadas e esquecidas para o ambiente escolar e as integram no processo formador das crianças por meio de ações pedagógicas (Figueiredo, Machado, Ferreira, 2021). A partir destes exemplos, a contação de história pode ser observada como agente transformador da arte na escola.

Nas informações trazidas acima observa-se o engajamento social da pesquisa de Figueiredo, Machado e Ferreira. A pesquisa a qual este artigo está vinculado também busca engajar-se socialmente, pois ocupa-se de observar interlocuções de temas diversos que perpassam o ambiente escolar, uma das pretensões descritas no item do multiculturalismo da BNCC. Outro fator importante é a intenção de resgatar histórias desvalorizadas e esquecidas para serem trabalhadas no contexto escolar. Estas histórias esquecidas que potencialmente carregam outras referências, e assim, outras movimentações associadas a elas, quesito que está sendo investigado pela pesquisadora e autora desta escrita.

No terceiro estudo levado em consideração, intitulado *Mediação Cultural na contação de histórias da Biblioteca Pública Infantil de Londrina*, destaca-se inicialmente um trecho onde Ana Paula Pereira, Ana Paula Silva Nascimento, Luciane de Fátima Beckmann Cavalcante e Terezinha Elisabeth escrevem sobre a mediação da contação de história. Pereira et. al. trazem que “a contação de histórias pode provocar e instigar o leitor-ouvinte quando são utilizados recursos além do objeto livro, prendendo a atenção e despertando curiosidade e reações, relações com a narrativa” (Pereira et al., 2019, p. 226). Neste texto destaca-se também a maneira objetiva com que as autoras definem a mediação cultural de uma história:

Ela viabiliza nossas relações com o mundo ao se objetivar em signos, atos, gestos e objetos sensíveis, definindo contornos e direções, modos de relação com os objetos, os signos e o outro. Tem uma perspectiva deontológica por se basear nas relações dos sujeitos com os signos em situações concretas precisas (experiências socioculturais). (Pereira et al., 2019, p. 227)

Pode-se ver a partir daqui que as autoras relatam que os signos presentes nas histórias permeiam nossa relação com o mundo. Há nesse meio, segundo o texto, quando falam sobre a deontologia, que é uma teoria moral criada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, aspectos que podem ser estudados a partir da filosofia moral contemporânea, um estudo sobre a ética. Assim, conclui-se que as histórias ajudam a formar pensamento crítico e entendimento sobre as normas sociais de convivência em sociedade.

Na citação as pesquisadoras falam, entre outras coisas, nas relações da história com gestos e com sujeitos. Desta parte, pode-se fazer uma ligação direta com a dança e com as noções de movimento que irão surgir a partir do trabalho com as crianças. Os resultados desta mediação não podem ser previstos ou definidos anteriormente pois “a mediação cultural tem identidade e lógicas próprias, definidas em relação com as esferas de produção e de recepção de informação e cultura” (Pereira, et al., 2019, p. 229), assim, depende do entendimento e da recepção das crianças a partir da história proposta.

A recepção das histórias e a maneira que a contação de história será interpretada pelas crianças na pesquisa irá falar a respeito do repertório social das crianças envolvidas. Este é o interesse da pesquisa, analisar como elas interagem com a história e como a transformam em movimento a partir de seu repertório próprio. Então, será realizada uma tentativa de descrever e dissertar sobre o que pode ser entendido a partir desta relação estabelecida nos procedimentos artísticos das aulas de dança.

O último texto selecionado, intitulado *Os contos infantis e sua influência para a construção identitária da criança*, tem autoria de Thaís Gonçalves Silva, Silvaneide Soares dos Santos e Maria Jéssika Lima de Freitas Gomes (2019). Este aborda os contos infantis como colaboradores do ensino aprendizagem sendo utilizados como meio didático para o ensino da cultura Africana e Afro-brasileira na escola. Neste estudo, as reverberações dos espectadores foram analisadas pois nele “busca-se identificar a relevância de se trabalhar a construção identitária das crianças fazendo uso de contos infantis que tratam da representatividade do negro” (Silva, Santos, Gomes, 2019, p. 94).

As autoras objetivavam observar as diferenças socioculturais que estão presentes na sociedade, e assim, aparecem também na escola, como reflexo. Outro fator importante neste estudo é o destaque da responsabilidade conjunta. Essa responsabilidade envolve profissionais da educação e demais pessoas que estão ligadas a esta tarefa de dar visibilidade as questões étnico raciais. No texto mencionado, as autoras colocam em evidencia a lei 10.639/03. Esta lei torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana no currículo escolar (Silva, Santos, Gomes, 2019, p. 94). Esta evidência serve também como base para a escrita do texto e para buscar, a partir de uma análise feita em sala de aula, alternativas para o cumprimento da lei.

Todo o contexto social em que as crianças que frequentam a escola vivem interfere no ambiente escolar, assim como acontece o contrário. A responsabilização de todos os profissionais em cumprir este papel, que está imbricado na necessidade de oferecer materiais pedagógicos que valorizem a cultura negra, reverbera diretamente na vida das crianças afetadas.

No referencial teórico do último texto, as autoras fazem uma reflexão acerca dos desenhos infantis. Elas trazem exemplos famosos, como os super-heróis e as princesas para relatar que muitos destes são excludentes:

Assim, ao mencionar os desenhos infantis repassados em várias emissoras de televisão que tem o intuito de entreter, atrair e distrair crianças contém em sua maioria um teor ideológico que pode ser excludente ou inclusivo. Ao analisar criticamente e listar alguns desenhos podemos perceber como a imagem do negro se apresenta de forma estereotipada na qual o branco é sempre príncipe, super-herói em desenhos [...] (Silva, Santos, Gomes, 2019, p. 96)

Nas falas das crianças descritas pelas autoras, em que elas comentam sentirem-se tristes por observarem o negro ser retratado pejorativamente em desenhos infantis, fica explícito a necessidade de repensar as referências de histórias dispostas para as crianças. Na pesquisa, Silva, Santos e Gomes relatam perceber que a professora da turma em questão trabalha com as crianças as temáticas raciais, pois as crianças demonstram consciência sobre o assunto, assim como demonstram empoderamento.

O trabalho da professora entrevistada também é realizado com as crianças a partir de contação de história, seguido por uma conversa sobre a história apresentada. Aqui confere-se novamente a mediação da leitura como ponte para trabalhar com as crianças, atuando de forma lúdica e interessante para os alunos. Confere-se então que aspectos trabalhados na escola interferem na formação social do aluno, pois tem o papel de empoderar e de valorizar a história deste aluno.

Após apresentar o diálogo com as crianças, as pesquisadoras descrevem a importância da utilização da literatura infantil como ferramenta em sala de aula: “Nesse sentido, a literatura infantil é uma ferramenta importantíssima que deve ser utilizadas por profissionais da educação visando estimular a interação da criança, despertando-lhe o conhecimento de si, do outro e do mundo a sua volta” (Silva, Santos, Gomes, 2019, p. 101)

Observa-se aqui algumas vantagens de trabalhar com a literatura infantil: o conhecimento de si, do outro e do mundo a sua volta. Esta citação exemplifica como as histórias são consideradas um referencial importante na infância, mostrando novamente a importância de ser discutida e trabalhada. As crianças se projetam nas histórias e gravam o conteúdo, absorvendo para si o que foi apresentado em sala de aula.

Pretende-se esmiuçar, na pesquisa a ser realizada por esta autora que lhes fala, o referencial de literatura infantil das crianças. Para que, a partir da análise dos dados produzidos nas aulas, com a contação de história e a exploração de objetos vinculados às histórias, observar como a literatura se transforma em história dançada e o que isso pode revelar sobre a percepção das crianças sobre noções de movimento e sobre o conhecimento de si, do outro e do mundo a sua volta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível de observar a partir dos dados obtidos nessa busca teórica que os trabalhos sobre dança, educação e contação de história, não utilizam a contação de história como ferramenta para trabalhar a linguagem dança especificamente. Porém um bom número de resultados utiliza a contação de história para trabalhar arte educação, como um termo plural para as expressões artísticas.

Em um dos textos obtidos, as pesquisadoras descrevem e observam as reverberações das crianças a partir da mediação cultural da leitura, deixando explícito no corpo do texto que a media-

ção cultural não é apenas transmitir a história, mas também a produção de sentido que acontece no momento da ação. Em outro texto os autores (Silva, Santos, Gomes, 2019) relataram algumas falas que surgiram após a contação, evidenciando as reflexões imediatas que as histórias -que tinham representatividade do povo negro em seus personagens- produziam nos alunos.

Percebe-se a preocupação dos artigos em pensar o ensino da arte por um viés humanizado, entendendo a prática pedagógica como um processo que não visa apenas o acúmulo de conteúdo, mas uma experiência formativa integral, o que vem ao encontro do que a Multiculturalidade dos Temas Contemporâneos da BNCC propõem. Em todos os textos pôde ser observado um esforço reflexivo acerca do que é oferecido para as crianças em relação a pluralidade cultural e qualidade artística.

Observou-se também que as histórias da tradição oral apareceram em diversas pesquisas, sendo este um tema explorado por mais de uma pesquisa obtida. Os estudos sobre mediação cultural de história também apareceram muito fundamentados e solidificados, pois apresentam resultados concretos de suas reverberações- como as falas das crianças- e estudos anteriores que sustentam as pesquisas.

A partir disto, reflete-se que na pesquisa que será realizada com as crianças, a história contada possa ir por outros caminhos que não estão previamente descritos no livro. As crianças trazem referências próprias que alteram o sentido da história e modificam a ação conforme interação com o ambiente e com o material disposto no momento da contação de história.

Considera-se que este trabalho concluiu seu objetivo, pois os estudos obtidos a partir da pesquisa conversaram diretamente com a pesquisa e serviram como fundamentação para a realização desta. Observou-se que as pesquisas obtidas se dedicam a lidar com a docência de maneira poética, levando em consideração aspectos culturais na formação dos alunos da educação fundamental. Outro objetivo alcançado foi a realização de certo mapeamento das pesquisas sobre o tema.

De maneira geral, os resultados obtidos se complementam. Não foram encontradas grandes discordâncias sobre os temas e os textos, apesar de abordarem as temáticas de maneiras diferentes, seguiam uma linha parecida de pensamento sobre a importância da arte educação, sobre a contação de história e sobre o papel da escola na formação social. Os estudos utilizados traziam diferentes referenciais, mas falavam de modo complementar.

Os quatro textos que foram colocados em diálogo aqui trouxeram pontos importantes para estruturar a pesquisa. Foi possível, a partir desta busca, iniciar a análise da temática específica que rege o estudo. A pesquisadora concentra-se agora na busca de material em outras bases de dados e em produzir os dados para que o estudo sirva como fomentador para pensar a docência em dança a partir da contação de história. Pretende-se publicar os resultados obtidos após a produção, pois entende-se a importância de serem estruturadas ferramentas que auxiliem no trabalho com os Temas Contemporâneos Transversais da BNCC com crianças no ensino fundamental. Por fim, é importante salientar que a revisão de literatura em questão contribuiu para o andamento do projeto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. D. M. **A contação de história infantil como criação artística e visual frente o contexto educativo em museus**. CEAD– Centro de Educação a Distância Especialização em Ensino de Artes Visuais. Nova Era, 2019.

ECHER, I. C.. A Revisão de Literatura na construção do trabalho científico. **Revista Gaúcha de Enfermagem**. Porto Alegre, v. 22, n.2, p.5-20, jul. 2001.

FIGUEIREDO, V. M. C.; MACHADO, M. A. A. FERREIRA, A. D. Discursos e práticas no ensino de arte na escola: o lugar da pesquisa e da poesia como criação. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 5, p. 50538-50548. DOI:10.34117/bjdv7n5-449, 2021.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª edição. São Paulo: Atlas, 2002.

PEREIRA, A. P. et al. Mediação Cultural na contação de histórias da Biblioteca Pública Infantil de Londrina. **Informação & Sociedade: estudos**, v. 29, n. 4, p. 225-250. João Pessoa, 2019.

SILVA, T. G.; SANTOS, S. S.; GOMES, M. J. L. F. **Os contos infantis e sua influência para a construção identitária da criança**. X Congresso Internacional Artefatos da Cultura Negra, ISBN:978-85-67915-49-4. p. 93-102. Crato, 2019.

DO PALCO PARA O VIRTUAL

Stephanie Caroline Matos Dantas¹

Igor de Almeida Silva²

RESUMO

Este artigo constitui um recorte da pesquisa de dissertação do Mestrado, atualmente em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). A pesquisa tem como objetivo investigar o processo de criação e adaptação dos espetáculos *online* realizados pela Cia. Peripécias de Teatro. Durante o período de isolamento social, esse coletivo explorou novos horizontes e criou novas possibilidades de atuação nas plataformas de videoconferência. O grupo adaptou dois espetáculos, nomeadamente, “Cassandra Lives no Presídio: uma transmissão amazônica” e “Refugiados Show”. Além disso, desenvolveu dois espetáculos concebidos especificamente para o formato *online*: “Yalla, Go! Como Sobreviver em Guerras e Outras Sabotagens” e “Os Desabafos dos Anjos Escreventes”. Todos esses espetáculos foram apresentados em tempo real por meio da plataforma Zoom.

Palavras-chave: teatro e tecnologia; teatro *online*; virtual.

RESUMEN

Este artículo es un recorte de la investigación de la tesis de maestría, actualmente en curso en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Acre (UFAC). La investigación tiene como objetivo investigar el proceso de creación y adaptación de los espectáculos en línea realizados por la Compañía Peripécias de Teatro. Durante el período de aislamiento social, este colectivo exploró nuevos horizontes y creó nuevas posibilidades de actuación en las plataformas de videoconferencia. El grupo adaptó dos espectáculos, a saber, “Cassandra Lives no Presídio: uma transmissão amazônica” y “Refugiados Show”. Además, desarrolló dos espectáculos concebidos específicamente para el formato en línea: “Yalla, Go! Como Sobreviver em Guerras e Outras Sabotagens” y “Os Desabafos dos Anjos Escreventes”. Todos estos espectáculos se presentaron en tiempo real a través de la plataforma Zoom.

Palabras clave: teatro y tecnología; teatro en línea; virtual.

INTRODUÇÃO

A pandemia de Covid-19, que teve início em 2020, teve um impacto grande em nossas vidas, resultando em mudanças drásticas em nossa rotina. Serviços não essenciais foram fechados, restando apenas atividades vitais, como hospitais, farmácias e mercados. Vivenciamos frequente angústia

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC), sob a orientação do Prof. Dr. Igor de Almeida Silva. Bolsista CAPES. Atriz e produtora do Teatro Ruante. E-mail: stephaniematosd@gmail.com

² Pesquisador, professor e chefe do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua também como professor no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal Acre (UFAC). E-mail: igor.almeida@ufac.br

devido à incerteza em relação ao futuro, enquanto éramos “bombardeados” por notícias sobre o aumento alarmante de casos, óbitos e a sobrecarga dos sistemas de saúde, transformando o cenário em um verdadeiro caos pandêmico.

Devido ao isolamento social, o uso das tecnologias digitais intensificou-se. Artistas começaram a utilizar as redes sociais como uma forma de tentar sobreviver, o que resultou na produção de conteúdos e na transmissão de espetáculos gravados. A regulamentação da Lei Aldir Blanc, que destinou R\$ 3 bilhões de apoio à cultura, divididos entre os estados, municípios e o Distrito Federal, possibilitou a aprovação de diversos projetos realizados no ambiente virtual. Esses projetos incluíram festivais, mostras, montagens de espetáculos e cursos *online*.

Esta pesquisa de mestrado, no âmbito da linha de pesquisa teoria e práticas das artes cênicas, surge como desdobramento do meu trabalho de conclusão de Curso (TCC) em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Durante o meu TCC, explorei três projetos virtuais realizados em 2020: um na área da performance (19Distâncias), outro relacionado ao teatro de rua (Estudos de Teatro (s) de Rua) e um terceiro centrado na palhaçaria (Palhaçaí). A partir desses projetos, comecei a me interessar pelo ambiente virtual, percebendo-o como um terreno fértil que possibilita diversas formas de atuação artística.

Dessa forma, esta pesquisa tem o objetivo de investigar o processo de adaptação e criação dos espetáculos *online* produzidos pela Cia. Peripécias de Teatro. Ela se apresenta como um estudo de caso com a intenção de responder à seguinte questão central: O que caracteriza o Teatro *online*? A partir dessa questão central, desdobram-se outros questionamentos, tais como: Quais características do palco estão preservadas nos espetáculos pesquisados? Como é adaptar e criar um espetáculo dentro do ambiente virtual? Como é o processo de preparação e criação cênica dos atores no virtual? Quem é o espectador do Teatro *online*? Como as interferências tecnológicas e externas influenciam na experiência do espectador? O que é o Teatro *online* em tempos de pós pandemia? Persiste? Por que?

A pesquisa divide-se em três etapas. Os métodos empregados compreendem: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com os atores e encenadores da Cia. Peripécias de Teatro, bem como os espectadores; (c) análise e coleta de dados sobre o processo criativo de cada espetáculo; e (d) análise das entrevistas e dados coletados.

A primeira fase é dedicada ao levantamento bibliográfico, que envolve a leitura de textos presentes em livros, publicações e artigos científicos relacionados à temática e aos principais conceitos da pesquisa. A segunda fase é dedicada à organização e realização da pesquisa exploratória, que inclui o estudo de caso, proponho analisar os espetáculos: Refugiados Show e Os Desabafos dos Anjos Escreventes, com a estreia para o mês de outubro de 2023.

Ademais, será realizada a coleta de dados por meio de entrevistas com os atores e os espectadores. Pretende-se utilizar o modelo de entrevista semiestruturada com questões abertas para possibilitar a inclusão de novas perguntas no decorrer. Com o consentimento prévio dos participantes, as entrevistas serão gravadas para, posteriormente, iniciar a transcrição.

O virtual trouxe novas possibilidades para a linguagem teatral, porém, a virtualização das artes, principalmente do Teatro, vem gerando debates e trazendo questões como: “é ou não teatro?”, “é possível fazer teatro na internet?”. Me parece que ao negar a existência de uma teatralidade ou

um fenômeno teatral presente em determinadas experimentações cênicas *online* ou em espetáculos, podemos correr o risco de limitar o próprio fazer teatral.

Assim, a motivação principal, como já mencionada, surge do meu trabalho de conclusão, mas também pela motivação pessoal. Por conta do contexto pandêmico, venho produzindo e trabalhando em diversos projetos virtuais, como produtora, atriz e técnica. Desta maneira, pude vivenciar a prática teatral dentro do digital. Desse modo, percebo que existem poucos estudos acadêmicos a respeito do Teatro *online*, por esta razão a pesquisa justifica-se como um estudo que pretende aprofundar acerca do tema para compreender e apontar perspectivas futuras de um possível movimento teatral *online* pós-pandemia. Ressalto também que a pesquisa pode contribuir com a investigação e com os processos de criação de artistas, estudantes e grupos teatrais que se identificam e querem continuar pesquisando e criando no ciberespaço, ou de forma híbrida.

Portanto, o presente artigo é um recorte da minha pesquisa, que explora a interseção entre o teatro e a tecnologia, apresentando dois espetáculos do grupo, um criado especificamente para o ambiente virtual e outro adaptado para esse espaço. Nesse sentido, trago alguns resultados relacionados à problemática central da pesquisa: o que define o teatro *online*?

TEATRO E A TECNOLOGIA

Segundo Berthold (2003, p. 2) “O teatro é tão velho quanto à humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas mais arquetípicas da expressão humana.” Mas, afinal, o que é o teatro? Se explorarmos sua etimologia, podemos constatar que, de acordo com Patrice Pavis, a palavra teatro tem origem em *theastai*:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui (Pavis, 2001, p. 372)

A representação teatral ocorre a partir de um determinado ponto de vista e pode ser encenada em diversos locais e de várias maneiras. Em “Dicionário de Teatro” de Pavis, são identificadas 42 categorias ou modalidades de classificação para o teatro (2001). Isso destaca como a linguagem teatral é um campo diversificado que engloba uma ampla gama de possibilidades cênicas.

Assim, o teatro sempre se adaptou ao seu contexto histórico. Com o passar do tempo, surgiram casas de espetáculos e, mais tarde, a introdução da luz elétrica revolucionou a forma de conceber e criar espetáculos teatrais. Dessa forma, as mudanças ao longo do tempo têm continuamente influenciado o teatro e, mais amplamente, as artes.

Segundo Isaacsson, “o cruzamento do teatro com as teletecnologias de comunicação à distância tem início na criação do teatrofone, apresentada por Clément Ader, na Exposição Internacional da Eletricidade de Paris em 1881” (2021, p. 14). O teatrofone antecede a radioteatro, que posteriormente vamos discutir. O teatrofone foi um recurso tecnológico que permitia a transmissão de áudio de espetáculos por telefone:

Reunindo um conjunto de teatros associados, a companhia oferecia, por meio de uma assinatura mensal, a transmissão em tempo real de espetáculos de teatro ou de ópera pelo telefone; essa iniciativa logo se estendeu por toda a Europa e durou até meados dos anos de 1930. No andamento histórico, após o teatrofone, vieram o radioteatro e o teleteatro (ou teatro televisado), que no Brasil tem sua memória no Grande Teatro da Tupi. (ibidem)

A assinatura mensal do teatrofone pode ser considerada uma precursora das assinaturas de *streaming* atualmente. De maneira similar à forma como assinamos serviços como Netflix, HBO Max ou Amazon Prime hoje em dia para acessar uma variedade de filmes, séries e documentários, o teatrofone oferecia uma proposta semelhante, mas voltada para espetáculos teatrais e óperas, utilizando apenas transmissão de áudio, considerando as limitações tecnológicas da época. Portanto, vemos um paralelo histórico interessante entre essas duas formas de consumo de conteúdo artístico.

Em 1896, o Italiano Guglielmo Marconi criou um sistema telegráfico sem fio que contribuiu para o surgimento do rádio. O rádio logo se tornou um instrumento essencial para a disseminação de informações, além de desempenhar um papel fundamental como ferramenta estratégica durante a guerra, sendo utilizado para comunicações militares e propaganda.

Com o tempo, o rádio se estabeleceu como um meio de comunicação muito utilizado, permitindo a transmissão de informações, música e entretenimento para um público diversificado. No que diz respeito ao radioteatro, podemos dizer que ele surgiu a partir da década de 1920, inicialmente voltado para a transmissão de adaptações de peças teatrais e obras literárias clássicas.

Segundo Correia e Santos, nessa época no Brasil, as rádios transmitiam principalmente música. Com o tempo, começaram também a transmitir concertos e óperas diretamente de teatros (2020, p. 330). O radioteatro funcionava como uma espécie de leitura dramatizada, onde a narrativa é transmitida de forma sonora. A partir da década de 1930, o radioteatro popularizou-se no Brasil devido à contratação de artistas de teatro como Oduvaldo Vianna e Procópio Ferreira:

Foi desta forma que o radioteatro começou a ganhar força e espaço nas programações radiofônicas em todo o Brasil, atraindo diversos artistas e autores, que passaram a fazer teatro pelas ondas de rádio. O gênero evoluiu ao longo da década de 1930 e alcançou na década seguinte, grande destaque entre os programas das emissoras de rádios e entre o público ouvinte. O rádio, que antes apoiava-se na música, encontrou um ponto de equilíbrio no texto literário. As transmissões das peças radiofônicas pelas emissoras de rádio popularizaram o gênero, e com sua evolução, o radioteatro foi conquistando formas e características próprias, e desenvolvendo técnicas particulares tanto para a autoria das peças, quanto para as interpretações dos atores e atrizes do rádio. (Correia e Santos, p. 332)

Com a chegada do cinema a partir de 1895, os artistas do teatro começaram a explorar maneiras de integrar o teatro com a sétima arte. O encenador Meyerhold, por exemplo, estava em busca de uma cineficação do teatro, incorporando os recursos e técnicas do audiovisual para aprimorar tanto a encenação quanto o trabalho do ator. Por outro lado, Piscator empregava as técnicas cinematográficas para reforçar o discurso político na cena. Nesse sentido, Piscator classificou o uso de filmes em três categorias: o filme dramático, o filme de comentário e o filme didático. Brecht também começou a experimentar a interseção entre o teatro e o cinema, como mencionado por Isaacsson:

Brecht busca na narração cinematográfica, presente em seus textos sobre cinema, estabelecer relações entre a sétima arte e seu teatro épico. Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a ideia do coro óptico a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido. (2011, p. 29)

O tempo é uma constante mudança, e vivemos em uma sociedade caracterizada pela fluidez e velocidade. À medida que avançamos, novas tecnologias estão sendo constantemente desenvolvidas. Assim, a chegada da internet a partir de 1989, inicialmente criada para fins militares, trouxe consigo uma série de impactos, tanto positivos quanto negativos. Um desses impactos é o amplo acesso à informação. No entanto, a influência da internet também se estendeu as artes.

A migração da arte para a internet não foi uma inovação repentina causada pelo período de isolamento social durante a pandemia de covid-19. Na verdade, as artes começaram a explorar e buscar maneiras de se adaptar ao ciberespaço muito antes, em resposta à crescente integração de diversas plataformas e redes digitais. É importante notar que as experimentações cênicas neste ambiente datam desde a década de 1990.

[...] faz aproximadamente trinta anos que artistas de teatro europeus e americanos começaram a explorar em suas criações os espaços de encontro da rede de comunicação, por meio de MUD, MOO, salas de chat, ambientes VRML e, mais recentemente, a Second Life. A atual explosão de iniciativas na rede de computadores, em decorrência das restrições de contato físico, vem, na realidade, dar visibilidade a um movimento de experimentações, concebidas como teatrais, no ambiente da rede de computadores, cujo começo se deu no início dos anos de 1990. (Isaacsson, 2021, p. 9).

Nos anos 1990, emerge o movimento da net arte, um termo proposto por Vuk Cosic em 1995, que surgiu a partir de uma mensagem codificada contendo a única frase legível “net.art”. A net arte é uma forma de arte que abraça as complexidades e potencialidades da internet como um meio criativo. A net art está intrinsecamente ligada ao ciberespaço e existe exclusivamente nesse ambiente virtual.

No campo da performance, a ciberformance é um termo criado pela artista Helen Varley Jamieson para definir seus trabalhos na internet. A ciberformance, nada mais é que as performances realizadas no ambiente virtual, por meio de plataformas, avatares. (Gomes, 2013, p. 132)

No que diz respeito à relação entre teatro e internet, é relevante mencionar o “Manifesto Binário” do grupo espanhol La Fura dels Baus. Esse manifesto oferece uma definição do teatro digital, detalhando suas características e possibilidades estéticas.

[...] Teatro digital se refere a uma linguagem binária conectando o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator de carne e osso com o avatar, a audiência presente com os usuários da internet, o palco físico com o ciberespaço. O teatro digital da La Fura dels Baus permite interações em palcos dentro e fora da rede, inventando novas interfaces hipermidiáticas. O hipertexto e seus protocolos criam um novo tipo de narrativa, mais próxima dos pensamentos ou sonhos, gerando um teatro interior em que sonhos se tornam realidade (virtual). A internet é a realização de um pensamento coletivo, orgânico e caótico,

que foi desenvolvido sem hierarquia definida. O teatro digital se multiplica em milhares de representações, em que os espectadores podem colocar imagens de suas próprias subjetividades, por meio de mundos virtuais compartilhados. (Manifesto Binário, 2008)³

O manifesto do La Fura dels Baus apresenta uma perspectiva sobre a relação entre o teatro e o virtual, enfatizando a capacidade do teatro digital de conectar o orgânico, que inclui os atores e os espectadores, com o ambiente inorgânico, representado pelo espaço virtual. Isso destaca a interseção entre o real e o virtual, permitindo que o teatro explore e ultrapasse novas fronteiras, proporcionando um tipo diferente de experiência teatral tanto para os atores quanto para os espectadores.

Além disso, o manifesto ressalta a natureza interativa do teatro digital, que possibilita interações em múltiplos palcos, tanto dentro quanto fora da rede, desde que ambos os espaços cruzem. Isso cria um espaço hipermediático provocando uma narrativa não linear, que o manifesto destaca que mais próxima dos pensamentos e sonhos, pois o pensamento humano funciona de forma não linear, fazendo conexões com outros pensamentos, assim como hipertexto.

OS ESPETÁCULOS *ONLINE* DA CIA. PERIPÉCIAS DE TEATRO

A Cia. Peripécias de Teatro é um grupo universitário de Porto Velho, Rondônia. O grupo foi criado como um projeto de extensão da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) sob a coordenação do Professor Júnior Lopes do Departamento de Artes (DArtes) e é vinculada à Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis (PROCEA). A Cia foi fundada em 2008, com o propósito de promover o teatro tanto dentro quanto fora da universidade. O coletivo dedica-se não apenas à formação de seus integrantes, mas também a formação de público em Porto Velho, Rondônia.

Ao longo de sua trajetória, a Cia. Peripécias produziu uma série de espetáculos teatrais, incluindo: A Nudez nossa de cada dia (2008); Teu Resto é meu Coração (2009/2010); Tabule (2011/2012); Amor em Quartinho Vagabundo (2013); Neurótico Obsessivo (2013); Há Flores e Ferro (2014); Cidade Grande, João Ninguém (2015); Terror Noturno (2016); Cassandra, BR-transamazônica (2017); Yalla, Go! Como sobreviver em guerras e outras sabotagens (2020); Cassandra lives no presídio –uma trans-missão amazônica (2022); Refugiados Show (2022), Desabafos dos Anjos escreventes (2023).

A partir de 2018, a Cia. Peripécias debruçou-se na pesquisa relacionada ao tema “Teatro, Guerras e Ditaduras: Cicatrizes do Oriente Médio e da América Latina”. O grupo direcionou sua pesquisa para entender a crise de refugiados global e seus impactos específicos em Porto Velho, Rondônia.

Durante o período da pandemia, o grupo iniciou a criação e adaptação de espetáculos para o formato *online*. O primeiro espetáculo criado foi intitulado “Chá Comigo em Quarenta e Uma Noites”. Zahara, a personagem principal (interpretada por Júnior Lopes), já existia em um outro espetáculo chamado “Tabule”. Neste novo espetáculo, as apresentações aconteciam por meio de chamadas de vídeo pelo WhatsApp, onde a personagem Zahara compartilhava suas histórias com os espectadores, limitados a três por apresentação.

³ Manifesto Binário do grupo La Fura dels Baus, tradução livre de Lucas Pretti. Disponível em: <https://anacmarquespdc.blogspot.com/2013/01/manifesto-binario-la-fura-dels-baus.html>. Acesso em 10 out. 2023.

O grupo fica ativo por dois dias até que a personagem, no horário combinado do segundo dia, faz uma chamada por vídeo neste grupo de Whatsapp. Neste momento, todos se apresentam e a peça dá início. A personagem entrelaça suas histórias com a dos convidados. Ela possibilita uma imersão dos netespectadores, pois estes participam ativamente da construção da narrativa. Considero que a peça começa desde a criação do grupo de Whatsapp culminando com o encontro virtual do Chá Comigo. Importante ressaltar que Chá Comigo em Quarenta e Uma Noites não tem um texto definido, mas sim um roteiro previamente preparado. Pergunta: é teatro fazer uma apresentação em um grupo de whatsapp? Sim, é Neteatro! Neteatro com direito a tudo: a frio na barriga para entrar em cena ao vivo e online com os netespectadores na minha frente. Cenário totalmente preparado para remeter a um quarto árabe. (Lopes, 2022, p. 55)

No processo de criação dos espetáculos para o espaço virtual, Júnior Lopes, diretor e coordenador da Cia, cunhou o termo “Neteatro” para descrever o teatro realizado no ambiente virtual. Segundo Lopes, “o espetáculo Neteatral só existe na condição de ao vivo, pois o evento ocorre no instante imediato em que é apresentado” (ibidem, p. 37). No início da pandemia, vimos uma grande quantidade de transmissões de espetáculos gravados. Nesse sentido, o Neteatro difere um pouco das primeiras experiências realizadas no ambiente virtual durante a pandemia, pois todos os espetáculos *online* produzidos pelo grupo foram realizados em tempo real, com a telepresença dos espectadores.

Outro espetáculo produzido para o formato *online* foi “Refugiados Show”. Este espetáculo iniciou o processo de criação em 2018. Inicialmente, o espetáculo tinha o título “Refuja-se (d) aqui,” inspirado no livro “São Paulo Refúgio” de Conrado Dessa. Com base na pesquisa, que incluiu entrevistas com refugiados, leituras sobre o tema e exercícios cênicos, o grupo voltou em 2019 para a criação do texto dramático, renomeado para “Refugiados Show!”. A peça é concebida como um programa de televisão sensacionalista que traz refugiados de diversas nacionalidades para compartilhar suas histórias, com o público votando em apenas um refugiado para receber abrigo no Brasil.

Devido ao risco de contaminação pela pandemia, o processo de criação foi interrompido. No entanto, no final de 2021, o projeto foi enviado e aprovado no âmbito da Lei Aldir Blanc, no edital da 2ª edição do Jair Rangel Pistolino, prêmio de produção audiovisual e artes cênicas da Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer (Sejucel). O projeto tinha como objetivo a montagem e estreia do espetáculo, realizando duas apresentações em tempo real via plataforma Zoom, seguidas de um bate-papo com o público. Dessa forma, a peça foi totalmente ensaiada de forma virtual via Zoom.

“Refugiados Show” estreou nos dias 26 e 27 de maio de 2022. A história do espetáculo apresenta ao público um reality show, onde a cada programa três refugiados concorrem ao prêmio de refúgio no Brasil e um auxílio financeiro. Na peça, os refugiados participam de um jogo da imigração, mas é o público que decide quem será o vencedor. Dessa forma, os espectadores também participavam de jogos de interativos com prêmios, no caso uma camiseta e uma caneca com a logo do espetáculo.

ACESSIBILIDADE NO DIGITAL

É importante ressaltar que as apresentações de dois espetáculos *online* da Cia. Peripécias de Teatro contaram com a tradução em Libras, o que possibilitou o acesso à comunidade surda. A partir disso, comecei a refletir sobre a falta de acessibilidade nas plataformas de streaming, percebendo que há poucos recursos de acessibilidade disponíveis nesse espaço.

De acordo com a Lei nº 13.146, de 6 de junho de 2015, conhecida como Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da pessoa com Deficiência), estabelecido no artigo 53, “acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social.” (BRASIL, 2015). No que diz respeito à acessibilidade digital, a LBI prevê, no artigo 63, a obrigatoriedade de acessibilidade em sites:

É obrigatória a acessibilidade nos sítios da internet mantidos por empresas com sede ou representação comercial no País ou por órgãos de governo, para uso da pessoa com deficiência, garantindo-lhe acesso às informações disponíveis, conforme as melhores práticas e diretrizes de acessibilidade adotadas internacionalmente. Os sítios devem conter símbolo de acessibilidade em destaque. Telecentros comunitários que receberem recursos públicos federais para seu custeio ou sua instalação e lan houses devem possuir equipamentos e instalações acessíveis. (BRASIL, 2015)

Atualmente, encontra-se em votação o Projeto de Lei 247, que propõe alterações na LBI, estabelecendo a obrigatoriedade de recursos de acessibilidade nas plataformas de streaming e compartilhamento de vídeos. Essa medida tem como objetivo garantir que pessoas com deficiência tenham acesso igualitário aos conteúdos audiovisuais disponíveis nessas plataformas.

No entanto, é possível alcançar um acesso igualitário aos conteúdos audiovisuais? Ao abordar essa problemática, percebe-se que se trata de um assunto complexo que envolve várias camadas, como o acesso à infraestrutura. As pessoas precisam ter acesso à internet com velocidade adequada para poderem acessar o conteúdo audiovisual, além de dispositivos compatíveis. Em relação à acessibilidade, existem várias medidas que podem ser implementadas. É perceptível que a maioria das plataformas de streaming disponibiliza o recurso de legendas, mas é necessário ir além disso.

No caso a Cia. Peripécias utilizou intérpretes de Libras durante as apresentações. Mas também tem o recuso da audiodescrição, que fornece uma narração detalhada dos elementos visuais, ações e expressões, ajudando na compreensão da história de um filme ou vídeo.

A acessibilidade nos conteúdos audiovisuais é fundamental para garantir que todas as pessoas possam desfrutar da arte, cultura e informações que o audiovisual, e o teatro podem oferecer. Reconhece-se que essa questão vai além e que ainda há muito a ser feito em relação ao cumprimento das leis de acessibilidade. Conforme ressaltado por Ferreira da Silva, Araujo e Oliveira, "(...) necessita-se de um movimento ativo para que as leis de acessibilidade possam ser efetivadas, permitindo que as pessoas com deficiência se sintam parte desse processo inclusivo" (2022, p. 25).

Com a aprovação da Lei Paulo Gustavo (LPG), o Ministério da Cultura estabeleceu regras para a implementação de medidas de acessibilidade, determinando que 10% do recurso financeiro dos

projetos sejam destinados a acessibilidade. Embora possa parecer pouco, é um passo importante para garantir que os projetos se tornem mais acessíveis e inclusivos.

Portanto, destaca-se a necessidade de ações e políticas públicas, assim como atitudes por parte dos gestores e governantes, na busca pela promoção da inclusão e pela efetivação dos direitos das pessoas com deficiência. Além disso, é importante conscientizar sobre a importância da acessibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto “Chá Comigo em Quarenta e Uma Noites” quanto “Refugiados Show” nos mostram que o teatro pode ser apresentado no ambiente virtual, seja criado especialmente para esse meio ou adaptado. A forma como a Cia. Peripécias produziu seus espetáculos *online* mantém uma característica essencial: a relação entre o ator e o espectador. A diferença entre o teatro presencial e o teatro virtual é que, no ambiente virtual, essa relação é mediada pela tecnologia.

Dessa forma, percebe-se que três características de um teatro *online*, teatro digital ou neteatro, são visíveis tanto no manifesto do La Fura dels Baus quanto no conceito de Neteatro apresentado pelo pesquisador Júnior Lopes:

1. Realizado em tempo real com a presença dos espectadores, dessa forma é estabelecido essa relação entre atores e espectadores;
2. Interativo: o teatro no virtual é necessariamente interativo, pois o meio digital constantemente nos estimula a interagir, seja por meio de curtidas, reações ou outros recursos;
3. É intermediado pela tecnologia, no caso, a câmera.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRASIL. 2015. Estatuto da pessoa com deficiência. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art111. Acesso em: 10 out. 2023

CORREIA, Eliana Rosa; SANTOS, Gleiziane Pinheiro dos. O rádio-teatro no ensino remoto: um experimento artístico-pedagógico. **Rebento**, São Paulo, n. 13, p.325-346, jul. - dez 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/596>. Acesso em: 01 out.2023.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto; ARAUJO, Everton Lampe; OLIVEIRA, Natália Agla Angelim. A PRÁTICA URBANA COMO PESQUISA PELA/NA CIDADE: a perspectiva do sensível através de corpos com deficiências. **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imagi-nário e Teatralidade**, v. 48, p. 83-107, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2395>. Acesso em: 12 out.2023.

ISAACSSON, M. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de ima-gem. **ArtCultura**, [S. l.], v. 13, n. 23, 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/15120>. Acesso em: 10 out. 2023.

ISAACSSON, Marta. Teatro e tecnologias de presença à distância: invenções, mutações e dinâmicas. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20154>. Acesso em: 01 out.2023.

Lopes, Júnior. **Neteatro**: processos de criação de espetáculos online - meu palco é a web. Porto Velho: Semear Cultura, 2022.

PAVIS. Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JUVENTUDE EM CENA: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO COTIDIANO ESCOLAR EM INTERLOCUÇÕES COM TEATRO EM COMUNIDADES

Fernanda Roberta Lemos Silva¹

RESUMO

Essa pesquisa de caráter prático e abordagem qualitativa propõe uma imersão na proposta metodológica Teatro do Oprimido, criada e difundida pelo encenador e dramaturgo Augusto Boal, por meio de oficinas com estudantes do 1º ano do Ensino Médio, em duas escolas públicas, participantes do Projeto Observatório de Direitos Humanos, a fim de compreender e problematizar as relações de opressão presentes no cotidiano (seja na escola, família ou comunidade) e vislumbrar quais os enfrentamentos necessários para o exercício da cidadania frente à violação de direitos. Com a implementação dessa metodologia na escola pretende-se mobilizar estudantes, para a reflexão sobre situações de opressão e violência apresentadas cenicamente pelos participantes que se tornarão objetos de análise promovendo conexões com a realidade do cotidiano escolar. Refletir sobre as situações de violência na escola, por meio do Teatro do Oprimido, apresenta-se a vivência teatral como um horizonte para a prevenção de situações de violência na escola.

Palavras-Chave: Teatro do Oprimido; Escolas Públicas; Violência na escola

ABSTRACT

This practical research with a qualitative approach proposes an immersion in the methodological proposal Theater of the Oppressed, created and disseminated by director and playwright Augusto Boal, through workshops with 1st year high school students, in two public schools, participants of the Observatory Project of Human Rights, in order to understand and problematize the relations of oppression present in everyday life (whether at school, family or community) and glimpse what confrontations are necessary for the exercise of citizenship in the face of rights violations. With the implementation of this methodology at school, the aim is to mobilize students to reflect on situations of oppression and violence presented scenically by the participants, who will become objects of analysis, promoting connections with the reality of everyday school life. Reflecting on situations of violence at school, through the Theater of the Oppressed, presents the theatrical experience as a horizon for preventing situations of violence at school.

Keywords: Theater of the Oppressed; Public schools; Violence at school

Este trabalho compartilha vivências com as técnicas do Teatro do Oprimido, “um método teatral que propõe a abertura de espaços de diálogo em busca de alternativas para a resolução de conflitos reais” (SANTOS, 2016, p.196). Essa experiência artística e pedagógica compartilhada com

¹ Pesquisadora de pós-doutorado no Projeto Observatório de Direitos Humanos em Escolas (PODHE), vinculado ao Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo. A pesquisa em andamento é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP, por meio do Processo Nº 2022/15098-5. Supervisor Prof.Dr. Sérgio Adorno Professora de Teatro nas áreas de Pedagogia do Teatro, Teatro Comunidades e Extensão Universitária, e-mail: eaalemos@gmail.com

estudantes do 1º ano do Ensino Médio de duas escolas públicas e periféricas localizadas na cidade de São Paulo, compõe o desafio inicial da pesquisa de pós-doutorado em andamento intitulada Juventude em cena: representações da violência no cotidiano escolar, vinculada ao Projeto Observatório de Direitos Humanos em Escolas (PODHE) e ao Núcleo de Estudos da Violência da USP.

As escolhas metodológicas da investigação surgem a partir da interlocução entre as seguintes áreas de interesse de aprofundamento e pesquisa: o conceito Teatro em Comunidades; a metodologia Teatro do Oprimido e emergência de aprofundar, por meio das representações teatrais, das discussões sobre violências que atingem o contexto escolar. Nesse aspecto cabe definir esse fenômeno emergente que impacta as escolas brasileiras atualmente, a violência em diversas formas cada vez mais presente no cotidiano dos jovens, seus territórios e, conseqüentemente, no espaço da escola. Dessa forma, quando abordamos a violência no contexto educacional precisamos realizar algumas distinções entre os tipos de violência que poderão impactar esse ambiente.

Sabemos que no cotidiano da convivência entre docentes, estudantes e comunidade escolar (membros da equipe gestora, funcionárias, funcionários e familiares) a violência pode ocorrer de forma física, verbal, entre outras, e ocasiona interferência nas relações em diferentes esferas. Ou seja, a violência que se revela no cotidiano das instituições de educação emerge em diversas situações que ultrapassam os limites dos muros das unidades escolares.

A “violência na escola” é aquela que se produz dentro do espaço, escolar, mas não tem vinculação direta com as atividades que ocorrem neste espaço por exemplo, alunos da comunidade entrarem na escola para acertar as contas de desavenças que ocorrem fora da instituição, sendo a escola apenas o local onde as brigas acontecem. A “violência contra a escola” remete a instituição e aqueles que a representam, por exemplo, depredação da escola, insultos aos professores e funcionários. “A violência da escola” é compreendida pelo autor como “uma violência institucional, simbólica, das relações de poder entre professores e alunos, além de atos considerados pelos alunos como injustos ou racistas. (CHARLOT, 2002, p.435)

Nessa perspectiva a “violência na escola”, enquanto um fenômeno histórico e social não está condicionado apenas a um fator, mas a um conjunto de fatores que se revelam no contexto nos quais as escolas estão inseridas. Assim a perspectiva de violência na escola aqui abordada compreende como violência “todo o ato que implica a ruptura de umnexo social pelo uso da força. Nega-se, assim, a possibilidade da relação social que se instala pela comunicação, pelo uso da palavra, pelo diálogo e pelo conflito” (SPOSITO,1998, p. 60)

Desse modo, a coleta de dados dessa pesquisa corre em interlocução com as ações de letramento em direitos humanos por meio do Projeto Observatório em Direitos Humanos em Escolas (PODHE), o projeto ocorre desde 2017 e seu objetivo está em criar nas unidades escolares parcerias do projeto observatórios de direitos humanos por meio de oficinas artísticas e educacionais guiadas por um horizonte metodológico organizado em três eixos. No primeiro, a sensibilização que consiste na criação de vínculo com os(as) educandos(as) e sensibilizá-los(as) para o trabalho com as temáticas dos direitos humanos. Nessa direção o trabalho com o Teatro do Oprimido é iniciado com a vivência em jogos e exercícios que compõem a técnica de modo a integrar as e os estudantes e trabalhar elementos para expressão individual e coletiva.

Distante no território a proposta do PODHE dentro da escola apresenta-se como uma iniciativa de extensão do Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo, promovendo essa iniciativa em direitos humanos que aproxima estudantes, professores, comunidade escolar. Assim, a realidade que se apresenta nas escolas colaboradoras torna-se um espaço de trocas frutíferas sobre direitos humanos entre a escola pública e a universidade. Cabe destacar que o PODHE se integra ao projeto mais amplo desenvolvido pelo NEV- USP um dos Centros de Pesquisa, Inovação e Difusão da FAPESP (CEPID) “Construindo a democracia no dia dos direitos humanos, violência e confiança institucional”.

Posteriormente, no segundo eixo, vivência e formação, tem como objetivo abordar temáticas específicas dos direitos humanos a partir do olhar dos(as) educandos (as) sobre suas vivências e referências na escola e em sua comunidade. Na prática, as e os estudantes são conduzidos(as) a realizar a improvisação de cenas de opressões e violências que atravessam os seus cotidianos proporcionados por vivências nas técnicas que compõem o Teatro do Oprimido como “Teatro-Forum” e “Teatro Imagem”. No Teatro-Imagem as propostas convidam as e os estudantes a exercitarem “a capacidade de dialogar com perspectivas distintas sobre a mesma imagem é fundamental para o processo de trabalho coletivo de compreensão da opressão analisada e de produção artística”. (SANTOS, 2016, p.196)

Por fim, o eixo transformação propõe a implementação de medidas de transformação a partir das e dos participantes do projeto. No âmbito do Teatro do Oprimido as sessões de Teatro Forum o compartilhamento das cenas criadas e desenvolvidas pelos(as) estudantes serão elementos reflexivos importantes para estabelecer diálogos com os adolescentes envolvidos no projeto, professores e comunidade escolar os colocando ativos e críticos diante de suas realidades suscitando desse modo, iniciativas de transformação por meio de novos olhares para as violações presentes no cotidiano da escola, assim como, os conflitos vivenciados individualmente ou observados em seus contextos. Nessa perspectiva prática o encontro com os estudantes espera-se aproximá-los dos seguintes resultados

No Teatro do Oprimido, a transformação da história contada em encenação teatral visa buscar alternativas para a superação do problema real. Mas, buscar alternativas não significa apaziguar conflitos. Pelo contrário, para provocar mudanças efetivas é preciso revelar o conflito, ou seja, mostrar o que não pode ser identificado na superfície do problema, descortinar os motivos que o alicerçam. Revelar para propiciar a compreensão das implicações afetivas, econômicas, hierárquicas, políticas, culturais (entre outras) que circunscrevem o conflito. Para entender o que provoca ou determina, o que o mantém e o que dificulta ou impede sua superação, é necessária a subida ao contexto social. (SANTOS, 2016, p.197)

A escolha pela vivência com T.O na escola busca também colaborar com implementação da experiência dos “Observatórios” em escolas e reflete a importância que adquire a ação pedagógica na promoção de uma Educação em Direitos Humanos e a centralidade da escola no processo de socialização infanto-juvenil. Como assinala o Programa Nacional de Educação de Direitos Humanos, a escola, nas sociedades contemporâneas, é local privilegiado na estruturação de concepções de mundo e na circulação e consolidação de valores e, portanto, local privilegiado para a construção de uma cultura em direitos humanos (BRASIL, 2007, p.31-32).

Nessa aproximação com o desenho metodológico do projeto, busquei a aproximação do PODHE com as vivências proporcionadas pelo Teatro do Oprimido, para criar espaços de diálogo e produção estética para as violências silenciadas, presentes no cotidiano escolar, e conflitos vivenciados pelos estudantes dentro e fora da escola. As oficinas oferecidas pelo PODHE, ocorrem em duas escolas co-laboradoras localizadas na periferia da cidade de São Paulo, a Escola Estadual Ubaldo Costa Leite e a Escola Estadual Amélia Keer Nogueira, ambos os territórios são marcados por inúmeras desigualdades sociais, que se revelam na condição de moradia, acesso ao desenvolvimento urbano, e a própria segregação dos bairros que limita o acesso a atividades de cultura, lazer violando o direito de crianças e jovens a equidade de oportunidades igualitárias em relação a outros de camadas sociais favorecidas e moradores de outras regiões na cidade de São Paulo, o percurso para a escola de transporte público revela as diferentes camadas e realidades sociais que compõe um grande centro urbano como São Paulo.

Nesse contexto, essa pesquisa tem como objetivo contribuir com os estudos sobre a violência nas escolas colocando o Teatro do Oprimido Boal (2009) e o conceito de Teatro em Comunidades desenvolvido por Nogueira (2011) como horizonte metodológico no trabalho com estudantes do 1º ano do Ensino Médio. Nesse aspecto, o trabalho busca compreender as violências que os atingem. Portanto, surge da necessidade de potencializar espaços de diálogo e reflexão para jovens nessa faixa etária, construindo por meio de vivências teatrais capacidades reflexivas diante das realidades impostas, e de como vivenciar os conflitos de modo mais empático e dialógico respeitando as diferenças e a diversidade que compõe o espaço da escola e suas relações.

Na aproximação com as e os jovens participantes da investigação, temos levantado que muitos são os atravessamentos e violações que enfrentam diariamente dentre elas, racismo, gordofobia, xenofobia, discriminação racial, violência física, intolerância religiosa entre outros, como destacado pelos jovens participantes da pesquisa a violência mostra-se no cotidiano escolar em diferentes esferas e poderão gerar conflitos e eventos traumáticos e graves no espaço da escola o que torna um contexto atual das unidades escolares preocupante.

Preocupa-se porque afeta diretamente agressores, vítimas e testemunhas dessa violência e principalmente contribui para romper com a ideia da escola como lugar de conhecimento, de formação do ser, de educação, como veículo por excelência, do exercício e aprendizagem da ética e da comunicação por diálogo e, portanto, antítese da violência. (ABRAMOVAY, 2002, p.26)

Assim o exercício desse projeto busca a aproximação do Teatro do Oprimido, com o desenho metodológico do PODHE, que colabora com os princípios das Diretrizes Nacionais para Educação em Direitos Humanos, orientando que a Educação básica “deve ter o cotidiano como referência para ser analisado, compreendido e modificado” (BRASIL, 2013, p.47). A escolha por contemplar como colaboradores dessa pesquisa os estudantes do primeiro ano do Ensino Médio se justifica pela faixa etária apresentar uma compreensão da linguagem teatral maior para lidar com as questões sensíveis que emergem dos resultados das vivências com as técnicas do Teatro do Oprimido. De modo geral, a etapa de formação Ensino Médio carece de contribuições, projetos e iniciativas via universidade, extensão e escola pública que possam fortalecer os impactos que ocorreram com a implantação do novo Ensino Médio.

Cruvinel (2021) destaca que essa reformulação se apresenta no contexto educacional como uma pauta urgente cheia de desafios, sendo aprimorada no cotidiano das escolas e com muitas carências principalmente nas escolas públicas por enfrentarem, além das mudanças de currículo, a dificuldades de adaptação de espaços e falta de formação docente revelando e acentuando as desigualdades sociais entre os estudantes de escolas públicas e periféricas e outros jovens de condições sociais mais favorecidas.

Na estrutura do Novo Ensino Médio de acordo com a Lei 03/2018 abarcam o ensino integral, associado a flexibilidade do currículo, associação à formação técnica e o ensino de Arte eliminado de algumas séries dessa etapa de formação fator que impede o contato com uma área do conhecimento que reflete a pluralidade, a cultura e a diversidade em que vivemos, criando espaços na rotina escolar cada vez mais afuniladas para o estímulo, a crítica a reflexão e a fruição em diferentes linguagens artísticas, tão necessárias para educação estética e formação humana.

Dessa forma, as oficinas com estudantes do primeiro ano do ensino médio e o aprofundamento por meio das cenas criadas que agregam discussões sobre direitos humanos e as violações que os atravessam, tornam-se um instrumento que poderá emponderá-los para o enfrentamento desse debate com autonomia, consciência crítica, promovidos pela capacidade de criar alternativas e perspectivas para as violações de direitos as quais são submetidos, por meio de vivências e reflexões coletivas durante as oficinas de Teatro do Oprimido. Além disso, a pesquisa tem o intuito de fortalecer a escola pública e colocá-la em diálogo com a universidade aproximando e potencializando a formação artística e de saberes de modo que estudantes do Ensino Médio em escolas públicas, possam olhar para o ingresso na universidade, como um horizonte possível além do desenvolvimento durante a formação de habilidades para protagonismo no exercício de sua cidadania.

HORIZONTES METODOLÓGICOS - TEATRO NA COMUNIDADE E TEATRO DO OPRIMIDO

A aproximação com os estudantes para uma vivência teatral, que possa contribuir para a transformação de realidades impostas, compartilha a escolha por um Teatro que ocorre dentro de escolas públicas, localizadas em comunidades com suas características específicas. Nesse caminho para construção do vínculo e dessa relação de colaboração dos estudantes com a pesquisa, estabeleci algumas reflexões subsidiadas pela experiência de Marcia Nogueira (2002) no trabalho com jovens e comunidades e do conceito Teatro e Comunidades. Nesse caso, o processo teatral que surge no cotidiano de duas escolas públicas nos convida a refletir qual o sentido da experiência dessa experiência teatral e o que revela o teatro realizado em escolas periféricas?

Nogueira (2008) em sua trajetória como artista-educadora de Teatro em comunidades nos apresenta reflexões e horizontes para a condução de um fazer teatral construído a partir daquilo que é recebido da comunidade local. Dessa maneira, essa aproximação do teatro como interlocutor com a realidade comunitária na qual os estudantes estão inseridos, nos apresenta como perspectivas por meio da análise ampliada das violências presentes no cotidiano escolar que os estudantes refletem sobre a realidade na qual estão inseridos e projetando assim a realidade que desejam construir.

Nessa direção Nogueira (2002) compartilha no artigo intitulado “Buscando uma interação poética e dialógica com comunidades”, alguns procedimentos metodológicos que venho utilizando para orientar a condução das oficinas nas escolas. O primeiro aspecto trata-se da preparação para a interação com os estudantes e a fundamentação teórica das práticas compartilhadas com os alunos compõem o arsenal do Teatro do Oprimido, Teatro-Forum e Teatro-Imagem.

Partindo do princípio que todos somos teatro, as técnicas do Teatro do Oprimido buscam formas de estimular a capacidade de representação crítica da realidade, através da produção de metáforas que ajudem a entender essa realidade e a imaginar ações futuras que possam provocar a alteração do que não nos satisfaz neste real. (SANTOS,2016, p.177)

Todo processo das oficinas é conduzido a partir do que é revelado pelos estudantes nos jogos, nas cenas, nessa perspectiva os conflitos e violências vivenciadas buscam espaços de expressão sem julgamento garantindo dessa forma a horizontalidade dentro do processo. A abordagem teatral em comunidades é permeada pelo respeito às formas de expressão da cultura local. No segundo momento, em diálogo com a comunidade, são identificados as experiências e os temas que os jovens querem discutir. Nessa direção nas oficinas criamos um espaço para o compartilhamento das situações de violências que, embora vivenciem dentro e fora da escola, não encontram espaço para serem discutidas no âmbito coletivo.

Ressaltamos que, a dramatização dos problemas enfrentados pela comunidade como proposto por Nogueira (2002) estabelece interlocuções com o teatro fórum proposto por Boal. De acordo com a autora (NOGUEIRA, 2002, p.3) “improvisando, criando imagens, assumindo papéis permite um olhar diferente sobre a realidade, ou seja, as cenas construídas apresentam diferentes lados das relações, pontos de vista e perspectivas para a resolução de conflitos”. Por último, a continuidade depois das oficinas fecha esse ciclo, pois “o retorno à comunidade é fundamental para a criação de mudanças que possam perpetuar na comunidade, bem como a vinculação do projeto teatral com outros projetos e organizações que atuam na comunidade” (NOGUEIRA, 2002, p. 4).

O processo desenvolvido com o Ensino Médio, passará por um intercâmbio entre as turmas, para refletir sobre as violências compartilhadas e as perspectivas de resoluções entre atores espectadores, de modo que todos se tornem atuantes e protagonistas deixando de serem omissos e passivos diante das violações que os cercam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa propõe uma intervenção em direitos humanos em escolas públicas na periferia de São Paulo, por meio do Projeto Observatório de Direitos Humanos em Escolas (PODHE), sendo esta uma iniciativa de extensão do Núcleo de Estudos da Violência da USP, que contribui para a aproximação da universidade com a escola como agentes que poderão colaborar para questões emergentes na resolução de conflitos e na prevenção e combate à violência que atinge as escolas públicas no Brasil.

Assim o horizonte metodológico que nos guia, o Teatro do Oprimido, convida os participantes a agirem diante das injustiças e encontrarem perspectivas para compreender e ter recursos para o

enfrentamento das violações que vivenciam no âmbito individual e aquelas presenciadas, observadas em seus cotidianos dentro e fora da escola. Na prática, a construção de um espaço empático de diálogo por meio do teatro nos apresenta um horizonte possível para construção de relações no espaço da escola que sejam acolhedoras aos diversos conflitos que emergem diariamente, compreendendo o diálogo como um caminho para resolução de conflitos e ampliando perspectivas para lidar com a diversidade que nos cerca e que se revela no espaço da escola.

Além disso, a temática da violência na escola tornou-se o fio condutor do nosso processo para a construção de um debate maior que se revela nas experimentações e vivências com as técnicas do Teatro do Oprimido, as vezes tímidas outras reveladoras de suas questões íntimas e profundas que convivem no cotidiano escolar apresentando algumas similaridades nos dois contextos escolares analisados.

Cabe destacar que a segregação que contextualiza o território das escolas nos apresenta também um elemento de discussão para garantia de direitos humanos no que se refere a equidade de oportunidades igualitárias de formação, experiência artística e recebimento de uma educação que promova equidade e possibilidades de desenvolvimento de uma atuação crítica, reflexiva e na formação de cidadãos ativos a transformar realidades impostas começando pelas relações conflituosas que emergem da convivência e socialização no espaço da escola.

Diante disso, trabalhar nas oficinas com o repertório compartilhado pelos estudantes nos orienta as temáticas e abordagens que procuram um espaço de escuta e reflexão entre os jovens. Por fim às situações de violência, que atravessam o cotidiano das duas escolas das quais nos debruçamos a investigar e realidades que podem ser reveladas e problematizadas nas oficinas do T.O, as. quais são apresentadas cenicamente pelos jovens, suscitando alternativas para a resolução e enfrentamento dos conflitos reais, fator que impacta os jovens, suas escolhas a escola e toda a comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVAY, Miriam. **Violências nas escolas**. Brasília: UNESCO Brasil, REDE PITÁGORAS, Coordenação DST/AIDS do Ministério da Saúde, Secretaria de Estado dos Direitos Humanos Ministério da Justiça, CNPq, Instituto Ayrton Senna, UNAIDS, Banco Mundial, USAID, Fundação Ford, CONSED, UNDIME, 2002.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**/ Augusto Boal. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRASIL. Comitê Nacional de Educação em Direitos Humanos. **Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Ministério da Educação, Ministério da Justiça, UNESCO 2007.

CHARLOT, Bernard. A violência na escola: como os sociólogos franceses abordam essa questão. **Revista Sociologias**. Porto Alegre, n. 8, p. 432-443, dez. 2002. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222002000200016>.

CRUVINEL, Tiago. Qual o futuro da disciplina Arte a partir da BNCC do Ensino Médio? **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1–23, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0206. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18970>. Acesso em: 13 out. 2023.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Pistas para pesquisa de uma comunidade como base para um trabalho teatral. VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. v. 12 n.1 (2011).

_____. Buscando uma interação teatral poética e dialética com comunidades. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 070–089, 2017.

_____. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 127–136, 2018.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e asas uma teoria da práxis**. Bárbara Santos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris 2016.

SPOSITO, Marília Pontes. Um breve balanço da pesquisa sobre violência escolar no Brasil. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.27, n.1, p.87-103, jan/jun.2001.

PERFORMANCE FLORES PARA PIETÁ: Dissidência nos territórios normativos católicos

Raphael Andrade Rocha¹

Ivone Maria Xavier De Amorim Almeida²

RESUMO

O trabalho reflete sobre a construção de territorialidades em locais sagrados católicos, a partir das intervenções urbanas denominada “Flores para Pietá”, do artista paraense Raphael Andrade. Mediante a uma análise descritiva, buscamos destacar como a ação performática foi retratada no fluxo cotidiano desse território. Para desenvolver as intervenções urbanas, metodologicamente, recorremos ao estudo reflexivo sobre as relações de poder que os territórios sacros detêm, com o intuito de potencializar o questionamento que intencionamos responder neste artigo, qual seja: a qual território pertencem nossos corpos marginalizados? À luz da análise feita por Butler (2000), seja conveniente interpelar qual corpo, afinal, é desejável? Após o estudo, concluímos que os territórios sacros, a partir da estratégia cristã de salvação-santificação, são pautados em uma relação de poder e todo corpo que o adentre precisa ser regrado e atravessado sob a égide dos ideais religiosos desses locais.

Palavras-chave: performance; intervenção urbana; homossexualidade; território; sagrado.

ABSTRACT

The work reflects on the construction of territorialities in sacred Catholic sites, based on the urban interventions called "Flowers for Pietá", by the Para artist Raphael Andrade. Through a descriptive analysis, we sought to highlight how the performative action was portrayed in the daily flow of this territory. In order to develop the urban interventions, methodologically, we resorted to a reflexive study of the power relations that sacred territories hold, with the aim of enhancing the question we intend to answer in this article, which is: to which territory do our marginalized bodies belong? In the light of Butler's (2000) analysis, is it appropriate to ask which body, after all, is desirable? After the study, we concluded that the sacred territories, based on the Christian strategy of salvation-sanctification, are based on a relationship of power and every body that enters them needs to be regulated and crossed under the aegis of the religious ideals of these places.

Key words: performance; urban Intervention; homosexuality; territory; sacred.

¹ Artista-professor paraense, mestre em Artes- ICA/UFPA (2023), orientadora: Ivone Maria Xavier de A. Almeida; especialista em Arte e Educação (UNIASSELVI, 2020); graduado em licenciatura em Teatro (ICA/UFPA, 2019). Formado no Curso Técnico em Ator no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design (ETDUFPA, 2017). Bolsista CAPES - Código de Financiamento 001". Atuação artística performer/ator. Endereço eletrônico: 7.andrade@gmail.com.

² Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). Compõe o quadro de professores efetivos do Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado e Doutorado) PPGARTES-UFPA, vinculada à linha 2 - Teorias e interfaces epistêmicas em artes. Líder do grupo de pesquisa: Festas, brincadeiras, cortejos, procissões e Atos Devocionais: estudos sobre Manifestações populares na Amazônia. Endereço eletrônico: ivmaxavier@gmail.com.

1. TRAJETO INICIAL

No território urbano (des)organizado, são estabelecidas relações comportamentais e agenciamentos acionadores da territorialidade normativa e, concomitantemente, excludente. É nesse contexto que ambientamos este trabalho, o qual já decorrem sete anos, desde o primeiro ato performático denominado Flores para Pietá, no qual o performista Raphael Andrade (1988, Belém-PA, Brasil), reflete a imagem de um corpo dissonante e transgressor de um homem vestido da iconografia de Nossa Senhora das Dores, também denominada de Pietá. Na Performance Arte³ supracitada, o corpo homossexual ornamentado com as insígnias católica pretende transpor uma complexidade discursiva e ontológica, na busca incessante de contrapor-se ao sistema do poder hétero-binário normativo, fruto de uma construção cultural marcada pelo gênero, a saber: feminino ou masculino.

Além disso, o performer busca problematizar os discursos cristãos que ainda sustentam dogmas fechados, opressores e retrógrados sobre a homossexualidade. Nesse aspecto, o corpo subversivo vestido com as insígnias católicas, presente no ato performático denominado Flores para Pietá, torna-se um “corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, 2013, p. 10), cuja atuação permanece em constante negociação com os espaços sociais padronizados, ou seja, o corpo desenvolve artifícios para questionar o sistema heteronormativo e religioso que coercitivamente praticam estratégias de disciplinamento.

Para fins didáticos, o presente artigo, além desta introdução e das considerações finais e referências, está organizado em três seções, a saber: na primeira parte, falamos sobre como foi o processo do performista para compreender os ataques sofridos por ter um corpo homossexual, seja os de natureza social, no sentido macro, seja os advindos do ambiente hostil do território sagrado. Na segunda parte, o foco de discussão recai sobre o que seria, afinal, um território sagrado, elencando os seus significados socioespaciais e os sentidos produzidos, ao ter seu topos invadido pela presença de um corpo performático dissidente marginalizado. Por fim, na terceira parte, apresentamos a ação performática na práxis, a desvelar o que ocorreu com a ação performática urbana que não tem legitimidade de representar o sagrado em frente aos territórios sacros da Igreja Católica Apostólica Romana.

2. POTENCIALIZAR O ESTAR EM TRÂNSITO NO MUNDO.

A partir da subversão do corpo dissidente, em Flores para Pietá, o performista faz com que haja uma desestabilização nos padrões já consolidados sobre o corpo homossexual. Um corpo socialmente marginalizado por saberes já obsoletos advindos de um pensamento retrógrado. Entender essas ideias iniciais observadas a partir da experiência do próprio artista e das proposições que afetam a classe minoritária, foi fundamental para a construção da ação performática, cujo corpo é transpassado pelo desejo de falar, agir, de tentar fazer com que, ao menos, os transeuntes visuali-

³ A Performance Arte foi definida por Marina Abramovic, um dos maiores nomes do gênero, em sua palestra do *Ted Talks* (2015) em: “uma construção mental e física que o artista executa num tempo específico no espaço, na frente de uma audiência, e então acontece um diálogo de energia. A plateia e o artista constroem a obra juntos” (Abramovic, 2015).

zassem e refletissem sobre o que está sendo exposto. Provavelmente, a ação é a potência maior que a arte performática, de maneira geral, é capaz de proporcionar.

Mesmo também provocando o choque, o asco e a revolta dos transeuntes, a performance em questão possui o intuito de potencializar o questionamento que intenciona responder neste artigo, qual seja: a qual território pertencem nossos corpos marginalizados? À luz conceitual de “corpos que importam”, de Butler (2000), talvez seja conveniente interpelar qual corpo, afinal, é desejável? A autora parte da ideia de que os termos que nos permitem reconhecimento, enquanto seres humanos, são construídos, discutidos, propagados socialmente e os corpos que não se encaixam dentro desses termos não podem receber a condição de humanos. Diante disso, passam a ser visto como “corpos que não importam”, os quais as relações hegemônicas de poder não os reconhecem enquanto pessoas, a legitimar múltiplas faces de violências e punições direcionadas a esses grupos.

Ao volvermos nosso olhar para os territórios sagrados, como possível resposta à problematização dos corpos que (não) importam, inquirimos que os territórios sacros, a partir da estratégia cristã de salvação-santificação, são mantidos pautados em uma relação de dominância e todo corpo precisa ser regrado e engendrado sob a égide dos ideais religiosos cristãos. No entanto, o maior desafio da instituição religiosa é enfrentar o corpo transgressor, viado, transformista⁴, pecaminoso, quando esse adentra o território demarcado de sacralidade e comandado pela igreja.

3. URBE – TERRITORIALIZAR O LÓCUS SACRO

A performance Flores para Pietá foi apresentada em espaços específicos⁵, situados do ponto de vista sociológico, em contextos do espaço social urbano. Mas de que território se fala? Para Raffestin (1993), no território urbano, os atores se apropriam desses espaços e acabam por territorializá-los, amparados por um conjunto de ações, posturas, práticas, comportamentos, em suma: por códigos que revelam relações de poder fundamentais para o processo de empoderamento e manutenção desses territórios. Em se tratando de códigos no campo da religiosidade, o espaço se constitui como uma “poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas onde a religião se estrutura enquanto instituição, criando territórios” (ROSENDAHL, 1996, p.56).

Mas, afinal, o que seriam territórios sagrados? Territórios sacros partem da estrutura normativa de um recinto regrado, que contém hierofania⁶, isto é, territorialidade que difere dos demais espaços urbanos, por apresentar uma ontologia diferenciada do espaço desorganizado e amorfo da cidade. Essa diferenciação se manifesta na experiência subjetiva, a priori, de uma determinada comunidade religiosa que participa desses territórios, faz com que a religiosidade presente nele e transcenda o espaço profano. Para Bonnemaïson (1981), o fortalecimento da territorialidade parte

⁴As (os) transformistas promovem intervenções no corpo masculino que podem ser rapidamente suprimidas, assumindo as vestes e a identidade feminina em ocasiões específicas.

⁵A ação performática foi retratada no fluxo cotidiano de territórios denominados sagrados, tais como a Cova da Iria, na cidade de Fátima (Portugal), a *Via dela Conciliazione*, em Roma, a *Piazza San Pietro*, no Vaticano (Itália) e na Catedral da Sé (São Paulo).

⁶A performance Flores para Pietá também foi apresentada em espaços não urbanos, como na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ET-DUFPA), em Belém-PA, e na *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis*, em Saint-Denis, na França, contudo, o presente artigo volta-se para as intervenções urbanas em territórios sagrados católicos.

das experiências religiosas coletivas ou individuais que o grupo preserva no território sacro e nos itinerários constituintes desse espaço. O referido autor sintetiza que é pelo território que se encarna a relação simbólica existente entre cultura e espaço. Logo, esse território torna-se um geossímbolo - que detém sentido e significados socioespaciais.

Contudo, estes significados socioespaciais entram em colapso, podem dar vazão e colocar em xeque a presença do elemento sagrado, quando alguém altera a sua paisagem e, concomitantemente, as experiências tidas como axiomáticas. A apresentação Flores para Pietá visa questionar a esse fato, sobretudo, ao apresentar um corpo masculino com vestes femininas representando uma santa na urbe em frente às igrejas, a contrariar o fato de que o vestido, a maquiagem e os demais adereços sejam denominados teoricamente como “femininos”, na grande maioria das culturas modernas. Prontamente, tal questionamento artístico, a partir do corpo dissonante transformista, vai de encontro ao excerto bíblico: “Uma mulher não poderá usar coisas de homem e um homem não poderá vestir-se com roupas de mulher, porque o Senhor, teu Deus, abomina quem assim procede” (Dt. 22, 5), além de tantas outras passagens bíblicas que condenam a figura de “homens que se deitam com outros homens”⁷.

Como vimos acima, por possuir teor sagrado para os cristãos, o livro bíblico repudia tais atos. Sem demora, tais diretrizes são fortemente enraizadas no âmbito social, a explicar a estranheza, a aversão e, muitas vezes, o preconceito por parte da população que presencia o transformista utilizando-se da imagem sagrada em seu corpo, pois o vê como dissonante, torpe, herege e vulgar. A razão da dificuldade em dialogar com os corpos minoritários, os quais muitos fazem parte da religião católica e estão inseridos também no seio do sacerdócio, talvez resida no fato de o magistério presbiteral continuar subsistindo num referencial tendencialmente heterossexual, forjado por milênios de patriarcalismo, resultando na heterocisnormatividade ajustada na natureza criada por Deus, conforme o livro bíblico. Dentro desta lógica, os corpos desimportantes dos homossexuais são vistos por um prisma negativo, inferiorizado, ultrajado.

A divisão engessada de gênero (masculino e feminino) carrega um embate e negociação de espaços como os movimentos LGBTQIAP+⁸, que vai à luta para ter os direitos resguardados. Contudo, as pessoas com visões retrógradas e ditas cristãs, dedicam-se a colocar tais sujeitos em caixas normativas e dominá-los. Logo, a pessoa e a sua subjetividade, a sua consciência e o seu comportamento, para esses cristãos pouco importam, “é o efeito-objeto deste investimento analítico, dessa dominação/observação” (FOUCAULT, 2008, p. 331). Além da questão do transformismo, ao dividir os corpos como feminino e masculino, a igreja e grande parcela da sociedade imprimem uma conotação sexual ao diferenciar os sexos opostos, mesmo que:

A religião se opõe ao desejo sexual, quando há a diferenciação no vestuário masculino e feminino, a humanidade fica mais sexualizada através dos códigos que valorizam os sexos opostos. É uma contradição, mas a Igreja eleva o prazer carnal quando reprime os corpos a usarem padrões correspondentes aos seus sexos. O ser humano é impuro para a Igreja

⁷ Como no excerto bíblico que se refere às “proibições sexuais”: “Não te deitarás com um homem como se fosse uma mulher. É uma abominação” (Lv. 18,22).

⁸ A sigla representa as variações de sexualidade e gênero, quais sejam: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e outros. Importante frisar que, a referida sigla existe, para que esses corpos marginalizados socialmente tenham acesso a políticas públicas.

e deve evitar cair em tentação mediante às exigências comportamentais impostas por um cruel ditador, a quem dá-se o nome de Deus (REY, 2013, p 65).

Ao trazer para a ação performática o corpo montado, análogo ao corpo transexual (perigo da carne⁹), Flores para Pietá traz à tona a sexualidade; desestabiliza as supostas “verdades absolutas” que deslegitimam determinados modos de existência, impedindo, inclusive, a existência de determinados corpos, classificados como desimportantes, por estarem fora do padrão hegemônico estabelecido socialmente. Além disso, destacamos que tanto na construção e criação do ato performativo, quanto na recepção deste, acionamos a influência exercida pela carga cultural com a qual fomos direcionados a conviver e a performance artística em tela passa a questioná-la.

Ao estar nos territórios sagrados, o corpo subversivo chama atenção dos transeuntes que atravessam a rua para verificar o que seria aquele acontecimento e contemplam a imagem do performista e os sentidos ali refletidos, alguns evitam se aproximar da ação performática; outros proferem insultos, gracejos, registram no celular a ação, tudo de acordo com a cultural, a ética e a estética em que estão inseridos. Tudo aflora frente à performance simbólica da virgem piedosa. A Performance Arte afirma identidade, pois os “artistas desejam afirmar seus modos de ser, sua cultura e suas idéias” (GILROY, 1995, p. 33) e Flores para Pietá fissa a identidade heterocisnormativa religiosa, sobretudo ao deixar marcas simbólicas no espaço-tempo do território sacro e nos espectadores que veem a ação.

Nesse sentido, refletimos: até que ponto os cristãos consentem a representação da sacralidade em corpos não normativos? O que pode o corpo? Essas reações são honestas no sentido de que refletem os valores dessa sociedade extremamente homofóbica e sexista. O que dizer da reação da Instituição religiosa católica diante da performance? As reações que serão explicitadas, a seguir, mostrarão o que acontece com um corpo dissonante em plena contemporaneidade, que intenta provocar a reconfiguração momentânea tanto no espaço sagrado católico, quanto no modo cotidiano de se estabelecer relações com os fiéis-transeuntes.

4. DISSIDÊNCIA EM LOCAIS SAGRADOS

A arte da performance tem como um dos seus suportes a sua não mercantilização, principalmente quando se está na rua, lugar em que as pessoas podem ou não participar e, sincronicamente, interessar-se pela ação artística apresentada. Uma das vantagens que os performers têm ao fazerem a intervenção urbana, está no interesse de perceber a potência do fazer artístico junto aos espaços não formais de arte, ir ao encontro das pessoas, já é um “meio ideal para transmitir a miríade de ideias” (GOLDBERG, 2012, p. 288) que emanam desses locais. Dessa feita, o performista ganha interesse pela ação urbana em territórios sacros, pois procura despertar consciências sobre o corpo homossexual historicamente marginalizado.

O ato performático Flores para Pietá se entusiasma pela transformação social, pela busca de uma legítima transposição metafórica entre o corpo sagrado e o corpo profanado historicamente

⁹ Usa-se a expressão no sentido bíblico, em que “a mentalidade da carne é morte [...] a mentalidade da carne é inimiga de Deus porque não se submete à Lei de Deus, nem pode fazê-lo. Quem é dominado pela carne não pode agradar a Deus” (Rm: 8, 6-8).

pela Igreja Católica, ainda que por um instante, o propósito foi prender a atenção do espectador para a apresentação em tela. O cerne crucial do trabalho da performance está justamente no emudecimento da comunicação verbal do artista, ou seja, da voz para se comunicar/expressar, pois o corpo fala por si, a performance denuncia a realidade de ser homoafetivo no mundo, ser coagido por ser quem é. Nesse prisma, é preciso confrontar o local onde habitam possíveis perpetradores de preconceitos, por meio da ação performática no cerne dos territórios sagrados.

Tomemos como ponto de partida a performance realizada na Cova da Iria em 2018, em Fátima- Portugal, centro de devoção mariana, o qual recebe peregrinos do mundo inteiro que pedem bênçãos e agradecem graças alcançadas ou, simplesmente, acolhe turistas que desbravam um local conhecido mundialmente. Via-se, ao redor da grande praça que circunda o santuário, os fiéis fazendo o percurso de joelhos, acendendo velas, segurando terços ou chorando emocionados por estarem ali. Afinal, para muitos devotos, o espaço é sagrado, o sujeito é levado a experimentar a convicção enraizada no próprio contato com o sentimento constituinte de uma identidade religiosa.

Os espectadores que assistiram à exibição do trabalho experienciaram reações assinaláveis, sendo o silêncio e a curiosidade as posturas mais recorrentes. Talvez pela caracterização da atuação, em que é perceptível a palidez imagética, ao estar como a santa transpassada pelo sagrado coração, que simboliza uma mãe segurando um corpo dissecado, ensanguentado. Uma santa estática, que busca o não dito. Além da semelhança com as práticas rituais religiosas extáticas de contemplação de imagens iconográficas. Portanto, no território sacro hegemônico, há uma “santa” dissonante no meio do caminho, resguardada a paráfrase ao Drummond, em que a simples presença já explora uma dissonância no território, em outras palavras, um desafio ao status quo vigente.

Na grande praça que circunda o santuário de Fátima, os atravessamentos perante a performance foram quase passivos, mas não nulos, porque o silêncio também é uma forma valorativa de expressão e as reações adversas causadas pelo ato performático foram legítimas, inclusive as desfavoráveis. Um casal quis tirar foto da performance, à medida que se aproximava, desistiu, provavelmente, por perceber que se tratava de um homem. Alguns transeuntes riam da visualidade, outros franziam a testa, outros tinham muita raiva, repulsa, balançavam a cabeça, sinalizando repúdio e reprovação.

O mais curioso foi a doação de alguns euros por quatro pessoas, deixando a quantia em cima da veste que simbolizava o Cristo morto. Doações para artistas são culturalmente comuns, nas ruas da Europa Ocidental, principalmente, por ser um ambiente frequentado por muitos turistas. E a performance que não detinha a intenção de angariar dinheiro foi vista, por alguns transeuntes, como estátua humana (ou estátuas vivas). Esse episódio reverbera na fala de Richard Schechner, ao explicar que:

Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. [...] A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 1985, p.12).

Nesse caso, tanto Flores para Pietá, quanto a arte de estátuas humanas, podem ser vistas como performance. No entanto, esta busca, muitas vezes, apenas o capital; já aquela busca a trans-

gressão e a desestabilização do sistema. É importante destacarmos que não havia nenhum carro de polícia ou vigias próximo à ação performática. À vista disso, cremos que seja por esse motivo a não ocorrência de nenhum tipo de repressão, no sentido de impedir o acontecimento do ato performático, apesar da desobediência que a própria “Flores para Pietá” transpassa e tenta ressignificar aos transeuntes.

O mais poético e intrigante de tudo isso é saber que o performer jamais acreditou ser capaz de permanecer como virgem dolorosa em locais sagrados. Deduziu que seria preso, expulso ou fisicamente agredido durante o ato performático. Porém, quem ousaria jogar uma pedra na personificação de Pietá? Nos demais países em que a performance ocorreu, houve divergências não harmoniosas. Como, por exemplo, na intervenção realizada no território que consiste de um enclave murado dentro da cidade de Roma (2018), capital da Itália – o Vaticano – que é o menor país do mundo e sede da Igreja Católica, de onde é comandada a religião de mais de 1,5 bilhão de católicos apostólicos romanos. Nessa perspectiva, destacamos que a relação entre performance e espaço pode variar, a depender das pessoas presentes e/ou do lugar onde a performance é apresentada, conforme discutem SCHECHNER apud JANSEN (2004):

A performance estabelece uma relação diferencial com os espaços que utiliza. O espaço pode ser construído em função das exigências estabelecidas pelas performances; pode ser apropriado pela performance, que se adapta e improvisa o seu desenvolvimento ao espaço; pode-se transformar o espaço e torná-lo integrante de uma performance (SCHECHNER apud JANSEN, 2004, p. 25).

De antemão, o performer imaginava que não seria fácil intervir no Vaticano, principalmente pelo seu elevado sistema de segurança. Mesmo sabendo dos riscos que isso poderia ocasionar, o artista vestiu-se de Pietá e utilizou um casaco sobretudo até o local em que iria performar - a Praça de São Pedro - envolta da colunata centenária de Gian Lorenzo Bernini. Ao tirar o casaco e estar representado a santa piedosa, a reação imediata dos transeuntes foi de se afastar, isolando a performance. Este fato revela que as performances que aderem aos espaços públicos são passíveis de imprevisíveis ações repressoras.

Dessa vez, Pietá causava choque, transgressão, distinção, pois não pertencia ao local sagrado. Imediatamente, três carros de polícia se aproximaram e Raphael/Pietá (distinguimos que metaforicamente é o próprio Raphael que está representando Pietá com suas ações e não um personagem, contudo, quem está agindo não é o Raphael do dia a dia), em resposta, entoou o canto lírico “Kyrie, eleison” (Senhor, piedade), o artista passa a caminhar para fora dos domínios do Vaticano e os carros escoltam a virgem piedosa, como uma procissão solene, silenciosa e vigilante até a saída da praça de São Pedro, dirigindo-a para fora do domínio da Cúria Romana, no país de fronteira, isto é, Roma.

Nesse enredo, potencializa-se, novamente, a questão: A que local pertencem, afinal, nossos corpos marginalizados socialmente? Bem sabemos que os nossos corpos não têm liberdade, assim como a liberdade artística é um ultraje inconcebível para o sistema que exerce controle sobre os corpos na sua dimensão diversa. Com a licença de utilizarmos este artigo como espaço para debate, necessitamos explicar que o sistema religioso que deveria acolher, muitas vezes, segregava todos aqueles que divergem daquilo que lhes é imposto. Diante disso, cabe a reflexão: como podem

tais posicionamentos radicais, seja do policiamento, seja de pessoas conservadoras, considerarem a presente performance mais violenta e perigosa que o discurso de ódio fomentado por doutrinas excludentes e preconceituosas que se valem, por vezes, da famigerada “liberdade de expressão”?

Esse ocorrido casou sensação de vulnerabilidade e alteridade ao *performer*. Ele ficou psicologicamente abalado e temeu ser deportado ou agredido, apesar da performance não possuir ironia, zombaria ou objetos agressivos. Ao contrário, pois a performance "Flores para Pietá" expressa-se na delicadeza, criando uma atmosfera intimista – a do não dito –, semelhante às práticas de contemplação dos rituais religiosos de veneração de imagens.

A performance Flores para Pietá potencializa a ideia de quão o corpo é uma arma política e, neste caso, a(r)tivista, pois o corpo performista não detinha nenhuma ameaça terrorista, contudo, infringia as regras da normatividade cristã, além de criar problematizações no corpo que é visto, historicamente, como profano, subversivo para se propor uma ideologia sacra e, por estar em um local sagrado, este corpo fere a moralidade doutrinal católica, ao encarnar a transgressão. Logo, o medo que a vigilância implanta é um dispositivo de controle que institucionaliza os espaços onde a sexualidade dos corpos em ações performáticas poderá ou não atuar.

Para Castro (2013), o corpo do artista/performer é “um campo de interferências, ou melhor, um veículo passível de causar interferências (...) uma vez que este corpo e a sua ‘organicidade’ são susceptíveis de constituírem significação” (CASTRO, 2013, p. 193). O termo: “lugar de debate público”, referido pela autora, nos interessa, pois, a partir do corpo transgressor inserido na performance, aguça a imaginação dos transeuntes, fomenta a reflexão e exercita diferentes formas de percepção acerca do tema provocador que a performance intenta expor. Mesmo que a transmissão de significados pelos transeuntes não esteja de acordo com uma possível expectativa que a performance manifesta, todas as respostas refratadas, já estimulam uma alteração em torno da performance.

No ano de 2020, Flores para Pietá voltou a ser performada, mas, dessa vez, no Brasil, em frente à igreja da Sé -São Paulo, onde a performance deveria insurgir por ser o estado que mais elimina sistematicamente corpos gays no Brasil¹⁰, onde a violência imposta à categoria LGBTQIAP+ tornou-se questão naturalizada. Nessa perspectiva, fazia-se necessário invadir esse espaço religioso católico, desorientá-lo, compor em frente aos seus estuques divinos a imagem do corpo-sagrado-viado-dissidente, que confronta a máquina hegemônica opressora por meio de um corpo-significação, ao deslegitimar e confrontar um hábito naturalizado em nossa sociedade: a homofobia. De fato, a igreja ainda emudece sobre o assunto e, ao silenciar-se ou limitar a abordagem sobre a homossexualidade, acaba amplificando o espaço de violência.

Ao retornar para o ato performático, o artista caminhou da Praça da Sé até a porta lateral da Catedral e, ao adentrar ao recinto sagrado da catedral, os fiéis que estavam no templo começaram a provocar burburinhos, observando a ação performática com olhos de desaprovação, mesmo o performer permanecendo inerte, tal qual as demais imagens presentes no templo. A máquina de vigilância, como um olho de Deus que tudo vê, espreita o público por câmeras ou por homens fardados sob a face de uma presumida inocência, que se correlaciona aos olhares das iconografias sacras que emergem do altar.

¹⁰ Estatística disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/brasil-segue-no-topo-dos-paises-onde-mais-se-mata-lgbts-4d85>. Acesso em: 24 nov 2022, às 17h54.

Sem demora, ouve-se um som do rádio comunicador *walk tok*, não tardou para que o segurança fosse ao encontro do *performer*, para solicitar que saísse da Catedral. Ao tentar um diálogo, o performista pergunta qual o motivo da expulsão, pois não estava gerando nenhum escarcéu. E o segurança da Catedral da Sé, sem utilizar um tom eufemístico para disfarçar a coerção, diz: “Você não pode estar assim neste lugar”. Logo, o performer afere: “Por qual motivo?” E o segurança delimitou-se, então, em retrucar: “Estou solicitando que saia. Você não está autorizado!”.

A coerção do segurança da Catedral da Sé faz parte de aparelhos disciplinatórios que utilizam o adestramento como princípio de seu próprio funcionamento e a “disciplina traz consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal” (FOUCAULT, 2008, p. 149). Tal poder disciplinar assegura as multiplicidades humanas. Portanto, há necessidade do controle rigoroso dos indivíduos e dos seus corpos. Assim, quem desvirtua a lógica/doutrina cristã é passível de sujeição, pois o raciocínio do poder opressor parte em incrustar a docilidade política do ser humano.

À vista disso, a intervenção urbana Flores para Pietá demonstra, na práxis, o que acontece quando um corpo que não tem legitimidade de representar o sagrado utiliza da insurgência subvertedora e coloca em risco o fluxo da supremacia das instâncias de poder, especialmente, ao estar em territórios onde a Igreja monopoliza a moral, a existência homogênea de corpos e as convenções sociais, espirituais e sexuais. Dessa forma, é perceptível que a Performance Arte engendra modos de existência, além de configurar escolhas possíveis para fluir a existência como ação política.

5. CONSIDERAÇÕES EM ITINERÁRIO

Vimos que a performance Flores para Pietá, a partir do corpo dissidente homossexual, convoca que esses territórios tidos como sagrados sejam fissurados por um olhar que cria modos de existência, com bases em outras centralidades de se estar no mundo. Dessa feita, o presente fazer artístico performático subverte o sistema, gera um debate sobre as questões aqui trabalhadas, reelaborando, nas paisagens e nos territórios de poder, novos e potentes imaginários. E esse fato, independente de outros, já é importante para criar fissuras e resistência em tais pensamentos retrógrados, como diria Foucault (1985, p. 91), “lá onde há poder, há resistência”.

Desse modo, reforçamos o fato de que a resistência em colocar o corpo insurgente na rua, no cerne do lugar sagrado cristão já é uma relação de poder e de reivindicação, pois o corpo, mesmo com as opressões sofridas pelo aparelho vigilante da igreja, cria outras formas de produzir a sua própria narrativa e, com isso, suspende o adestramento que lhe foi imposto. Portanto, ao se apresentar em territórios sagrados, a performance Flores para Pietá potencializa o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades para quem presencia a sua ação disruptiva, sobretudo ao exibir a essência iniludível que carrega a dubiedade de um corpo pecador e, simultaneamente, sacro, o qual o verbo se faz carne, porém, com uma matéria transgressora.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA SAGRADA. **Livro do Deuteronômio**. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 288, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. **Livro do Levítico**. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 187, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. **Livro dos Romanos**. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 1979, 2008.
- BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: Rosendahl, Z. e Corrêa, R.L. (orgs). **Geografia Cultural: um século (3)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1981. p. 83-131.
- BUTLER, J. **Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. 2ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CASTRO, T. Um corpo em presença: uma aproximação a Marina Abramović. **Philosophica**, 42, Lisboa, 2013. p.189-198.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Edição 1. São Paulo: editora Nouvelles Lignes, 2013.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade - O uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro:Graal, 1985.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GILROY, P. “...To Be Real’ - The dissident forms of black expressive culture.’ In UGWU, C. **Let’s Get it On - The Politics of Black Performance**. London: Institute of Contemporary Arts/Bay Press, 1995.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro. 2012.
- JANSEN, K. **Belém Apaixonada: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará**. 2004. f. 119. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2004.
- RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.
- Redação CUT São Paulo. **Brasil segue no topo dos países onde mais se mata LGBTs**. Disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/brasil-segue-no-topo-dos-paises-onde-mais-se-mata-lgbts-4d85>. Acesso. Acessado em: 25 nov 2022, às 11h21.

REY, T. Diretrizes Profanas nos Trajes e Acessórios de Flávio de Carvalho e de Márcia X. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, nº 4. 2013.

ROSENDAHL, Z. **Espaço e Religião**: uma abordagem geográfica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985. Trad. Nossa.

TEATRO INFANTIL NA CIDADE DE MACAPÁ (1949–1965)

Cristiane Machado Corrêa Ferreira¹

RESUMO

Este artigo aborda sobre o teatro infantil implementado na cidade de Macapá no período de 1949-1965. Tem o objetivo de compreender o emprego do teatro educativo infantil suscitado pela Igreja Católica, como modificador dos costumes e crenças das famílias amapaense envolvendo leigos e padres da comunidade. Numa abordagem qualitativa, de caráter documental e histórico utilizando fontes eclesiais, relatórios governamentais e periódicos. Baseado em pesquisas de autores como Ferreira (2022), Oliveira (2016), Lobato (2019, 2018) que tratam do contexto social e educativo dos trabalhadores pela educação formal e informal aos moldes da romanização na Amazônia. Assim como Bezerra (2012) percorre pela memória do teatro na Amazônia. Ferreira (2021) dialoga com o movimento do teatro e do cinema no Amapá no início década de 1940. Tal discussão se desenvolve pelas influências e práticas dos missionários em projetos artísticos de sociabilidade infanto-juvenil, no intuito de direcionar as famílias aos moldes de uma moral cristã.

Palavras-chave: teatro infantil; Macapá; Igreja Católica; romanização da Amazônia.

ABSTRACT

This article addresses the children's theater implemented in the city of Macapá, in the period 1949-1965, fostered by the Catholic Church as an educational strategy involving lay people and priests of the community. In a qualitative approach, of documentary and historical character using ecclesiastical sources, government reports and periodicals. Based on research by authors such as Ferreira (2022), Oliveira (2016), Lobato (2019, 2018) who deal with the social and educational context of workers through formal and informal education along the lines of Romanization in the Amazon. Just like Bezerra (2012), he travels through the memory of theater in the Amazon. Ferreira (2021) dialogues with the theater and cinema movement in Amapá in the early 1940s. This discussion is developed by the influences and practices of the missionaries in artistic projects of sociability for children and young people, in order to direct the families to the molds of a Christian morality.

Keywords: children's theater; Macapá; Catholic Church; Romanization of the Amazon.

INTRODUÇÃO

O teatro no Brasil iniciou com a colonização e passou a ser instrumento de catequização do nativo, seguindo os cânones do cristianismo católico romano para a promulgação da fé cristã. Dessa forma o teatro foi introduzido em várias regiões brasileiras, em especial na Amazônia no século XVII,

¹Doutoranda do 5º semestre em Artes pela Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA sob a orientação do Profº. Drº. José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA). Mestrado em Ensino de Arte PROFARTES/UFPA (2018), graduação em Artes Visuais – UNIFAP (2007). Professora, curadora virtual e artista plástica. Participante do Grupo de pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/ CNPq). E-mail: cris.ferreira.ap@gmail.com

quando a Companhia de Jesus se alojou na região e se tornou responsável pelo começo do teatro na Amazônia.

Na pesquisa *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957 – 1990)* Denis Bezerra (2012) faz um levantamento sobre as memórias do teatro na Amazônia, no Pará no século passado e relata que o teatro inicialmente manifestou-se nas escolas missionárias, pois a função do teatro era ligada à catequese, e tinha apoio das famílias mais abastadas. Assim, “o uso do espaço cênico como um mecanismo de repressão e disseminação do catolicismo na América Latina” (Bezerra, 2012, p.27). Influenciando as demais regiões que eram administradas pelo Pará, como exemplo a Vila de São José de Macapá.

Em Macapá no período de 1913-1943, poucos investimentos governamentais eram empregados na Vila de Macapá, na época administrada pelo Estado do Pará. Questões de educação, saúde e desenvolvimento humano eram precários, para não dizer, inexistentes. A distância da sede administrativa tornava a região propícia para práticas de todas as naturezas, religiosas, exploratórias e ditatoriais.

Quando o Amapá foi desmembrado do Estado do Pará em 13/09/1943, seu controle ficou diretamente ligado ao governo federal, assim novos olhares miravam a região, que por muitas décadas foi negligenciada. Os discursos governamentais passaram a existir com mais permanência na fala do primeiro governador Janary Gentil Nunes², sobre crescimento e desenvolvimento social. Segundo Lobato (2018, p. 08) “a abertura de vários canteiros de obras naquelas terras atraiu milhares de migrantes oriundos do Nordeste e, sobretudo, do norte do Pará”. A consequência deste grande fluxo de pessoas a região contribuiu para o surgimento de grandes bairros e a comunidade passou a viver as margens da solidariedade advindos da Igreja Católica com o trabalho dos padres italianos do Pontifício Instituto das Missões ao Exterior (PIME).

As ações desses padres com os trabalhos de pastoral visavam expurgar práticas religiosas do catolicismo popular que eram acatadas como desviantes para uma moral cristã das famílias. Por outro lado, Lobato (2018, p. 09) diz que “o clérigo investiu num conjunto diversificado de obras sociais e de atividades de promoção humana”. Em especial, a sociabilidade com as práticas artísticas e esportivas. Aqui, neste texto, abordarei as práticas do teatro infantil como mecanismo de desenvolvimento social, educativo, catequético e moral das famílias amapaense.

A importância de pesquisas com temas sobre a história e a memória para a edificação de determinados assuntos, como o teatro são relevantes. Bezerra (2012, p. 59) diz que “isso impulsiona as pesquisas históricas e memorialista na ânsia de entender a construção da história de um lugar, de um grupo, de uma dada sociedade, além de revelar fatos que foram, por algum motivo, silenciados pelo tempo”. Por esse fato, refletir sobre como se desenvolveu o teatro infantil na região amapaense como processo educativo, persuasivo e de formação artística são os aspectos que norteiam este texto.

No início do século XX existiam trabalhos catequéticos de cunho artístico no comando de padre Júlio Maria de Lombaerde (1878-1944)³, que pertenceu a Congregação da Sagrada Família. De

² Janary Gentil Nunes, nasceu em Alenquer-PA em 01/06/1912, foi o um militar e político brasileiro, indicado como o primeiro governador do Amapá pelo presidente Getúlio Vargas em 1943. Morreu no Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1984.

³ Nasceu em Beveren-Leie, região de Waregem – Bélgica. Seu nome de batismo e civil é: *Júlio Emílio Alberto De Lombaerde*. No Brasil passou a chamar-se: *Pe. Júlio Maria De Lombaerde, MSF. Missionário da Sagrada Família e fundador de várias congregações*, como a Congregação das Filhas do Coração Imaculado de Maria – conhecidas por “Irmãs Cordimarianas”, os Missionários Sacramentinos de Nossa Senhora.

acordo com relatórios da Igreja iniciou-se seus trabalhos com crianças a partir de ações no “teatro recreativo e religioso” (PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ, 1979, p. 25). Que para Ferreira (2022) tinha como principal objetivo levar cultura e entretenimento para esses espaços de evangelização no intuito de agregar as famílias nas práticas religiosas do catolicismo oficial.

A sagrada Família permaneceu na região até final de 1948, quando outros missionários se organizavam para continuar a missão de evangelização da Amazônia, que ao longo da história ficou conhecida por um lugar de “fé imatura” (Lobato, 2015), necessitando de cuidados espirituais e humanos, um imaginário nutrido pela falta de conhecimento e respeito da cultura amazônica. Contudo, a ausência de assistência religiosa na região abriu espaços a entrada de novos missionários católicos e de outras seitas⁴ que ao longo do tempo foram galgando espaços e novos adeptos, concorrendo com o catolicismo na região.

Os momentos de atividades lúdicas mais utilizadas pela Igreja Católica no período envolvia diretamente o teatro infantil catequético, já que eram desenvolvidas pequenas encenações chamadas de operetas⁵ que inicialmente eram financiados pela renda de pequenos arraiais, promovidos durante as festividades religiosas pelos participantes (GHEDDO, 1998, p. 48). Esses eventos eram realizados nas ruas e nas praças da cidade, sem um lugar específico para as apresentações.

Sendo assim, a catequese escolar, o teatro de rua oferecia aos moradores educação religiosa conjugada ao entretenimento, conquistando a confiança e o respeito dos religiosos, de tal modo, que a participação de agentes da comunidade era maciça na elaboração das peças, produção dos ensaios e dos figurinos. Sobre isso Ferreira (2022, p. 90) afirma “a catequese escolar era combinada com ensaios de peças de teatro. Por exemplo, “em Oiapoque pe. Vitório Galliani e Dona Nair Perna-fort⁶ ensaiaram as crianças para apresentação da peça As pastorinhas”. Esse movimento entre escola e Igreja levou que a prática deveria ser tratada diretamente com os professores do ensino primário, e as apresentações passaram a acontecer no prédio do Grupo Escolar, sempre nas festas de final de ano e na Páscoa. Ao mesmo tempo ocorria a introdução de práticas religiosas romanizadoras, orientando o Natal das famílias para longe das festas e dos bailes (FERREIRA, 2022, p. 90).

Os padres italianos do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (PIME) tinham como carisma “a promoção humana integral: cuidar das almas, mas promover o progresso social das pessoas” (NEGRI, s/d, p.33). Com esse objetivo abraçavam a missão, principalmente com a chegada de outros padres e irmãos ao Amapá para trabalhar na edificação de uma “fé mais madura” alicerçada nos valores da Igreja Católica e ao acesso a dignidade.

No entanto, a atuação dos missionários pouco movimentou as questões do trabalho entre homens e mulheres e colaborou, com o governo territorial como diz Sidney Lobato (2018, p. 9) “na sua *démarche* para instituir um modelo de família baseado numa divisão sexual do trabalho, na qual à mulher era relegado o espaço doméstico e ao homem era destinado o papel de provedor e chefe

⁴ A entrada de outros “seitas” como os protestantes, os espíritas, os maçons e as manifestações de matriz africana (candomblé, Umbanda) tiravam o sono dos padres do PIME e os conflitos eram constantes.

⁵ Opereta é um termo derivado do italiano “operetta” que significa pequena ópera. Foi muito utilizado pelos padres italianos do PIME nas décadas de 1950 a 1965.

⁶ Professora da escola primária em que boa parte do seu tempo dedicava no ensaio de pequenas peças teatrais junto com os padres Vitório Galianni e Lino Sionelli.

do núcleo familiar.” Essa atitude moralizante refletiu nas ações educativas⁷ e no desenvolvimento do trabalho artístico na cidade, deixando as práticas artesanais (costuras, bordados, e prendas para o lar) e a missão na educação das crianças.

Apesar disso, o cenário de negação e desprezo da cultura ribeirinha era evidente com o discurso que estes não acumulavam bens, e tal alocação aproximava-se as pregações nacionalista do Governo Federal que se ampliava “pela cascata de bens de consumo que se insinuavam através do rádio, do cinema, das revistas, dos jornais impressos, das prateleiras e vitrines das lojas” (LOBATO, 2019, p. 21). O consumismo aumentava, e para garantir certo entretenimento para as famílias de empresários que vinham de outras regiões do país para tocar seus negócios e vendas, várias Companhias de teatros chegaram ao Amapá para se apresentarem no Cine Teatro⁸ Territorial e os shows dos circos que passavam pela cidade.

Contudo, a Igreja observou o precário cenário em que a população amapaense se deparava, em termos de educação, saúde e lazer (FERREIRA,2022), mesmo com o discurso de progresso econômico. Para amenizar esse panorama de desolação, a igreja trabalhou conjuntamente com o governo na elaboração de estratégias emergenciais para o desenvolvimento educacional e cultural dos amapaenses. O projeto foi inicialmente idealizado pelos padres Lino Simonelle (Carrara-Itália,1913-2008) e Vitório Galliane (Pisano-Milão,1928-1983), com o comando do padre Aristides Piróvano (Erba,1915-1997) até a chegada de novos agentes missionários para garantir o trabalho evangelizador.

Inicialmente, os padres estavam mais envolvidos com as atividades lúdicas e recreativas para a catequização, e seu maior público eram crianças e adolescentes, e estes, seriam o elo que alcançaria todos os membros da família. Segundo a própria história da instituição, os missionários do PIME atuavam de acordo com o contexto das Igrejas locais e os talentos de cada missionário, em diferentes atividades, porém, por um único propósito: testemunhar a Boa-Nova de Cristo e construir o Reino de Deus.

Anterior a essas ações sociais e culturais do Governo Territorial a igreja católica já promovia eventos educacionais e entretenimento para os jovens e crianças chamado de “teatro recreativo” ou “teatro educativo”, com o objetivo explícito de “afastar as pessoas da sedução das festas e dos bailes” (PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ, 1979, p. 126), fator marcante e de grande repercussão entre a comunidade que necessitava de lazer e arte e muitas vezes só encontravam nos bailes e quermesses realizado pelos festejos aos santos locais⁹.

Já durante a permanência religiosa dos padres do PIME a partir de 1948, algumas práticas teatrais, principalmente na elaboração de pequenas operetas, foram trabalhadas pela coordenação de padres que tinham afinidade com o processo de encenação e viram a oportunidade de entreter e educar para a fé de forma lúdica e atrativa. Ou seja, a arte fazia parte do processo de construção

⁷ Foram criados neste período as escolas de meninos e meninas para a formação de mão de obra.

⁸ O Cine teatro territorial foi criado pelo então Governador Territorial Janary Gentil Nunes em 1944, como meio de levar entretenimento a comunidade local que crescia devido o plano de desenvolvimento econômico para a região amapaense. Cantores, peças teatrais, filmes de longa-metragem que passavam nos circuitos dos centros culturais do país como Rio Janeiro e São Paulo, também faziam parte da programação das apresentações do Cine teatro territorial.

⁹ O padroeiro de Macapá era São José, no entanto, faziam festejos e ladainhas para Nossa Senhora de Nazaré, Conceição e dentre outros santos que não eram oficiais para a Igreja.

identitária e educacional da população macapaense, local que nas primeiras décadas do século XX foi palco de variadas práticas de expressões artísticas.

Na pesquisa de Ferreira e Souza (2007) a relação entre as ações educativas presentes no projeto político-pedagógico e catequético do PIME na região amapaense e o surgimento de um sistema da arte no início dos anos de 1950, contribuíram com o desenvolvimento de atividades culturais e lazer. O que se sabe é que nas dimensões religiosa, educativa e artística do PIME foi ligada a propagação da modernidade e diretrizes de um amplo projeto para o desenvolvimento cultural e educativo que influenciou as práticas artísticas no Amapá seja ela no teatro, cinema, música e pintura.

Essa modernidade estava atrelada ao setor econômico, educativo e cultural, pois segundo Ferreira (2022) a sociedade amapaense precisava ser arraigada a um momento de higienização social, moral, intelectual e cultural onde Igreja e Estado estavam juntos nesse processo de elevação, moral e econômica, no entanto, cada uma com seus próprios interesses e objetivos. Desse modo, idealizavam mecanismo de progresso entre estratégias de ensino na construção de espaços para abrigar e concretizar seus projetos de modernização e controle social.

Este texto se organiza em três partes, a primeira com a introdução que faz um apanhado geral do surgimento das ações governamentais e religiosas relatando o processo inicial das práticas teatrais em Macapá. A segunda intitulada *O Barracão da Prelazia: espetáculos e improvisos* que trata da criação do barracão e sua finalidade para a catequização. E por fim, as considerações onde terço possíveis caminhos da grande influência da Igreja católica na formação infantil e de vivências com as artes cênicas.

O BARRACÃO DA PRELAZIA: ESPETÁCULOS, IMPROVISOS E DIVERSÃO

O teatro e a dramaturgia foram linguagens importantes no processo de ensino das artes e difusão de conhecimento religioso entre a sociedade amapaense, em especial no contato direto com as crianças que eram os alvos dessa empreitada educativa. Esses elementos empregados como metodologia para a formação do público infantil, no intuito de alcançar os adultos, tiveram grandes repercussões na comunidade amapaense.

A variedade de peças teatrais infantis era chamada de operetas pelos padres, por conter no enredo partes de encenações cantadas. As mais solicitadas e ensaiadas pelas crianças eram “O cordão de papagaio”, “O teatro natalino”, “Marcos o pescador”, “Flor de Lodo”, “A Branca de Neve” e diversos temas do teatro religioso, como a “Crucificação”, “As pastorinhas”, o “Natal do Menino Jesus” (PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ, 1979). Temas variados, emocionantes e que sempre traziam lições de vida para as famílias. Um repertório de operetas, onde muitas foram traduzidas do italiano para o português e outras escritas pelos padres.

Para abrigar as demandas (cenários e figurinos) que crescia ao longo dos anos foi necessário a construção de uma casa grande, chamada por todos de barracão, galpão dos padres ou Barracão da Prelazia (figura 1) que era um local com palco, pertencente à Igreja Católica, para comemorações e apresentações teatrais. Localizava-se na parte oeste da Igreja de São José, mais exatamente no local chamado de formigueiro. Construído por meio de fundos arrecadados em arraiais e quermesses,



Figura 1. Barracão recreativo do PIME. Espaço de lazer da Igreja.

Fonte: Acervo digital de João Lazaro (1951).

#paratodomundover

Na imagem tem casas de madeira cobertas com palhas e telha de barro. Um barracão com duas portas de madeira grandes frontais, três janelas no lado esquerdo e uma pequena porta lateral e casas simples de madeira ao redor com uma pequena árvore na lateral esquerda.

e logo depois através de doações da comunidade e de pessoas mais abastadas que financiavam os eventos mais importantes do ano, como Natal e a Páscoa do Senhor. O novo espaço serviria para organizar os cenários, o figurino, equipamentos e ensaios, no entanto, grande parte das apresentações passaram a ser realizadas no Barracão dos padres Bubani (1980).

O Barracão foi palco de muitas histórias empolgantes, engraçadas e cheias de imaginação. No local eram feitos a realização de ensaios para as peças de final de ano, Páscoa, Festas de Santos e procissões, tudo funcionava ao lado da casa dos padres, assim era fácil manter o controle da molecada.

O teatro e a dramaturgia foram estratégias aplicados no processo de formação educativa e catequética do público infantil amapaense. Inicialmente chamavam de catequese volante, a prática atraía crianças e pequenos grupos de adultos para as missas (FERREIRA, 2022). No livro do Tombo (1979), padre Angelo Bubabi descreveu como um teatro de rua – levava crianças e adolescentes a encenarem passagens bíblicas nas ruas com a participação do padre - tinha como objetivo chamar os filhos dos trabalhadores para a catequese e as missas. E esses pais e mães eram os mesmos operários que ajudaram na construção da cidade de Macapá. Na visão moralizante da Igreja Católica comunidade crescia na fé, porém necessitava de entretenimento “sadio” e que defendesse os preceitos da moral cristã.

As operetas e o teatro infantil eram financiados pela renda de pequenos arraiais, promovidos durante as festividades religiosas pelos participantes (GHEDDO, 1998, p. 48). Sendo assim, a catequese escolar, o teatro de rua oferecia aos moradores educação religiosa conjugada ao entretenimento, conquistando a confiança e o respeito dos religiosos, assim como, a participação de agentes da comunidade que colaboravam na elaboração das peças.

Sobre isso Ferreira (2022, p. 90) destacou que “a catequese escolar era combinada com ensaios de peças de teatro. Por exemplo, “em Oiapoque pe. Vitório Galliani e Dona Nair Pernaft ensaiaram as crianças para apresentação da peça *As pastorinhas*”, que foi apresentada no prédio do Grupo Escolar, às vésperas do Natal”. Dessa forma as práticas religiosas romanizadoras orientavam as famílias para o Natal católico, longe das festas profanas e dos bailes de final de ano, muito criticados pela Igreja na época.

Os padres e missionários foram bem-sucedidos no Barracão com seus pomposos eventos teatrais infantis, levando a comunidade a colaborar para a ampliação dos espaços de apresentação das operetas, que logo depois passou a se chamar Salão do Teatro. Está escrito no relatório que no ano de 1951 “foi acabado o salão do teatro, nos fundos do quintal da casa paroquial e iniciado boa atividade teatral. As operetas conseguiram de grande sucesso “branca de neve” e “marcos o pescador” (PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ, 1979, p. 110) que animavam toda a comunidade católica com suas apresentações.

Cenas de passagens dos Evangelhos eram interpretados pelas crianças e jovens participantes dos encontros de catequese que vivenciavam a dramaturgia com dedicação e entusiasmo. O carisma dos padres era muito importante nesse processo de disciplinar e educar na fé, ou talvez uma formação pelo teatro. Neste caso, Ferreira (2022) discute como o “teatro catequético” de iniciativa dos padres do PIME motivaram a entender o papel das instituições religiosas na construção da promoção artística, educativa e cultural no TFA.

As ações pedagógicas do PIME no movimento teatral tomaram grandes proporções, que foi necessário criar espaços próprios. Em 1965 a prelazia de Macapá anunciava a inauguração do Cine João XXIII, já que se vislumbrava o progresso quanto ao entretenimento sadio para a comunidade, extinguindo as sessões de domingo nos barracões paroquiais, pois as sessões fílmicas que iniciaram no Barracão passaram para o novo empreendimento da Igreja.

O novo espaço trouxe mais modernidade estrutural com cadeiras confortáveis, balcão de vendas, sala de projeção mais ampla e máquinas mais sofisticadas e palco para as apresentações teatrais. Durante as sessões, os clientes tinham a oportunidade de comprar sorvetes e guloseimas com acesso direto à sala de projeção para a alegria da plateia. Toda a comunidade prestigiava o empreendimento dos padres. Logo depois, o Barracão paroquial foi fechado, deixando as apresentações teatrais enfraquecido dando espaço para os populares e famosos filmes de longa-metragem e os cinemas que cresciam na cidade.

Durante algumas leituras encontrei relatos de pessoas que participaram das atividades lúdicas do teatro dos padres e os ensaios no Barracão da Prelazia. Memórias como de Amiraldo Bezerra que escreveu em seu livro “A Margem Esquerda do Amazonas”, publicado em 2008, fala da sua participação como ator quando subiu ao palco do Barracão da Prelazia, em 1951. Diz ele: “Tínhamos aula de catecismo, educação esportiva, de teatro como “o cordão do papagaio”, exibido durante muito tempo lá nos palcos do barracão, onde o Noventa e Um fazia o papel de Bôbo da Corte e o Palóca (plebeu) apaixonado pela princesa, ouvia calado quando o bôbo dizia: “a princesa com um príncipe já é muito sofredora, imaginem como rainha com esta bomba voadora”. E aí o Palóca explodia... buuum!!! (era gordinho)”¹⁰.

¹⁰ Trecho retirado do livro *A margem esquerda do Amazonas* Macapá. Amiraldo Bezerra, 2008, p. 25.

O noventa e um de quem fala Amiraldo Bezerra era o Expedito Cunha Ferro que fazia teatro no barracão dos padres. Tinham o ano todo para os ensaios, que eram sempre disputados pelas crianças os papéis mais importantes. Amiraldo Bezerra relata que as crianças recebiam uma formação a partir do teatro e todos gostavam, além de rezarem e meditarem na palavra de Deus, vivenciavam nas cenas a emoção da interpretação de um personagem bíblico. No Barracão dos padres, como muitos chamavam foi encenada a peça “O Cordão do Uirapurú”, roteiros criados a partir dos personagens e lendas da Amazônia, e nesta peça, Bezerra foi ator no palco do Barracão.

Assim como histórias de participação e empolgação nas vivências do Barracão dos padres, Amiraldo Bezerra soube desfrutar da brincadeira e da sociabilidade no processo educativo e catequético utilizado pelos missionários do PIME através do teatro.

CONSIDERAÇÕES

As empreitadas de incentivos culturais no teatro infantil no TFA realizados pelas ações catequéticas dos missionários do PIME contribuíram para a socialização de crianças em processos cênicos na cidade de Macapá. As famosas apresentações de operetas realizadas pelas crianças do teatro catequético que emocionavam e divertiam a comunidade católica nos barracões da Prelazia, serviram de formação cristã através do teatro, assim como o ato catequético dos jesuítas na época de conquista das regiões do Maranhão e do Pará no século XVII, Bezerra (2012).

Nesse cenário o teatro catequético passa a atender especialmente o público infanto-juvenil, no entanto, toda família participava de peças que tratavam da vida de Jesus Cristo e dos santos, feitos especificamente para educar, propagar a fé Cristã e levar sempre, uma mensagem da importância da família, como o respeito ao matrimônio, fidelidade e temor a Deus.

Apesar disso, o objetivo das ações do Instituto era alcançar essas famílias amapaenses através dos filhos, remodelando sua cultura com base em ideias de moralização dos costumes e reatamento das festas populares, cuja arte cênica era apresentada como uma estratégia de um recomeço de um “novo cristão”. As reviravoltas na sociedade amapaense, com as investidas da Igreja Católica na formação cristã das crianças valendo-se das artes cênicas, do canto como importantes auxiliares tornou o trabalho lúdico e social dos padres reconhecido pela comunidade e ao mesmo tempo, partindo de um olhar mais reflexivo, essas ações inocentes de sociabilidade trouxeram imposição de outra cultura e costumes.

Durante o processo de firmamento das atividades religiosas dos missionários no teatro foi crescendo e dando lugar para as salas de cinematografias. O Cineteatro Territorial de Macapá encerrava suas atividades no início dos anos de 1960 (Ferreira, 2021), na gestão do governador José Francisco de Moura Cavalcante, motivando empresários a investir no ramo dos cinematógrafos para garantir entretenimento cultural para Macapá. Sabendo que a Prelazia de Macapá já se firmava em seus empreendimentos com a construção do Cinema João XXIII passou a ampliar seus projetos para outras localidades, chamados de cines paroquiais, neles ainda trabalhavam as encenações, no entanto, apenas na Páscoa e no Natal eram realizadas as apresentações.

Assim, o teatro infantil foi o marco inicial de muitos eventos e entretenimento na cidade de Macapá. O Barracão da Prelazia fez diferença na vida de muitas crianças do período, deixou saudades para muitos e marcou a história do teatro infantil em Macapá.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Amiraldo Pereira. **A margem esquerda do Amazonas**. Fortaleza: Premium, 2008.

BEZERRA, Denis de Oliveira. **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990): memorialística**. – Belém: IAP, 2012.

BUBANI, Angelo. **Pistas para a história da evangelização no Território do Amapá**. Macapá: Prelazia de Macapá, 1980.

FERREIRA, Cristiane M.C.; SOUZA, Elene O. **A pintura de Padre Fúlvio Giuliano: história e contribuição na Arte Amapaense**. 80 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Macapá, 2007.

FERREIRA, Idelson, M. **Do altar à escola: a atuação da Igreja Católica no campo educacional amapaense (1903-1956)**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação - UNIFAP. Macapá, 2022.

FERREIRA, Frederico, de Carvalho. A política cultural no Território Federal do Amapá em meados do séc. xx: histórias e contextos sobre a instalação do cineteatro territorial de Macapá. In: **Anais do 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**. História, verdade e tecnologia, p. 968. Disponível em [31º Simpósio Nacional de História - Anais eletrônicos \(anpuh.org\)](http://anpuh.org). Acesso em: 15/03/2022.

GHEDDO, Piero. **Missione Amazonia: I 50 anni del Pime nel Nord Brasile (1948- 1998)**. Bologna: EMI, 1998.

LOBATO, Sidney. Educação e desenvolvimento: inflexões na política educacional amapaense (1944-2002). **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, p. 1-20, 2018.

LOBATO, Sidney. Santos e sacramentos no cotidiano dos trabalhadores de Macapá (1948-1964). **Tempo**, vol.21, n. 38, p. 151-170, 2015.

LOBATO, Sidney. Federalização da fronteira: a criação e o primeiro governo do Amapá (1930-1956). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 7, n. 1, p. 272-286, 2014.

NEGRI, Teodoro. **Dom Aristides: uma aventura humana e missionária**. São Paulo: Mundo e Missão, 1997.

LOBATO, Sidney. **A cidade dos trabalhadores: insegurança estrutural e tática de sobrevivência em Macapá (1944-1964)**. Belém: Paka-Tatu, 2019.

PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ. **Livro do Tombo**. Vol. I. Macapá-AP, 1979.



4

GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA



AÇÕES FORMATIVAS NA DANÇA: formas de (re)existência em busca de uma afirmação poética acessível

Marlini Dorneles de Lima¹

Vanessa Santana Dalla Déa²

Rosirene Campêlo dos Santos³

RESUMO

O texto apresenta ações formativas desenvolvidas no Grupo de Dança Diversus que buscou formas de (re)existência na busca de uma afirmação poética acessível, tendo como metodologia cartografias interseccionais da diferença. O grupo de dança se configura como um grupo artístico de dança contemporânea pautado nas discussões sobre acessibilidade, educação para a diversidade, diferença e corporeidades múltiplas. A metodologia pretende lançar uma discussão a respeito de conceitos que balizaram a (re)existência de práticas, como: cartografia no campo da arte, interseccionalidade, diferença e corpos diversos, acessibilidade e afirmações poéticas, no campo da formação, fruição e difusão de trabalhos em dança com corpos diversos, pessoas sem e com deficiência. O texto privilegia a descrição das ações, a partir do ponto de vista da cartografia, essa abordagem forneceu um olhar analítico engajado com os direitos humanos, com a arte e a formação para a diversidade e uma poética acessível e afirmativa em dança de corpos insurgentes.

Palavras-chave: cartografia da diferença; dança; interseccionalidade; corpos insurgentes; poéticas.

RESUMEN

El siguiente texto presenta acciones formativas desarrolladas en el Grupo de Danza Diversus que buscaron formas de (re)existencia en la búsqueda de una afirmación poética accesible, utilizando como metodología cartografías interseccionales de la diferencia. El grupo de danza se configura como un grupo artístico de danza contemporánea basado en discusiones sobre accesibilidad, educación para la diversidad, la diferencia y las corporeidades múltiples. La metodología pretende iniciar una discusión sobre conceptos que marcaron la (re)existencia de prácticas, tales como: cartografía en el campo del arte, interseccionalidad, diferencia y cuerpos diversos, accesibilidad y enunciados poéticos, en el campo de la formación, el disfrute y la difusión. de obras en danza con diferentes cuerpos,

¹ Artista, dançarina, capoeirista e professora associada do Curso de Licenciatura em Dança, do curso de licenciatura em Educação Intercultural junto ao Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) e do Programa de Pós graduação em Artes da Cena da EMAC-Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Artes pela UnB; Integrante do Núcleo Coletivo 22 e do Núcleo de Investigação Cênica Coletivo 22 (NUPICC), Capoeirista do Projeto de capoeira angola Águas de Menino, coordenadora do Laboratório de Práticas Artes e Movimentos e Inclusão de Goiás- PR'AMIGO e diretora artística e dançarina do Grupo de Dança Diversus (GDD). marline_lima@ufg.br

² Artista, dançarina e docente da Universidade Federal de Goiás, Graduação, mestrado e doutorado em Educação Física pela Unicamp, Pós-doutorado em Cultura Contemporânea pela UFRJ e pós-doutorado em Performance Cultural pela UFG. coordenadora do Laboratório de Práticas Artes e Movimentos e Inclusão de Goiás- PR'AMIGO e diretora de acessibilidade e dançarina do Grupo de Dança Diversus (GDD). vanessasantana@ufg.br

³ Artista, dançarina e docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Coordenadora dos Projetos de Extensão: 1) Intersecções em Dança 2) Corpo, Movimento e Infâncias. Integrante do Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênicas Coletivo 22 (NUPICC). Mestre em Educação Física pela UNB, Especialista em Pedagogias da Dança, CEAFI/PUC. Coordenadora Pedagógica e Intérprete-Criadora do Grupo de Dança Diversus (GDD). rosirene.santos@ueg.br

personas sin y con discapacidad. El texto privilegia la descripción de acciones, desde el punto de vista de la cartografía, este enfoque brindó una mirada analítica comprometida con los derechos humanos, con el arte y la formación para la diversidad humana y una poética accesible y afirmativa en la danza de los cuerpos insurgentes.

Palabras-clave: cartografía de la diferencia; danza; interseccionalidad; cuerpos insurgentes; poéticas.

GRUPO DE DANÇA DIVERSUS: QUEM SOMOS? PORQUE DANÇAMOS?

Somos um grupo! um grupo de dança! um grupo de dança diverso. A palavra grupo no dicionário pode ser definida por um conjunto de pessoas ou coisas dispostas proximamente e formando um todo. Quando buscamos por palavras que guardam significado semelhante encontramos: agremiação, classe, quantidade, agrupamento, coletividade, comunidade, congregação, sociedade, casta, categoria, condição, divisão, escola, qualidade, roda, tipo, amontoado, bando, montão, monte, multidão, profusão, soma.

Para algumas pessoas isso pode ser lido como uma conjunto de palavras semelhantes, entretanto gostaríamos de introduzi-las de uma forma um tanto divertida e criativa para apresentar o Grupo de Dança Diversus (GDD) e assim nos posicionar, afinal a dança acontece no território-corpo, em um tempo e movimento chamado corpo, um corpo não, múltiplos, complexos e diversos corpos.

A trajetória das práticas artísticas que vem dando sentido e significado para este grupo busca por ser um coletivo, uma comunidade, um bando que dança junto em roda, que gosta de dar um abraço coletivo, um amontoado de gente diferente, que não se divide por categoria, um grupo que não estabelece uma única condição para se tornar grupo, uma escola que se nega a separar os corpos por faixa etária, que propõe em cada encontro dançante ser uma multidão, neste artigo citamos Negri e Michael Hardt (2005) apud Greiner (2019), “multidão seria um coletivo de singularidades e não uma massa homogênea, marcada por uma identidade pré concebida a partir de parâmetros como nacionalidade, território e sangue” (2019, p. 58). Desta forma, seguimos em multidão, ou seja, um monte de corpos que se reconhecem na singularidade. Que dança e concebe o ser humano como uma experiência a partir dele mesmo com o outro, com a coletiviz(ação), ou ainda de acordo com Araújo (2008, p.38) com o “ser-sendo-no-mundo-com-os-outros”.

POR QUE DANÇAMOS?

O Grupo de Dança Diversus atua desde 2017 enquanto um grupo artístico e uma atividade extensionista na Universidade Federal de Goiás, busca questionar, tencionar e, por que não, desconstruir padrões normativos de corpo que dança e que insiste em existir e (co)existir na poeticidade de fazer arte. Para tal, um dos caminhos percorridos no seu fazer artístico se propôs a friccionar e dilatar os aspectos da inclusão nos discursos de dança a partir de alguns aspectos apresentados pelo pensamento decolonial, permitindo assim pensar em uma possibilidade de questionar dimensões fundamentais da colonialidade: do poder, o fazer e o ser. Tal postura impulsiona uma reflexão-ação

em dança, que parte dos corpos, de suas histórias e narrativas silenciadas que constituem essa perspectiva, a questão das pessoas com deficiência e suas experiências enquanto sujeitos sociais invisibilizados pela modernidade/colonialidade.

Assim para Maldonado-Torres (2020), enquanto a Modernidade/colonialidade encobre e assassina epistemologias, conhecimentos, culturas e pessoas a pedagogia de(s)colonial:

[...] ajuda a construir o amor e a raiva necessárias para que sejam feitas perguntas desafiantes, para se unir aos outros em tarefa de criar um mundo à altura das relações humanas, onde os genocídios terminem e já não haja espaço para a superioridade e a inferioridade (Nelson Maldonado-Torres, 2020, p. 10)

No caso do Grupo de Dança Diversus (GDD) as perguntas desafiantes feitas através das práticas artísticas, dos estudos guiados pela prática enquanto pesquisa, busca construir um fazer dança conduzidos por um exercício de alteridade no campo dos processos e experiências formativas, educacionais e artísticas em dança, como também intenciona conexões que desestabilizam hábitos e crenças. Dançamos porque acreditamos em um fazer artístico por meio de poéticas acessíveis, que nos desvele possibilidades de um engajamento político, estético, ético e afetivo de transformação social, de engajamento para tensionar questões acerca dos caminhos e descaminhos vividos pelos corpos diversos, que constituem esse grupo, e que em função da violência colonial são alicerçados por jogos de poder, de classificar, excluir e disseminar possibilidades de existência, e aqui consideramos o ser e seus múltiplos e polifônicos sentidos e formas de se relacionar.

Desta forma, acreditamos que estar juntos, se fazer presente, participar e pertencer a um coletivo de pessoas diversas, é estar engajado com uma proposta de dança que parte sobretudo da vida cotidiana, com os estados de colonialidade, com as categorias que orientam as discussões de interseccionalidade, como: capacidade, raça, classe, gênero, orientação sexual, localização geográfica, etnia, faixa etária.

Como afirma Collins e Bilge (2021) as relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social, neste sentido podemos afirmar que as relações estabelecidas em processo de formação em dança e os corpos com deficiência são afetados da mesma forma por esses aspectos provocando uma onda de dicotomias, supremacias, divisões e invisibilidades. Para essas autoras “nos estudos críticos sobre a deficiência, a interseccionalidade é utilizada para criticar as assunções sobre branquitude, masculinidade, gênero, sexualidade e normalidade em que se apoiam os modelos médicos dos estudos tradicionais sobre deficiência” (2021, p. 63)

No fluxo de uma práxis crítica e impulsionada pela ideia de cartografias da diferença que constituem o grupo, constatamos que o trabalho vem provocando novas paisagens na cena da dança e das artes cênicas na cidade de Goiânia, no estado de Goiás colaborando para a cena no país, investigando em cada projeto uma prática cênica mais acessível no campo da formação em dança, nos processos performativos, na produção de poéticas e estéticas acessíveis.

Trata-se de um grupo que encontra na diferença, uma dança de corpos diversos que questiona no seu cotidiano de aulas de dança e em suas obras os processos de invisibilização, preconceito e capacitismo no campo das artes e em outras esferas da vida. Esses processos são formas de violência colonial, nas quais os olhares atentos do pensamento decolonial devem e precisam se debruçar,

para além das categorias como raça, gênero e localização geopolítica, assim compreendemos isso como um desafio aceito por esse coletivo.

CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA E A INTERSECCIONALIDADE

A construção de uma cartografia das diferenças, é norteada pelas ações de afirmação de novas e múltiplas configurações sobre o corpo que dança e da diversidade de poéticas, conduzida pela noção de interseccionalidade, enquanto uma ferramenta analítica que permite abordar uma gama de problemas sociais, uma investigação da práxis crítica acessível, ou seja, orienta a forma como será apresentado e analisado o projeto desenvolvido pelo GDD “Cartografias interseccionais da diferença: ações de formação, difusão e afirmações poéticas no Grupo de Dança Diversus”.

No fluxo da reflexão introdutória, citamos a pedagoga e pesquisadora Nilma Lino Gomes, que afirma “ser diverso não é o problema” (2001, p. 87), acreditamos que é urgente e necessário afirmar positivamente os processos identitários dos corpos diversos, aqui considera os corpos def. e suas múltiplas formas de existência.

Fenômeno este vivido no, com e a partir do corpo, do corpo que dança as diferenças não só para celebrá-las, correndo o risco de ser interpretado a partir de um olhar romantizado e ou capacitista, mas para marcar de forma política a possibilidade desta diferença não excluir e exterminar, mas sim de resistir às fortes ondas das hegemonias produzidas não só nas práticas artísticas de corpos virtuosos dentro de um padrão, mas na vida em sociedade. Por isso temos a chance de uma construção social e histórica, onde as diferenças tem sua vez e voz de existência ou, onde as vivências artísticas desenvolvidas partem dos diferentes modos de percepção e cognição dos corpos diversos, e ainda inspirado pelo poeta e filósofo Miguel Almir Lima de Araújo (2019, p.17) do “estar-no-mundo-com-os-outros” e dos entrelaces e compartilhamentos humanos.

Para tal é importante compreender o que vem sendo discutido enquanto direitos humanos, melhor dizendo é imprescindível compreendermos o outro numa perspectiva da extensão do nosso próprio eu, pois enquanto precisarmos ensinar/enquadrar o outro aos padrões tóxicos do regime colonial-capitalístico (Rolnik, 2019, p. 29) teremos dificuldade de promover relações com a arte, sem considerar os encontros com o diferente. Os encontros nesse projeto estão sendo compreendidos a partir da práxis crítica, ou seja, de uma investigação crítica da prática como pesquisa, bem como as discussões implicadas acerca da interseccionalidade (Collins; Bilge, 2021), sobretudo convocamos a interseccionalidade vivida, pelos sujeitos envolvidos no projeto, ou seja, artistas diversos, oficinairos e oficinairas, artistas e performances e público em geral.

Para Collins e Bilge (2021), a interseccionalidade implica em trabalhar com e em meio a muitas diferenças, pois a mesma está em muitos lugares, como no ativismo, nas organizações comunitárias, na academia, nas instituições e também na arte. Nesses diferentes âmbitos e campos interdisciplinares é possível identificar e estudar a prática da interseccionalidade, sem deixar de afirmar e considerar suas complexidades. Assim, para este projeto a mesma foi encarada como uma ferramenta metodologia, um mapa a ser desvelado a partir do que estamos denominando como uma cartografia da diferença, específica e singular, calcada nas experiências múltiplas voltadas à formação artística

em dança em contextos e pessoas diversas. Para este estudo, compreendemos a interseccionalidade como:

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. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária- entre outras- são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins e Bilge, 2021, p.16).

Corroborando com esta definição a autora Nirmala Erevelles (apud Collins e Bilge, 2021) oferece uma conceituação original da complexa relação da deficiência com os eixos de poder, um panorama complexo de relacionalidade, um dos temas centrais das autoras com relação a interseccionalidade, ao partir do campo da deficiência esta relação, que segundo esta autora, funciona como uma “(...) pedra angular ideológica para refletir sobre a interseccionalidade entre raça, gênero, sexualidade, e que a autora situa nas relações de classe globais e nos modos capitalistas de produção” (Collins e Bilge, 2021, p. 64).

A artista dançarina Alice Sheppard, estabeleceu um trabalho entre a deficiência e a discriminação de gênero e racial para questionar as formas de exclusão ainda existentes no campo da dança em específico nos Estados Unidos. A mesma se coloca enquanto lugar de fala, como uma mulher com deficiência e negra, conta que em sua trajetória de vida adquiriu uma deficiência física, o que a deixou usuária de cadeira de rodas, o que afetou completamente sua carreira de artista após este fato, o convívio com outros corpos com deficiência que já dançavam de forma profissional fazendo com que a mesma assumisse um posicionamento político em seu fazer artístico.

Aqui precisamos enfatizar que este lugar de posicionamento é uma das relações interseccionais, não de um lugar da vítima, ou piedade, mas sim de uma possibilidade outra de existir e de estéticas que este corpo pode oferecer a dança, enquanto, mulher negra com deficiência física, sem ser reduzida a uma camada destas diferenças, ou tendo que provar em cada ato, padrões e ou expectativas.

A pesquisadora e artista Carolina Teixeira em sua obra *Deficiência em Cena* (2021), apresenta Alice Sheppard, para abordar a relação de diálogo entre arte, deficiência e interseccionalidade:

A trajetória da artista é permeada pelo trânsito das identidades negra-feminina-deficiente e é a partir deste lugar que o projeto estético de Sheppard se afirma. As barreiras sociais que existem em seu cotidiano foram cruciais para a compreensão de seu papel no campo cênico e nas lutas que realiza pelo direito de dançar (Teixeira, 2021, p.227).

O conceito de interseccionalidade nos ajuda a moldar relações complexas no debate sobre processos identitários, considerados marcadores da diferença, pois partimos da compreensão que as questões de identidade como gênero, etnia, raça, localização geográfica, deficiência ou mesmo idade não afetam uma pessoa separadamente. Ao contrário, combinam-se de diferentes modos, gerando diversas desigualdades ou vantagens. Enquanto referência conceitual, podemos citar Stuart Hall que resume as tensões a respeito da relação entre os contextos sociais e suas estruturas,

bem como a implicação nas identidades individuais. O autor nega a ideia de uma essência imutável, considera enquanto um processo de posicionamento em constante transformação. Segundo este autor, “de fato, a identidade é sempre um processo de devenir que nunca se completa- um processo de identificações mutáveis, não um estado de ser singular, completo e acabado” (Stuart Hall, 2017 apud Collins e Bilge, 2021 p.188).

Neste sentido, é importante localizar a intenção deste projeto de formação em dança, que ofereceu ações de formação, difusão e afirmações poéticas para contextos e corpos diversos. Que parte da ideia de um corpo em devir constante de posicionamentos interseccionais da diferença. Onde transitam as invisibilidades, os preconceitos, o capacitismo, as discriminações, as dicotomias, os abismos, a mais valia e o sistema capitalista são postos em questionamento, pelo ato de experimentar outras formas de existir na dança e no fazer formativo, afirmativo e por que não transgressor em dança.

Já a ideia de cartografia é apresentada no volume 1 do livro *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995) como um dos princípios do rizoma, conceito que estes autores emprestam da botânica como resistência ético-estético-política para compreender as produções sociais. Trata-se de linhas e não de formas, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto a experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Neste sentido, a cartografia vai mapear tais linhas constitutivas das coisas e dos acontecimentos ao explorar territórios existenciais e assim, acompanhar processos de produção de subjetividade de forma a criar um mapa móvel das “paisagens psicossociais” (Rolnik, 2016).

Seguindo esta dinâmica, a cartografia permite então problematizar modos de ser e agir, que deflagram as diferenças e como elas são vividas, expressadas, dançadas neste projeto formativo e investigativo. Porém ela nos ajudou a reconhecer como reproduzimos ou não a subjetividade dominante, como a disputa de forças sociais compõem nossa vida, e no caso, nossa pesquisa. Assim, a análise cartográfica se orienta por uma dinâmica que percorre “os pontos, as linhas e a rede do rizoma, aplicando estratégias rizomáticas de análise e ação, percorrendo e desenhando trajetórias geopolíticas” (Prado Filho; Teti, 2013, p. 53).

ENTRE RODAS, OFICINAS E MOSTRAS AUDIOVISUAIS: CONSTRUINDO A CARTOGRAFIA DA (RE) EXISTÊNCIA DA DIFERENÇA

O projeto teve como objetivo geral fomentar o protagonismo das pessoas com deficiência na cena artística, a partir da criação do blog, e das ações de difusão, formação e produção de conhecimento com a presença de diversos atores que caracterizam a diversidade que constitui este grupo de dança.

Nas ações do projeto teve a presença de estudantes do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás(UFG), como extensionistas, e que estavam cursando os estágios curriculares, professores e professoras da rede pública da cidade de Goiânia e pessoas da comunidade em geral. Na função de monitores teve a participação da equipe artística, pedagógica e de acessibilidade composta por: intérpretes de LIBRAS equipe de audiodescrição e consultores artísticos, bem

como, estudantes do curso de licenciatura em dança, artistas e pesquisadores def. do grupo e de outras partes do país. As mesmas aconteceram de forma online e presencial em contextos como o Curso de Licenciatura em Dança, Curso Intercultural Indígena ambos da UFG, Escola Bilíngue de Surdos de Goiás, Centro de Apoio Pedagógico para atendimento às pessoas com Deficiência Visual e no próprio grupo de Dança Diversus.

Neste projeto a cartografia foi constituída tomando como ponto de partida as oficinas de dança, a mostra audiovisual e as roda de conversa. Ação 1- Criação de um site⁴ protagonismo de uma jovem super conectada, em sua audiodescrição se apresenta como: uma jovem de 20 anos, que tem síndrome de Down, que é youtuber, “tictoker” e tem instagran, onde posta sua rotina, suas danças e artes.

A ação II, consiste na I Mostra Criações e afirmações de SER Diversus, contou a exibição, fruição e discussão de trabalhos artísticos desenvolvidos pelo grupo e ou artista vinculados ao grupo e suas pesquisas relacionadas à investigação de poéticas que contemplem a diversidade de corpos, estéticas e provocam outras formas de se movimentar. Nesta mostra foram exibidos o espetáculo *Cartas ao Tempo*, obra contemplada pelo Prêmio Acessibilidança (2021), o Documentário *Endless* (2018), que apresentou o processo de criação da remontagem do espetáculo português do diretor Henrique Amoedo realizada junto ao GDD no ano de 2018 e o *Videodança Instantes*, de autoria de Rafaela Francisco, contemplado pelo Edital Funarte Respirarte (2020).

Já as oficinas de dança tinham como intenção oportunizar um espaço formativo para artistas, estudantes e professores com e sem deficiência integrantes do elenco do GDD dando continuidade e aprofundamento das investigações por poéticas acessíveis subsidiadas e fomentadas pela noção de interseccionalidade e cartografias da diferença, no sentido de dialogar com as diferenças, suas singularidades, corporeidades, contextos e experiências em dança.

A primeira oficina teve como tema os corpos e espaços fronteiriços, teve como objetivos: investigar atravessamentos entre corpos, espaços e o tempo; Abordar através da dança, o encontro com o outro e a relação com a inclusão, com a diversidade de corpos, o despertar de novas ou outras habilidades no dançar, através da condução de movimentos, o encontro com a arte e com poéticas diversas.

As estratégias metodológicas utilizadas para o desenvolvimento desta oficina, se pautou em três etapas: Encontro de diferentes possibilidades de diálogos corporais a partir do movimento e do encontro com a dança, a partir da criação de um ambiente inclusivo, da adaptação da condução verbal/prática de modo a atender às necessidades individuais e da análise sobre integrantes e suas relações/entrega durante as oficinas. A adaptação da oficina frente ao local a ser ministrada, respeitando e percebendo as diferenças, como por exemplo as turmas com diferentes idades, pessoas com mais experiência na dança ou sem experiência, bem como o público com deficiência auditiva, e ou outras deficiências. Abordar através da dança, o encontro com o outro e a relação com a inclusão, com a diversidade de corpos, o despertar de novas ou outras habilidades no dançar, através da condução de movimentos, o encontro com a arte e com poéticas diversas. Por fim, pensar nos corpos como espaço de fronteiras e de encontro com a dança, partilhas e reflexões.

⁴ Ana Beatriz Dalla Dea, Artista grupo de Dança Diversus. Disponível em: <https://www.anabeatrizartista.com/>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.

A segunda oficina, teve como tema “Poéticas de um corpo atlântico”, teve como objetivos: apresentar aos participantes a biografia e parte do trabalho da historiadora Beatriz Nascimento; experimentar possibilidades criativas em dança a partir de provocações e elementos da poesia dessa historiadora; buscar a construção de um “corpo atlântico” a partir da construção de imaginários sobre o mar e afirmar a potência da poesia negra na construção de dramaturgias da dança. Como recursos metodológicos para pesquisa de movimento a oficina recorreu a elementos da Capoeira Angola, a improvisação em dança individual e coletiva e Dança-ação de histórias a partir dos poemas de Beatriz Nascimento.

O desafio foi recuperar alguns aprendizados que só é acessado quando desafiados para tal, como nos ensinou Bell Hooks (2013), a construção de “comunidades de aprendizado” e da “educação como prática da liberdade” requer que corramos riscos, e esse risco significa se lançar na busca por semelhanças, e não só de diferenças e na percepção de cada pessoa como um ser humano integral.

A terceira oficina foi com o tema “Vivenciando o eu partindo da dança do oriental”, esta oficina teve como monitora uma bailarina com síndrome de Down, e uma mãe de um menino com síndrome de Down também bailarina do grupo, as duas integrantes do GDD. A ação apresentou os seguintes objetivos: reconhecer o próprio corpo e seus movimentos por meio da identificação e reflexão sobre suas semelhanças e diferenças através de vivências da dança do ventre; perceber o seu corpo e sua imagem corporal em diversas formas e movimentos; construir uma identidade corporais conduzida por dois elementos folclóricos e estéticos em dança do ventre; conhecer e vivenciar movimentações básicas desta dança árabe masculina e feminina.

A quarta oficina intitulada “Corpos – poesia” foi desenvolvida por artistas def. ambos pesquisadores das artes da cena com atuação em grupos de teatro e dança da cidade. Os mesmos propuseram um plano de ensino baseado nas suas vivências artísticas e formações diversas. Apresentaram como objetivos: explorar a movimentação do corpo a partir do reconhecimento do espaço, através da percepção de si e do outro dentro dos jogos propostos, trazendo a palavra verbalizada e corporificada no movimento das ações. A escolha do nome-tema foi pensada a partir da percepção de mundo vivido e criativo da pesquisadora, que passa a identificar em seus processos criativos no grupo de Dança Diversus a sua aguçada percepção e interpretação de mundo por palavras a partir da sua dificuldade, com coreografias, onde as palavras da música induzia o seu corpo ao ritmo, expressão e movimento.

A última oficina de dança, foi realizada de forma online pela companhia portuguesa Dançando com a Diferença, com o tema: “Dança Inclusiva e processos de criação em deslocamentos”. Foi apresentado a trajetória de trabalho da companhia portuguesa, na sequência uma das artista def. da companhia conduziu uma vivência de dança. Este encontro representou o fortalecimento e construção de redes de trocas acerca da noção e entendimento de Dança Inclusiva, bem como essa companhia vem contribuindo na conquista de espaços para a diversidade humana no universo profissional das artes contemporâneas. “A dança inclusiva ainda é esta onda que provoca choque, mudanças que demonstram diferentes formas de intervenções na arte e a partir da arte” (Henrique Amoedo, fala na oficina do dia 06 de junho de 2022).

Assim as oficinas foram pautadas na perspectiva das cartografias da diferença partiram da escuta sensível dos corpos e suas diferenças, no encontro com a diversidade de poéticas que acontece na relação e troca de partilhas, sensações, movimento e relacionamento com/junto ao outro. As vivências

ministradas foram pensadas neste mapear de histórias, percursos, e de encontros com a diferença, pelo acolhimento das singularidades, que desafiam outros olhares e fazeres para a dança contemporânea. Mesmo em diferentes contextos, cada encontro das oficinas seguiu um caminho de rastreamento, trazendo como ponto de partida as perguntas: Quero dançar? Como descobrir minha dança?

Contudo, a interseccionalidade que parte deste olhar cartográfico através do/entre o encontro de diversos corpos, e suas danças e poéticas, acontece o transbordar entre as margens, linhas e bordas, assim como o desejo de dançar e a necessidade de atravessar fronteiras, passar pelo que barra, para ou delimita, indo ao contrário do preconceito, vergonha, medo, ou pelo fato de não querer se relacionar com a dança. A ideia é partir do respeito ao corpo/espaço/tempo de cada pessoa, buscar modos de visibilizar as avenidas identitárias posicionadas pelas interseccionalidades citadas por Akotirene (2019), que revelam a complexidade vivida pelos corpos, quando não se enquadram nos padrões da cisgeneridade, branca heteropatriarcal, bípede e dotada de uma racionalidade indolente. As avenidas invisibilizadas, reclamadas pelas pessoas com deficiência enquanto uma avenida com contornos complexos, composta por múltiplas existências, assumindo e dançando suas múltiplas identidades sociais.

As rodas diversas foram, realizadas pelos artistas-pesquisadores em dança e performance: Silvia Wolff e João Paulo Lima, foram momentos formativos de trocas, diálogos múltiplos e experiências corporais com o objetivo de conhecer a trajetória de cada artista, a/o pesquisadora/pesquisador. Convidados a partir de suas cartografias pessoais e artísticas, compartilharam suas produções e dialogaram sobre suas perspectivas na construção de afirmações de outras poéticas pautadas na diferença. Segundo João Paulo Lima, “quando se fala em cartografias, se quer mapear, criar mapas”, ressalta, que o corpo também traz, possibilidades de mapeamento de todas as maneiras possíveis como: subjetivo, espiritual, astrológico, afetivo, emocional, entre outros. Trazendo questões: como nós podemos pensar em outros mapas para nosso corpo? Que corpo hoje eu cartografaria?

REFLEXÕES FINAIS

O desafio deste escrito, foi apresentar as ações formativas e de difusão na dança, e o que chamamos de (re)existência em busca de uma afirmação poética acessível de um coletivo. Uma multidão de corpos diversos que reivindicam sua diferença quando a mesma os anula, na condição de ser o outro, produzido pelo processo colonizador, que luta pela igualdade de direitos. Exigindo que sua deficiência e outras diferenças sejam camadas consideradas em sua (re)existência no trato humano, seja nas formas e modos de (re)existência digna nas relações sociais, seja nos modos de (re)existência digna nas artes.

Ao rastrear essas condições, através deste projeto e suas ações, por meio das oficinas, mostra audiovisuais, rodas de conversas, a presença de múltiplos corpos querendo aprender a dançar não ocorre fora da complexidade da interseccionalidade. Neste caso, o grupo e suas ações foram desenhando uma cartografia de um lugar, de um espaço de acolhimento, intimidade e libertação. Cartografar as diferenças é celebrar um espaço de justiça para as pessoas com deficiência, como nomeado por Mia Mingus (2018).

Com isso, não estamos afirmando que existe somente este caminho possível, pensar em ações afirmativas no Brasil merece um debate amplo e complexo, porém trazer essa perspectiva de justiça def. para pensar ações formativas acessíveis e afirmativas em dança, é sem dúvida pôr em cheque as conexões de diferentes sistemas de opressão, trauma e violência nos corpos que dançam, criam e assistem dança.

Em última análise, essa experiência interseccional das diferenças, por meio de poéticas acessíveis, afirma a importância de localizar o outro, como um outro que enuncia sua diferença, e escolhe seus modos de ser no mundo. Precisamos dançar (re) existindo (re) desenhando (re) descobrindo estratégias, ações, responsabilidades e justiça. Precisamos encontrar e investigar juntos poéticas afirmativas e acessíveis a todos, todas e todes.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** (Feminismos Plurais). São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.

AMOEDO BARRAL, José Henrique. **Dança inclusiva em contexto artístico**: análise de duas companhias. 2002. Dissertação (Mestrado), Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, Portugal, 2002.

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. **Os sentidos da sensibilidade, sua fruição no fenômeno do educar**. Salvador: EDUFBA, 2008.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza, 1 ed. São Paulo, Boitempo, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

GOMES, Nilma Lino. **Educação Cidadã, etnia e raça**: o trato pedagógico da diversidade, In: Racismo e anti-racismo na educação Repensando nossa escola. Org: Eliane Cavalleiro, São Paulo: Selo Negro, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo e os mapas da alteridade**. Moringa - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 10, n. 2, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2019v10n2.49816. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49816>. Acesso em: 18 out. 2023.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

MALDONADO-TORRES in: RODRIGUEZ, Mario. **Pedagogias De[s]colônias** [livro eletrônico] Saberes e Fazeres /, Elson Santos Silva Carvalho, Dernival Venâncio Ramos Júnior, Inés Fernandez Mouiján (organizadores) – Goiânia: Elson Santos Silva Carvalho, 2020.

MINGUS, Mia. 2018. **Disability Justice” is Simply Another Term for Love**. Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice | Leaving Evidence. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2018/11/03/disability-justice-is-simply-another-term-for-love/> Acesso em: 14 outubro. 2023.

PRADO FILHO, K.; TETI, M. M. (2013). **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais**. Barbarói, (38), 45-59.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2 ed. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2016.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena: a ciência excluída e outras estéticas**. 2 ed. Natal: Offset, 2021.

A PLATEIA (IN)VISÍVEL: danças para quem?

Flávia Brassarola Borsani Marques¹

Alba Pedreira Vieira²

RESUMO

A formação de plateia para a dança no Brasil é assunto recorrente nas instâncias políticas globais, nacionais e locais afim de garantir o acesso aos direitos culturais. Também aparece como preocupação de artistas e coletivos que buscam propostas na tentativa de aproximação, interação e formação de plateia. Entretanto, cabem alguns questionamentos: o que é formação de plateia? Quando ela é efetiva? É possível formar uma plateia? Expandir esse pensamento reflete a necessidade de ações que extrapolem o campo da recepção, da mediação, do acesso e da acessibilidade à arte. Compreendemos que a formação de plateia não se restringe apenas a facilitar e estimular a frequência dos teatros e salas de espetáculos. Precisamos ir além da criação de condições do público ir ao teatro, inserindo um olhar cuidadoso com as ações de divulgação, marketing, políticas públicas, transporte, valores, segurança, condições para assegurar que o espectador acesse e frua dança.

Palavras-chave: plateia; dança; formação; políticas públicas; educação.

ABSTRACT

The formation of an audience for dance in Brazil is a recurring theme in global, national and local political bodies with the aim of guaranteeing access to cultural rights. It also appears as a concern for artists and collectives who seek proposals to try to approach, interact and form an audience. However, some questions arise: what is audience formation? When is it effective? Is it possible to form an audience? Expanding this thinking reflects the need for actions that go beyond the field of reception, mediation, access and accessibility to art. We understand that audience formation is not restricted to just facilitating and encouraging attendance at theaters and concert halls. Precisely, we go beyond creating conditions for the public to go to theater, inserting a careful look at publicity actions, marketing, public policies, transportations, values, security, conditions to ensure that the spectator accesses and dances.

Keywords: audience; dance; training; public policy; education.

¹ Pós Graduada do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob supervisão da professora Dr.^a Alba Pedreira Vieira. Doutora em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Artista da dança, professora e pesquisadora. Email: flaviaborsani@gmail.com.

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. E-mail: albpviera3@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Este estudo é fruto de questionamentos surgidos ao longo de nossas trajetórias na Dança enquanto artistas, docentes, pesquisadoras e produtoras culturais. A partir dessas diversas experiências na, com e para a Dança, deparamo-nos com a questão da plateia/público/espectadores/audiência: em alguns contextos, as plateias dos teatros e espaços culturais apresentaram-se lotadas, com direito a sessões extras. Em contraponto, em algumas apresentações, a plateia era formada por poucas pessoas, que em sua maioria são/estavam envolvidas com a Dança ou com outras linguagens artísticas. Ao ampliarmos o olhar para o contexto da produção da dança independente³, mais especificamente para o cenário paulistana, a flutuação no número de espectadores passou a nos intrigar cada vez mais.

Antes de prosseguirmos, vale esclarecermos que para esse texto, os termos plateia/público/espectador/audiência são utilizados como sinônimos para se referir a quem assiste, aprecia um espetáculo, uma obra artística. Compreendemos que os termos apresentam singularidades e significados que precisam ser investigados de forma mais densa, o que já está sendo feito. Pode ser que neste caminho, abandonemos estes termos, ou nos deparemos, ou criemos outro(s) que satisfaça(m) nossas inquietações.

Esta temática sempre foi área de nosso interesse, entretanto em estudos anteriores, observamos e discorremos sobre relações que antecedem à apresentação e conseqüente aproximação e exposição para a plateia, tema que sempre orbitou ações e discussões. A aproximação com o contexto paulistano da dança, fez com que estas inquietações e indagações se tornassem latentes e despertassem o interesse em investigar e discutir a relação dança-plateia.

Pensar na plateia não só para a dança, mas também para as diversas linguagens artísticas, leva-nos a refletir sobre pensar na necessidade e importância do espectador na apreciação e consumo da obra de arte. Neste sentido, corroboramos com Spolin (2015, p. 11):

A plateia é o membro mais reverenciado do teatro. Sem plateia não há teatro. Cada técnica aprendida pelo ator, cada cortina e plataforma no palco, cada análise feita cuidadosamente pelo diretor, cada cena coordenada é para o deleite da plateia. Eles são nossos convidados, nossos avaliadores e o último elemento na roda que pode então começar a girar. Ela dá significado ao espetáculo.

Spolin fala especificamente da cena teatral, mas a cena contemporânea abarca outros espaços e ‘palcos’ como ruas, praças, parques e outros. Também há sinalização de que o único objetivo do artista é ir ao encontro do interesse da plateia. Será que artistas precisam viver sob essa dependência de apenas atender aos desejos e necessidades do público?

John Dewey, filósofo e pedagogo norte-americano, em um trecho do livro “Arte como experiência” que diz ser necessário existir a tríade artista-obra-espectador para que uma obra se con-

³ As companhias oficiais diferem das “independentes” em relação à estrutura de trabalho e organização, à forma como provém a verba para a manutenção, à produção e circulação de suas obras. As companhias identificadas como oficiais são mantidas pelas gestões estaduais e municipais, com financiamento público por meio de orçamentos diretos aprovados anualmente. Já as independentes, procuram outras formas de garantir verbas para criação, circulação de suas obras e manutenção do seu elenco, tais como editais de patrocínio e leis de incentivo” (Marques, 2023, p.23).

cretize. Dewey (2010, p. 215) afirma: “A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou”. Ele trata da relevância do espectador na concretização da expressividade da obra de arte, apontando o papel fundamental do espectador nessa relação típica da linguagem: aquele que fala, o objeto do qual se fala, aquele com quem se fala. No caso da obra de arte, pode haver: aquele que cria a obra, a obra de arte, o espectador da obra. Uma obra de arte se completa na relação com o espectador, e, cada vez que a pessoa entra em contato com uma obra de arte, pode ser atravessada por experiência diferente e única.

Já o filósofo francês Jacques Rancière (2010, p.108), afirma que não existe teatro sem espectadores, mesmo que seja apenas um, único e escondido:

[...] a condição do espectador é uma coisa ruim. Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir.

Ele defende que o espectador deve ser liberado da passividade de observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco, para ser confrontado com o espetáculo que cause estranhamento; para lidar com um enigma e com a demanda de investigar esse estranhamento. Por fim, esse espectador deve abandonar seu antigo papel para assumir o de cientista que observa fenômenos e procura suas causas.

Somos contrárias ao conceito de plateia como um agente “inexpressivo” diante de um espetáculo. Acreditamos que esse indivíduo é ser único e singular, com suas vivências e experiências também subjetivas. Nesse sentido, explica Gasparini (2011) que a palavra espectador é

Usada na maioria das vezes para definir um sujeito particular relacionado às artes, surge também para definir aquele que assiste a um espetáculo de qualquer natureza. A origem latina de espectador, *spectator*, remete a outras derivações como *spectabilis*, que é o visível; e *spectaculum*, a festa pública que se oferece ao *spectator*, aquele que vê, o espectador. Essa visão pode alcançar ainda algo que está fora do campo das aparências óbvias: o *spectrum*, que é a aparição de algo invisível, às vezes, literalmente um fantasma. O verbo *spectare* (ver, observar) também está ainda na raiz de outro, *expectare* um ver que manifesta uma vontade, um desejo, uma busca. Um “expectador” seria então alguém que, além de observar, projeta expectativas sobre aquilo que está vendo. Mesmo que essas palavras sejam distintas, tal derivação sugere uma concepção de visão que se abre a uma possibilidade de interação com o que é visto, deixando de ser, portanto, apenas um ato passivo (p. 55).

Gasparini defende o espectador ativo, que é também um artista na criação da obra a partir de suas próprias histórias pessoais, valores, crenças, experiências, filosofias. Nesse sentido, Brecht também afirma que o público não deveria assistir passivamente a uma obra no teatro, mas que deveria participar desse processo ativa e politicamente. Desta forma, espera-se que os espectadores possam entender as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação da obra, sendo o espetáculo não uma simples informação transmitida, mas sim um conjunto de significados abertos que levariam

a outros significados, estimulando a criatividade e capacidade de compreensão multifacetada das coisas da vida e do mundo em diferentes esferas.

Pensar na formação de plateia não significa fazer com que o indivíduo seja o receptáculo de um discurso passivamente. É necessário capacitar o espectador a fim de que possa estabelecer diálogos com a obra, abrindo e despertando novos horizontes de percepção de mundo.

A formação de plateia não só para dança, mas para as diversas linguagens artísticas, apresenta-se como assunto de certa forma recente nas instâncias políticas globais, nacionais e locais que procuram estratégias para garantir o acesso aos direitos culturais. Esta temática também é preocupação de algumas companhias/grupos/artistas da dança que buscam ações e atividades na tentativa de aproximar a plateia do espetáculo. Entretanto, cabem alguns questionamentos: o que é formação de plateia? Quando ela é efetiva? O que necessita ser elaborado e concretizado para que realmente haja essa formação de plateia? É possível formar uma plateia?

Muitas atividades e ações propostas por diversos artistas buscam “ensinar” a postura da plateia ao assistir uma obra/espetáculo, ou possibilitar e facilitar o acesso às mesmas, ou facilitar a leitura da obra. Alguns tentam desenvolver este tema de maneira mais profunda, dialogando com o contexto escolar e propondo ações com o mesmo. O que nos preocupa é que estas ações, quando existem, tornam-se pontuais e temporárias de acordo com os projetos e editais vigentes. Aparecem apenas os resultados quantitativos destes esquecendo-se da necessidade de qualificar o comportamento da plateia, como elemento fundamental de avaliação e reformulação das políticas culturais para a formação de plateia.

Já nesse primeiro entendimento, compreendemos que a formação de plateia, não se restringe apenas a facilitar e estimular a frequência dos teatros e salas de espetáculos. Precisamos ir além da criação de condições do público ir ao teatro, pois

[...] Qualquer iniciativa de formação de espectadores não pode ser reduzida, como temos visto nos últimos anos no Brasil, a campanhas de convencimento que, às vezes, escorregam para a um tom demagógico do tipo “a pessoa mais importante do teatro é você” ou investidas esporádicas, que mais lembram campanhas de vacinação, do tipo “vá ao teatro”, como se dissessem: “vacine-se contra a ignorância”. Pode-se aprender a gostar de teatro, o difícil é ser convencido a fazê-lo (ou a ser convencido a gostar de qualquer coisa). O prazer advém da experiência, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado, o que não se resume a uma questão de marketing (Desgranges, 2010, p.29).

Neste caso, também inserimos um olhar cuidadoso com as ações de divulgação, marketing, políticas públicas, transporte, valores, segurança, dentre outras condições para assegurar que o espectador chegue até o espetáculo. Além disso, é necessário que capacitemos os espectadores a dialogarem com obra, fruindo-a, criando assim, o desejo pela experiência artística.

Acreditamos que o gosto pelas artes e consequente fruição, apreciação e consumo de suas linguagens, é construído desde a infância. Desta forma, aproximar crianças e adolescentes das atividades artísticas é fundamental quando falamos na formação de plateia, estabelecendo um vínculo com a educação.

Como educadoras, notamos ao longo dos anos que, em geral, no ensino brasileiro, há lacunas em relação à educação corporificada, o que se reflete em falhas sobre entendimentos estéticos e poéticos.

Tais saberes são imprescindíveis para que o indivíduo se conecte com o que é apresentado por outros corpos artistas, incluindo os da dança (e.g., espetáculos, performances, coreografias, intervenções).

O mecanismo de construção do conhecimento é um jogo dialético entre o que é sentido/vivido e o que é simbolizado. Garantir um lugar para a arte no processo educativo, partindo do que o educando já conhece e do que para ele é relevante, é um modo de ampliar as possibilidades de formação de um ser capaz de organizar percepções, classificando e relacionando eventos, construindo, com todas as suas capacidades, um todo significativo (Farias, 1999, p.69).

Na maioria das escolas de educação infantil e ensino fundamental no nosso país, a criança não exercita seu olhar sensível para as diversas linguagens artísticas, em especial, na dança. Essa criança, possivelmente, irá se tornar um adulto que não se envolverá com a apreciação de eventos artísticos, principalmente aqueles que não são de natureza midiática ou propagados pela mídia de massa. Desta forma, o debate sobre as plateias não deve se atentar somente às necessidades de fazer aumentar o número de consumidores de bens e serviços culturais. Esperamos que se estabeleça diálogo real entre as políticas educativas e as políticas culturais. Isto implica em desafios na construção de suas políticas culturais e educacionais a fim de garantir o acesso às artes, democratizando-a sem convertê-la num bem de mercado e desta forma, ampliar e formar plateia.

Importa ainda destacarmos a relevância de uma formação continuada desde a infância, a qual não precisa estar vinculada à ideia de formação dos espectadores do futuro, calcada no objetivo de depositar nas mãos de crianças e jovens a responsabilidade ou esperança de uma revolução teatral vindoura. De acordo com Desgranges (2010), tanto o artista como o espectador precisam ser educados para que o diálogo se estabeleça. Ou seja, para ele, a capacidade de se analisar uma peça teatral (ou um espetáculo de dança) não é somente um talento natural, mas uma conquista cultural que deve ser cultivada e desenvolvida.

A pesquisadora Isaíra Maria Garcia de Oliveira, em sua tese de Doutorado, apresentou um estudo sobre o público da dança na cidade de São Paulo. Em sua pesquisa, observou oito casas de espetáculo, e nelas foram analisados 52 espetáculos de dança e os tipos de espectadores. Procurou identificar as relações de comportamento do consumidor ocorridas nos espetáculos de dança pesquisados. A pesquisa ainda se deteve com entrevistas junto aos programadores públicos do teatro da dança no ano de 2010 a fim de averiguar como a programação apresentada influenciava ou não o comportamento do espectador, formando plateias. Os resultados obtidos ajudaram a identificar qual o público que frequentou/frequentava o Teatro da Dança e os motivos que os levavam até o referido local. Nesta pesquisa, aparecem diversos aspectos interessantes sobre o público da dança na cidade de São Paulo, dentre eles, questões quantitativas em relação a lotação dos espaços amplamente divulgados pela mídia, tais como o Teatro Alfa que garantem praticamente casa cheia em seus espetáculos.

O que nos interessa na pesquisa anteriormente citada é identificarmos os motivos que levaram as pessoas entrevistadas a irem assistir, apreciar um espetáculo de dança. Outros questionamentos florescem: apesar do distanciamento temporal entre a pesquisa citada e este, será que ainda são as mesmas motivações? O que mais pode ou poderia instigar o desejo de uma pessoa e mobilizá-la a ir assistir um espetáculo, uma apresentação, uma obra de dança?

O CONTEXTO

As leis de incentivo à cultura apresentaram grande impacto no ambiente da Dança Contemporânea. Com o fomento de obras e projetos, artistas puderam apresentar seus trabalhos com maior profundidade e continuidade, corroborando para uma cena da dança mais sólida e atual. Efeitos colaterais desse impacto, evidentemente haveriam de ser sentidos e a reflexão dessa proposta parte desse contexto de produção da dança contemporânea.

A dança contemporânea não é um gênero ou algo a se definir, mas uma forma de se pensar a dança; apresenta-se múltipla, diversa tanto aos olhos de quem a cria, como de quem dança ou aprecia. O ponto de partida para melhor compreendê-la talvez seja a partir de diversidade de estéticas, nas múltiplas formas de se fazer dança, de estar em cena e de se apresentar ao público.

No seu ensaio “O que é contemporâneo” (2009), o filósofo italiano Giorgio Agamben afirmava que a contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Neste sentido, o escritor e crítico inglês Clive Barnes (in Faro, 1986, p. 124) coloca que: *[...]a dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.*

No contexto histórico do século XIX, período marcado por efervescentes mudanças sociais e políticas, tivemos um estímulo à modernização da dança, pois o ballet clássico, virtuoso e etéreo, já não refletia a realidade do homem. Diversos artistas da dança buscaram desvendar o corpo a partir da prática, da investigação e da observação profunda do movimento humano: temos não mais um “corpo produzido pelo lugar (o corpo que dança porque está em um palco, por exemplo), mas um corpo que produz novos lugares e espaços para rupturas. Um corpo que passa a coreografar e dançar a sua própria história.” (Vieira, 2009, p. 9). Surgiram novas maneiras de utilização do corpo e do espaço, mudou-se o foco, a espacialidade, a dramaticidade, a narrativa, modificações que iam ao encontro das transformações socioculturais da época.

É essa versatilidade poética e estética que chega até o público, mostrando-se inquieta, mutável, polissêmica tanto em estética quanto nas sensações e experiências propostas aos bailarinos, intérpretes e espectadores. Esta versatilidade também está presente nos seus modos de produção, um panorama diverso que possibilita circulação deste tipo de arte circular pelo Brasil, ou seja, as formas de existência e até mesmo, resistência ao cenário político-cultural brasileiro atual.

Ao analisarmos o contexto atual, os profissionais de cultura, dentre os quais estão os profissionais da dança contemporânea, estão procurando possibilidades de fomentar suas criações e manterem-se atuantes no cenário artístico-cultural-político brasileiro. Dentre as alternativas, podemos citar: a bilheteria, o *Crownfounding*, o apoio institucional, a permuta ou apoio cultural, os editais de patrocínio, o patrocínio direto e as leis de incentivo à cultura. Outra forma encontrada por artistas da dança é a participação em mostras e festivais não só pelo Brasil, mas também em diversos países, que se apresentam como uma possibilidade de apresentar seus trabalhos: alguns oferecem cachês pelas apresentações, outros apenas cedem os espaços para as apresentações e residências, outros custeiam passagens, hospedagem e alimentação. Além de ser uma tentativa de viabilizar que seus trabalhos circulem e cheguem até diversos públicos, essas participações são vistas pelos artistas

como uma forma de manutenção de seus grupos e trabalhos e oportunidade de compartilhamento e contato com outros artistas e públicos. Além das mostras específicas de dança contemporânea, encontramos mostras e festivais de teatro e circo e festivais de inverno municipais e estaduais que recebem propostas de dança contemporânea para compor sua programação.

Apesar destas possibilidades elencadas anteriormente, as leis de incentivo recentemente são vistas como principal forma de fomentar a criação e circulação da dança contemporânea. Criadas para se tornar ponte entre o setor privado e a cultura e vista como área de alto interesse estratégico para o desenvolvimento social, as leis foram uma via possível frente ao desmanche do setor, promovido primeiramente pela Era Collor e depois durante a gestão de Jair Bolsonaro. Parecia razoável a existência de um dispositivo que pudesse encontrar uma intersecção de interesse entre uma política pública e o capital, em benefício da sociedade. Mas para isso o governo deveria exercer sua função constitucional de planejador, regulador e fiscalizador da sociedade, implementando uma política capaz de separar joio do trigo, listando ações e projetos considerados do interesse público.

Tanto no Brasil quanto na França, o Estado apresenta-se como a principal instituição a dar o suporte financeiro para as atividades artísticas. Entretanto, nos últimos anos, este cenário está mudando sendo crescente o financiamento por meio do capital privado. Nos dois países, observa-se crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital privado na implementação das políticas culturais.

Esse modelo é resquício da era Vargas em que a cultura foi utilizada para servir como propaganda do governo. Inúmeras são as críticas em relação a essa forma de incentivo à cultura no Brasil, principalmente no que se refere ao estreitamento do entendimento de cultura e à transferência da responsabilidade pela promoção cultural do governo para o setor privado em que as ações culturais se tornaram ações de *marketing* para empresas. Ou seja, trata-se de um mecanismo de apoio à produção, à difusão das manifestações culturais e artísticas, que firma a parceria com a iniciativa privada por meio de isenção fiscal.

As leis de incentivo estão inseridas no conjunto de políticas públicas em que a União cede às pessoas jurídicas e físicas, o direito de escolher os projetos que mais lhe interessam, e em troca, obtém o benefício fiscal que varia conforme o mecanismo utilizado. É importante salientar que as leis de incentivo nunca serão capazes de suprir a ausência de uma real política cultural que dê conta da complexidade da cultura. Apesar das inúmeras críticas, é notável que com as leis de incentivo à cultura, foi ampliado o acesso, ou seja, possibilitou-se que a produção artística fosse difundida pelo território nacional, principalmente no eixo Rio-São Paulo e em capitais brasileiras.

Entretanto, as leis de incentivo são vistas muitas vezes, como única forma de fomentar as criações artísticas. Para isto, os artistas se dedicam a elaborar projetos ou contratam profissionais especializados a fim de conseguirem encaixar as informações necessárias nos moldes exigidos ou na melhor forma para conseguirem atingir os requisitos necessários para conseguirem a verba e de tal forma, uma certa estabilidade para criarem e/ou circularem com suas obras.

As leis de incentivo à cultura apresentaram grande impacto no ambiente da Dança Contemporânea. Com o fomento de obras e projetos, artistas puderam apresentar seus trabalhos com maior profundidade e continuidade, corroborando para uma cena da dança mais sólida e atual. Efeitos colaterais desse impacto evidentemente seriam sentidos e a reflexão deste texto aponta para uma

possível inversão de uma lógica, qual seja, que os editais, inicialmente aptos a identificarem a produção corrente e espontânea, ao se tornarem objeto de desejo dos artistas, possam a modelar sensibilidades e adequações, mesmo que não intencionalmente.

Com a implementação das leis de incentivo, a classe artística enxergou uma real possibilidade de conseguirem produzir e circular suas obras com o suporte financeiro adequado, ou ao menos, viável. Além disso, as leis de incentivo, com suas particularidades, visavam também a descentralização da produção artística a fim de democratizar o acesso à cultura, expandindo a produção e circulação das obras artísticas para além do eixo Rio-São Paulo e capitais brasileiras. Neste primeiro momento, o vislumbre de possibilidades despertadas pelas leis de incentivo e editais mais recentes (como Aldir Blanc, Paulo Gustavo) inebriou os artistas e os incentivaram a procurar compreender como os mesmos funcionavam e se dispuseram a adequarem-se ao sistema proposto.

É importante ressaltar nossa percepção de que as leis de incentivo e outros editais são um precioso instrumento para o estímulo e continuidade das obras artísticas em dança contemporânea ao mesmo tempo que propiciam a um amplo público acessar produtos artísticos de qualidade e atualidade. Se levantamos os questionamentos atuais é por entendermos que efeitos colaterais e acomodações são absolutamente esperadas e que, apontá-los e discuti-los é uma tarefa produtiva para a própria manutenção dessa política. Assim, pensamos sofisticar uma discussão que não apresenta ganhos expressivos quando sintetizados pela crítica decompositora que, ao identificar possíveis efeitos indesejados, só é capaz de vislumbrar a descontinuidade dessa política.

UMA VISÃO PANORÂMICA: PRIMEIROS APONTAMENTOS E COMPLEXIDADE

A partir de um primeiro sobrevoo sobre essa temática, identificamos que as ações propostas pelos artistas/grupos/companhias/coletivos paulistas e mineiros, que estamos acompanhando não só como pesquisadoras, mas também como artistas e espectadoras, apresentam iniciativas que podemos identificar como ações de acesso e a acessibilidade, mediação e recepção. É importante ressaltar ao final da pesquisa em andamento, elencar exemplos de cada item descrito anteriormente.

Em relação ao acesso e acessibilidade, observamos que esses itens como preocupações das leis e editais de cultura vigentes, que em sua maioria, versam sobre a democratização do acesso, ou seja, buscam fazer com que os produtos culturais e artísticos, em sua diversidade de linguagem, estejam/sejam disponíveis para toda a população, e sobre possibilidades de incluir as pessoas com deficiência na participação das atividades e promover a independência dessas pessoas. Notamos uma enorme preocupação com o acesso e acessibilidade físicos, mas não podemos esquecer do acesso linguístico do espectador em relação à linguagem que ele está em contato - e nesse ponto acreditamos que ainda temos muito que avançar.

Ao falarmos sobre acesso linguístico, identificamos que isso está intimamente ligado à mediação e à recepção das obras. Em relação à mediação, Desgranges (2003, p.65) defende que é “considerado procedimento de mediação toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e a plateia, buscando possibilitar ou qualificar a relação com o espectador com a obra teatral”. Geralmente, encontramos profissionais que atuam como mediadores que bus-

cam promover a aproximação entre obras e os interesses do público, levando em conta os contextos e as circunstâncias. Nesse sentido, o mediador é compreendido como um educador, um proponente de práticas e reflexões que ampliam as possibilidades de relação do espectador com a obra, podendo ocorrer antes e/ou depois da ida ao espetáculo.

Quanto à recepção das obras, nos referimos às teorias de análise do fato artístico ou cultural que enfoca sua análise no receptor, em que o objetivo não é somente perceber o significado de determinado texto para determinados receptores, mas entender as complexas relações sociais dentro e a partir das quais acontece a recepção.

Como últimas palavras deste texto, sugerimos que a formação de público/plateia/espectador/audiência deva transcender a essa tríade inicial apresentada, além de necessitarmos ampliar as discussões sobre as complexidades dessa temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- BOURDIER, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CANTON, K. **E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea.** São Paulo: Ática, 1994.
- DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica ou formação de interpretes em dança contemporânea. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.31-57, maio/agosto de 2005.
- DEWEY, John. **A arte como experiência.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Martins, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- FARIAS, Sérgio Coelho Borges. Arte-Educação, um processo educacional. **Coletâneas PPGE/ Programa de Pós-Graduação em Educação**, Salvador, v.1, n.1, p. 56-72, jan./jun. 1999.
- FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- GASPARINI, I. **Olhar outro.** Trabalho de Graduação Interdisciplinar – Fundação Armando Álvares Penteado. São Paulo: FAAP, 2011.
- OLIVEIRA, Isaíra Maria de Oliveira. **Recepção em Dança: o especialista e o espectador.** Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística, uma tessitura em processo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 113–121, 2018. DOI:

10.5965/1414573102172011113. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113>. Acesso em: 16 out. 2023

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 045–059, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010045. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045>. Acesso em: 16 out. 2023.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares das influências das danças moderna e expressionista no Brasil. In: **Fênix - revista de história e estudos culturais**- v. 6, ano 6- nº 3, julho/agosto/setembro de 2009.

AQUA MOVE: fluxos metodológicos para *hidroimprovisação*

Ana Carolina da Rocha Mundim¹

RESUMO

O presente trabalho visa compartilhar o processo de invenção do Aqua Move, que orienta fluxos metodológicos para *hidroimprovisação*. A partir de uma pesquisa em dança na água, desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes e aos Cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará, iniciou-se um processo de sistematização de ignições *hidroimprovisativas*, em estado de flutuação. Os materiais aqui apresentados decorrem do estudo e da observação de padrões de movimentos de águas, de animais e de plantas aquáticos/as, com objetivo de rascunhar, em perspectiva Simbiocênica, percursos para que o corpo humano compreenda sua aquacidade. Sobretudo, busca-se com esse trabalho, inspirar processos criativos que discutam nossa relação com a natureza.

Palavras-chave: dança; *hidroimprovisação*; Simbioceno.

ABSTRACT

The present work aims to share the invention process of Aqua Move, which guides methodological flows for *hydroimprovisation*. Stemming from research in water dance conducted with the Bodyspace Dramaturgy Research Group, affiliated with the Postgraduate Program in Arts and the Undergraduate Dance Courses at the Federal University of Ceará, a process of systematizing *hydroimprovisational* ignitions in a state of flotation was initiated. The materials presented here result from the study and observation of patterns of movement in water, aquatic animals, and plants, with the aim of sketching, from a Symbiocenic perspective, pathways for the human body to understand its aquacity. Above all, this work seeks to inspire creative processes that discuss our relationship with nature.

Keywords: dance; *hydroimprovisation*; Symbiocene

A água é sinônimo de vida e compreender seus circuitos, suas intensidades, suas formas e suas propriedades é um modo de tomar consciência sobre si próprio. Como condutora de emoções, opera na produção de memórias, sensações e pensamentos. Mover esses líquidos significa mover histórias que nos constituem. Cuidar das águas naturais é cuidar de si próprio e vice-versa. Nesse sentido, é fundamental tomarmos consciência sobre aquelas que nos unem e nos compõem: as águas internas e externas que formam um todo. As águas que percorrem o corpo são fundamentais para as reações metabólicas e químicas do organismo, além de comporem as células e os tecidos e cumprirem importante função de transporte de nutrientes. Elas também são fundamentais para a regulação do meio ambiente.

¹ Docente efetiva na Universidade Federal do Ceará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura/ em Dança do Instituto de Cultura e Arte. Líder do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço/UFC/CNPq. Bailarina, coreógrafa, fotógrafa e dj. E-mail: anamundim@ufc.br.

Como abordam Mchose & Frank (2006):

Uma célula contém uma matriz fluida. Uma matriz fluida também a rodeia. Com matriz fluida, queremos dizer o oceano de líquido à base de água no qual todas as células vivem. As células não vivem em isolamento. Este simples fato oferece uma lição sobre nossas vidas: Seres vivos são delicados e vulneráveis e só prosperam em situações que oferecem um contexto de apoio. Se uma pessoa deixa de se sentir conectada à comunidade e ao mundo, ela não prosperará² (Mchose & Frank, 2006, p. 33, tradução nossa).

Sentir-se pertencente a um propósito mais amplo vincula a vida individual a uma coletividade e, portanto, se articula como uma demanda biológica, celular. Entender a aquacidade que somos e como podemos dançá-la é um universo que se abre para a sensibilização de corpos e as delicadezas que urgem nas políticas de preservação. Dançar a água é confrontar o corpo com seus medos, questões, desafios, traumas, acolhimentos, afetos. É trazê-lo para o que há de mais primitivo em nós e deixar emergir as camadas que precisam ser elaboradas em sua estrutura psicofísica. Especialmente se nos atemos às práticas de dança em flutuação, despertamos a atenção para uma nova visão de mundo, sem chão ou com um “chão” que é móvel e flexível. A flutuação retira o corpo das certezas, do controle, e o insere em uma contemplação de si, uma percepção de como o indivíduo reverbera no todo e vice-versa. É uma reinvenção de mundo. Para Bachelard (1997, p.10): “Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável”.

Portanto, permitir-se adentrar nas profundezas desses fluxos converte-se em um desafio ao mesmo tempo em que constrói outras possibilidades da realidade. Pensar/praticar uma dança que atue nesse contexto é, sobretudo, investir em um movimento de *re-conhecimento* do ambiente aquoso e da nossa participação criativa na manutenção do ecossistema. A partir do momento em que as águas potencializam a sensibilização do corpo, uma dança que nelas se instaura provoca um redimensionamento do acionamento artístico para uma política cidadã muito imbricada no ativismo ambiental. Quando ocorre em águas vivas³ e correntes, oferece um alargamento das possibilidades de interação entre espécies.

Dançar na água é um movimento poético-político para o Simbioceno. A metodologia *Aqua Move* tem sido estruturada com esta perspectiva. Ela parte da observação de padrões de movimento das águas, de plantas e de animais aquáticos. Quais são as ignições que sustentam essas movências? Como reativamos a memória da nossa aquacidade para traduzirmos criativamente esses movimentos no corpo humano a partir de uma dança que se sustenta no fluxo?

Experimentar a simbiomimética se articula como fenda para encontrar dispositivos de improvisação e de estudo de uma anatomia tão material quanto simbólica. Este fator associado à flutuação desencadeia um processo de descobertas na produção de conhecimento e ativação da imaginação.

² A cell contains a fluid matrix. A fluid matrix also surrounds it. By fluid matrix we mean the ocean of water-based liquid that all cells live in. Cells don't live in isolation. This simple fact offers a lesson about our lives: Living creatures are tender and vulnerable and only thrive in situations that offer supportive context. If a person stops feeling connected to community and world, he or she will not thrive.

³ Chamo de águas vivas toda água natural dos ecossistemas aquáticos marinho ou doce: as águas dos mares, rios, córregos, cachoeiras, lagoas etc., excluindo as águas de piscina.

Mais além, contribui para uma metamorfose no modo de enxergar os campos relacionais cotidianos. Ao suspender os pés do chão e navegar por estados corpóreos ainda não conhecidos passamos a ser capazes de imaginar novos mundos e começar a cocriá-los.

A dança na água tem sido um vasto campo de investigação. Há um movimento latente de práticas e eventos no exterior, como *Contact and Flow* (México), *Filhas d'Água* (Portugal), *Ocean Dance* (México), *Rebirth* (México), *Psicorporal Movement and Dance Therapy* (México), *Project Limb* (Itália), *Maestros del Agua* (México), *Water and Land CI Festival Thailand* (Tailândia). No Brasil, apesar da longa relação de trabalhos com apneia ou processos hidroterápicos, as experiências mais voltadas para relação direta com a dança ainda são incipientes e muito recentes. Dentre as iniciativas identificadas estão *Macacos Aquáticos: Contato Improvisação* e outras danças imprevistas na Água, em Moreré, BA (desde 2015); *Filhas D'Água* em Fernando de Noronha, PE (2019); *Liquid Cosmos* em Santo Amaro da Imperatriz, SC (2019), em São Paulo, SP (2019) e em Arraial d'Ajuda, BA (2019); *Contact Improvisation Festival EnCima* da Chapada, na Chapada Diamantina, BA (a 9ª edição acontece em 2024); e *Manada*, um evento de Contato-Improvisação com *jam* aquática em Gamboa, SC (2023).

No Brasil também tem se desenvolvido a Dança Anfíbia, sendo Vanessa Azar uma das pessoas que sustenta essa investigação. Ela se aproximou do trabalho com Marina Sans e ele se baseia nos movimentos intrínsecos do ser vivo (pulsção, contração e expansão, espirais, ondulações). Em novembro de 2023 houve a primeira formação de *Waterdance*® no Brasil, conduzido pelo *Aquatic Movement*, uma escola nômade, que oferece cursos e formações terapêuticas na água. A escola também tem gerado publicações acerca do assunto. No entanto, ainda há pouquíssima bibliografia relatando experiências na área, especialmente em português.

Desse modo, a dança na água se apresenta como um universo que merece um aprofundamento de pesquisa e que o material decorrente dela seja compartilhado. É possível notar que alguns desses encontros aquáticos são de ordem terapêutica, sendo que no Brasil, sobretudo, ofertam processos de formação em *Waterdance*®, *Watsu*, *Aguahara*, *Aguavida*, *Woga* e *Float Therapy*. Ou então são percursos de criação em dança, que se apoiam, muitas vezes, no Contato-Improvisação (CI) e em práticas movidas por princípios do *Body-Mind Centering*™ (BMC™). A maioria deles fazem alternâncias de trabalho entre água e terra.

Algumas das imersões que participei, dentro e fora do Brasil, tinham, ainda, maneiras variadas de lidar com os conteúdos que propunham. Por vezes as práticas eram bastante livres. Como exemplo os facilitadores convidavam os participantes para a água e propunham que ela fosse condutora dos movimentos e que ela permitisse as relações, os encontros e desencontros com as outras pessoas. Em alguma medida isso era bem confortável para quem tinha *backgrounds* em improvisação e/ou terapias aquáticas, que era o perfil da maioria dos participantes desses encontros.

Em outros momentos apresentavam ações mais estruturadas com propostas de conduções de movimentos em duplas ou grupos, em torno de verbos como ondular e deslizar; ou acionavam de forma mais diretiva os princípios do CI, em práticas nas quais as duplas ou os grupos deveriam manter sempre um ponto de conexão por meio do toque enquanto se moviam em flutuação. Todos os encontros que participei tinham algum momento de trabalho em terra que variavam entre *jam sessions*, momentos de diálogo sobre os processos, abertura de tempo para anotações e/ou produções de desenhos.

Meu interesse por essa área foi crescendo e comecei a voltar a minha investigação para os processos de dança aquática. Como docente dos cursos de Dança e da Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará comecei a propor ações em algumas aulas de componentes curriculares, que permitiam essa fissura no cotidiano universitário. Inicialmente eu tinha o objetivo de compartilhar algumas das vivências mais estruturadas que eu havia tido nas primeiras imersões que participei: *Contact and Flow* (2018), *Liquid Cosmos* (2018), *Macacos Aquáticos* (2019), *EnCima da Chapada* (2022). Estas vivências passavam por ações ligadas ao CI, a aproximação de conteúdos movidos pelo BMCSM e ao estudo da embriologia. O grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço⁴, que coordeno, também passou a ter sua atenção voltada para estudos de improvisação na água.

Algumas questões surgiram desse processo: Como seria estabelecer uma estruturação metodológica com vocabulários de movimentos e propostas de jogos coletivos em dança aquática? Como seria criar estratégias que despertassem referências de experimentação, sem enrijecerem os caminhos e os fluxos regidos pelas águas? Então, comecei a considerar a possibilidade de existência de uma *hidroimprovisação* (termo que cunhei). Ela consiste em práticas de improviso em dança aquática, pautadas em dispositivos fluidos que orientam o início de uma investigação, mas não se reduzem e nem se restringem aos vocabulários estudados ou aos jogos relacionais ofertados. A *hidroimprovisação*, sobretudo, parte da premissa de construção de um corpo flutuante, que opere em sentidos não lineares de movimento e uso do espaço.

Mas, para isso, quais foram os paradigmas para a invenção desses fluxos metodológicos? É claro que as vivências realizadas anteriormente serviram de suporte para iniciar esse processo. Porém, sobretudo a observação da própria natureza e a conexão com sua inteligência orgânica se revelaram uma grande sala de aula, a qual demonstrou possibilidades de integração profunda entre a água que nos compõe e a que nos circunda.

A atenção aos padrões de movimentos das águas, de plantas e animais aquáticos, e o estudo minucioso dos percursos que ali se instauram, através da simbiomimética, traz ao corpo humano não apenas a noção de que ele é parte integrante desta natureza, como também dá pistas de como pesquisar ignições e coordenações corporais para a dança em flutuação.

Nós conservamos em nossas células as memórias que vamos coletando ao longo da vida e em trabalhos que envolvem submersão. As experiências intrauterinas de quando estávamos envoltos na bolsa amniótica costumam vir à tona e trazer aos movimentos e ao imaginário novas possibilidades sensorio-motoras. Todo este material passou a constituir a trajetória investigativa.

Nesse processo, comecei a desenvolver a metodologia Aqua Move de forma mais estruturada desde 2022 focando na permanência na água, sem transposição do material para solo. Rascunhei, em perspectiva Simbiocênica, percursos para que o corpo humano compreenda sua aquacidade. Iniciei uma sistematização de dispositivos hidroimprovisativos, majoritariamente em estado de flutuação, que pudesse ser compartilhada com outros corpos, para um refinamento do processo didático-pedagógico.

⁴ Grupo vinculado aos cursos de Dança e ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará e vinculado ao diretório de pesquisa do CNPq.

A metodologia tem se organizado em três blocos:

Primeiro bloco - Movimentos de pré-flutuação (estudo individual): nas sessões de pré-flutuação temos desenvolvido um primeiro contato de sistemas de percepção do corpospaço em relação à física da água (empuxo, pressão hidroestática, tensão superficial, viscosidade, fluxos – laminar e turbulento).

Segundo bloco - Movimentos de flutuação (estudo individual): nas sessões de flutuação existe uma parte de estudos individuais de *hidroimprovisação* a partir dos 21 movimentos catalogados. O vocabulário organizado até então se inspira em padrões de movência de algumas plantas e alguns animais aquáticos. Em um exercício de simbiomimética são propostos procedimentos técnicos, em flutuação, que colaboram para a percepção desses sistemas no corpospaço flutuante. A partir do entendimento dos mecanismos de movimento, as estruturas servem de ponto de partida para a investigação criativa de cada pessoa.

Terceiro bloco - Movimentos de flutuação (estudo coletivo): em proposições inspiradas nos padrões de movimentos das águas, realizam-se em duplas, trios ou quartetos danças a partir das relações de aproximação e afastamento, que geram o toque e o distanciamento dos corpos. Essa proposta provoca fluxos de movimento em grupo.

Em todas as partes os participantes passam por processos de imersão e emersão, com treinamentos específicos acerca da respiração (inspiração, expiração e apneia). São recomendados uso de tampões de ouvido para evitar proliferação de bactérias e otite, bem como o uso de clips nasais (ou nariseiras) para evitar entrada de água no nariz.

Aqui serão compartilhadas descrições e imagens do que foi organizado no período de 2022 a 2023 no segundo bloco da metodologia. Os movimentos são descritos um a um e seguidos de uma referência em vídeo do animal ou planta que os inspiraram. Ao término das descrições é disponibilizado um outro vídeo com esses movimentos dançados pelo corpo humano em uma tradução criativa. Nele, primeiramente o vocabulário é apresentado, e, ao final, há um pequeno trecho de uma dança improvisada em diálogo com esses dispositivos.

Como a pesquisa é incipiente, o leitor poderá observar que ainda não são definidas distinções de espécies de um mesmo animal. Existem, por exemplo, diversas espécies de águas vivas, mas não tratamos de cada uma delas. O peixe, o golfinho e o polvo entram como exceções pois destacamos nos movimentos catalogados o peixe-espada, o golfinho rotador e o polvo vermelho. Como o trabalho vem sendo desenvolvido em distintos ecossistemas⁵ marinhos ou de água doce, os animais e plantas aquáticos podem ser oriundos de quaisquer deles⁶. É importante lembrar que a pesquisa está em andamento e o que se compartilha neste texto são os primeiros resultados dela. Segue, portanto, o vocabulário da *Aqua Move* e suas ações correlatas:

- 1) **Sapinho**: deitar com as costas na água e deixar que as pernas conduzam o movimento a partir da articulação coxofemoral, produzindo flexão e extensão das pernas, em deslocamento deslizante. Repetir o movimento quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Hotel Rural Morvedra Nou \(2016\)](#).

⁵ Cabe notar que quando não há espaços aquáticos naturais despoluídos na cidade onde o trabalho é desenvolvido, utilizamos a piscina como opção.

⁶ Neste [link](#) é possível visitar uma explicação sobre os ecossistemas aquáticos (Nossa ecologia, 2021).

- 2) **Arraia:** deitar com as costas na água e deixar as pernas flexionadas e juntas, cotovelos flexionados próximos à cintura, palmas das mãos abertas voltadas para a superfície da água. Os braços, flexionados, empurram a água de baixo para cima, percebendo a resistência criada. Note que este movimento exigirá um trabalho abdominal para manutenção do equilíbrio. Depois de repetir algumas vezes, cruzar o braço direito sobre o esquerdo ou vice-versa, para que este movimento ocasione um giro do corpo, apoiando, então, o ventre na água e deixando a cabeça submersa. Manter as pernas e os braços flexionados (cotovelos próximos à cintura), e empurrar a água com os braços de cima para baixo, palmas das mãos voltadas para o fundo da água. Após repetir algumas vezes, cruzar novamente o braço direito sobre o esquerdo ou vice-versa, para que o corpo gire de volta à posição inicial (costas na água). Repetir tudo para o outro lado e em seguida fazê-lo novamente para os dois lados, quantas vezes desejar. Imagens de referência: [National Geographic \(2007\)](#).
- 3) **Estrela do Mar (giro):** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Encolher braços, pernas e cabeça para a lateral direita, deixar o corpo seguir o giro até submergir em posição fetal e abrir braços e pernas pela lateral direita retornando à posição inicial em X, com as costas na água. Repetir tudo para o outro lado e em seguida fazê-lo novamente para os dois lados, quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Dutra \(2007\)](#).
- 4) **Estrela do Mar (tentáculos):** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Retirar uma parte do corpo da água, como se fosse um tentáculo. Deixar que o restante do corpo afunde e se movimente até retornar à posição inicial. Retirar outra parte do corpo da água e repetir o processo quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Amo orquídeas \(2018\)](#).
- 5) **Estrela de penas:** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Começar a mover cotovelos e joelhos em semicírculos do lado direito para o lado esquerdo. Repeti-lo quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Clips \(2016\)](#), [CGTN Español \(2016\)](#).
- 6) **Golfinho:** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços estendidos, rentes ao corpo. Iniciar o movimento pelo centro (região do umbigo), formando ondulações. A respiração colabora bastante para este movimento. Na expiração, empurrar o umbigo em direção ao solo abaixo da água e na inspiração completar ondulação levando o umbigo em direção à superfície da água. Repetir quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Animais do mundo \(2020\)](#).
- 7) **Golfinho rotador:** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Braço direito e perna direita irão cruzar por cima do corpo, fazendo-o girar de bruços com a cabeça imersa na água. Em seguida seguir a torção retornando à posição inicial, com braço e perna esquerdos cruzando sobre o corpo. Repetir tudo para o outro lado e em seguida fazê-lo novamente para os dois lados, quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Getty Images TV \(2017\)](#).
- 8) **Peixinho pensador:** há peixes que se movem em um estado mais lento, que parece reflexivo, como nas [imagens deste peixe dourado](#) (Junior, 2023). Em uma livre associação, esta

imagem levou à da escultura “O pensador” de August Rodin, que também se encontra em estado reflexivo. Essas duas imagens serviram de inspiração para este movimento, que se inicia de costas na água, com pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Flexionar braço direito atrás da cabeça, realizar torção lateral, na qual o cotovelo direito vai ao encontro do joelho direito, flexionando ambos, sem girar a cabeça para a água. Logo, o corpo se permite entrar em um giro, mergulhando a cabeça na água, o cotovelo direito fecha, submergindo, e abre puxando o restante do corpo para a superfície, completando o giro. Em seguida, retornar à posição inicial e trocar o lado. Repetir para os dois lados, quantas vezes desejar.

- 9) **Água viva (costas):** deitar com as costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Inspirar e soltar o ar, permitindo que o umbigo ceda para dentro da água. Ao cedê-lo, permitir que os braços se fechem estendidos por cima da cabeça e as pernas também se fechem estendidas para o alto, simultaneamente aos braços. A cabeça encolhe, levando queixo para o peito. Em seguida, abrir braços, pernas e cabeça, deixando a água o corpo empurrar para cima, até retornar à posição inicial. O movimento lembra a abertura e o fechamento de um guarda-chuva. Repetir o movimento quantas vezes desejar. Imagens de referência (também se aplicam ao item seguinte): [Free school \(2017\)](#).
- 10) **Água viva (bruços):** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Inspirar e girar de bruços, fazendo posição fetal e reabrindo o corpo na estrutura de X, agora mantendo a cabeça submersa. Pressionar o umbigo para a superfície da água, permitir que os braços se fechem estendidos para o fundo da água e as pernas também se fechem estendidas para o fundo, simultaneamente aos braços. A cabeça encolhe, levando queixo para o peito. Em seguida, abrir braços, pernas e cabeça, deixando a água lhe empurrar para baixo. Repetir o movimento, quantas vezes desejar, até retornar à posição inicial. O movimento lembra a abertura e o fechamento de um guarda-chuva invertido. Imagens de referência (também se aplicam ao item anterior): Nat Geo Wild (2018).
- 11) **Peixe-espada:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Cruzar pernas estendidas e braços estendidos acima da cabeça. Inspirar e sustentar respiração. Deixar o umbigo ceder um pouco para o fundo da água e girar em espiral, sem descruzar pernas e braços, dando volta completa, quantas vezes desejar. Experimentar, também, para o outro lado. Imagens de referência: [Deep marine scenes \(2019\)](#). Observação: o peixe-espada é um animal predador, capaz de se mover em alta velocidade, com seu corpo hidrodinâmico, alongado e achatado lateralmente. Por isso, neste movimento do vocabulário sugere-se que o corpo humano busque velocidade em espiral.
- 12) **Peixe-boi:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. A partir do centro do corpo (abdômen), pressionar o umbigo para o fundo da água para produzir um giro completo até retornar à posição inicial. O centro inicia o movimento e as extremidades respondem a ele. Experimentar, também, para o outro lado e repetir quantas vezes desejar. Imagens de referência: Natureza incrível (2021).

Observação: Nas imagens é possível observar que os peixes-bois também usam muito nadadeiras e cauda para se moverem. Mas no movimento catalogado no *Aqua Move*, até o presente momento, o foco é no movimento que se inicia pela parte central do corpo.

- 13) **Corais:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Iniciar movimentos a partir das articulações do corpo, soltando-as e dissociando-as. Buscar dissociar os movimentos de cotovelos, punhos, joelhos, coxofemoral, sacroilíaca, esterno-clavicular, escápulo-torácica, acromioclavicular, glenoumeral etc. É possível submergir e emergir ao longo da experimentação. Imagens de referência: [Tim's wildlife \(2016\)](#).
- 14) **Flor de lótus:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Trazer as duas mãos para trás da cabeça, flexionando os cotovelos, deixando os braços com desenho de triângulo. Simultaneamente, aproximar as duas solas dos pés, flexionando os joelhos, deixando as pernas em desenho de triângulo. Fechar cotovelos e joelhos, permitindo o corpo girar para dentro da água e abrir cotovelos e joelhos mantendo as mãos na cabeça e os pés juntos. Repita quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Chalsam \(2023\)](#).
- 15) **Cobra d'água:** deitar de costas na água e deixar estendidos pernas e braços (rentes ao corpo). Com o alto da cabeça, fazer um movimento da direita para a esquerda, serpenteando-a. O nariz se mantém todo tempo para o alto. Não há torção do nariz para a lateral. Repita quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Rediscovering the world \(2017\)](#).
- 16) **Lagosta:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Encolher na posição fetal para o lado direito, soltar braços e pernas estendidos para o fundo da água (deixando o corpo pendurado), mover alternadamente braços e pernas como se fosse o movimento de pedalar uma bicicleta. Após repetir algumas vezes, com as palmas das mãos abertas e os braços flexionados, empurrar a água para o lado direito e permitir que cabeça e joelhos torçam para o lado contrário (esquerdo), mudando a direção do corpo. Repetir todo processo para o outro lado e revezar entre lados quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Free documentary: nature \(2020\)](#).
- 17) **Caranguejo:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Encolher o corpo levando cabeça em direção aos joelhos, fechando pernas e braços. Dessa posição, verticalizar o corpo sem apoiar os pés no chão, empurrando pernas para o fundo da piscina e cabeça para o alto, fora da água. Alternar movimentos de braços e pernas nas laterais do corpo, estendendo e flexionando pernas e braços. Encolher novamente o corpo em posição fetal e girar para a posição inicial, deitada de costas, com braços e pernas estendidos em posição de X. Repetir todo processo quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Nat Geo Wild \(2016\)](#).
- 18) **Polvo:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Encolher o corpo levando cabeça em direção aos joelhos, fechando pernas e braços. Soltar braços e pernas estendidos para o fundo da água (deixando o corpo pendurado). No retorno, há duas opções: torcer o corpo, abrindo-o para a posição inicial em X ou voltar a encolher posição fetal e girar para a posição inicial em X. Repetir todo processo quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Click Planeta Terra \(2021\)](#).

- 19) **Polvo vermelho:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Iniciar alternância de flexão e extensão de pernas, simultaneamente ao movimento de braços que, em semi-círculo, descem estendidos até os quadris e depois sobem estendidos até o alto da cabeça, com as mãos desenhando espirais na água (como tentáculos). Repetir todo processo quantas vezes desejar. Imagens de referência: [Monterey Bay Aquarium \(2017\)](#).
- 20) **Tomopteris:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Cruzar braço direito por cima do esquerdo e perna direita por cima da esquerda, deitar de bruços com o corpo em X. Iniciar alternância de flexão e extensão de pernas, simultaneamente ao movimento de braços que descem flexionando cotovelos com as palmas das mãos para fora - escorrendo ao longo do corpo - e sobem estendidos por fora, com as palmas das mãos para dentro, na altura entre o quadril e o alto da cabeça, desenhando um semi-círculo na água. Este movimento gera um deslocamento de vai e volta no sentido dos pés e no sentido da cabeça. Repetir todo processo quantas vezes desejar, variando velocidade. Imagens de referência: [Ocean Networks Canada \(2016\)](#).
- 21) **Phronima sedentária:** deitar de costas na água e deixar pernas e braços nas diagonais, formando uma estrutura de X no corpo. Fazer posição fetal pela lateral direita e submergir na água. As pernas se mantêm flexionadas. Criar um círculo nos braços (como um abraço) e enrolar um braço dentro do outro alternadamente, simultaneamente às pernas que fazem movimentos de pedalar. Realizar esses movimentos de forma bem rápida, pausar e boiar com as pernas flexionadas e os braços em círculo (como se estivesse carregando uma bola grande). Voltar a mover pernas e braços alternadamente, pausar e boiar. Encolher em posição fetal e retornar à posição inicial, em X. Imagens de referência: [MBARI \(2021\)](#).

Este vocabulário foi produzido em uma tradução criativa para o corpo humano. O princípio desta etapa da metodologia é que se estude cada um dos movimentos separadamente para que eles sirvam de suporte para improvisações em dança. Compreendendo estas estruturas e as possibilidades mecânicas e sensórias que elas abrem para o corpo, os participantes podem começar a explorar criativamente suas danças em flutuação, não apenas combinando estes movimentos, mas explorando outras estratégias a partir deles. Este vídeo demonstra os 21 movimentos e alguns desdobramentos em improvisação na piscina e no mar: [Mundim \(2023\)](#). Assim, é possível ter uma dimensão imagética de como tem sido abordada esta parte da metodologia.

É imprescindível considerar que o *Aqua Move* foi desenvolvido com o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço. Em ocasião de meu segundo estágio Pós-doutoral desenvolvido junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, tive a oportunidade de difundir a metodologia para outras pessoas. Sair dos espaços de águas vivas em Fortaleza para adentrar uma piscina em outra cidade trouxe provocações distintas para o trabalho. Se por um lado perdemos o sabor e o imaginário proposto pelos mares e lagos, por outro ganhamos uma maior precisão de movimentos na experiência controlada que a piscina propõe.

Foi a primeira vez que consegui compartilhar de modo mais contínuo a metodologia com pessoas que não faziam parte do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço. Isso trouxe novos

desafios. Diferente dos integrantes do grupo que participaram da construção das etapas de trabalho, estes participantes já chegaram à metodologia quando ela estava mais estabelecida. Estas questões permearam esse momento: Como envolver aquelas corporalidades diversas em uma perspectiva do Simbioceno, estando “afastados” da natureza? Como administrar as distintas ações, reações, imaginários e respostas sensório-motoras que surgiam desses corpos que eu ainda não conhecia? Outros equipamentos começaram a ser utilizados para colaborar nos desafios que apareciam, como, por exemplo, uso de blusas UV ou neoprene para esquentar quando a água da piscina era mais fria, uso de flutuadores para os tornozelos de quem tendia a afundar muito rapidamente.

Nesse universo de descobertas e experimentações, portanto, a metodologia vem aprendendo com a água os percursos que precisa realizar para estabelecer estruturas móveis de estudos. Também a água foi ensinando sobre o que fazer e não fazer, quando é necessário movimento e quando não, o quanto de esforço é realmente preciso para que algo ocorra. Entender a água dançante que somos é um convite a novas perspectivas de mundo. E a metodologia *Aqua Move* tem confirmado que inspirar-se nos saberes da natureza é trazer-nos de volta à nossa vitalidade.

REFERÊNCIAS

AMO ORQUÍDEAS. **Estrela do Mar**. Youtube, 02 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vc-Bt-L8vEw>> Acesso em: 27 nov. 2023.

ANIMAIS DO MUNDO. **Peixe-boi**: vídeos, sons extremamente raros deste incrível animal. Youtube, 27 jul. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/-uA31Mf0GW0?si=FagPBtg4uD6Nhac1>> Acesso em: 27 nov. 2023.

_____. **Golfinhos lindos e adoráveis**: sons, curiosidades e muito mais. Youtube, 24 dez. 2020. <<https://youtu.be/yWqNQF2SnJI?feature=shared>> Acesso em: 27 nov. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

CGTN ESPAÑOL. **Lírios de mar, animal marino más especial**. Youtube, 20 dez. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/HEsv4pJntGs?si=UjGQeHlEXXqe-lyY>> Acesso em: 27 nov. 2023.

CHALSAM. **Lotus flower timelapse**. Youtube, 15 nov. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/VbY7H-JjhvwQ?si=iY_JCkO-kxgly_Cm>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CLICK PLANETA TERRA. **As curiosidades sobre o polvo**. Youtube, 09 set. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKSAX19Ot7A>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CLIPS, Caters. **Rare moment feather star is caught swimming**. Youtube, 06 dez. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/rRej1VKDgcE?si=6-OugGrSY-uxbe7A>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

DEEP MARINE SCENES. **Facts: the swordfish**. Youtube, 24 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t64710G3AZE>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

DUTRA, Alcides. **Estrela do Mar**. Youtube, 12 nov. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fN1VIIN4-r4>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

FREE DOCUMENTARY: NATURE. **Lobsters - Noble Knights of the Ocean**. Youtube, 3 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tMDw57CWH7U>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

FREE SCHOOL. **All about jellyfish for kids: jellyfish for children**. Youtube, 13 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u9Q9knJlhw>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

GETTY IMAGES TV. **Why do spinner dolphins spin?** Youtube, 20 set. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/IDpyBSb-aJQ?si=HzGg_9-VVere5XY5>. Acesso em: 27 nov. 2023.

HOTEL RURAL MORVEDRA NOU. **Nou rana nadando en piscina**. Youtube, 27 jun. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/91anUnnNTE?si=bkRhR9efnD5uy-jH>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

JUNIOR, Oscar Fernandes. **Peixe Dourado**. Youtube, 30 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4V-S-YnjvWA>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MBARI (MONTEREY BAY AQUARIUM RESEARCH INSTITUTE). **Weird and wonderful: the barrel amphipod devours its host**. Youtube; 26 out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5CUQ40jWX5g>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MCHOSE, Caryn; FRANK, Kevin. **How life moves**: explorations in meaning and body awareness. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.

MONTEREY BAY AQUARIUM. **Red octopus suckered into a walk**. Youtube; 08 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5R6y-neMTA0>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MUNDIM, Ana. **Aqua Move**. Youtube, 22 nov. 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/gnWuT-GLokxk?si=OEgk43MCM5q20mFN>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

NAT GEO WILD. **Jellyfish 101: Nat Geo Wild**. Youtube, 04 out. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/9z8ujpPgUjI?si=Yexqz1BFIZEHfM_X>. Acesso em: 27 nov. 2023.

_____. **Crabby eaters: animal dance battles**. Youtube, 06 jan. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/tsB2UNLF8b4?si=b3FIdbcz3aDwtX4D>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **Stingray**. Youtube, 06 jul. 2007. Disponível em: <https://youtu.be/Nbuu-1Fa-c1k?si=v_v7gfa8fbDWUpZ7>. Acesso em: 27 nov. 2023.

NATUREZA INCRÍVEL. **Peixe-boi: um animal raro e incrível!** Youtube, 01 fev. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/edLOAmCpCvE?si=1g1SR6_T6qXZe_8h>. Acesso em: 27 nov. 2023.

NOE, Miguel Burkart. **Danza cardumen: el mensaje del agua.** Argentina: Movimiento Acuático, 2019.

NOSSA ECOLOGIA. **Ecosistemas aquáticos: tipos e características.** Youtube, 25 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tYJC-KWJiWw>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

OCEAN NETWORKS CANADA. **Ghoulissh dance of the polychaete Tomopteris.** Youtube, 26 out. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s4w8AjAFaLc>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PIZARRO, Diego. **Contato-improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas.** Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2022.

REDISCOVERING THE WORLD. **Mergulhando com serpente-marinha em Malapascua (Filipinas).** Youtube, 26 mai. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/wbe7yMe5zIM?si=PUeH69GqFNVWh-ZPf>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

TIM'S WILDLIFE. **Coral behaviour in time lapse.** Youtube, 14 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LueqIKAa0UQ>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

AS BAILARINAS DE DEGAS a dança e a exploração do corpo feminino

Monique Anny Cerqueira Correa¹

RESUMO

Este trabalho propõe a investigação a partir de reflexões feitas nas aulas da disciplina de Dança, Corpo e Cultura do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ do curso de Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ) estabelecendo relações entre questões que emergem da obra *Bailarina de catorze anos*, de Degas (1880), apontadas pela curadoria da exposição Degas, que fez parte do ciclo temático *Histórias da Dança*, exibida no Museu de Arte de São Paulo em 2021. Dessa forma, o texto debate temas como prostituição, exploração e repressão do corpo feminino dialogando com o livro *O Calibã e a Bruxa*, de Federici (2019).

Palavras-chave: Dança, Prostituição, Repressão do Corpo, Feminismo.

ABSTRACT

This work proposes the investigation from reflections made in the classes of the discipline of Dance, Body and Culture of the Postgraduate Program in Dance at UFRJ of the Master's course in Dance at the Federal University of Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ) establishing relationships among questions that emerge from the work *Ballerina de fourteen years*, by Degas (1880), pointed out by the curatorship of the Degas exhibition, which was part of the thematic cycle *Histórias da Dança*, exhibited at the São Paulo Museum of Art in 2021. In this way, the text debates topics such as prostitution, exploitation and repression of the female body dialoguing with the book *Caliban and the Witch*, by Federici (2019).

Keywords: Dance, Prostitution, Repression of the Body, Feminism.

1. INTRODUÇÃO

Neste texto, seguem reflexões que reverberam a partir das aulas da disciplina *Corpo, Dança e Cultura* do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ do curso de Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ), ministradas pela Prof. Dra Mariana Trotta, realizadas no primeiro semestre do ano de 2022. Nos encontros, foram discutidos temas como performances e performatividades do corpo, gênero, feminismo e atravessamentos artísticos.

Parece importante lembrar aqui que este é um momento marcado pela pandemia do vírus COVID-19², após quase dois anos de isolamento social. As aulas ocorreram no período de retorno ao

¹ Bacharela em Teoria da Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018) e especialização em Gestão de Projetos, pela Universidade Cândido Mendes (2018) e é mestranda do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ (PPGDan/UFRJ). Atua como curadora, gestora e produtora de projetos culturais, nas áreas de música, dança, teatro, eventos e outros. Atualmente ocupa o cargo de Coordenadora I, com função de programadora cultural da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura Municipal de São Paulo.

² Refere-se à propagação do vírus COVID-19 caracterizada como pandemia em 11 de março de 2020. Fonte: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19#:~:text=Em%2031%20de%20dezembro%20de,identificada%20antes%20em%20seres%20humanos>. Acesso em: 18/02/2022 às 15h32

formato presencial, em que foi possível ter contato físico com os colegas de turma, em sua maioria, pela primeira vez. Abraçar, sentir os cheiros, os toques, conversar nos corredores e mesmo ouvir as vozes reais, e não mais mediados pelas telas dos dispositivos eletrônicos, que foram utilizados no período anterior para as aulas remotas.

Pensar neste contexto é fundamental para lembrar do impacto do período de isolamento nas relações entre corpo, dança e cultura, principalmente nos corpos femininos. Já que a pandemia causou reflexos não só na saúde das pessoas, mas também gerou sobrecarrega ao trabalho das mulheres causada pela necessidade de permanência da população dentro de suas casas, aliada ainda à falta de suporte financeiro suficiente por parte do governo. Durante esse período, houve também aumento do desemprego, da insegurança alimentar, do número de casos de violência doméstica e, ainda, da jornada de trabalho.

Para aquelas que tiveram a possibilidade de continuar sua relação de trabalho de forma remota, houve a necessidade de buscar conciliar o trabalho remunerado com o trabalho doméstico e o cuidado com familiares. Estas funções são muitas vezes invisibilizadas e centradas no papel feminino. A situação agrava-se ainda para aquelas que não tiveram estruturas mínimas que pudessem garantir o isolamento social, higiene, segurança e alimentação.

Dessa forma, muitas das questões abordadas em aula, foram permeadas por esta realidade, que foi intensificada pela pandemia e que impactou severamente as mulheres, em especial às mulheres negras e periféricas.

Em algumas aulas, estudamos o livro “Calibã e a Bruxa”, de Federici (2019), em que foi possível estabelecer conexões do texto com momentos históricos, recentes notícias e mesmo situações vividas pela turma, que é composta majoritariamente por mulheres.

Assim, este texto tem o objetivo de dar continuidade às conversas realizadas em aula relacionando-a com o objeto da minha pesquisa de mestrado. Minha pesquisa se debruça sobre o ciclo temático de exposições Histórias da Dança, realizado em 2020 e 2021 pelo Museu de Arte de São Paulo³.

Aqui, serão abordadas algumas das questões trazidas pela curadoria da exposição Degas, realizada no ano de 2021, que fez parte do ciclo temático, partindo da obra Bailarina de catorze anos, de Degas (1880).

A curadoria da exposição “Degas”, realizada por Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, e Fernando Oliva, curador do museu, descortinam a história por trás da escultura de uma jovem bailarina, trazendo à tona a discussão sobre assédios, trabalho infantil e prostituição. Dessa forma, aqui serão investigadas as possíveis evidências nos trabalhos de Degas sobre a exploração do corpo feminino através da dança relacionando-o à perseguição e criminalização das mulheres prostitutas neste período.

Para aprofundarmos o pensamento acerca da exploração e dominação dos corpos de mulheres, trago aqui reflexões abordadas por Silvia Federici, em “Calibã e A Bruxa”⁴, em que a autora explicita o quanto a chamada “guerra às bruxas”, na Era Moderna, buscou acabar com o controle

³ O ciclo temático Histórias da Dança também ocorreu em período de isolamento causado pela pandemia de COVID e, por esta razão, não ocorreu em sua completude.

⁴ Neste texto, não há a pretensão de realizar uma retrospectiva histórica, assim como a autora desenvolve, mas aborda momentos históricos para a contextualização da discussão.

das mulheres sobre seus corpos, suas sexualidades e a reprodução, aprisionando-as apenas ao trabalho reprodutivo e o quanto este sistema foi decisivo ao surgimento do capitalismo. Entender este cenário nos ajuda a refletir sobre as ferramentas usadas para o controle social e extermínio, a fim de promover a acumulação de capital, gerando a criminalização, perseguição, invisibilização e agressão às mulheres, principalmente, mulheres negras, trans e prostitutas. O foco neste texto, no entanto, será sobre a perseguição à prostituição. Assim, ao relacionar com a obra de Degas, é possível também entender como a dança esteve inserida nesse contexto.

2. A BAILARINA DE CATORZE ANOS

Para iniciar a discussão acerca da exploração do corpo feminino, trago abaixo uma breve descrição da conjuntura em que a obra *Bailarina de catorze anos*, de Degas (1880), está inserida.

A publicação do Museu de Arte de São Paulo, realizada no ano de 2021, “Degas: Dança, política e sociedade” auxilia nas questões que serão abordadas neste texto, assim como os dados históricos descritos a seguir.

O artista parisiense Edgar Degas é conhecido popularmente por ter sido o “pintor das bailarinas”, porque as representou em grande parte de seus trabalhos de pintura e escultura, a partir de observações da rotina de ensaios, aulas e espetáculos na Ópera de Paris. Atribui-se às obras de Degas a classificação de “impressionista”, mas o artista negou este título durante toda sua vida pois a maior parte de suas obras eram realizadas em ateliê.

Degas retratou as bailarinas e alunas de balé em posições pouco convencionais à imagem esperada, isto é, como em momentos de descanso, espera, cansaço e raiva. As imagens dão a impressão de partirem do ponto de vista de um *voyeur*, que espia através das coxias do teatro, ao mesmo tempo que aproxima o público das situações rotineiras e sensíveis das artistas.

A obra *Bailarina de catorze anos* (1880) (figura 1) é uma dessas obras que, como o próprio nome diz, retrata uma artista da dança, mas que busca imprimir à ela uma imagem para além daquela idealizada nos palcos. A escultura de bronze e tecido, de aproximadamente um metro de altura, representa uma menina com as mãos entrelaçadas atrás do corpo, o rosto levemente levantado e com as pernas esticadas em *en dehors* em quarta posição⁵.

O trabalho faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand⁶, além de fazer parte de inúmeras exposições, recentemente foi a obra central da exposição “Degas”, que, além de reunir outras criações do artista, tem a escultura como ponto de partida, apresentando-a em outras perspectivas através de fotografias de Sofia Borges em grandes proporções que possibilitam a visualização de detalhes da obra. A mostra⁷ também exhibe informações que

⁵ “En dehors” é um termo em francês que significa “para fora”, que é utilizado no ballet para nomear a posição dos pés em rotação externa, sinalizando que estão em direção “para fora” em relação à posição do tronco. Quarta posição refere-se à posição das pernas e pés, em que os pés estão posicionados um à frente do outro, com os calcanhares alinhados e as pernas, ligeiramente afastadas.

⁶ Ana Magalhães, em “Bailarina de Catorze Anos”, relata que há aproximadamente 28 versões de bronze existentes, sendo, uma destas, a obra que está presente na coleção do MASP.

⁷ A discussão ocorre não só na exposição Degas como também no catálogo Degas: Dança, política e sociedade, através de artigos e reproduções de obras do artista.



Figura 1. Bailarina de catorze anos, 1880.

Fonte: Arquivo pessoal.

#paratodomundover

Na imagem, é possível ver a escultura Bailarina de catorze anos, do artista Degas, em bronze de uma jovem com rosto levemente levantado, braços para trás do corpo e mãos cruzadas, com as pernas afastadas e os pés apontados para fora. A roupa da jovem é em tecido. A escultura possui um corpete em tecido e uma saia de tule. A escultura está em uma caixa acrílica posicionada em frente à uma fotografia em grande escala tirada do rosto da escultura.

suscitam questões que vão para além da forma e da materialidade da obra, mas também que são expostas por ela.

A jovem representada é Marie van Goethem⁸, uma pobre estudante de dança da Ópera de Paris, filha de uma lavadeira e de um alfaiate, que buscava a possibilidade de sustento através da dança. Há pouca informação sobre a história da jovem, porém, sabe-se que, um ano após a mostra, a irmã de Marie, que era prostituta, foi acusada de um furto em no famoso cabaré Le Chat Noir. Após o ocorrido, a bailarina começou a faltar às aulas e pouco depois ela foi demitida. Acredita-se que ela tenha sido forçada pela mãe a se prostituir também.

A situação vivida por Marie assemelha-se a de outras jovens bailarinas da época e descortina o cenário de exploração do trabalho infantil aliado à prostituição que ocorriam nos bastidores dos grandes teatros parisienses, onde os homens da alta burguesia se beneficiavam da vulnerabilidade social das menores de idade para realizar exploração sexual.

Este cenário instalava-se não só nos bordéis no entorno da Ópera de Paris, como também nos camarins e coxias do teatro, em que os assinantes, patronos e diretores tinham acesso e tiravam proveito do contato com as bailarinas. Degas retratou esta cena em diversas obras, dentre elas “Pau-

⁸ A obra “La petite danseuse de quatorze ans”, de Camille Laurens, investiga detalhes da vida da bailarina retratada por Degas.

line and Virginie conversando com admiradores” (Figura 2). A obra, que foi realizada com a técnica de monotipia, exibe os homens da alta sociedade conversando com as bailarinas. A obra chama a atenção pela rigidez e densidade das figuras masculinas, com ternos e cartolas escuros, transmitindo a impressão de serem sombrios. Em contraponto, há a imagem de Pauline e Virgine, que aparecem entre os homens, de forma sutil, com vestes e traços claros, uma presença frágil em meio à robustez dos homens que as cercam.

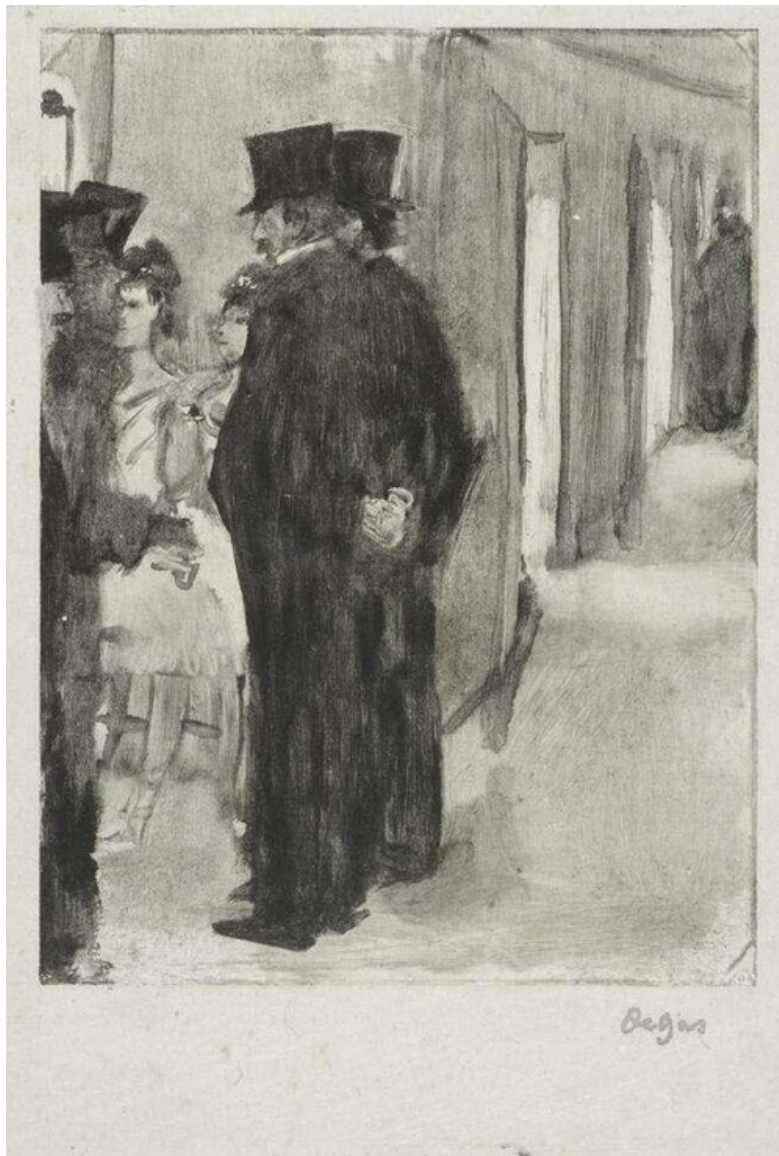


Figura 2. “Pauline e Virginie conversando com admiradores” - 1876/77.

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/27/480>.

#paratodomundover

Na imagem, é possível ver uma pintura em preto e branco, do lado esquerdo da imagem há a representação de três homens vestidos de ternos pretos e cartolas, um deles com os braços para trás do corpo. Entre eles, é possível ver duas bailarinas de roupas claras e cabelos presos encostadas na parede. Ao fundo, do lado direito da imagem há um longo corredor com duas portas e a imagem de uma pessoa vestida de preto.

Como a dança era uma atividade que possibilitava a remuneração de jovens, algumas famílias tinham a esperança de complementar a renda com o trabalho de crianças e adolescentes nos principais teatros. Porém, apesar de remunerada, as jovens bailarinas não possuíam auxílio trabalhista, eram descontadas por atrasos e atitudes consideradas inadequadas e ainda precisavam realizar aulas particulares para conseguirem se manter dentro da competitividade do sistema. Assim, em um contexto de vulnerabilidade social, a prostituição também se apresentava como uma saída, visto que se instalava até mesmo dentro de uma instituição artística.

Apesar de serem reconhecidas pelo público pelo trabalho que desempenhavam, as jovens eram vistas como sujas e impuras. Dizia-se, ainda que manchavam a imagem do teatro, sendo conhecidas como “ratos do Opéra”⁹.

2. A PERSEGUIÇÃO À MULHER PROSTITUTA E A CAÇA ÀS BRUXAS

Esta visão de impureza e pecadora não esteve atrelada apenas às bailarinas que se prostituíam na Ópera de Paris, esta é uma construção social ainda presente nos dias atuais ao se referir às prostitutas. A autora Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa* (2017), traça um paralelo entre a chamada “caça às bruxas”, com a perseguição de mulheres, seja pela desobediência às imposições masculinas, por práticas de aborto, pelo domínio de ervas para a cura de enfermos e até mesmo pela prostituição.

Federici revisita as teorias de Karl Marx e Michel Foucault, identificando a ausência nelas das reflexões sobre a exploração do corpo feminino para a construção e manutenção do capitalismo.

A autora aponta como, durante vários períodos históricos, o argumento de caça às bruxas foi utilizado para a submissão das mulheres ao controle do Estado e ao poder masculino. Para Federici (2017),

A caça às bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isto por que o desencadeamento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição, debilitou a capacidade de resistência do campesinato europeu frente ao ataque lançado pela aristocracia latifundiária e o Estado, em uma época na qual a comunidade camponesa já começa a se desintegrar sob o impacto combinado da privatização da terra, do aumento dos impostos e da extensão do controle estatal sobre todos os aspectos da vida social. A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. (p. 294)

Ou seja, a autora explica como a partir da guerra às bruxas, houve ainda a segregação ainda maior das mulheres, que sofreram diversos tipos de torturas e foram condenadas à morte porque representavam um perigo ao sistema patriarcal e às instituições, levando ao restante da população a um medo do poder delas. A perseguição às mulheres e às suas práticas e crenças, tinha a intenção de enfraquecer a luta do campesinato europeu contra a aristocracia latifundiária e o Estado.

⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5749720r/f338.item>

E, ainda, o Cristianismo contribuiu de forma expressiva para a repressão à feitiçaria. Um grande marco que intensificou o movimento foi a publicação do livro *Malleus Maleficarum*, O Martelo das Feiticeiras, escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kraemer e James Sprenger.

Na Introdução de O Martelo das Feiticeiras, por Rose Marie Muraro, presente na 28ª edição, a escritora ressalta a importância do papel feminino nas primeiras configurações sociais, quando ainda não se entendia a função reprodutora do homem, as mulheres possuíam o “poder biológico” da reprodução e havia a crença de que as mulheres ficavam grávidas dos deuses.

No período neolítico, no entanto, o homem compreende sua função biológica reprodutora e assim, passa a comandá-la e a reprimir a sexualidade feminina. Assim, surge a instituição do casamento, a fim de qualificar a mulher enquanto propriedade do marido e determinar que a hereditariedade é transmitida a partir da paternidade.

A escritora pontua também que “os primeiros humanos a descobrir os ciclos da natureza foram as mulheres porque podiam compará-los com o ciclo do próprio corpo” (Muraro, 2017,p.11). Desta forma, as mulheres dominavam o plantio, mas, com a criação do arado pelos homens, houve também a dominação destes do sistema agrário e, conseqüentemente, passaram a buscar o controle para a manutenção deste sistema.

Rose Marie correlaciona existência das mitologias sobre a criação do universo com as organizações sociais ao longo da história humana, em que, de acordo com a escritora (2017), as fases das mitologia podem ser divididos em quatro etapas, sendo elas: Na primeira fase, há a ideia de um mundo criado apenas por deusa; na segunda, a formação do mundo se dá por um deus sem gênero definido; em um terceiro momento, um deus homem gera o mundo a partir de uma deusa primordial ou o retira de suas mãos, e é na quarta etapa em que o deus macho concebe o mundo sozinho. Este paralelo ajuda a compreender a transição das estruturas matriarcais para a fase patriarcal da história humana, ao mesmo tempo que permite entender a mudança de perspectiva sobre o poder e o domínio exercido sobre e pelas mulheres.

Nesta perspectiva, no Cristianismo, por exemplo, é possível encontrar no Gênesis, o primeiro livro da Bíblia, a crença de que Deus é do gênero masculino e cria o homem à sua imagem e semelhança e, só a partir dele, gera a mulher. Esta teoria criacionista é distante até mesmo da gestação natural, em que a geração do ser é feita no corpo feminino, da mãe. E no mesmo livro da Bíblia também relata-se que o primeiro pecado foi feito por uma mulher, Eva, ao comer do fruto proibido por Deus e que ela teria ainda induzido ao homem, Adão, a pecar também.

Estes trechos, que introduzem o livro sagrado do Cristianismo, demonstram a visão da mulher como um ser inferior ao homem, por não ter sua imagem semelhante à de Deus, e, de origem pecadora já que foi a primeira mulher que cedeu à tentação de provar aquilo que Deus havia proibido. E, então, ao descobrir a traição de suas criaturas, Deus pune a mulher dizendo “o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.”

Rose Marie Muraro (2017) atribui a *Malleus* a continuação do segundo Gênesis, já que determina castigos às mulheres que desobedecem à ordem de ser propriedade de seus maridos, condenando-as à tortura e morte na fogueira, conforme instrui o livro:

Porque bruxaria é alta traição contra a Majestade de Deus. E assim os acusados devem ser torturados para que confessem o seu crime. Qualquer pessoa, de qualquer classe, posição ou condição social, sob acusação dessa natureza, pode ser submetida à tortura. (Kramer, Sprenger, 2017, p.35)

O texto menciona, ainda, que, caso esta pessoa levada à tortura seja considerada culpada, deverá receber a punição, de acordo com as suas ofensas. E ainda faz a observação de que, anteriormente, a punição a este tipo de crime era a execução por animal selvagem, mas que, “hoje, são queimados vivos na fogueira, provavelmente porque na maioria são mulheres” (Kramer, Sprenger, 2017, p.35)

Os crimes, traições ou pecados dentre os quais eram atribuídos à bruxaria eram considerados femininos, sendo os homens incriminados, muitas por heresia e, assim, recebendo pena menor. (Kramer, Sprenger, 2017, p.324)

3. A EXPOSIÇÃO DA BAILARINA

A perseguição às mulheres e a repressão ao corpo feminino não terminou neste período de caça às bruxas e toda construção social que criou a imagem da mulher prostituta como suja, impura e pecadora esteve constantemente sendo atualizada.

Cesare Lombroso, cientista, psiquiatra e criminologista italiano, que buscou, ao longo da sua carreira, descrever as características fenotípicas dos humanos potencialmente criminosos, em 1876 lançou a pesquisa “O Homem Delinquente” e, em 1893, “A Mulher Delinquente: a Prostituta e a Mulher Normal”, em que afirma que a mulher teria menor tendência à delinquência do que os homens, sendo a prostituta a mulher delinquente, em contraponto à mulher normal.

O autor levanta dados de proporções anatômicas que, na visão dele, seriam mais frequentes à mulheres prostitutas a fim de realizar correlações biológicas que facilitassem a identificação das mulheres que teriam maior predisposição para a prostituição, logo à delinquência. Esta categorização corrobora a visão da prostituta como um ser criminoso, biologicamente defeituoso e anormal. Sendo, então, necessário afastá-la da sociedade para que não cause nenhum mal aos cidadãos de bem e às suas famílias já que ela estaria inclinada ao crime por sua natureza.

Os estudos de Lombroso foram amplamente discutidos no período em que Degas produziu a obra *A Bailarina de Quatorze Anos* (Figura 3) e, possivelmente, podem ter impactado a escolha feita pelo artista sobre os materiais que compunham a obra. A escultura foi originalmente feita em cera, que, diferente da obra em bronze, dá à escultura um aspecto próximo à pele humana. Este material não era comum às obras de arte, sendo mais usado em museus de cera, como Museu Madame Tussauds, que possuía uma ala dedicada à exposição de peças que retratavam criminosos e vítimas, chamada “Câmara do Horror”.

Outro fator que aproxima a imagem da obra à de criminosos foi a escolha do artista pelo uso de uma estrutura de vidro, fazendo com que se assemelha-se não só às obras do museu de cera, como também às do Musée Dupuytren, que exibia itens em cera que ilustravam doenças e malformações (Figura 3).



Figura 3. Escultura em cera do Musée Dupuytren.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:T%C3%AAtre_d%27un_jeune_sujet_atteint_d%27une_tumeur_maxillaire_1.jpg

#paratodomundover

Na imagem, é possível ver uma escultura em cera do rosto de uma mulher com um lenço contornando-o, ela está com os olhos e boca fechados e inchaço no maxilar superior direito. Na parte superior da imagem há uma placa com o nome da instituição a que a obra pertence: Musée Dupuytren. Na parte inferior, há uma placa com o número 318 em evidência e uma descrição em letra cursiva em francês.

Assim, ao ser exposta pela primeira vez, na Sexta Exposição Impressionista, em 1881, a Bailarina de Quatorze Anos impactou o público presente pelas escolhas estéticas feitas pelo artista e recebeu diversas críticas pejorativas que comparavam as feições da jovem a de um animal e a consideravam uma aberração.

Desta maneira, ao compreender o contexto no qual a obra se insere, torna-se evidente que ela vai além de retratar apenas a busca de uma jovem por formação na área da dança. Ela também destaca a representação da mulher prostituta, uma figura marginalizada na sociedade da época.

O cenário de prostituição estava intrinsecamente ligado às instituições artísticas que abrigavam as jovens bailarinas e aos seus mantenedores. Embora a sociedade francesa tenha aplaudido



Figura 4. Bailarina de catorze anos, 1880.

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.110292.html>

#paratodomundover

Na imagem, é possível ver a escultura Bailarina de catorze anos, do artista Degas, em cera, em exposição na Galeria Nacional de Arte, de Washington D.C., Estados Unidos. A jovem está com rosto levemente levantado, braços para trás do corpo e mãos cruzadas, com as pernas afastadas e os pés apontados para fora. A escultura possui um corpete em tecido e uma saia de tule.

o desempenho dessas jovens nos palcos, também estava empenhada em condenar, culpabilizar e marginalizar não apenas Marie van Goethem, mas inúmeras outras jovens em situações semelhantes.

Além disso, observa-se que essa perseguição era um reflexo da construção social presente na sociedade francesa do final do século XIX. Ela não se baseava apenas na formação moral estabelecida pelo Estado ao longo dos séculos, mas também nos dogmas religiosos e científicos da época. Essas crenças, por vezes contraditórias, contribuíram para a perseguição das mulheres prostituídas, mesmo quando a caça às bruxas já não era mais proclamada.

Observa-se assim que o estigma associado à prostituição foi perpetuado por ideologias enraizadas na sociedade, que corroboraram com a rotulação de mulheres a partir de sua forma física ou mesmo da sua profissão, prejudicando não apenas a reputação das mulheres envolvidas, mas também dificultando a busca por oportunidades de reinserção na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

LOMBROSO, Cesare; FERRERO, G. **La donna delinquente, la prostituta e la donna normale**. Imprensa: Torino, Bocca, 1927.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Degas escultor**: do processo de fundição à coleção de bronzes do Museu de Arte de São Paulo - MASP. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Acesso em: 28 nov. 2023.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). **Degas**: Dança, política e sociedade. São Paulo: MASP, 2021.

A TRADIÇÃO DA TEATRALIDADE NA DANÇA EM BELO HORIZONTE

Danielle Márcia Fernandes¹

RESUMO

O artigo discute a relação entre tradição e teatralidade na dança em Belo Horizonte no período compreendido entre as décadas de 1970 e 1980. Investiga as transformações vividas pela dança no período, identificando a busca pela construção de sentido e o hibridismo entre as artes como características da dança produzida nesse contexto. Como referências no estudo sobre a dança mineira, aproxima-se das pesquisas publicadas por Alvarenga (2002, 2010); Christófaros (2010, 2018); Meireles (2009) e Reis (2005). A teatralidade é analisada a partir da problematização do conceito apresentada por Féral (2004). Na análise sobre a teatralidade na dança, aproxima-se dos estudos produzidos por Febvre (1995) e Geraldi (2012), considerando a teatralidade como elemento extra teatral, encontrada na corporalidade dançante.

Palavras-chave: dança; tradição; teatralidade; Belo Horizonte.

ABSTRACT

The article discusses the relationship between tradition and theatricality in Belo Horizonte in the period between the 1970s and 1980s. It investigates the transformations experienced by dance in this context, identifying in the works presented by the groups the search for the construction of meaning and the fluidity of boundaries between dance and theater. As a reference in the study of Minas Gerais dance, it is close to the research published by Alvarenga (2002, 2010); Christófaros (2010, 2018); Meireles (2009) and Reis (2005). Theatricality is analyzed based on the problematization of the concept presented by Féral (2004). In the analysis of theatricality in dance, it is close to the studies produced by Febvre (1995) and Geraldi (2012), considering theatricality as an extra-theatrical element, found in dancing corporeality.

Key words: dance; tradition; theatricality; Belo Horizonte.

A partir da pesquisa de doutorado que se encontra em andamento, abordamos a relação entre tradição e teatralidade encontrada nas primeiras iniciativas de formação e de produção em dança em Belo Horizonte. A integração da dança com outras linguagens artísticas ocorreu de maneira significativa na década de setenta, favorecendo o desenvolvimento do sentido expressivo nas criações em dança, embora possamos identificar traços de hibridismo entre as artes desde o início do processo de desenvolvimento da dança teatral na cidade.

¹ Doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação do prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga e mestra em Artes pela mesma instituição. Graduada em Licenciatura em Dança pela Escola de Belas Artes da UFMG e em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Bolsista PROEX CAPES. E-mail: fernandes.dani@yahoo.com.br.

A primeira iniciativa de formação técnica em dança na cidade foi realizada por Carlos Leite² no final da década de quarenta, ao inaugurar a primeira escola de balé clássico, técnica que orientou sua abordagem de ensino. Embora fosse representante da tradição acadêmica na dança, o trabalho desenvolvido por Leite foi responsável pela modernização do cenário cultural de Belo Horizonte, influenciando na criação de locais de apresentação na cidade e na formação de um público frequentador dos espaços culturais, fomentando a produção artística. (ALVARENGA, 2002). A escola que ocupou inicialmente a sede do Diretório Central dos Estudantes (DCE), transferiu-se, em 1949, para as dependências do recém fundado Teatro Mineiro de Arte³, no qual Leite e suas alunas se aproximaram do ambiente teatral, em peças coreografadas pelo bailarino e dançadas por alunas de sua escola, entre elas Dulce Beltrão (ALVARENGA, 2002; 2010). Segundo Beltrão, em entrevista concedida à Christófaró (2009, p.41), a interpretação era uma das características da atuação do bailarino Carlos Leite:

[...] era um bailarino que interpretava bastante. Gostava muito de fazer coreografias que exigissem um envolvimento emocional [...] E tinha uma interpretação do sentimento muito intensa. Uma vez comecei a analisar o porquê. Isso posteriormente. Ele não era um bailarino alto. Então, nunca fazia muito os papéis... Por exemplo, em O lago dos cisnes, nunca fez o príncipe. [...] Como era baixo, as bailarinas nas pontas ficavam mais altas do que ele. Então fazia o bobó da corte, fazia o feiticeiro no segundo ato, fazia sempre esses papéis que conotavam, deveriam ter uma interpretação maior. [...] Era um bailarino que sempre se manifestava mais. Apesar de ter uma técnica muito boa, sempre fazia papéis mais de interpretação. Então acho que ele transmitiu isso para a gente.

Personagem importante na história da dança em Belo Horizonte, Dulce Beltrão iniciou sua formação em dança na técnica clássica como aluna de Carlos Leite e, posteriormente, desenvolveu sua proposta de dança afinada com a busca pela expressão, justificada pela dificuldade técnica encontrada pela bailarina que não se enquadrava no padrão corporal do balé clássico. A influência de Klauss Vianna, contribuiu de maneira significativa no desenvolvimento de uma proposta de dança moderna pela artista que, embora mantendo o balé clássico como base técnica, estimulava a expressão do bailarino em suas coreografias (ALVARENGA, 2010). Em Klauss, Dulce encontrou a referência para o trabalho que enfatizaria a individualidade e uma dança interiorizada, como relatou em entrevista concedida à Ricardo Barreto em 2007:

A dança para mim era fora e o Klauss me ensinou a interiorizar. Então minhas aulas vêm de dentro para fora. Porque eu tinha tanto problema técnico fazendo balé clássico acadêmico que eu tinha que encontrar um jeito de conquistar a plateia, não é? E era isso que o Klauss tinha, aqueles signos, aqueles simbolismos dele de pôr um coro, uma máquina de escrever saindo o som, de trabalhar com atores. Era tudo uma coisa que vinha muito de dentro, e eu parti muito... Então as minhas aulas são muito de dentro para fora, que era a minha dança⁴.

² Carlos Leite foi bailarino na Escola de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina russa Maria Olenewa, e atuou no Original Ballet Russo e no Ballet da Juventude. Seguindo a linha do balé clássico, sua escola foi inaugurada em Belo Horizonte em 1948, fortalecendo a ideia de reconhecimento profissional do balé clássico na cidade (REIS, 2010).

³ Fundado em 2 de abril de 1949, o Teatro Mineiro de Arte (TMA) ocupou o nono andar do antigo Brasil Palace Hotel, funcionando como teatro de bolso. (DANGELO, 2010, p.16).

⁴ Entrevista concedida para Ricardo Barreto em 14 junho 2007. Acervo Klauss Vianna.

Klauss Vianna foi aluno da primeira turma de Carlos Leite e, em 1956, inaugurou na cidade a Escola de Dança Klauss Vianna e, em 1959, o Ballet Klauss Vianna (BKV), apresentando a proposta de desenvolvimento do balé moderno (ALVARENGA, 2002). A aproximação do artista com as diferentes linguagens artísticas fez parte de sua experiência formativa desde a infância⁵, sendo identificada na integração com artistas formavam a Geração Complemento⁶. No processo de modernização do balé, a integração com outras linguagens representou o elemento de ruptura com a tradição encontrada em sua formação com Carlos Leite.

No mesmo contexto de criação do Ballet Klauss Vianna foi criado o grupo Teatro Experimental⁷, do qual Klauss Vianna se aproximou na criação do espetáculo *O caso do vestido*. A integração da dança com a literatura e o teatro se fez presente nesse espetáculo, que contou com a participação do coro do Teatro Experimental na declamação do poema de Carlos Drummond de Andrade, conferindo maior sentido expressivo à dança (ALVARENGA, 2002). Segundo Lúcia Helena Machado, integrante do Ballet Klauss Vianna, nesse contexto houve a aproximação de bailarinos do grupo com os atores do Teatro Experimental: “Carlão⁸ passou a ministrar um curso de interpretação seguido atentamente pelos integrantes do Teatro Experimental e por alunas de Klauss” (MACHADO, 2001, p. 59). A bailarina Marilene Martins, foi integrante do BKV e se aproximou do teatro no contexto em que trabalhou com Klauss Vianna, chegando a atuar nos espetáculos *Numância: ou ficar a terra livre e Futebol, alegria do povo*, ambos do Teatro Experimental, experiência que contribuiu para a integração de elementos teatrais no trabalho desenvolvido junto ao Trans-Forma Grupo Experimental de Dança.

O processo de modernização do balé iniciado por Klauss Vianna foi interrompido em 1963, quando Klauss e Angel Vianna viajam para Salvador para atuarem no curso de dança da Universidade Federal da Bahia. Nesse momento, a formação em dança em Belo Horizonte retornou à exclusiva atuação de Carlos Leite, representando um momento de continuidade da tradição acadêmica na formação de bailarinos. Somente no início da década de 1970, seria retomado o processo de modernização iniciado por Klauss, momento em que as bailarinas Dulce Beltrão e Marilene Martins, ex-alunas de Carlos Leite e Klauss Vianna, inauguraram suas escolas (ALVARENGA, 2002; REIS, 2005).

A Escola de Dança Moderna Marilene Martins e o Studio Anna Pavlova, apresentaram propostas de formação em dança que integravam referências da dança moderna. A escola de Marilene Martins foi a pioneira ao oferecer a formação em dança moderna, já o Studio Anna Pavlova se caracterizou pela formação na técnica clássica e pela oferta de aulas de dança moderna ministradas por

⁵ Klauss conviveu com artistas de diferentes linguagens em sua trajetória de formação como bailarino, como apresentado por Alvarenga (2009, p.22): “Um outro aspecto abordado deu-se no enlaçamento que se estabeleceu entre a dança e outras áreas – o teatro, a música, a cenografia, a literatura, dentre outras – na experiência de Klauss Vianna, tendo-se construído lugares e redes de sociabilidade, entrosamento, discussão e circulação de ideias”.

⁶ [...] grupo de artistas e intelectuais da vanguarda belo-horizontina que surgiu em torno da publicação da revista Complemento, e fomentava reflexões sobre atuação artística. [...] A Geração complemento proporcionou a aproximação entre artistas, como aconteceu com Marilene Martins e Jota D’Ángelo, Carlos Kroeber, Mamélia Dorneles, entre outros do Teatro Experimental com quem a bailarina viria a trabalhar mais tarde. (CHRISTÓFARO, 2010, p.30).

⁷ Fundado por Carlos Kroeber, Jota D’Ángelo e João Marschner, o Teatro Experimental exerce grande influência no panorama teatral de Belo Horizonte, de 1959 até meados dos anos de 1960, ao encenar textos de autores da vanguarda europeia e norte-americana. A partir de 1966, assume posição de resistência à Ditadura Militar e de valorização das tradições culturais e políticas de Minas Gerais (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2023).

⁸ Carlos Rocha integrou o grupo Teatro Experimental. É diretor, produtor, iluminador e preparador corporal. Participa de montagens que são marcos da produção teatral da capital mineira desde a década de 1980. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2023).

Dulce Beltrão e em cursos com artistas convidados. Esses espaços deram origem aos grupos Trans-Forma e Baletatro Minas, que se tornaram referências na dança em Belo Horizonte.

No contexto de transformação e hibridismo entre artes vivenciada pela dança na década de setenta, destaca-se a aproximação entre artistas da dança e do teatro, como apresentado por Reis (2005, p. 22):

[...] Jota Dangelo, um dos criadores do Teatro Experimental, dirigiu espetáculos de dança. Klauss Vianna coreografou peças de teatro e desenvolveu trabalho pioneiro de expressão corporal para atores. Marilene Martins, que criaria o Trans-Forma, primeiro núcleo de dança moderna em Belo Horizonte, trabalhou como atriz. Paulo Pederneiras atuou em peças de teatro, antes de tornar-se bailarino do Trans-Forma e depois integrante do Grupo Corpo.

As transformações vivenciadas na dança nas décadas de setenta e oitenta são importantes para compreendermos a formação de artistas atuantes na cena contemporânea em Belo Horizonte. Na década de setenta, a dança se aproximou de outras linguagens artísticas, desenvolvendo uma vertente mais teatral. Na década seguinte, consolidou essa integração, valorizando o resultado estético do espetáculo. De acordo com Silva (2005, p.118-119):

A década de oitenta [...] sustentou a interdisciplinaridade e a ousadia na experimentação, quando coreógrafos e bailarinos buscaram no teatro, na mímica, na acrobacia, na esgrima ou no canto, por exemplo, técnicas de enriquecimento de suas performances. Naquele momento [...] o produto, ou seja, o espetáculo, tornava-se prioridade absoluta.

O cenário da dança no Brasil nesse período foi marcado pela formação de grupos de dança independentes que representaram a renovação da linguagem estética da dança sob a influência pós-moderna (BÓGEA, 2014). Em Belo Horizonte, essa renovação é encontrada na proposta de artistas que buscaram novas possibilidades de criação em dança. Neste mesmo período, a Escola de Dança Marilene Martins e o Studio Anna Pavlova⁹ possibilitaram aos alunos a vivência de técnicas de dança diversas em cursos livres com artistas convidados¹⁰. Enquanto na década de cinquenta e sessenta encontramos em Klauss Vianna o diálogo com a literatura e a valorização da individualidade do bailarino na proposta do balé moderno, a partir da década de setenta, a dança integrou elementos de experimentação e maior aproximação com outras artes, o que possibilitou a liberdade de atuação criativa e expressiva do bailarino. Considerando os aspectos evidenciados, modernizar a dança significou, nesse momento, a abertura para a construção de sentido narrativo nos processos criativos em dança, no contexto em que as fronteiras entre as artes se tornaram tênues.

O conceito de teatralidade, discutido na segunda metade do século XX, nos auxilia a compreender o desenvolvimento da dança nesse período. No âmbito do teatro, se discutiu a contemporaneidade do conceito, a partir das transformações vivenciadas nas bases da operação teatral que deslocou a relação com o texto dramático. Nesse momento, como afirma Féral (2004, p. 49): “[...] a linguagem

⁹ O Studio Anna Pavlova foi criado em 1967 por Sylvia Calvo e Dulce Beltrão. Em 1973 foi criado o Grupo do Studio Anna Pavlova, que deu origem ao Baletatro Minas, quando em 1978 o grupo decidiu pela mudança do nome, apr9[6*-//6”oximando-se da proposta de integração com o teatro. (MEIRELES, 2019).

¹⁰ Cursos de expressão corporal, dança afro, jazz e dança moderna e teatro. Aulas com Bettina Bellomo, Freddy Romero, Ivaldo Bertazzo, dentre outros, são identificados nos documentos que de ambos os grupos (CHRISTÓFARO, 2018).

textual será substituída pela linguagem corporal do ator”. De acordo com a autora, o teatro buscou redefinir sua especificidade diante da dissolução de fronteiras entre as artes no século XX. Encontrando inicialmente referências em autores da área do teatro, Febvre (1995) analisa a especificidade da teatralidade na área da dança, encontrada na base de qualquer operação artística (FÉRAL, 2004). A autora apresenta a polissemia do conceito ao considerar a teatralidade na dança como elemento extra teatral, ou seja, não específico do teatro. Considera o corpo como lugar privilegiado na construção da teatralidade na dança, do qual o teatro pós-dramático se aproximou em suas criações, ao mesmo tempo em que se distanciava da teatralidade como sinônimo de mimese da realidade, ancorada no texto dramático. Essa discussão do conceito acompanha a transformação realizada nos modos de criação em dança no período e embasa a análise da produção em dança em Belo Horizonte.

Segundo Geraldi (2009), a escolha técnica do coreógrafo influencia diretamente na estética apresentada e constitui um dos possíveis caminhos de análise da teatralidade na dança. Nos trabalhos de artistas que atuaram na dança nas décadas de setenta e oitenta em Belo Horizonte, identificamos processos de criação que favoreceram a liberdade criativa do bailarino e que não se enquadravam como reprodução técnica, com resultados virtuosos e abstratos, mas construíam sentidos no diálogo com o espectador. Na produção em dança desse período, identificamos diferenças nos modos de criação relacionadas às bases técnicas e estéticas dos artistas. O trabalho de criação coletiva desenvolvido pelo Trans-Forma Grupo Experimental de Dança distanciava-se o padrão da dança acadêmica, resultando em uma estética diferenciada. A diversidade presente na formação dos bailarinos, cuja experiência da dança moderna constituiu a base de formação em dança, favoreceu o desenvolvimento da expressão, assim como a experiência em dinâmicas de improvisação nas aulas favoreceu a formação de bailarinos como intérpretes-criadores. Além da criação coletiva, o grupo contou com a direção teatral, no desenvolvimento dos espetáculos. Artistas do teatro mineiro, entre eles Eid Ribeiro, Carlos rocha, Paulo César Bicalho, foram convidados com o intuito de colaborar com o roteiro e o desenvolvimento da dramaturgia das cenas. O recurso aos elementos cênicos e a experimentação corporal, são exemplos de recursos não verbais utilizados na construção de sentidos nos espetáculos (PAVIS, 2008). Como exemplo, no processo de criação do espetáculo *Terreno Baldio* (1978), a temática do circo mambembe foi desenvolvida a partir da experimentação corporal que resultou na representação de personagens do circo e de um roteiro que construía a ligação entre as cenas, recurso utilizado no desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo (FERNANDES, 2019).

No mesmo período de atuação do Grupo Trans-Forma, o grupo Baletatro Minas “[...] se insere em um contexto de tradição e ruptura entre o clássico e o moderno, com diferenciações técnicas e estéticas em seus espetáculos e coreografias” (ALVARENGA, 2010, p.76). O grupo Baletatro surgiu da iniciativa de Dulce Beltrão e Sylvia Calvo que inauguraram, em 1967, o Studio Anna Pavlova, tendo “[...] como base a técnica clássica de dança e um perfil atento a diversificar a expressividade da dança através de outras técnicas, como a Dança Moderna e a Dança Afro” (MEIRELES, 2012, p.3). O espaço recebeu diferentes artistas, possibilitando a vivência de diferentes técnicas em cursos livres, como relata Meireles (2016, p. 21):

Dentre as atividades promovidas, listo: cursos regulares de técnicas de dança (Clássica, Moderna, Jazz, Afro e Capoeira) e Cursos de Férias de estilos variadas de dança (Clássica, Indiana,

Jazz, Moderna, Espanhola e, Expressão Corporal); palestras com artistas e pesquisadores do movimento; sessões de filmes; mostra de dança; e concursos internos de coreografias. Tais ações propiciavam um circuito dinâmico entre os artistas locais e promovia a vinda à capital mineira de um número representativo de artistas, professores, mestres e coreógrafos de outros estados do País e do exterior.

A técnica clássica era a base da formação do bailarino do Grupo Baletatro Minas, mas em suas coreografias sobressaia a abordagem moderna e expressiva de Dulce Beltrão, revelando a relação entre tradição e modernidade na dança (ALVARENGA, 2010). Nos processos de criação dos espetáculos, o bailarino atuava como intérprete do coreógrafo, com alguns momentos de flexibilização na técnica, como encontrado na análise realizada por Christófaró (2009, p.45): “A composição reuniu movimentos advindos da técnica clássica – os *developpés* –, e outros, livres, orientados pelas emoções e realizados com os braços”. No espetáculo *Dona Olimpia*, identificamos o uso de adereços e figurinos utilizados na representação de personagens. Desenvolvida sob as bases da tradição acadêmica, a modernidade na dança nas coreografias de Dulce Beltrão se caracterizou pelo recurso à expressão e pela presença de elementos cênicos que conferiam sentido e dramaticidade à coreografia.

Na década de oitenta, observamos a consolidação da modernização da dança na capital, com a ampliação das possibilidades técnicas, estéticas e expressivas. Assistimos nesse momento à atuação de grupos herdeiros das transformações vivenciadas na década anterior. O Grupo Corpo apresentou em 1980 o espetáculo *O último trem*, de Milton Brant e Araiz, que marcou a finalização da linha narrativa do grupo. Após esse trabalho, o grupo passou a buscar mais autonomia de criação, tendo Rodrigo Pederneiras como coreógrafo, seguindo uma linha mais abstrata e técnica, cuja via privilegiada da teatralidade é o corpo do bailarino (FÉRAL, 2014). Em 1981, surgiu o grupo Primeiro Ato, cuja influência de Marilene Martins é destacada por Sirimarco (2009, p.89): “Embora as fundadoras do grupo tenham saído da escola do Corpo, foi a dança do Grupo Trans-Forma que realmente influenciou essas bailarinas”. De acordo com a autora, aspectos da teatralidade são encontrados nos trabalhos desenvolvidos pelo grupo, que desde o início de sua trajetória estabeleceu parcerias com artistas de diferentes áreas no processo de criação coletiva. Assim como nos trabalhos criados por Pederneira, a teatralidade na estética contemporânea do grupo Primeiro Ato se desenvolve no corpo, elemento a ser considerado na centralidade das análises sobre a teatralidade, de acordo com Féral (2014), responsável pela manifestação dos sentidos na dança e que substituiu a linguagem textual no contexto do teatro pós-dramático. Em 1982, foi criado o grupo Elo Ballet de Câmara Contemporâneo, formados por bailarinos que integraram o Baletatro Minas, sob direção do argentino Luís Arrieta e Bettina Bellomo e, em 1984, o Camaleão Grupo de Dança, ampliando as referências de produção em dança no contexto de desenvolvimento da abordagem contemporânea na dança.

Destacamos, nesse período, a modernização do trabalho realizado pela Companhia de Dança do Palácio das Artes. A origem da Companhia está atrelada ao trabalho desenvolvido por Carlos Leite na década de cinquenta, quando criou o Ballet Minas Gerais, grupo formado por alunos de Leite que se caracterizou pela estética clássica. Oficializada pelo Governo de Minas Gerais em 1971, ano de inauguração do Palácio das Artes, o grupo manteve a tradição acadêmica na dança, realizando a transição para uma linguagem contemporânea na década de oitenta (MEIRELES, 2014). A estreia do

espetáculo *Tribana* (1983), com coreografia de Dulce Beltrão, pode ser considerado um marco de transição do grupo para uma linguagem contemporânea na dança, como apresentado por Meirelles (2014): “Beltrão, como que estabelecendo uma ponte entre a tradição e os ventos da modernidade nessa arte, convida os bailarinos a saírem da sala de aula e percorrerem as dependências do teatro do Palácio das Artes” (MEIRELES, 2014, p.83). Ainda segundo Meireles (2016, p.212): “A Cia de Dança do Palácio das Artes passou, na década de 1980, por uma grande reformulação em seu perfil artístico em busca de uma identidade comum e por uma triagem objetivando buscar elementos que se identificassem com a nova filosofia, o estilo contemporâneo”.

A renovação da linguagem estética realizada pela Companhia de Dança do Palácio das Artes acompanhou a transformação vivenciada pela dança em Belo Horizonte nesse contexto, caracterizada pela superação da tradição acadêmica como referência estética e por uma teatralidade que se apresenta independente da intencionalidade de construção de sentidos narrativos (FEBVRE, 1995). Consolida-se a modernização do cenário da dança em Belo Horizonte, que passa a se caracterizar pela produção e apresentação de espetáculos orientados por uma estética contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade**: Belo Horizonte, 1959-1975. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação/UFMG. BH, 2002.

_____, **Klauss Vianna e o ensino de dança**: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990). Tese de doutorado. Faculdade de Educação/UFMG. BH, 2009.

_____, **Dulce Beltrão, o sentimento em Dança**. Livro 4. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

BOGEA, Inês. **Caminhos Cruzados**: Teatro de Dança Galpão 74 a 81. Editora Sesc – São Paulo. 2014.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Movimento expandido**: confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte, 2009.

DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Perspectiva: 2010.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Carlos Rocha**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518480/carlos-rocha>. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Teatro Experimental**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo518675/teatro-experimental-te>. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théatralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Danielle Márcia. **A política da sensibilidade na criação em dança do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança**. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes/UFMG, 2019.

GERALDI, Sílvia. **Raízes da teatralidade na Dança Cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009, 331 f. (Tese, Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. **A filha da Paciência**: na época da Geração Complemento. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MEIRELES, Tania Mara Silva. Tribuna: o despertar de uma experiência expandida. **Anais do VIII congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: 2014.

_____, **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência profissional continuada [1971-2013]. 471f. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2015.

REIS, Glória. **Cidade e Palco**. Experimentação, transformação e permanências. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIRIMARCO, Gisela Dória. **A teatralidade na dança do grupo Primeiro Ato**. Tese de doutorado. Escola de comunicação e artes/USP. São Paulo, 2009

COREOGRAFANDO ÉTICAS: afecções e práticas imaginativas na obra *Biblioteca de Dança*

Jorge Alencar¹

Lúcia Matos²

RESUMO

Este artigo aborda o exercício ético na dança como prática de imaginação poético-política que dinamiza nossa potência de agir em conexão com a obra *Biblioteca de Dança* dirigida por Jorge Alencar e Neto Machado (Salvador - BA), que tem como principal dispositivo a "contação de obras" de dança preexistentes. Apoiando-se na Prática como Pesquisa (Fernandes, 2013; 2014), inicia-se com compreensões sobre ética em diálogo com a teoria das afecções de Spinoza (Deleuze, 2002; Giacoia Jr, 2018; Spinoza, 2020); em seguida são apresentadas algumas decisões ético-coreográficas da *Biblioteca de Dança*. Como conclusão, destacamos que o problema ético na dança incide, acentuadamente, nos domínios da produção do comum, projetando, temporariamente, espaços-tempos compartilhados que dizem sobre os modos como elaboramos o nosso viver coletivo.

Palavras-chave: ética, composição coreográfica, *Biblioteca de Dança*.

ABSTRACT

This article addresses the ethical exercise in dance as a practice of poetic-political imagination that dynamizes our capacity to act, in connection with the choreographic work *Biblioteca de Dança / Dance Library* directed by Jorge Alencar and Neto Machado (Salvador - BA) whose main performative device is the "performance telling" of pre-existing dance pieces. Based on Practice as Research (Fernandes, 2013; 2014), it begins with understandings about ethics in dialogue with Spinoza's theory of affections (Deleuze, 2002; Giacoia Jr, 2018; Spinoza, 2020); Then, some ethical-choreographic decisions of the *Dance Library* are highlighted. In conclusion, we propose that the ethical problem in dance focuses on the domains of the production of the common, projecting temporary shared spaces-times that speak about the ways in which we elaborate our collective living.

Keywords: ethics, choreographic composition, Dance Library.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (PPGDança - UFBA), com orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. No campo da criação artística, Alencar envolve-se com dança, teatro, audiovisual, comunicação, curadoria, escrita e educação. jorgealencarjorge@gmail.com

² Pós-doutora em Estudos em Dança (FMH - Universidade de Lisboa). Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Educação e Licenciada em Dança (UFBA). Líder do Grupo de Pesquisa PROCEDA (CNPq). Pesquisadora e professora permanente do PPGDança. Atua na Licenciatura em Dança e é docente-orientadora do Núcleo 2 de Dança da Residência Pedagógica CAPES. E-mail: luciamatos@ufba.br

COREOGRAFANDO ÉTICAS: AFECÇÕES E PRÁTICAS IMAGINATIVAS NA OBRA BIBLIOTECA DE DANÇA

A relação entre ética e composição coreográfica, em confluência com a *Biblioteca de Dança*, constitui o cerne da pesquisa de doutorado em andamento³, no PPGDança – UFBA. Para a efetivação desta investigação, adotamos como uma possível dobra método-lógica a perspectiva apresentada pela Prática como Pesquisa (PAR), a qual coloca a centralidade dos processos artísticos em dança e os potenciais deslocamentos da atividade artística no ambiente acadêmico (Rubidge, 2004). Compondo essa dobra, compreendemos que a proposta da Pesquisa Somático-Performativa (Fernandes, 2014) nos possibilita o mover e ser comovido por pulsões, e nesse sentido, “nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível” (Fernandes, 2013, p.22).

Em face de um exercício ético, este artigo busca ativar contingências imaginativas na dança a fim de perseverar uma escrita que entremeie teoria e coreografia não somente por uma manobra de estilo, mas por um compromisso epistêmico e metodológico que imprime acordos recíprocos entre criação, pesquisa e realização enquanto processos mutuamente dependentes (Fernandes, 2013).

A ética que exercitamos aqui coreografa percursos em direção divergente dos ranços morais feitos de mandamento/obediência, dos sistemas de julgamento e mesmo dos “bons costumes” e das “boas intenções”. Em vez de imperativos categóricos e de valores absolutos do “deve-se” ou “tem que”, nesta abordagem, a ética tem o potencial de dizer sobre *modos de existência, formas de vida e práticas compositivas*⁴ (Deleuze, 2002; Giacoia Jr, 2018; Spinoza, 2020; Teixeira, 2023) situados longe de molduras normativas, prescritivas e universalistas próprias do horizonte moral.

Teixeira (2023) salienta que moral e ética são campos paradoxais que estabelecem uma relação orgânica entre si. A moral alinha-se ao costume orientando jeitos de compreender o outro a partir de uma reprodução sistemática de valores ligados à tradição e a uma performance de legitimidade, um tipo de “saber prévio” que pode ser restritivo e excludente, compondo uma “atmosfera de não possibilidade” (Teixeira, 2023, p.20). A ética seria uma capacidade crítica de avaliação indispensável para a compreensão dos valores que formulam uma superfície moral. Para o autor, numa primeira acepção, a moral designaria o costume em sua forma prática e para que “sejamos capazes de averiguar os valores que se desdobram desse costume e, mais, que se materializam na ação, precisamos de uma disposição ética” (Teixeira, 2023, p.22).

A filosofia moderna de Spinoza (2020)⁵ propõe um entendimento de ética que pulsa com as afecções e potências do corpo. Na obra, Spinoza trata de uma filosofia prática da vida, considerando o afeto em sua perspectiva ativa, em ato, em exercício, instituindo o corpo como modelo filosófico.

³ Orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos e supervisão do Prof. Dr. Xavier Le Roy, durante os seis meses de realização da bolsa-sanduíche CAPES (de setembro de 2023 a fevereiro de 2024), na Universidade Justus-Liebig em Giessen (Alemanha).

⁴ Em diálogo com o pensamento de Agamben, Giacoia Jr (2018) afirma que Spinoza pode ser considerado um precursor de uma ética como modo de ser ou forma de vida com base em “uma concepção de liberdade como *livre necessidade*, uma ética não normativa” (Giacoia Jr, 2018, p.41). O autor ainda aproxima as concepções de Spinoza das filosofias de Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, apesar das suas grandes diferenças. Destacamos aqui também “práticas compositivas” tanto pela dimensão pragmática/compositiva da filosofia de Spinoza como pelo desejo de articular tais ideias a noções como composição e coreografia na dança.

⁵ Deleuze (2002) elucida que o começo e o projeto da Ética data de 1661, tendo sido desenvolvido entre 1661 e 1675. O livro foi concluído em latim, mas por motivos de prudência, em um contexto hostil e persecutório, ele desiste de publicá-lo.

Uma ética que não é pautada pelo *Bem e o Mal*, mas sim pelo *bom e o mau*. Enquanto a lei moral compreende um dever cujo único efeito e finalidade é a obediência - na condição de instância transcendente que estabelece os valores Bem/Mal -, o conhecimento, em perspectiva ética, é potência imanente que engendra a distinção qualitativa dos modos de existência bom/mau, sendo que “o bom existe quando um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda e com uma parte de sua potência, aumenta a nossa” (Deleuze, 2002, p.28).

Trata-se, portanto, de uma composição. Assim, trazendo para nosso campo de atuação, propomos pensar na própria noção de *composição coreográfica* que, a depender das relações e combinações realizadas, pode aumentar ou diminuir as potências dos corpos envolvidos, em certos encontros. Um corpo encontra um outro corpo, uma ideia encontra outra ideia, seja para compor um todo mais potente ou para que um decomponha o outro desmantelando a coesão de suas partes. Cada indivíduo, em sua singularidade, é um grau de potência ao qual corresponde certo poder de ser afetado, ser preenchido por afecções.

Ao abordar a filosofia prática de Spinoza, Deleuze (2002) chama a atenção para o caráter etológico da ética que, segundo o autor, considera o poder de afecção em cada caso, por meio de duas espécies: 1) as ações ligadas à própria natureza do indivíduo; 2) as paixões que derivam do exterior. O poder de ser afetado situa-se como *potência para agir* se animado por afecções ativas e como *potência para padecer* se animado por paixões. Uma vez que nossa potência aumenta ou diminui a depender dos corpos com os quais compomos, a potência desse corpo que encontramos pode se opor ou se somar à nossa, causando, respectivamente, paixões tristes ou alegres. Mesmo sendo uma paixão e, portanto, mobilizada por causa exterior, a ética em Spinoza é uma *ética da alegria* que nos mobiliza à potência da ação, enquanto as paixões tristes geram impotência.

Assim, diante do cenário contemporâneo, questionamos: como encontrar paixões alegres, ideias adequadas e ser conscientes de nós mesmos quando a vida nos desafia todo o tempo com desencontros e tristezas?

Movendo Spinoza e atualizando em nossa composição de escrita aqui ainda indagamos: como ativar uma alegria ética (não a suposta alegria frívola e falsificada das aparências!), uma potência de agir, nas danças que compomos? Como aumentar as potências nos encontros que coreografamos?

De maneira introdutória, compreendemos coreografia como um modo de organizar/editar decisões, presenças, relações e sentidos no tempo-espço, distribuindo poder e compondo certas sociabilidades temporárias. Dentro e além da dança. Argumentamos que a dança coreografa éticas estabelecendo práticas relacionais que sustentam forças, põem valores em exercício, movendo afecções. Cada dança específica coreografa éticas específicas, caso a caso, de modo contingencial.

De diversos jeitos, as questões acima animaram a criação artística que marca o pulso ético-coreográfico desta escrita: a instalação coreográfica *Biblioteca de Dança*⁶ (2017), que tem direção de Jorge Alencar e Neto Machado, dinamizada também por diversas pessoas artistas que ocupam

⁶ Antes de sua estreia no ano de 2017, na biblioteca do Goethe Institut Salvador (BA), no IC - Encontro de Artes, o projeto foi investigado em três contextos de residência artística: Akademie Schloss Solitude (Stuttgart – Alemanha), em 2013/2014; #StationONE – Service for Contemporary Dance (Belgrado – Sérvia), 2017 e Graner – Centro de Creación del Cuerpo y el Movimiento (Barcelona – Espanha), 2017, com apoio da Fundação Nacional das Artes (Funarte). É possível acessar capítulos avulsos, em versão audiovisual e em formato de podcast no Youtube e no Spotify, respectivamente, bem como um compilado produzido em parceria com o Sesc SP disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/danca/biblioteca-de-danca/biblioteca-de-danca> Acesso em: 20/09/23.

bibliotecas e agem como livros vivos, abertos à leitura, compartilhando lembranças conectadas a danças às quais assistiram e que marcaram suas vidas e contextos.

O trabalho perfaz uma coletânea de “livros humanos dançantes” formada por artistas do corpo que, ao redor de mesas de bibliotecas, junto ao público, contam performances e/ou situações de dança criadas e performadas por outras pessoas artistas e/ou mesmo por não-profissionais. Artistas lembrando de artistas como um jeito de documentar no corpo e na cena essa danças que as/os atravessaram e seguem atravessando. Em aproximação aos termos “espinosistas”, artistas-corpos-ideias que encontram-se com obras-corpos-ideias e, em composição, afetam-se, incidindo diretamente em nossa potência de agir, em um campo de relações.

Vamos ao percurso coreográfico do trabalho.

Imagine-se adentrando uma biblioteca. Talvez você tenha vindo aqui especificamente para assistir a uma dança. Ou, talvez, para devolver e resgatar um livro. De todo jeito, assim que você cruza a porta principal, depara-se com as usuais materialidades daquele espaço: livros, estantes, mesas, cadeiras, computadores, pessoas. Talvez brinquedos. Talvez silêncio.

Agora, você passa a notar pessoas movendo-se ao redor e/ou sobre as cadeiras e mesas enquanto desaguam uma profusão de palavras cuja paisagem sônica você pode acessar até à distância.

Enquanto você observa essa profusão de presenças, uma bibliotecária aproxima-se e convida você a acessar justamente aquelas pessoas que, aqui, chamamos de livros vivos ou volumes que compõem uma dança. Caso aceite o convite, você escolhe uma mesa para sentar. Lá, estará uma das artistas participantes que se apresenta: “Oi, eu sou Luana Bezerra⁷, um dos volumes da *Biblioteca de Dança*. Eu tenho três capítulos para apresentar a vocês. Capítulo um: algo no ar acontece; capítulo dois: chão de estrelas ou flagrante pré-Império da Tijuca; capítulo três: meu banquete. E aí, por qual a gente vai começar?”

Você escolhe um capítulo pelo título (talvez você tenha escolhido o livro pela “capa” ou pelo movimento que fazia quando você chegou aqui). A artista-volume performa um capítulo-cena com duração de mais ou menos dez minutos. Nesse capítulo, ela vai contar sobre uma peça de dança ou situação coreográfica⁸ que ela testemunhou em algum momento de sua vida. Provavelmente, assistir a essa peça/situação provocou nessa artista afetos intensos. Talvez perturbadores, talvez animadores.

Para escolher qual peça ou situação coreográfica que ela está contando para você, a artista provavelmente navegou por algumas perguntas-orientadoras provocadas pelos diretores do trabalho: Qual peça foi fundamental para você, para a sua cidade, para o seu país? Qual coreografia você gostaria de ter feito e em qual posição (coreógrafa, dançarina, dramaturgista, figurinista, iluminadora, produtora...)? Qual peça lhe arrebatou? Qual obra você gostaria muito que alguém específico assistisse? Como organizar, coreograficamente, os afetos gerados no encontro com essa obra de modo a afetar o público para quem contamos essa danças?

⁷ Luana Bezerra é oriunda de Nova Holanda/Complexo da Maré (RJ). É licenciada em Dança pela UniverCidade – Centro Universitário da Cidade. Artista/performer, pesquisadora do corpo e do movimento, elabora suas práticas artísticas desde o início dos anos 2000 e vem se articulando junto a outros artistas para construir narrativas ligadas às questões de raça, gênero, classe, território, meio ambiente, decolonialidade e criações coletivas como modo de fabular sua própria (re)existência. Contribuiu artisticamente com diversas pessoas, coletivos e coreógrafas, como a Lia Rodrigues Companhia de Danças e Dani Lima.

⁸ Na *Biblioteca de Dança*, as obras a serem contadas são consideradas como “peças de dança” pelas próprias pessoas que respondem pela coreografia ou como “situação coreográfica” na percepção das artistas participantes da Biblioteca que, desse modo, as percebem como em eventos cotidianos, por exemplo.

Ao compartilhar essa experiência, a artista-volume vai descrever aspectos da peça e reencenar alguns fragmentos coreográficos do que assistiu, do jeito como ela pode percebê-los naquela oportunidade, sendo quem ela era, com os seus repertórios e limitações, em um momento histórico, já transpassada por afecções do presente. Ela vai dançar fragmentos da dança à qual assistiu com as ferramentas que possui e, mesmo vendo-a engajada em sua reconstituição possível, você percebe que não há aí um pretense pacto de “fidelidade” em relação à obra sobre a qual ela se debruça em lembrar e contar.

Ela poderá usar uma trilha sonora - direto de seu telefone ou de outro canto - e utilizar objetos. Ela fará uso de alguns recursos corporais, sonoros, sensoriais, indumentários, cenográficos para te trazer para perto dos afetos que a atravessaram quando ela se deparou com aquela dança. Talvez nada disso seja necessário e esteja tudo somente no seu corpo e no encontro com você.

Ao fim do capítulo-cena, ela fará uma pergunta endereçada a você e às demais pessoas em volta da mesa como um convite à conversa para que vocês, coletiva e colaborativamente, possam desaguar as suas próprias memórias. O que seria um livro, senão um convite a um encontro? O que seria um livro que dança, senão um convite ao movimento, ao deslocamento na direção de si e do outro, da outra?

Para criar esse trabalho, algumas diretrizes éticas encaminham as decisões coreográficas. Quais são as pessoas e presenças que compõem esse trabalho coreográfico? Cada pessoa conta somente uma peça de dança? Várias pessoas contam um mesmo trabalho de dança com diferentes vieses? As pessoas participantes contam mais de uma obra? Qual a sequência dessa contação? Uma artista conta depois da outra? São artistas da dança que contam ou pessoas com outros saberes? Somente adultos podem participar ou jovens e crianças também? A pessoa que conta pode ser da equipe do trabalho lembrado ou queremos focar na percepção de artista enquanto espectador/a? Onde acontecem essas contações? Na rua? Em um teatro? Em um museu? Em uma sala de aula? Em uma escola de dança? Em um arquivo público? No espaço onde ocorreu a peça que contamos? Como contextualizar cada peça contada? O que dar a perceber sobre cada performance? Cada obra demanda jeitos distintos de ser contada? Como contar além das palavras? Como compor a experiência de contar, escutar, assistir?

Desde os primeiros ímpetos da criação da *Biblioteca de Dança*, demo-nos conta de que, ao contar e lembrar de obras e situações coreográficas via oralidade, gesto e movimento estaríamos produzindo, performativamente, narrativas de uma certa historiografia da dança⁹. Assim, uma contingência ética tornou-se basal: evitar os perigos da história única, como alerta Adichie (2012). Na *Biblioteca de Dança*, toda história importa. Nessa direção é que, para coreografar as éticas presentes na obra, entendemos que essas histórias precisariam: compartilhar o espaço; acontecerem simultaneamente e sem hierarquias sequenciais; ser movidas por diferentes pessoas, com diferentes gêneros, raças, classes sociais, orientações sexuais, idades, referências de dança, geografias, entre outros marcadores sociais e características; dar ao público o direito de fazer escolhas junto às pessoas artistas.

⁹Na pesquisa, desdobramos a questão da historiografia performativa/coreográfica/encarnada junto a proposições teóricas de Eleonora Fabião (2012); Roberta Ramos Marques (2021); Nirlyn Seijas Castillo (2020) e Leda Maria Martins, com a noção de oralitura (2003; 2021).

A experiência da *Biblioteca de Dança* é motivada por uma documentação coreográfica da dança realizada no corpo, na cena, no encontro (Machado Neto, 2014)¹⁰. Na esteira dos afetos, tal documentação busca ir além da dita “história oficial”, produzindo conhecimento junto às múltiplas pessoas agentes. À medida que trabalhos performativos são, ontologicamente, associados à imaterialidade e à evanescência e (Phelan, 1997), a Biblioteca de Dança trata a coreografia na dança como dispositivo de registro de processos e de obras, tomando danças preexistentes como matérias de composição. Para tanto, o trabalho faz uso da ferramenta dramática do “contação de obras”, em inglês, *performance telling* (Herbordt, Mohren, 2017) enquanto um recurso de imaginar coletivamente uma situação que não está ocorrendo naquele preciso momento, mas que é performada enquanto memória em ato¹¹.

A escolha do local da biblioteca tem a ver com a ficção que criamos de reunir pessoas-volumes que, como livros de conto, possuem diferentes capítulos que se referem a diferentes peças de dança. A biblioteca é um espaço que reúne história, teoria, ficção, poesia, com um fluxo de acesso mais fluido e, em geral, gratuito, que favorece uma ação instalativa e duracional. Muitas vezes, o público participante toma conhecimento do trabalho ao chegar à biblioteca e é convidado para uma experiência cênica de dança o que, para muita gente, é uma situação inédita até aquele momento.

No trabalho, o público está no mesmo plano que as pessoas artistas, em volta da mesa, e tem autonomia para fazer seu itinerário, decidindo quais volumes irá acessar e por quanto tempo vai permanecer na instalação. Artistas e público estão sob a mesma iluminação em vez de artistas sob a luz e público, anônimo, no escuro. A fala é distribuída por artistas e públicos, bem como os modos de corporalidade possíveis em ações como sentar, caminhar, escutar, dizer, dançar, abraçar... Em termos de horário de apresentação, a obra acontece, na maioria das vezes, durante o funcionamento das atividades usuais da bibliotecas e não, exclusivamente, à noite e nos finais de semana.

Cada uma dessas decisões dramáticas pautam éticas que orientam a composição coreográfica do trabalho. Na linha “coleccionista” da *Biblioteca de Dança* (Figura 1), é possível nomear algumas delas a partir do que foi dito até aqui, a saber: éticas da escuta, éticas do diálogo, éticas gregárias, éticas da autonomia, éticas da paridade, éticas do descentramento, éticas da horizontalidade, éticas duracionais, éticas da diversidade, éticas do encontro, entre outras.

A questão dos afetos relacionados à dimensão ética de uma experiência coreográfica como a *Biblioteca de Dança* procura chamar atenção ao *que pode o encontro com uma obra de dança na vida de alguém*. Pais (2021) trata de uma dramaturgia dos afetos, entendendo os afetos bem além do sentido positivo presente no uso comum da língua portuguesa, mas como *forças que nos movem e nos fazem mover*, como potência de ação, em proximidade com Spinoza.

Dessarte, projetar os modos como afetamos e somos afetados na dança, conflui para uma po.ética do cuidado como modo de estar e compor no mundo e para uma ética imaginativa, na

¹⁰ Em seu mestrado no PPGAC (UFBA), Neto Machado (2014) - também diretor da *Biblioteca de Dança* - pesquisou sobre obras de dança que registram obras preexistentes no corpo e na cena, possibilitando o entendimento de registro em dança como ato coreográfico feito de escolhas politicamente implicadas que ativam e atualizam a memória da dança. A pesquisa ofereceu parâmetros conceituais e caminhos procedimentais para o processo de criação da *Biblioteca de Dança*.

¹¹ Utilizo o conceito de *Performance Telling* em diálogo com a dupla artística alemã Herbordt/Mohren (Die Institution) que coordena o arquivo de performances *Das Schaudapot* do qual faz parte a *Biblioteca de Dança / Dance Library*. Inicialmente, o termo compôs o escopo conceitual do projeto *Das Festival* (2019), em mensagem enviada em 22 de julho de 2017 para Jorge Alencar e Neto Machado, a fim de convidar a *Biblioteca de Dança / Dance Library* à participação do mesmo.



Figura 1. *Biblioteca de Dança*. Ruan Wills¹² na *Biblioteca de Dança* (2017) em Salvador (BA).

Fonte: Patrícia Almeida.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, Ruan Wills em cena na *Biblioteca de Dança*. A imagem é composta por dois homens brancos sentados em volta de uma mesa de madeira assistindo a uma pessoa bailarina negra dançando com cabelos trançados próxima à quina da mesa e a uma estante cheia de livros com diversas cores.

direção da uma reinvenção da relação com o outro por meio da prática artística. Se, nos termos de Spinoza, o poder de ser afetado é potência para agir se preenchido por afecções ativas, podemos pensar a performatividade dos afetos na composição coreográfica como uma prática no plano das ações, como atos de decisão que requerem exercício ético.

Assim, o corpo e a coreografia participam ativamente desses exercícios da pragmática ético-política nos quais as dimensões relativas ao vínculo e à relação tornam-se bases da vida ética e têm no dispositivo coreográfico da dança, precisamente, um arranjo que organiza corpos e afetos no espaço-tempo, bem como orienta os espaços e posições entre nós, distribuindo forças e potências.

Na *Biblioteca de Dança*, a prática ética de lembrar de obras de dança preexistentes afasta-se de uma perspectiva nostálgica, ancorada em um passado distante. Quando performa, cada artista

¹² Ruan Wills carioca e filho de dois soteropolitanos, em suas giras atuais como artista da dança, está no Bale Teatro Castro Alves (BTCA) companhia pública de dança do Estado da Bahia. Desenvolve também seus próprios trabalhos como artista independente e é empresário no ramo artesanal construindo elos e estilos através de sua marca *Domelos*.

participante lança-se na aventura de lembrar atualizando no quando de sua *cont. ação* os afetos que a/o atravessaram ao se deparar com a obra/situação em questão e que cada uma/um traz consigo até então, o que torna urgente, por diferentes motivações, compartilhar aquela história e aqueles gestos.

Prática de sociabilizar afetos em um ritual de exposição, movendo narrativas que possam imprimir afecções outras em uma dramaturgia social temporária que se constrói durante a apresentação, e também antes e depois do trabalho, em ressonâncias. Nesse caso, lembrar tem mais a ver com imaginar em uma zona de futuridades: e se, durante a realização de uma obra de dança, déssemos notícias de outras obras de dança anteriores? E se lembrássemos dessa obras ao redor de mesas, como ao redor de fogueiras, contando histórias? E se, o público pudesse contar junto e lembrar dos seus próprios modos? E se o público fizesse as suas escolhas junto às decisões das pessoas que coreografam e performam a obra? E se isso acontecesse em um lugar outro que não no palco? E se ocorresse no meio da semana, da rotina, da vida das pessoas e não exclusivamente no “tempo livre” do ritmo capitalista de produção? E se o público vivenciasse uma experiência de dança que nem sabia que estava acontecendo ali, diante de si?

Na abordagem que aqui propomos, a noção de coreografia diz menos sobre um artefato de dança que alguém produziu para ser assistido por outrem e mais sobre um dispositivo que firma um *campo de relacionalidade ética*. Mesmo em configurações que não são participativas ou explicitamente interativas, a coreografia é dispositivo que modela as posicionalidades e pactos entre artistas e públicos. E se expandirmos o entendimento de coreografia para um jeito de registrar o processo ou um certo documento que dá a ver os caminhos de uma criação, isso abarca os modos como nos relacionamos com as ideias, com a pesquisa, como as tecnologias de poder que estabelecemos entre as pessoas que integram naquela experiência, sejam da equipe de criação, do público, das curadorias, entre outras camadas de sociabilidade ou mesmo nos modos e processos de fazer dança.

Cada dança coreografa éticas ao dar contornos aos modos de ser, às formas de existir e às práticas compositivas daquele encontro e, com postura crítica, sendo capaz de imaginar outros possíveis e até mesmo arranjos disruptivos, subversivos, dissonantes e insurgentes no que concerne aos jeitos como nos relacionamos, dialogamos e geramos conhecimento, aumentando as nossas forças criativas (Deleuze, 2002; Teixeira, 2023). Imaginar como quem coreografa potências, possibilidades.

Coreografar modos de sociabilidade¹³ que, mesmo que temporários e circunstanciais, possam ensaiar uma vida carregada de potência, sem ideais de felicidade, mas a partir de uma ética da alegria. Um *éthos coreográfico* cuja morada age por meio de luminosidades outras e não se dá necessariamente por composições feitas de destinos previsíveis (e de juízos prévios!), mas que possa conduzir a modalidades de existências contingentes, em abertura flexível, como cuidado imaginativo em que pensamento e forma são inseparáveis, são forças do devir.

¹³ Na pesquisa, destacamos o conceito de coreografia social a partir de Andrew Hewitt (2005) e Bojana Cvejic (2019) como uma das possíveis relação entre o ato de coreografar e modos de sociabilidade.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. **Os perigos de uma história única**. YouTube, 19 de maio de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY> Acesso em: 20/09/23.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2002.

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i2.5262. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 26 set. 2023.

_____. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança**, 2013, 2(3), 18–36. <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i2.9752> Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752> Acesso em: 18/09/2023.

GIACIOIA JR, Osvaldo. **Agamben: Por uma ética da vergonha e do resto**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação: Registro como Coreografia na obra 'Retrospectiva' de Xavier Le Roy**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Curso de Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAIS, Ana. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. **Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB**. Vol. 17, Ano 6, 2021.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 24. Lisboa, p. 171-191, 1997.

RUBIGDE, Sarah. **Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Re-search**. IN: AUSDANCE, 2004. Disponível em: <http://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research> Acesso em 25/03/2020

SPINOZA. **Ética**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

TEIXEIRA, Thiago. **Inflexões Éticas**. 1. ed. Salvador: Devires, 2023.

CORPOS VIVOS DIANTE DE CORPOS VIVOS: esferas da mediação na dança contemporânea

Renata Fernandes¹

RESUMO

Este artigo trata dos modos próprios e emergentes de mediação na dança como arte que prescinde da palavra e especialmente da dança contemporânea que tantas vezes dispensa uma narrativa linear (Canton, 1994; Louppe, 2012), bem como está liberta dos centenários libretos do balé (Couto, 2022) e muitas vezes também da música (Suquet, 2008). Este contexto faz desta forma de arte um desafio ao público leigo. Revisitando alguns procedimentos fundantes de mediação nas artes visuais (Barbosa, 2009, 2022; Coutinho, 2009) e algumas reflexões recentes sobre a mediação nas artes cênicas (Desgranges, 2022; Pupo, 2011, 2015) proponho a mediação em dança como um processo em movimento que coloca em relação diferentes esferas de (medi)ação. Nelas podemos verificar de que modo público, artistas, gestores, curadores e instituições culturais, em seus diferentes papéis e campos de alcance, contribuem para uma mediação em dança como um espessamento da experiência artística do público. (Filler, 2015).

Palavras-chave: mediação cultural; mediação na dança; dança contemporânea; processos de criação

ABSTRACT

This article aims to discuss the specific and emerging modes of mediation in dance as an art that dispenses with words and especially with contemporary dance, which so often dispenses with a linear narrative (Canton, 1994; Louppe, 2012), as well as being freed from centuries-old ballet librettos (Couto, 2022) and often also music (Suquet, 2008). This context makes this art form a challenge to the lay public. Revisiting some fundamental mediation procedures in the visual arts (Barbosa, 2009, 2022; Coutinho, 2009) and some recent reflections on mediation in the performing arts (Desgranges, 2022; Pupo, 2011, 2015) I propose mediation in dance as a process in motion that puts in relation to different spheres of (measurement) action. In them we can see how the public, artists, managers, curators and cultural institutions, in their different roles and fields of reach, contribute to dance mediation as a thickening of the public's artistic experience. (Filler 2015).

Keywords: cultural mediation; dance mediation; contemporary dance; creation processes

INTRODUÇÃO

Mediação cultural “diz respeito a um profissional ou instância empenhados em promover a aproximação entre as obras (artísticas) e os interesses do público, levando em conta o contexto

¹Doutoranda no programa de Pós-graduação em Artes da UNESP, na área de Artes cênicas, sob orientação da prof.a. Dr.a. Lilian Freitas Vilela. É mestre em Artes pela UNESP e licenciada em Dança pela UNICAMP. Artista da dança, euritmista e educadora, é docente na pós graduação em Dança nas Faculdades Integradas Rio Branco e integrante do grupo de pesquisa GEMA - *Grupo de pesquisa em educação, movimento somático e artes da cena*. e-mail: renata.f.santos@unesp.br

e as circunstâncias” (Pupo, 2011. p.114) resultando na construção de vínculos entre arte e sociedade, numa complexa rede que trama política, cultura e espaços públicos (Quintas, 2014). No Brasil e no exterior, a mediação cultural² tem sido entendida como um vasto campo de pesquisa e atuação nas últimas três décadas (Barbosa, 2009; Chaumier, Mairesse, 2023; Mairesse, 2015). Não obstante a sua conceituação a aproxime das demandas do campo educacional, igualmente a emparelham com “o modus operandi do ideário da chamada democratização cultural” (Pupo, 2011. p.114). Apesar de tal objetivo encampar todas as linguagens e manifestações artísticas, as práticas e estudos acadêmicos neste âmbito estão na maior parte ligados às artes visuais manifestos em museus e salas de aula por meio de metodologias reconhecidas³. No entanto, alguns poucos estudos contundentes têm sido publicados no país e no exterior acerca de características específicas da mediação das artes da cena (Pupo, 2011; Desgranges, 2022). Ainda em menor número encontramos estudos e sistematizações de procedimentos e metodologias na área da dança⁴, revelando-se uma lacuna na área em que as poucas proposições existentes, a maioria delas de carácter empírico, revelam pouca sistematização, dificultando a sua reprodutibilidade em maior escala, o que seria desejável ao campo da mediação cultural em territórios que buscam pela democratização e direitos de acesso.

Sendo a dança uma arte da presença, não apenas do artista, mas também do seu público, a ausência do segundo levaria à sua inviabilidade. Esta relação existencial e efêmera entre artista - obra - espectador nas artes da cena, bem como o fato de sermos seres singulares integrantes de uma sociedade em constante transformação, faz com que seja necessária uma permanente revisão nas práticas e abordagens no campo da mediação cultural e artística no campo específico das artes da cena, movimento que vem ocorrendo sobretudo na última década.

É a partir deste contexto que desenvolvo minha pesquisa de doutorado sob orientação da prof.a. Dr.a. Lilian Freitas Vilela. Nesta etapa da pesquisa em andamento, inspirada pelo conceito de mediação como “espessamento da experiência artística” (Filler, 2015) e tendo a mediação como uma “modalidade de criação” (Pupo, 2015), apresento uma forma de abordar agentes e ações na mediação: as esferas de mediação em dança, uma proposta que objetiva visualizar e integrar nas demandas da mediação todos os agentes da dança: instituições, críticos, curadores, programadores, artistas, educadores, técnicos, etc. Neste artigo desvelo descrições e reflexões em torno de duas das quatro esferas propostas neste círculo de mediação.

² “O aparecimento do termo “mediação cultural” num contexto museológico remonta, na França, à metade dos anos 1990. Foi basicamente o livro de Elisabeth Caillet e de Evelyne Lehalle, publicado em 1995, que garantiu sua promoção. Durante muito tempo, de fato, privilegiaram-se as noções de educação, de pedagogia ou de exposição em vez da noção mais vasta de mediação.” (Mairesse, 2015. p.58)

³ A Abordagem Triangular no ensino da arte instaurou de forma decisiva no país “a prática da leitura de imagem, da obra ou do campo de sentido da Arte, (...) (no entanto ela) não prescreve nenhuma teoria para a empreendermos a leitura de imagem. Pessoalmente uso a Estética Empírica, a Estética Relacional, já muito conhecidas, e a Estética da Atmosfera que começa a se desenvolver”. (BARBOSA, 2022. p.4)

⁴ Referenciamos no Brasil Filler, 2015; Andrade, F. e Matos, L., 2020 e estudos internacionais, com destaque à produção de centros de referência em língua francesa como “Culture pour tous”, organização cultural de mediação cultural no Quebec, Canadá (<https://www.culturepourtous.ca/>) e Centre National de la Danse, em Paris, França. (<https://www.cnd.fr/fr/>).

A MEDIAÇÃO NO BRASIL: ABRE ALAS PELAS ARTES VISUAIS

A mediação nas artes no Brasil tem um histórico de algumas décadas e, antes dos agentes das artes da cena, foram aqueles das artes visuais que se viram em necessidade de movimentar suas ações e concepções em torno do que poderia se configurar como mediação, o que me faz olhar brevemente para alguns feitos nesta área. Coutinho (2009) marca o crescente interesse de arte educadores nas questões referente à mediação nas artes visuais a partir da década de 1990, no Brasil. Até essa década, as poucas ações mediativas oferecidas ao público traziam o monitor como uma figura central, porém considerado ele mesmo, menos um especialista do que um aprendiz de “um discurso absorvido da erudição dos historiadores, dos críticos e dos curadores (...) discurso unilateral e legitimador que afirma e confirma o lugar da obra e de seu autor - o artista - no mundo da arte (...) pautado nos códigos instituídos no mundo da arte, em especial o código da tradição erudita que pressupõe uma iniciação”. (Coutinho, 2009, p.172). É essa visão elitista que exclui do círculo da produção de arte quem tanto busca se aproximar, tanto o mediador, quanto o público leigo, o primeiro considerado ainda um aprendiz, e o segundo um não iniciado. Segundo a autora, a “espetacularização da arte no Brasil com ajuda do marketing das megaexposições (...) fruto de um movimento sociocultural (...) globalizado que tem como bandeira a ‘democratização do acesso aos bens culturais’” (idem, p. 172) foram responsáveis pela multiplicação de público nos espaços culturais e museus, o que por outro lado foi gerador da demanda de grandes eventos na circulação nacional de acervos particulares e internacionais, seguindo a lógica de investimento financeiro que se justifica pelo número de público que o evento gera. Esse novo fluxo cultural, instituído a partir da década de 1990, produziu transformações nos modos de circular, receber e produzir arte no Brasil.

Paralelamente a este movimento, é desde então que artistas-educadores buscam minimizar a separação entre os universos da arte e da educação, uma vez que a escola sempre mostrou suas dificuldades em acompanhar em tempo real os processos de desenvolvimento da arte enquanto linguagem e campo produtor de conhecimento bem como os artistas não acenam possibilidades efetivas suficientes de aproximação com o universo da educação.

É neste cenário que a Abordagem Triangular criada por Ana Mae Barbosa tem papel fundamental na legitimação de educadores como mediadores, favorecendo tanto a eles quanto aos mediados uma aproximação, uma entrada no universo da arte e da cultura. Tal abordagem é responsável pela desierarquização da leitura, da produção e da contextualização da arte, propondo que cada educador possa criar o seu próprio método junto de seu público. Esta abordagem nasceu no chão do MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, quando a autora era sua então gestora, fruto de uma pesquisa que se desenvolveu entre 1980 - na Semana de Arte e Ensino USP e 1991, quando tal proposição foi publicada no livro *A Imagem no Ensino da Arte*. Foi essa abordagem que, durante décadas e até os dias atuais, orientou e orienta docentes, artistas-educadores, curadores e equipes de mediação em todos os campos artísticos no país a criarem seus percursos mediativos. É ela também que aparece como base, mesmo que implicitamente, em documentos legislativos, parâmetros e orientações curriculares no Brasil⁵.

⁵ Apesar de sua autora apontar que a atual Base Nacional Comum Curricular (BNCC) resume o ensino das artes ao fazer e ao apreciar, subtraindo da tríade por ela originalmente proposta o contextualizar: “depois de trinta anos de sucesso escolar com a Abordagem

A ampla presença, aderência e magnitude desta abordagem, me faz estar mais atenta a propostas fundamentais que possam estar nascendo e crescendo agora no seio de grupos de artes cênicas e dança e no chão de palco de inúmeras instituições culturais e cênicas no país, que poderiam culminar em práticas e procedimentos de aproximação do público ao universo da criação artística. Assim como ocorreu nas artes visuais, identificar necessidades e sistematizar modos de operar entre artista, obra e público pode não apenas transformar o processo de criação na dança mas igualmente o ensino desta arte sobretudo onde ela tem resistência em existir, aproximando universos apartados como da arte e da educação.

Vale destacar que no campo do desenvolvimento de metodologias para o ensino da dança Isabel Marques teve importante papel na contextualização e ampliação da abordagem triangular para a dança, publicado em seu artigo “De tripé em tripé: o caleidoscópio do ensino de Dança”. Em Marques (2010), os parâmetros criados por Ana Mae Barbosa se ampliam e se desdobram em uma nova tríade caleidoscópica formada agora por três tripés: (fazer, ler, contextualizar) na arte, (fazer, ler, contextualizar) no ensino e (fazer, ler, contextualizar) na sociedade. Madureira (2019) também realizou fundamental reflexão, ampliando os horizontes metodológicos do ensino de dança ao situar a abordagem triangular enquanto metodologia de ensino das artes visuais, revisitando a ampliação desta abordagem à dança por Marques (2010), dedicando-se por fim a refletir sobre as possibilidades de aplicações na dança dos parâmetros fundamentais para o ensino da música criados por Keith Swanwick⁶. Segundo o autor “esses parâmetros, conhecidos pela sigla C(L)A(S)P, ampliam significativamente a abordagem triangular, pois a música, como arte do tempo e da oralidade, está mais próxima da linguagem da dança do que as artes visuais” (Madureira, 2019. p. 140), destacando-se o fundamental parâmetro da performance, inerente às artes da cena e performáticas mas não às artes visuais.

Isto posto, afirmo que a presente pesquisa visa ser mais uma via de abordagem da mediação em dança, ampliando sua influência para além do âmbito escolar, criando possibilidades de fruição de obras, de aproximação do público, especialmente leigo, em territórios artísticos, culturais e de educação formal e não formal.

PÚBLICO COMO COISA PÚBLICA: MEDIAÇÃO NAS ARTES DA CENA

Interessante observar que se para as artes visuais as proposições de mediação viveram maior efervescência em um momento em que o público cresceu nos museus, trazendo com ele demandas a fim de acolhê-lo, nas artes cênicas, especialmente a dança, a preocupação com o público torna-se mais evidente quando ele se afasta (Filler, 2015). Este fato nos lembra características inerentes à dança enquanto arte da cena, o que nos evidencia Ranciere (2008, p.s/n): “O teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos. (...) O verdadeiro sentido do teatro deve ser atribuído a este poder que atua”.

Triangular nunca oficializada pelos governos, mas largamente praticada em todo o país (...) as leis educacionais do Brasil voltam a falar de apreciação em lugar de leitura e excluem a contextualização no ensino das artes” (BARBOSA, 2022. p.07)

⁶ “Em Swanwick (1979), o ensino de música deve abranger cinco parâmetros: Composição (Composition), Estudos acadêmicos (Literature studies), Apreciação (Audition), Aquisição de Habilidades (Skill acquisition) e Performance. Esses parâmetros foram apresentados através da sigla C(L)A(S)P, uma representação gráfica que indica os parâmetros centrais do ensino de música e aqueles considerados periféricos, que estão entre parênteses”. (MADUREIRA, 2019. p. 141)

no terceiro espaço. O espaço entre. (...) O espaço entre a produção e a recepção, a cena e a sala, a obra de arte e o público, o artista e o espectador. Toda ação ou proposta que busque estabelecer ou fomentar a relação entre o artista, a obra de arte e o público teatral. Ou inclusive a relação de um espectador com outro espectador, o encontro do espectador com ele mesmo, de maneira que o espectador neste sentido pode perceber, observar-se a si mesmo e pensar em seu próprio ato de leitura. (DESGRANGES, 2022. p. 40; tradução nossa)

Desta forma, a mediação deveria compreender a relação entre artes da cena e sociedade na medida em que a ausência de público revela a necessidade de se pensar, na perspectiva estética e histórica,

Até que ponto o teatro que temos é realmente o teatro de que necessitamos? A necessidade de pensar estratégias e ações de mediação justifica-se, por um lado, porque não há evento cênico que se efetive sem a presença do público, e por outro lado, porque não há desenvolvimento de linguagem cênica que possa ser concebido sem a participação efetiva do público. Ou seja, as ações de mediação tornam-se importantes não só para manter os teatros cheios, mas também para criar condições para a formação de sujeitos críticos e criativos (aprender a ler a arte e aprender a ler a vida), e para promover o poder estético próprio das artes da cena, a intensidade da relação entre as artes da cena e a sociedade. (idem p. 40; tradução nossa).

MEDIAR DANÇA: UM CONTEXTO SOCIAL E EM MOVIMENTO

É a partir desta preocupação que Desgranges (2022) afirma que compete à mediação pensar e proporcionar acesso físico aos teatros e obras cênicas, um objetivo relacionado à formação de público, uma vez que rege a experiência coletiva. No entanto, para o autor, há um outro aspecto não menos importante que se torna evidente no momento em que o público posiciona-se perante a obra cênica: é preciso pensar a mediação enquanto acesso linguístico. O acesso linguístico, estaria segundo Desgranges (2022) mais relacionado à formação das subjetividades do espectador, tratando-se deste modo de um campo relacional e de singularidades.

É aqui que volto os olhares para a dança contemporânea enquanto uma linguagem cênica peculiar que muitas vezes prescinde da palavra (Canton, 1994; Louppe, 2012), da narrativa, do libreto (Couto, 2022) e até mesmo da presença da música (Suquet, 2008; Louppe, 2012), todos estes elementos referenciais ao espectador que integra a ação cênica, tornando a sua fruição um desafio ao espectador leigo. Desafio este que pode variar do estímulo ou da provocação até o confronto ou mesmo obstáculo na criação de vínculos com a experiência estética oferecida pelo trabalho cênico.

Filler (2015) nos sugere conceber a mediação com e a partir da materialidade da própria arte a ser mediada e portanto, sendo a dança uma arte de corpos vivos e em movimento, logo a materialidade do movimento deve fazer parte de seus processos mediativos. Além disso, por ser a dança e o universo do coreográfico algo que tange o social e o político, não haveria motivos para se pensar a mediação como uma tarefa reservada apenas às funções ou campos específicos da arte-educação, quais sejam as figuras de professores, educadores, arte educadores, mediadores ou mesmo os territórios das escolas, ONGs ou educativos de instituições culturais. Filler (2015) nos convoca a pensar a mediação como um espessamento da experiência artística envolvendo a todos os agentes respon-

sáveis pelo ato cênico: artistas, programadores, gestores, curadores, educadores, críticos dentre outros. Pela mesma via caminha Pupo (2015, p. 135), para quem “seriam mediadores – embora nem sempre nomeados como tais – profissionais como críticos, jornalistas, professores, assim como publicações, encontros, palestras também exerceriam essa função”.

Foi a partir deste contexto que criei um modo de observação das ações mediativas que estejam ocorrendo em inúmeros campos concernentes à dança contemporânea. Olho para esses campos como esferas de atuação de agentes que se inserem nestes campos. Trata-se de uma primeira imagem que mostra como todos os campos podem estar interligados, talvez sobrepostos, e a tentativa de analisá-los seja apenas um exercício cartográfico do olhar e que certamente sofrerá mudanças ao longo desta pesquisa. A partir desta concepção tenho me proposto cartografar ações desenvolvidas em quatro âmbitos, do que proponho denominar esferas de mediação. Conforme pode ser visualizado na imagem a seguir, compõem as esferas: quando a pessoa artista medeia a sua própria obra; quando a pessoa artista ou agente cultural medeia a obra de outro artista ou a própria linguagem

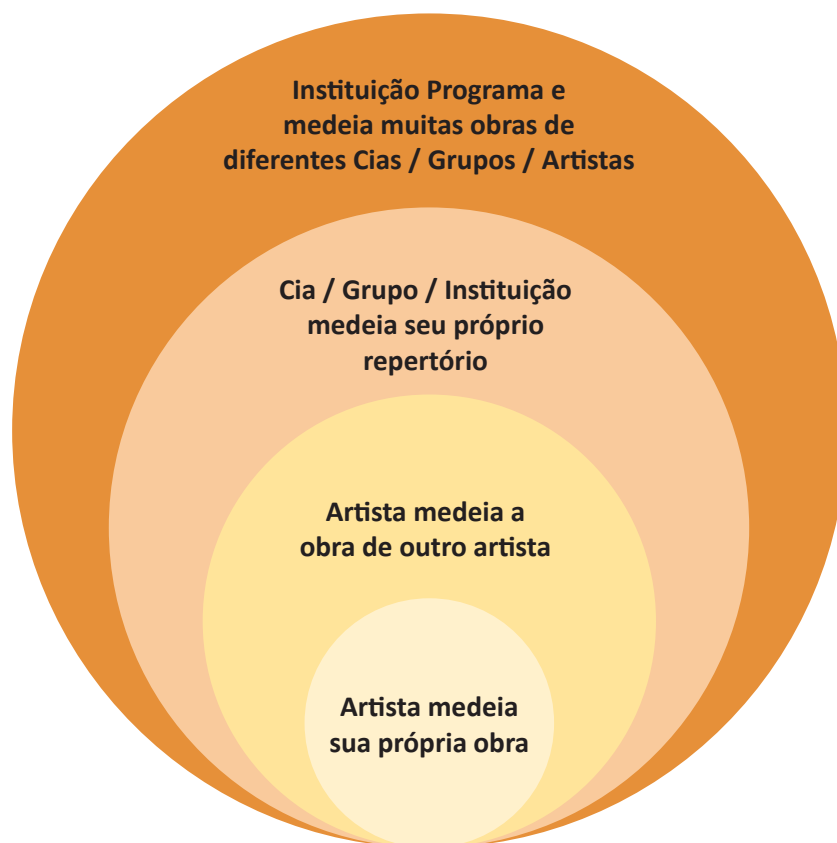


Figura 1. Esferas de mediação em dança.

Fonte: Acervo pessoal (2023).

#paratodomundover

Na imagem estão representados quatro círculos inscritos em cores de tons pastéis marrom, rosa, amarelo e bege. Do círculo mais interno ao mais externo lê-se: artista medeia sua própria obra; artista medeia obra de outro artista; cia/grupo/instituição medeia seu próprio repertório; instituição programa e medeia muitas obras de diferentes cias/grupos/artistas.

da dança; quando um grupo/cia/ coletivo de artistas medeia seu próprio repertório e quando uma instituição/curadoria medeiam obras e repertórios de muitos artistas/grupos.

Analisarei neste artigo dois de quatro âmbitos⁷: quando o artista medeia sua própria obra e quando a cia/grupo/ instituição medeia seu próprio repertório. Caracterizando ações de cada uma das esferas, viso com esta primeira descrição delinear os aspectos potencialmente considerados mediação em cada uma delas. Importante destacar que não há juízo de valor ou relação hierárquica entre as esferas. Elas apenas circunscrevem a ação de determinados agentes de modo a ficar mais clara a sua abrangência.

QUANDO O ARTISTA MEDEIA SUA PRÓPRIA OBRA: O “TRABALHO NORMAL” (2018) DE CLÁUDIA MÜLLER

Eu poderia ter selecionado outras obras desta artista para compor esta esfera de mediação uma vez que Cláudia vem, há mais de duas décadas, dedicando grande parte de sua produção a criar obras que visam dialogar diretamente com o público. A artista demonstra compreender dentro de seu público não apenas artistas, estudantes e produtores de arte, dança e demais profissionais da área, mas também leigos e transeuntes da cidade e locais onde a artista intencionalmente escolhe performar suas obras. E esta preocupação em compor a sua arte junto com seu público explicita-se desde a primeira obra de seu portfólio artístico, publicado em seu site⁸. Em “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo” (2003), a artista se pergunta “Qual discurso de relações de poder se estabelece entre performer e público? (Müller, 2003) e afirma que

A obra aqui se completa a partir da presença do outro. O público não habita o espaço da performance passivamente, mas é responsável pela ocupação desse espaço relacional que se estabelece. Antes participante que espectador, dele dependem os rumos, a qualidade, o sentido mesmo do encontro. Nesta proposta, cada performer recebe um participante por vez, numa exploração conjunta da arte como discussão de relações de poder, identidade e desejo.

Ao observar este modo de abordar o lugar do público dentro do processo de criação desta artista identifico como o que eu estou chamando de mediação, de fato altera, marca, define o processo de criação da pessoa artista. Trata-se neste caso de uma mediação que não é pensada após o processo de criação, nos momentos que antecedem sua exposição ao público, mas está intrinsecamente ligado à concepção artística da pessoa que cria.

Compreendendo esta marca na obra de Cláudia, escolho compor esta primeira esfera com “Trabalho normal” (2018)⁹ que, como o próprio nome diz, revela um modo de proceder já incorporado ao seu trabalho “normal” de artista, o que demonstra uma espécie de sedimentação de sua práxis. Além disso, a obra é uma provocação que visa aproximar o fazer e a relevância do trabalho do artista a qualquer outro no mundo capitalista do trabalho, com suas jornadas semanais

⁷ Ficarei para uma publicação posterior as camadas que dizem respeito a mediação do outro: quando o artista medeia a obra de outro artista e quando uma instituição medeia obras e repertórios de outros artistas, uma vez que estas encontram-se em fase de análise.

⁸ <https://www.claudiamuller.com>

⁹ <https://www.claudiamuller.com/trabalho-normal/>

de 40 horas, suas tarefas, seus pontos a bater, seus uniformes a identificar etc. Segundo a artista (Müller, 2018)

‘Trabalho normal’ é composto por uma série de cinco ações, cada uma delas com a duração de uma jornada de trabalho convencional – um período de 8h. Todas as ações da série são inúteis e não geram nenhum resultado ou produto do ponto de vista prático. As ações partem de projetos de artistas que discutem, nessas obras, o paradoxo da inutilidade da arte: Francis Alÿs, Marta Soares, Los Torreznos, Brígida Baltar, Bas Jan Ader e Tehching Hsieh.

Cláudia escolhe uma ação por dia para performar e passa uma jornada de 8 horas com direito a uma hora de almoço performando a mesma ação. Ela senta-se numa cadeira atrás de uma pequena mesa posicionada em local de passagem de público em determinado local (porta de entrada de uma instituição cultural, uma praça, um corredor de rodoviária etc) e enquanto performa sua ação, se coloca inteiramente à disposição de quem se aproxima para conversar, responder perguntas, contar e explicar de inúmeros modos o que se trata seu “Trabalho normal”. Para além da disponibilidade da artista que contempla o público na gênese de seu trabalho, pensando em aspectos técnicos variados que permitam sua permanência diante do público, destaco aqui pontos que caracterizam a mediação da artista junto a sua própria obra. Cláudia escolhe uma ação por dia, baseada em um trabalho de outro artista. Ela é clara e contundente em sua escolha. No dia em que passa a jornada de 8 horas secando uma peça grande de gelo com um pano azul, Cláudia é inspirada pela performance de Francis Alÿs *“Paradoxo da prática (às vezes fazer algo leva a nada)”* (1997), em que o artista empurra um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até derretê-lo por completo. Ela identifica a sua ação e o artista de referência, no canto de sua mesa de trabalho, por meio de uma plaquinha. Durante oito horas, sem deixar de realizar sua ação, seja ela chorar, soprar areia sobre um corpo de boneca ou secar uma pedra de gelo, coloca-se disponível para conversar sobre este performar. Cláudia também mantém um site com informações e imagens sobre cada um de seus trabalhos e por fim escreveu uma tese de doutorado em que aprofunda as relações de “Trabalho normal”, disponibilizando deste modo mais referências aos interessados em seu fazer artístico. Este conjunto de ações definiriam a esfera “quando a pessoa artista medeia sua própria obra”. Ela dá ao público, variados meios, tempos e modos de aproximar-se de sua criação.

QUANDO UMA CIA, GRUPO OU INSTITUIÇÃO MEDEIAM O SEU PRÓPRIO REPERTÓRIO: A REDE DE AÇÕES DA SÃO PAULO CIA DE DANÇA

A São Paulo Companhia de Dança (SPCD) é um corpo artístico estável da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, gerida pela Associação Pró-Dança e dirigida por Inês Bogéa desde a sua fundação, em janeiro de 2008. Trata-se de uma companhia de repertório, fazendo parte de sua atuação remontagens de obras dos séculos XIX, XX e XXI de reconhecidas peças clássicas e modernas e também montagens e remontagens de obras contemporâneas inéditas ou já estreadas, de variados coreógrafos nacionais e internacionais.

A companhia coloca como sua principal missão a “difusão da dança, produção e circulação de espetáculos”. Para tanto oferece uma estrutura de trabalho contínuo junto a seu corpo de baile, mas não apenas. A SPCD demonstra preocupação com seu público ao instituir e manter uma estrutura de educativo bem como de produção de conteúdos e vivências em dança ao público que complementam a experiência de ser público da SPCD. Tal concepção pode ser observada em seu site que, por ser tão completo, ele próprio já poderia ser considerado um material e meio de mediação.

Sua primeira aba conta com o histórico descritivo da formação e intuitos da SPCD, contendo informações pertinentes ao público, demonstrando a importância e os caminhos da institucionalização da arte, explicitando-a como um direito e bem público.

Uma segunda aba possui um histórico de todos os espetáculos e videodanças já criados, montados e remontados pela cia. Nela podemos verificar fichas técnicas e releases bem como todos os programas de sala de todas as temporadas da cia desde 2008. Estes são materiais iniciais de mediação, uma vez que introduzem o espetáculo ao público de forma primeira e geral, mostrando a cada ficha técnica a complexa rede de produção de dança, além de oferecer um suporte textual à experiência do público por meio de seus releases.

O empenho de documentação de sua produção artística cumpre também a função de salvaguarda de memória, outro território de atuação da SPCD que pode integrar o campo da mediação uma vez que sua existência oferece repertório ao público, ampliando a sua experiência frente a um espetáculo, adensando-a de passados, de histórias. Na aba que leva o nome memória podemos conhecer um extenso mapeamento dos agentes da dança no país, realizado de forma colaborativa; uma série de 39 documentários de Figuras da Dança¹⁰ fundamentais para a construção desta linguagem no país assim como outros 06 documentários da série “Canteiro de obras”, que objetiva registrar processos de criação da SPCD em seus bastidores, potencializando “a reflexão sobre os processos de criação e de produção em dança no país”¹¹. Ainda na aba memórias encontramos 08 publicações organizadas por Inês Bogéa e escritas por intelectuais, pesquisadores, artistas “para pensar e refletir sobre a arte da dança e suas vertentes, lançando também um olhar para SPCD” sendo este um importante material que colabora com agentes da dança, especialmente aqueles que se dedicam a pensar a mediação em dança. Por fim, encontramos ainda em memória a série “Olhares” que reúne em três publicações reflexões de jornalistas, críticos e pesquisadores sobre a SPCD, “para, a partir da escrita, apontar caminhos e desvelar pensamentos sobre a produção de conhecimento em torno da linguagem da dança cênica.”, configurando-se também este um importante material de mediação.

Até aqui, apontamos inúmeras ações que criam e integram o território da mediação e não adentramos ainda no campo do que a própria companhia chama de educativo. Ecoo junto à Straz-zacappa (2010, p. 130-131) que

¹⁰ Ady Addor (1935-2018), Ana Botafogo, Angel Vianna, Célia Gouvêa, Décio Otero, Edson Claro (1949-2013), Eva Schul, Hugo Travers (1932-2019), Hulda Bittencourt (1934-2021), Ismael Guiser (1927-2008), Ismael Ivo (1955-2021), Ivonice Satie (1950-2008), J.C Violla, dentre outros.

¹¹ “Por meio do documentário os espectadores passam a conhecer os bastidores da produção da Companhia, as formas de trabalho, de atuação, os processos e os resultados das nossas produções. (...) Os espectadores também podem partilhar conosco parte das dificuldades e dos prazeres de se trabalhar para e com a dança” (Bogéa, Inês)

a proposta de educação estética encabeçada pela SPCD não se situa exclusivamente nas ações específicas intituladas como 'educativas' (...) analiso o trabalho da SPCD para além das apresentações dos espetáculos nos teatros, observando atentamente aquilo que se coloca no 'espaço do entre'.

Trata-se de uma vasta área em que podemos verificar inúmeras ações dirigidas aos mais variados públicos. Compõem o educativo da companhia: programas de apresentações de espetáculos gratuitos à grupos de estudantes à terceira idade, contando com breves palestras introdutórias ao público e distribuição de programa com textos que colaboram com a experiência de fruição - a primeira propiciando acesso físico e a segunda acesso linguístico (Desgranges, 2022); palestras e visitas guiadas na cia voltada à professores e artistas-educadores que apresentam os bastidores da produção artística em dança; uma série de oficinas e cursos de dança com bailarinos da cia; programas de visitas dos bailarinos à comunidades e grupos que encontram dificuldades de chegar à cia para visitas além de uma série de videoaulas e podcasts desenvolvidos durante a pandemia, que permitem acesso a vasto público à dança. Por fim, fazem parte do educativo a concepção de ações de acessibilidade como programas voltados a deficientes físicos, auditivos e visuais.

A esfera "quando uma cia, grupo ou instituição medeiam o seu próprio repertório" deve assim se caracterizar pela oferta de inúmeros meios de acesso físico e linguístico (Desgranges, 2022), em uma espécie de rede, uma verdadeira trama que acolhe o público em seus saltos experienciais. É interessante que esta rede esteja reunida explicitamente em um lugar físico ou virtual, tal como se configura o site da SPCD.

CONCLUSÃO

O rio não quer chegar, mas ficar largo e profundo
Guimarães Rosa

Com este artigo objetivei mostrar que é possível pensar a mediação nas artes cênicas, com especial foco na dança, como uma necessidade social e que potencialmente permite o adensamento da experiência artística por meio da ativação de todos os agentes nela envolvidos. Recorrendo ao constructo das esferas de mediação em dança torna-se possível visualizar o que cada agente cultural da dança é capaz de gerar em termos de proposições potencialmente mediativas. Afastamo-nos assim do modelo elitista, hierárquico, unilateral e colonizador guiado nos códigos instituídos no mundo da arte que pauta as relações no campo artístico entre iniciados x não iniciados (Coutinho, 2009). Este panorama contribui para o reconhecimento de ações que já estão em desenvolvimento, mesmo que não estejam intencionalmente referenciadas a este campo por seus criadores.

Reconhecemos que é possível alargar, aprofundar e espessar a experiência estética de espectadores frente a uma obra de dança, isso é, fomentar a construção vínculos entre espectador-obra-artista; entre arte e sociedade, enfim. Tal visão colabora para que identifiquemos os múltiplos e prováveis campos de atuação da mediação, na indicação de tarefas mais claras de envolvimento

de cada agente cultural, do artista ao educador, do curador ao produtor, do indivíduo à instituição. Assim, os resultados desta pesquisa se associam à ideia de que “arte e pedagogia deixam de ser campos antagônicos e passam a engendrar um novo espaço de atuação, protagonizado por seus respectivos profissionais (...) a mediação passa agora a constituir, em si mesma, uma modalidade de criação” (Pupo, 2011, p.121), que deve ser cada vez mais fruto de intencionalidades de todos os agentes envolvidos na oferta de uma obra artística à sociedade.

Este panorama de esferas em movimento pode ainda beneficiar a maturação da dança enquanto linguagem artística, assim como a geração de novos modos e procedimentos de criação, ampliando os sentidos de uma comunidade fazedora de cultura, da necessidade de continuidade, criação e da manutenção de políticas públicas para a dança, vias de construção de um universo cultural e simbólico que nos enriqueça de sentidos a todos os agentes envolvidos no ato cênico.

O propósito deste artigo, longe de pretender esgotar o tema da mediação em dança, se legitima a contribuir com processos de aprofundamento de reflexões, análises e criação de sistematizações e proposições por pesquisadores em dança, artes da cena e artes em geral; igualmente visa favorecer práticas e procedimentos de mediação em dança na capilaridade dos vastos campos da educação formal e não-formal e por fim, também se volta aos mais variados agentes culturais já nomeados neste texto que possam vir a se interessar pelas relações nele apontadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. e MATOS, L. Festivais como espaços de formação e mediação artística em dança, Tempos, espaços e artefactos em educação. **Atas do XXVI Colóquio Da Afirse Portugal**. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. Vol.1, pág. 151- 159, Lisboa, jan, 2020. ISBN: 978-989-8272-39-3. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/27876/1/AFIRSEatas2019.pdf>. Acesso em: 15 out 2023.

CHAUMIER, Serge; MAIRESSE, François. **La médiation culturelle**. Paris: Armand Colin, 2023. Disponível em: https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/Feuilletage_3368.pdf. Acesso em: 15 out 2023.

BARBOSA, Ana Mae. Leitura da imagem e contextualização na arte/educação no Brasil. **Revista GE-ARTE**. Volume 9, página 1. Porto Alegre, 2022. <https://doi.org/10.22456/2357-9854.127855>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/127855>. Acesso em: 15 out 2023.

BARBOSA, Ana Mae. A mediação cultural é social. In: **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo, Editora Ática, 1994.

CLÁUDIA MÜLLER. Cláudia Müller. Site da artista. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com>. Acesso em: 15 out 2023.

CND. Centre National de la Danse. Site do Centro Nacional da Dança, Paris - França. Disponível em: <https://www.cnd.fr/fr/>. Acesso em: 15 out 2023.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a Abordagem Triangular. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane G. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

COUTO, Clara Rodrigues. O balé por escrito: preceitos e regras de composição dos balés de corte na França do Antigo Regime (1581-1682). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113668, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-2660113668>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/zhyBHKByYPykqx3NSVn4hYS/?lang=pt>. Acesso em: 15 out 2023.

CULTURE POUR TOUS. **Culturepour tous**, 2023. Promover a tornar acessível a cultura para todos em Quebec. Disponível em: <https://www.culturepour tous.ca>. Acesso em: 15 out 2023.

DESGRANGES, Flávio. **Decirse público**: entre la mediación teatral y el efecto estético. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2022.

FILLER, Zina. Mediação para dança contemporânea: um primeiro desafio para gestores, artistas e instituições culturais. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo: SESCSP. no 1. nov. 2015. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/682f1a7a-fd41-4c60-a8c3-5b6d57664666.pdf>. Acesso em 15 out 2023.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança contemporânea**. Portugal: Orfeu Negro. 2012.

MADUREIRA, José Rafael. O modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick no contexto de ensino de dança. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 33, p. 137-157, 2019. DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v0i33.32011>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32011>. Acesso em: 15 out 2023.

MAIRESSE, François. Comunicação, mediação e marketing. **Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. Brasília, Vol. IV, no. 7, out/nov. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16773>. Acesso em: 15 out 2023.

MARQUES, Isabel A. De tripé em tripé: o caleidoscópio do ensino da dança. In: BARBOSA, Ana Mae; DA CUNHA, Fernanda Pereira. **A abordagem triangular do ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística, uma tessitura em processo. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, UDESC, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102172011113>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113>. Acesso em: 15 out 2023.

_____. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

QUINTAS, Eva; FOURCADE, Marie-Blanche e PRONOVOST, Marc. **Cultural mediation**: Questions and Answers. Montréal, primavera de 2014. Disponível em: https://www.culturepourtous.ca/en/cultural-professionals/cultural-mediation/wp-content/uploads/sites/18/2015/09/Guide_mediation_eng_coul.pdf. Acesso em: 15 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Questão de crítica. **Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. Vol. 1, nº 3, página s/n; maio, 2008. ISSN 1983-0300. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/#:~:text=O%20teatro%20%C3%A9%20o%20lugar%20no%20qual%20uma%20a%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A9,na%20energia%20que%20ela%20transmite>. Acesso em: 15 out 2023.

SPCD. São Paulo Companhia de Dança, 2023. Site do corpo artístico da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo , gerida pela Associação Pró-Dança e dirigida por Inês Bogéa. Disponível em: <https://spcd.com.br/>. Acesso em: 15 out 2023.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação estética pela e para dança: um olhar acerca do trabalho educativo da São Paulo Cia de Dança. In: **Sala de Ensaio**. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2010.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo** vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. pp. 509-539.

DANÇA/EDUCAÇÃO: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE

Lindemberg Monteiro dos Santos¹

RESUMO

A escrita versa sobre dança e educação apontando possibilidades de criações artísticas/educacionais, a partir da construção teórica e prática de uma Metodologia no Ensino da Dança/Educação (MENDAE). Essa Pesquisa-Ação, de abordagem qualitativa, foi desenvolvida com alunos de ensino fundamental e médio das escolas estaduais e municipais ananindeuenses/PA, com faixas etárias entre 14 e 28 anos de idade, que já tiveram ou não experiência com a dança. O objetivo principal foi propor uma metodologia no ensino da dança/educação, possibilitando a criação artístico/educacional dos sujeitos/participantes envolvidos, aqui chamados de corpos amazônicos. O conceito MENDAE utilizou-se de instrumentos como: leituras de textos/versos de autores paraenses, imagens, desenhos, objetos relacionais e criações de células dos movimentos que permitiram reflexões dos sujeitos que acompanharam a *práxis* artística/educacional da metodologia em investigação. O ensino/aprendizagem por meio dos instrumentos da MENDAE perpassou a abordagem colaborativa da MAV (Metodologia Angel Vianna) na perspectiva da conscientização do movimento e jogos corporais.

Palavras-chave: Sujeitos/participantes. Corpos amazônicos. Jogos corporais. Dança/educação.

ABSTRACT

The writing is about dance and education, pointing out possibilities for artistic/educational creations, based on the theoretical and practical construction of a Methodology for Teaching Dance/Education (MENDAE). This Action Research, with a qualitative approach, was developed with elementary and high school students from state and municipal schools in Ananindeuense / PA, aged between 14 and 28 years old, who have or have not had experience with dance. The main objective was to propose a methodology for teaching dance/education, enabling the artistic/educational creation of the subjects/participants involved, here called Amazonian bodies. The MENDAE concept used instruments such as: readings of texts/verses by authors from Pará, images, drawings, relational objects and creations of movement cells that allowed reflections from the subjects who followed the artistic/educational praxis of the methodology under investigation. Teaching/learning through MENDAE instruments permeated the collaborative approach of MAV (Angel Vianna Methodology) from the perspective of awareness of movement and body games.

Keywords: Subjects/participants. Amazonian bodies. Body games. Dance/education.

¹ Professor/Artista da cena. Doutor em Ciências da Educação - FICS-PY. Mestre em Arte – ICA/UFPA. Especialista em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais da Metodologia Angel Vianna – MAV/ FAV. Especialista em Estudos Contemporâneos do corpo: criação, transmissão, recepção – UFPA. Capacitado pelo Método Ivaldo Bertazzo – SP. Licenciado Pleno em Dança – ETDUFPA. Intérprete Criador em Dança – ETDUFPA. Email: lindemberg_m@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Essa escrita advém da trajetória percorrida como artista/educador que nos fez chegar às reflexões atuais de uma pesquisa de doutorado que salienta um pensamento sobre dança imbricada na educação, com o objetivo de propor uma Metodologia no Ensino da Dança/Educação (MENDAE) que possibilitou a criação e reflexões de proposições artísticas educacionais.

Os caminhos aqui percorridos trazem reflexões de uma história de vida implicada ao processo de ensino da dança em ambientes formais e informais, é nesse sentido, que evidenciaremos proposições de possibilidades de uma *práxis* sobre o contexto do movimento dançante para sujeitos/participantes, aqui chamados *corpos amazônicos* (proposição de expressão utilizada na pesquisa para denominar os sujeitos/participantes no local onde estão inseridos, como uma forma de valorização do espaço/tempo amazônico). Uma proximidade com aqueles que ainda não tiveram ou já tiveram experiência com a dança e estímulos para os que não tiveram a coragem de inserir-se neste campo, onde “o movimento da dança colore as ações [...] de seu movimento (Laban, 1978, p. 166).

A dança como linguagem artística do corpo traz consigo, variadas e complexas definições sobre os seus estudos e segue em diversos campos na sociedade entre elas, nas escolas formais e informais adentrando em concepções de pensamentos abordadas em suas corporeidades diversas, sobretudo na Amazônia. Nesse sentido, carregando consigo a prática educativa em suas variadas vertentes de ensino/aprendizagem no ato de pensar e refletir sobre o seu contexto.

O ato de pensar por movimento na dança sendo um elo do pensamento dança/educação, sobretudo do conhecimento humano que é envolvida em campos variados do movimento, concepções corporais, ações pedagógicas que lançam a dança por vieses da educação em um ato crítico/reflexivo sobre o pensamento crítico/criativo. Nesse sentido,

[...] todos ganham com o desenvolvimento do pensamento crítico que são características relevantes para o processo de aprendizagem para a vida em variados contextos e situações que nos cercam, sobretudo os nossos entornos que precisam ser pensados, cuidados, reavaliados em um senso crítico para formações de pensamentos críticos, reflexivos, humanos enfim, ações integradas para relacionar e formar pessoas (Santos; Monteiro-Santos 2021, p. 29).

O entorno agregado nesse ato de pensar envolvendo referências que a dança veio proporcionando como um processo de ensino/aprendizado que envolveram os sujeitos/participantes da pesquisa, pois cada jovem do projeto se disponibilizou a entender de como a dança traz abordagens múltiplas de suas aplicações para um aprendizado corporal, sobretudo o educativo.

Nesse processo, foram integradas ações corporais, isto é, a lógica exigida para se pensar em termos de movimento deveria em primeiro lugar ser desenvolvida a partir da observação e da descrição de movimentos simples (Laban, 1978, p. 86). Ações corporais em um estudo sobre o movimento as perspectivas de seus procesos criativo, reflexivo e artístico. Nesse sentido, a busca por conhecimento sobre o campo do movimento dançante, nos remeteu a uma reflexão pessoal, dentro dos limites de cada sujeito/participante, uma forma de buscar seus horizontes na área do conhecimento da sua arte, aliadas aos seus contextos sociais. Aqui, observamos uma relação de pessoas e

artistas envolvidos em seus contextos sociais, políticos e culturais fortalecendo assim o seu contexto criativo e abrindo caminhos para novas descobertas em ações gestuais e corporais.

A busca expressiva de sua própria dança foi um viés para as ações corporais, entre elas, os jogos corporais², pois as gestualidades em cada encontro foram manifestadas em uma expoente de singularidade de um ser em movimentos, uma poema lido, uma gesticulação dada, o corpo em movimento, um foco por meio do olhar adentrando em seu íntimo e sendo manifestado em uma concepção gestual.

No espaço físico, onde foi desenvolvida a pesquisa, os encontros se tornaram essências com as disponibilidades dos sujeitos/participantes, cada um em sua imersão de gestualidades, sensibilidades, sensações, percepções em ações corporais estimuladas por meio de imagens. Doravante, enfatizaremos durante a escrita as manifestações criativas do corpo integradas ao campo de estudo do movimento.

A pesquisa encontra-se no campo da pesquisa-Ação, apresentada pelo autor Joaquim Severino (2007, p.120): “A pesquisa-ação é aquela que, além de compreender, visa intervir na situação, com vistas a modifica-la”, com abordagem qualitativa onde a experiência vivida e investigada a partir da relação do corpo que perpassa, o meio físico e das imagens, sendo estas registradas em cada relações de corporeidades com o pensamento do que seja realmente a dança. Além disso, sendo experienciado com os sujeitos/participantes em seus movimentos/presente espontâneo a cada momento, ou seja, as imagens mentais sendo como estímulos para o processo criativo da MENDAE (Metodologia no Ensino da Dança/Educação), sendo concepções de ideias que foram evidenciadas como proposta na pesquisa para o processo criativo em dança.

Assim, o ponto de partida foi a identificação dos sujeitos/participantes quanto a sua disponibilidade em participar da pesquisa que envolveu movimentos dançantes. Aqui, apontamos variáveis a priori como a sua estrutura perceptiva motora tendo por bases componentes externos (o corpo na dimensão e orientação espacial, a sua lateralidade no espaço físico) e internos (atenção visual, acuidade, percepção e identificação das partes do corpo).

As relações entre movimento e educação na Amazônia permearam em um imbricamento de saberes e fazeres locais, compreendendo uma rede de relações ancoradas nos corpos dos sujeitos/participantes, que a partir dos seus processos percorridos na pesquisa, encontraram caminhos para as construções de saberes locais. A partir dos depoimentos começaram a ser lançados, e com uma forma de diálogos evidenciando o contexto do nosso fazer que foi a prática corporal, a partir dos estudos sobre o movimento dançante.

Para isso, em nossos encontros durante a pesquisa, foram sendo criadas teias das sensibilidades e afetos que ao mesmo tempo foram se multiplicando em um pensar e criação da sua própria dança subjetiva ou particular de ser, isto é, a espontaneidade dos movimentos.

Ao falar em espontaneidade dos movimentos por meio do corpo é evidenciando o seu local, isto é, o seu espaço físico relacionado-o com o meio que o cerca em suas dimensões espaciais co-

² Os jogos corporais, como Angel Vianna os concebe, além de contribuírem para o aumento da percepção corporal e para o desenvolvimento da parte motora, colaboram também para desenvolver com rapidez de raciocínio, encontrando soluções rápidas para as situações que se apresentam. A velocidade do diálogo que se instala entre pessoas durante os Jogos Corporais faz que as soluções tenham de ser achadas rapidamente, não dando tempo para grandes elaborações (Ramos, 2007, p. 48).

nectadas ao corpo, gerando a espontaneidade dos movimentos ou então, o movimento presente/espontâneo.

O corpo no espaço físico é o ponto de partida para essa escrita que está relacionado com o meio que o cerca evidenciando as suas dimensões espaciais que perpassam um estudo de uma *práxis* em movimento presente/espontâneo por meio de suas particularidades, no qual ele está inserido. Conexão com estudo que envolve potência, expressividade, sensibilidade que permeiam as camadas da pele, osso e espaço articulares uma proposta metodológica da bailarina e professora Angel Vianna (2021).

Ao pensar no movimento espontâneo em dança é se envolver em campos diversos, por meio de uma abordagem do corpo carregada com as historicidades de vida dos sujeitos/participantes, ou seja, o corpo é o próprio ser humano, a sua natureza é a base da sua existência tornando-o possibilidades de movimentos, que traz consigo, às suas lembranças, memórias, sensibilidades, percepções enfim, turbilhões em sensações que o torna vivente, ativo e sociável. Essas perspectivas foram constantes em nossos encontros para a MENDAE, sobretudo no que tange ao que chamamos das tríades dos vértices: (1) Escola/Movimento, (2) Dança/Educação e (3) *Corpos Amazônicos*.

Sendo que o primeiro vértice (1) Escola/Movimento que é uma abordagem teórica/prática sobre o corpo no espaço físico conectados aos estudos sobre os movimentos corporais; o segundo vértice (2) envolveu o movimento em conhecimento do corpo em movimento na perspectiva da dança/educação; e o terceiro vértice (3) abordou o corpo em seus processos criativos e artísticos por meio dos jogos corporais.

Os vértices apontaram na pesquisa possibilidades vivenciadas no contexto artístico em dança/educação, que se encaminharam em uma *práxis* de ações corporais que foram construídas a partir de aulas que aqui denominamos, como encontros, no espaço físico da Escola de Dança Ribalta³. O processo de autoformação dos sujeitos/participantes apontaram características específicas quanto a sua expressividade, autonomia e cultura local, que foram ao encontro de suas corporeidades amazônicas.

Propondo nesse contexto, um caminho metodológico para o processo criativo do movimento dançante. Nesse sentido, a pesquisa se inseriu entre aquelas que objetivaram no campo da investigação, diante das dialéticas, as ressignificações das expressividades corporais dos sujeitos/participantes em seus fazeres cotidianos, em reconhecimento de suas próprias histórias de vida a partir da corporeidade local, isto é, propondo a sua cultura própria de movimento possível de abranger caminhos socioeducacionais crítico e reflexivos.

A pesquisa obteve como um dos pontos de estudo estimular a conscientização do movimento corporal a partir da dança/educação através dos jogos corporais na Escola de Dança Ribalta. Imbricados a esse contexto, estão os sujeitos/participantes identificados nesta pesquisa como *corpos amazônicos* que utilizaram a MENDAE (Metodologia no Ensino da Dança/Educação).

Para tanto, foram propostos variados trabalhos relacionado ao corpo, e um deles, sobre a conscientização do movimento e jogos corporais que resultou de conteúdos vindas de fontes va-

³ A Escola de Dança Ribalta, uma escola informal, que fica localizada na cidade de Ananindeua -PARÁ e trabalha em diversas linguagens artísticas/educacionais no campo da dança. Fundada em 1994 pela idealizadora Marlene Andrade Ferreira que cedeu o seu espaço da casa para ensinar as crianças dos bairros. A sua direção artística está sob a administração de uma tríade feminina de gerações entre mãe, tia e filha.

riadas, cruzando-se e se complementando, ou seja, a dança foi vista como um registro, ou melhor, vários registros de vida; caminhos pulsantes surgidas e criadas a partir, das expressões; percepções; de energias enfim, vivências e experimentos em ações corporais.

Segundo Santos (2021, p. 144): “É importante esclarecer que os exercícios [...] não estavam soltos, pois foram trabalhados de forma consequente, visando à consistência dos movimentos executados, repetidos e à sua potencialização”. A potência em ato sendo sendo especificada nes especificada nessas ações corporais do pensar/criar e fazer evidenciadas no caminho proposto para o processo criativo da MENDAE, uma compreensão de entendimento dos seus processos criativos e artísticos, que serão apresentados a seguir.

2. ATRAVESSAMENTOS PROCESSUAIS PARA O PROCESSO CRIATIVO DA MENDAE

As construções das interações que atravessaram os sujeitos/ participantes de modo que percebam o corpo como sujeito da ação e referencial do espaço físico. Aqui, a relevância do estudo teórico e prático sobre o movimento. Uma vez que o nosso corpo contém espaço que caminha consigo, ou seja, o corpo como sujeito referencial dos estudos em movimento conectado ao espaço físico com as suas respectivas ações em movimentações desvelando seus direcionamentos corporais.

Nesse sentido, o estudo dos movimentos envolveram os experimentos em ações corporais de modo que a pesquisa norteou as estratégias, além de compreender e aplicar à *práxis* de um pensar/criar/fazer artístico-educacional na escola. Assim, durante a pesquisa foram criadas suportes por meio de estratégias para o ensino da dança.

Assim, as estratégias sobre a dança/educação entre elas, os jogos corporais foram proposições de estimulação no processo criativo para *corpos amazônicos* proporcionando o ato de criar, desenvolver e propor aplicabilidades a partir de estudos relacionados ao corpo e movimento conectados aos jogos.

Durante os encontros na pesquisa o companheirismo foi sendo evidenciado, assim como, a construção relacionamentos saudáveis do eu com o outro de modo que despertassem o interesse na pesquisa para a sua realização. As interações entre os sujeitos/participantes se deram em diversas pluralidades, nas ações de criar e no ato de saber, social, cultural enfim, compreendendo nossos corpos e sendo inseridos em questões que norteassem as “subculturas”, questões que foi elaborada por Jean Claude Forquin como segue abaixo,

Todas as sociedades do mundo estão em interação umas com as outras, todas conhecem conflitos internos, são atravessadas por correntes contraditórias, divididas entre símbolos diversos, condenadas à instabilidade, à ambiguidade, à desordem. Como assimilar uma sociedade, um país, um povo a uma cultura? O pluralismo cultural não existe somente entre as nações, ele está no interior das nações, no interior das comunidades que as compõem, e os próprios indivíduos não escapam à lei geral da diferenciação interna e da mestiçagem (Forquin, 1993, p.125).

Aqui discorrem questões sobre a existência de diferença entre culturas, de certo modo, havendo o convívio humanizado entre a prática do professor e o aluno. Porém, no espaço físico que foi

desenvolvida a pesquisa (escola de dança Ribalta), existe uma cultura que é da própria comunidade que o cerca. E esse espaço foi presente e se conectou com os sujeitos/participantes que faz parte do seu contexto pessoal, social, cultural que foram compartilhadas durante o processo.

A realidade aqui, evidenciada através da identificação da pesquisa no aspecto social em proporcionar saberes e fazeres a fim de entender a realidade da comunidade que tem consigo, o seu diálogo, a sua interação, a sua historicidade enfim, uma cultura no pensar plural no espaço físico.

Nesse sentido,

a bandeira da leitura universal de movimento chamada por Laban estaria hoje não somente indo de encontro às vivências e concepções de corpo/movimento da sociedade atual, mas também comprometendo uma proposta de educação contemporânea que valoriza a diversidade de interpretações, a multiplicidade de leituras e polifonia de vozes (Marques, 2011, p.93).

Reflexões que atravessam o espaço/tempo em uma “leitura universal de movimento” em que “o desejo do homem acalenta de orientar-se no labirinto de seus impulsos resulta em ritmos de esforço” (Laban, 1978, p. 43). Qualidades do movimento que foram sendo expressadas do mais íntimo e espontâneo de ser percebido em cada ações criadas pelos sujeitos/participantes.

Assim, seguiram as proposições, na perspectiva de criação de um processo criativo em dança para os sujeitos/participantes da comunidade carente no entorno da Escola de Dança Ribalta no qual a pesquisa foi acolhida no caminho da dança/educação. “Neste sentido, estão em íntima conexão tanto com a educação quanto com o culto e religião ancestrais” (Laban, 1978, p.43).

Contudo, durante um longo período o homem não foi capaz de descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão na simbologia poética (Laban, 1978, p. 46).

Na perspectiva, de “movimento-pensamento”, foi uma das proposições para o processo criativo em movimento dançante que perpassou o pensamentos através das imagens mentais criadas atravessadas, por exemplo, pelas leituras dos versos de autores paraenses. Sendo assim, as imagens permeando as ações dos esforços causadas pelo *corpos amazônicos*. “Foi na dança, ou pensamento por movimentos, que o homem a princípio se apercebeu da existencia de uma certa ordem da (sua) existência [...]” (Laban, 1978, p. 43).

As percepções do corpo causadas pelos estímulos externos sendo efetuadas pelos jogos corporais e conseqüentemente sendo conectadas aos instrumentos processuais da MENDAE como: textos e versos de autores paraenses e criações de desenhos e pinturas criadas pelos sujeitos/participantes sendo integradas as imagens-movimento-pensamento em conexões com as ações corporais pois,

[...] à manifestação corpórea permite a revelação do fazer de cada corpo, no íntimo de alcançar a sua singularidade, associada a outros corpos [...] com seus gestos e indicadores de hábitos, costumes, manias, cumplicidade (relacionados ao processo criativo) traz o diferencial de cada corpo, para que dessa maneira ele interaja com os de mais, referenciando a arte corporal de movimentos (Santos, 2012, p. 154).

Ao almejar as ações dos movimentos pelas singularidades do corpo consciente e consequentemente tendo ações associadas a outros corpos envolvendo as explorações físicas que coadunam em *corpos amazônicos* para as ações propostas e criadas na pesquisa que atravessaram corpos na MENDAE propondo os movimentos dançantes, pois, “[...] por meio do corpo adquirimos conhecimento” (Rengel, 2003, p.13).

Ao longo da pesquisa as relações entre corpo e movimento foram constantes e descobridor para os sujeitos/participantes, sobretudo a criação do movimento dançante, pois foi observado o crescimento individual em relação as ações corporais criadas e realizadas. Segundo Rudol Laban: “O movimento pode ser influenciado pelo meio ambiente do ser que se move” (Laban, 1978, p. 20), independentemente das ações realizadas em um espaço físico.

Uma das contribuições que a MENDAE vem proporcionando para as ações dos movimentos espontâneos do corpo, contribuições que perpassam o campo da educação voltada para a pluralidade nas variedades concepções do corpo, abrindo possibilidades pelos mais diversos corpos num sentido de ações participativas nos encontros sobre a práxis da dança (Santos, 2021, p. 125).

Contribuições que perpassam o campo da educação com possibilidades de tercerem relações ao diálogo corporal crítico para o ensino da dança, desvelando-se em potência de criação. Nesse sentido, os movimentos desvelaram-se aos processos criados a partir dos estímulos da MENDAE, pois os processos individuais em diferentes complexidades do corpo foram manifestando as narrativas e a potência de cada corpo, por meio das indicações propostas ao processo criativo.

As indicações propostas dizem respeito aos instrumentos da MENDAE para o processo criativo do movimento dançante, no qual a estrutura foi uma forma de estabelecer caminhos para as criações de células, no qual os sujeitos/participantes foram se adaptando no decorrer dos encontros. Os instrumentos tiveram um papel relevante para a criação, no qual houve conexões entre as ações realizadas e o corpo, surgindo à dança.

Nesse contexto, foi criada uma estrutura gráfica de instrumentos para a concepção de ideias nos quais seguimos como um “mapa criativo” do processo criativo em dança que foi utilizado evidenciando caminhos, formando uma rede de significados que os articulam com as ações em movimentos corporais que foram estudados. Assim, os sujeitos/participantes foram organizando a sua estrutura para o seu processo criativo.

Aqui, faz-se necessária uma prática poética que incorpore caminhos diferenciados para tornar o processo da MENDAE mais atrativo e significativo. Assim, convocamos os mapas conceituais um recurso didático nos estudos de Novak e Cañas (2007), como uma ferramenta para a intervenção do professor em aulas teóricas nas atividades práticas.

A estrutura cognitiva foi determinante para os processos criativos de movimentos dançantes dos sujeitos/participantes da pesquisa, pois o instrumento apresentado a seguir, foi desafiador para nos organizarmos.

Nesse contexto, o mapa conceitual, criado na década de 1970 por Joseph Novak como técnica cognitiva para aprender de modo significativo, baseia-se na teoria ausubeliana e constitui uma estratégia pedagógica de grande relevância no ensino para a construção de conceitos

científicos pelos alunos, ajudando-os a integrar e relacionar informações, atribuindo, assim, significado ao que estão estudando (Júnior, 2013, p.443).

Fazendo uma analogia ao mapa conceitual de Novak e comungando com as suas ideias nas ações das estratégias pedagógicas criadas, propomos em nosso processo de criação para o movimento o mapa conceitual da MENDAE (diagrama conceitual de referência sobre os instrumentos da MENDAE, desenvolvida na pesquisa) que foi um suporte de aprendizagem com alguns instrumentos que deveriam ser percebidos e seguidos para a criação dos movimentos dançantes.

A referência do autor proporciona como suporte para o nosso processo criativo do movimento dançante que constituiu como uma estratégia pedagógica para o ensino/aprendizado no contexto da dança/educação, evidenciando conceitos teóricos para as proposições de células de movimentos para o processo criativo em dança, como se observa na estrutura abaixo.

O mapa conceitual, proposta para a pesquisa, mostra os caminhos percorridos pelos sujeitos/participantes em seus processos criativos, proposições que foram organizadas a partir dos conceitos estudados sobre o corpo e movimento na MENDAE e se deu da seguinte maneira descritiva:

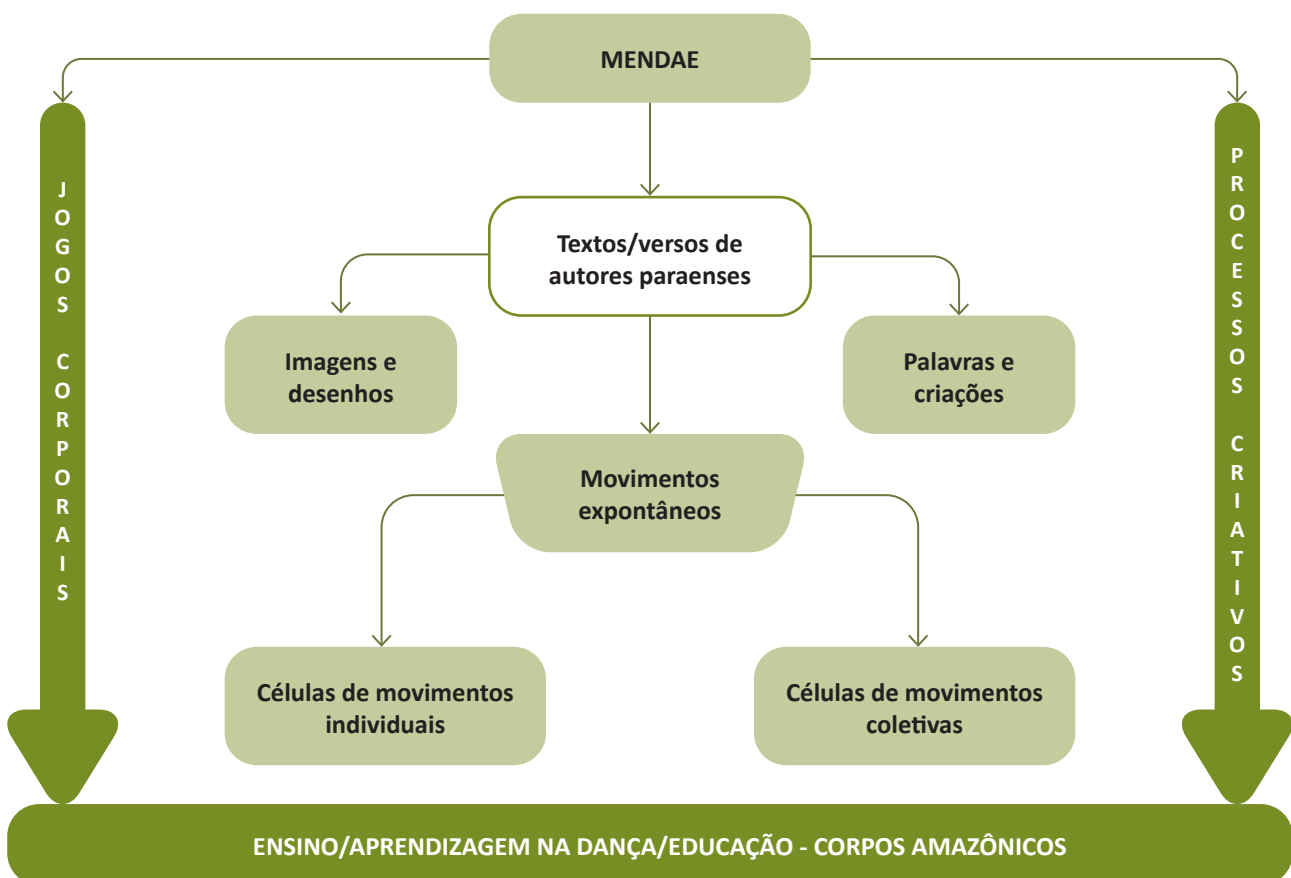


Imagem 1. O mapa conceitual para o processo criativo da MENDAE.

Fonte: Santos (2022, p. 79).

A MENDAE como conceito que elenca outros vieses para a elaboração do processo criativo em movimento que permeiou as leituras/versos de autores paraenses que conseqüentemente foram apontadas as escolhas das frases lidas que lhe chamou mais a atenção, sendo conectadas e estimuladas pelas imagens mentais sobre as leituras.

E, por conseguinte, foram desenhadas e pintadas em anotações individuais. Em seguida, foram organizadas as estruturas dos movimentos criados a partir, das construções das células de movimentos dançantes. “Assim, as pessoas escrevem as suas próprias histórias e vivências vivas (em determinados) espaço, elas próprias se provocam ao embrenharem no campo metodológico” (Santos, 2019, p. 36).

Quanto às leituras dos versos dos autores paraenses e as imagens mentais foram sendo criadas para cada experiência vivenciada sendo articuladas com as ações corporais que atravessaram o contexto poético pessoal de cada sujeito/participante, assim como na concepção da imagem, do mapa conceitual acima, que faz uma analogia com a estrutura do corpo humano.

[...] aparentemente simples e às vezes confundidos com esquemas ou diagramas organizacionais, mapas conceituais são instrumentos que podem levar a profundas modificações na maneira de ensinar, de avaliar e de aprender. [...] Utilizá-los em toda sua potencialidade implica atribuir novos significados aos conceitos de ensino, aprendizagem e avaliação (Ontoria et al. p. 10, 2004).

A forma de utilizar-se da potencialidade corporal é um viés para encontrar novas atribuições para novos significados que geram ou se desdobram em novos conceitos, essa busca de novas proposições atribuídas às ações corporais foi o alimento para o processo criativo do movimento dançante e nessa relação observamos o viés do ensino/aprendizado na MENDAE que foram proporcionados aos *corpos amazônicos* propondo uma linha lógica do entendimento em relação ao processo criativo, obtendo proposições e a sua organização na estrutura cognitiva de cada sujeitos/participantes.

No contexto do processo criativo em dança, evidenciaremos uma das ações metodológicas para a criação das movimentações que atravessaram os instrumentos da MENDAE, a partir do exemplo, dos textos/versos de um autor paraense evidenciada no mapa conceitual acima, e nas imagens abaixo do processo criativo dos movimentos dançantes, a partir de uma escrita.

Corpos criativos
 Corpos em ações,
 Corpos deslizantes.
 Corpos torcidos;
 Corpos que flutuam,
 Corpos que pontuam;
 Corpos que socam;
 Corpos que pressionam;
 Corpos que tremem;
 Corpos que açoitam;
 Corpos atentos,
 Em movimentos...
 (Santos, 2021, p. 123).

Nos versos acima, a partir das leituras e das interpretações dos sujeitos/participantes por meio das imagens criadas em seu processo cognitivo, as movimentações que foram manifestadas de acordo, com as suas manifestações corporais e conseqüentemente vivenciadas ao processo subjetivo de cada sujeito observadas na imagem 2.

As ações expressivas criadas pelo corpo através dos estímulos das leituras dos versos que foram interpretadas a partir das imagens e ações corporais que foram externalizadas por meio dos movimentos dançantes. Assim as estruturas das células de movimentos foram criadas e organizadas de acordo com as ações realizadas individualmente e, por conseguinte, coletivamente.

Acreditamos que as manifestações das ações corporais que foram vivenciadas por meio das leituras do poema identificou nessa ação o registro dos autores paraenses. Essa aplicação do exercício foi constante em nossos encontros e tornaram-se um viés para o processo criativo e artístico para o movimento dançante, como se observam na imagem 3.

A imagem 3 é da apresentação realizada na culminância do projeto, no qual identificamos uma visualidade dos figurinos na cena artística, considerado para muitos autores um artefato da cena e um elemento de comunicação entre o intérprete e o espectador.

A dança, enquanto processo de autoconhecimento (do corpo, de seus limites e de suas possibilidades) e instrumento de efetivação das relações sociais, leva o indivíduo a experimentar novas possibilidades no plano do exercício de criação e de integração de um grupo. Ela atua como elemento transformador, pois, sem dúvida, promove em quem dela participa a aceitação de si mesmo e uma maior receptividade nos relacionamentos com os outros, mediante o envolvimento que se estabelece num trabalho prático (Mommensohn; Rengel, 1992, p. 102).

Nesse contexto, coadunamos com a citação das autoras, ao que tange ao processo educativo por meio da dança, a partir do “autoconhecimento” onde os *corpos amazônicos* foram se ajustando em seus pontos pessoais relacionados aos seus processos criativos dançantes, compreendendo as questões envolvendo o ato de criar de si mesmo, isto é, percebendo os seus limites corporais.

Entendeu-se que as ações corporais envolvidas em um espaço físico com o propósito de se manifestarem por meio da dança e sendo permeadas por suas ações educativas, atravessaram o

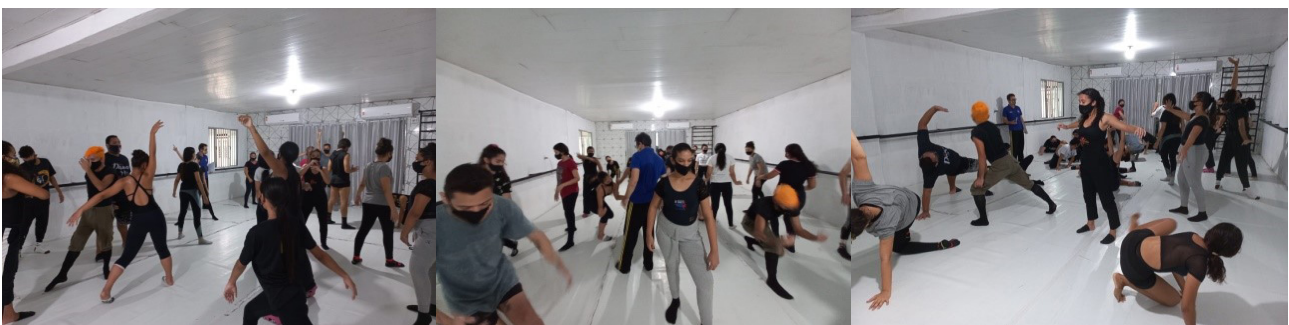


Imagem 2. Criações de células de movimentos.

Fonte: O autor (2022).



Imagem 3. Sujeitos/participantes ou *corpos amazônicos* na cena artística.

Fonte: Nikolaiphoto (2022).

campo da MENDAE e, deixando seus registros aqui, de conhecimento e apreço com o coletivo e desse modo, fortalecendo um elo de vivências que foram demonstradas por sensações, sentimentos, habilidades, amizades, virtudes e valores que foram incorporados ao campo das sensibilidades de corpos criativos.

A composição cênica integrada pelo objeto relacional (tecido) em contato com o corpo em movimento foram propostas para a concepção dos figurino e realização da cena artística. De todo modo, partimos da elaboração do roteiro e criações de células de movimentos relacionadas ao tema proposto e conseqüentemente chegamos a pesquisa da trilha sonora que foi utilizada na apresentação com a composição de Sagrado Coração da Terra e Marcus Viana com a música chamada “Grande Espírito”. A imagem 5 apresenta o QR code da música e do vídeo da nossa primeira apresentação que aconteceu na UFPA no *Jambu Live*.



Imagem 4. Utilização do objeto relacional (tecido).

Fonte: O autor (2022).



Imagem 5. QR code da apresentação artística.

Fonte: Santos (2022, p. 145).

Para alguns, sujeitos/participantes da pesquisa, a primeira apresentação de dança na vida/arte foi um registro importante, assim como o processo desenvolvido durante em nossos encontros na Casa Ribalta. Quanto à segunda apresentação foi no dia seguinte, dessa vez no Teatro Margarida Schivasappa no Centur. Foi o momento de por em prática as ações dos movimentos dançantes na cena artística, evidenciadas nos depoimentos dos sujeitos/participantes:

Pra mim, o projeto e a apresentação da dança foi uma experiência incrível, entrei na escola com medo de não se sair bem, mas isso logo mudou, eu me senti tão bem. Despertou uma criatividade que nem eu sabia que tinha, fiz amizade com pessoas maravilhosas, aprendi passos novos, consegui coisas que eu não conseguia fazer antes. Foi um momento único e inesquecível (Sofia Nery, 14 anos)

O projeto foi bom em cada encontro, foi muito especial, as escritas, os textos, os desenhos, os objetos foram colocados em práticas e acrescentou conhecimento de uma forma boa e interessante. E a experiência de estar em palco e saber o que estamos fazendo em cada processo, foi uma experiência incrível e me acrescentando como pessoa, creio que foi o ponto crucial para o meu crescimento como pessoa (Marcelo Victor, 21 anos).

Versos inscritos que permearam em espaços distintos, porém com a essência única que permeou no campo das sensibilidades que ecoaram nas ações humanas por meio dos movimentos dançantes, por ações compartilhadas, pelos pensamentos e depoimentos que foram vivenciados no espaço/tempo e que deixaram registros crítico/reflexivo e criativo na dança/educação.

Nesse horizonte, com alguns tons similares às vozes apresentadas anteriormente, educar se traduz na busca in-tensiva do cuidado com os valores humanos, de auto-educação, de auto-aprendência; impele à expressão livre e fluente dos sentires e pensares; das co-aprendências do estar-sendo-no-mundo-com-os-outros; do cuidado com a simpatia e com a empatia que aproximam e entrelaçam no compartilhar as expressões mais intensas do existir; do co-existir e que nos fraterniza; suscita a expressão da imaginação criante, do pensamento inventivo (Araújo, 2008, p. 186).

Portanto, “às vozes apresentadas” que ecoaram no espaço/tempo de um educar por meio da dança fortalecendo o elo entre pessoas com respeito, disponibilidade, integridade, unidade, companheirismo, autonomia enfim, ações acolhedoras que atravessam e fortalecem os seres humanos dançantes, em novas relações sendo fortalecida no espaço dançante, em encontros, onde, “o grupo se acolheu e passamos ser uma família sem egos e o essencial foi o respeito entre os participantes” (Jhonata Farias, 22 anos).

Os diálogos entre os sujeitos/participantes foram reflexivas e essenciais nos nossos encontros, diálogos formados por ações do próprio sujeito, tendo a liberdade de se manifestar oralmente e corporalmente, sobretudo os seus questionamentos e criações artísticas que foram alicerçadas no companheirismo e no apreço do afeto, sendo acolhidos e motivados em seu modo de pensar, criar e fazer a arte dançante crítica e reflexiva.

3. CONCLUSÃO

Neste processo o corpo foi exposto à natureza e as suas particularidades em produções de sentidos e percepções do ambiente que o cercava. Portanto, o recorte da pesquisa apresentada aqui, surgiu a partir do processo criativo/artístico, surgindo bases conceituais teóricas e práticas em movimentos.

Acreditamos que a proposta tem profunda relação com os estudos e investigações que problematizam a criação em dança em seu contexto atual. E traz consigo uma forma em processo criativo do corpo em prol da dança amazônida a partir dos sujeitos/participantes da pesquisa.

Assim, com base nesse entendimento e pautado pelo processo desafiador e de complexidade no processo criativo em dança, este experimento ou modos de criação em dança, na perspectiva de uma prática de saberes em movimento e literário com a vivência sensível da linguagem poética nas artes, entre eles a dança/educação em conexão com o processo criativo/artístico/educativo da MENDAE.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. **Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar.** Salvador; EDUUFBA, 2008

FARIAS, Jhonata. Entrevista concedida ao Lindemberg Monteiro dos Santos. **DANÇA/EDUCAÇÃO: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE (Tese de doutorado).** Ananindeua-PARÁ. - FICS (Faculdade Interamericana de Ciências Sociais) – Assunção-Paraguay, 2022. Acesso em: 10/12/2023.

FORQUIN, Jean Claude. **Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

JÚNIOR, Valter Carabetta. A Utilização de Mapas Conceituais como Recurso Didático para a Construção e Inter Relação de Conceitos. **Revista Brasileira de Educação Médica**, 441-447; 2013.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Revisão técnica Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

MARQUES, Isabel. A. **Linguagem da Dança: arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.

MOMMENSOH, Maria; RENGEL, Lenira. **O corpo e o conhecimento**: dança educativa. Série Ideias n. 10. São Paulo: FDE, 1992, pg. 99 a 109.

NOVAK, J. D.; CAÑAS, A. J. Theoretical origins of concept maps, how to construct them, and uses in education. **Reflecting Education**, v. 3, n 1, p. 29-42, 2007.

ONTORIA A, Luque A, Gómez JPR. **Aprender com mapas mentais**: uma estratégia para pensar e estudar. São Paulo: Madras; 2004.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna**: A pedagoga do corpo. Ed. Summus, 2007.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **DANÇA/EDUCAÇÃO**: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE (Tese de doutorado) - FICS (Faculdade Interamericana de Ciências Sociais) – Assunção-Paraguay, 2022.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **Capoeirando**: processo de criação em dança contemporânea. 1 ed. – Curitiba: Appris, 2021.

_____, Lindemberg Monteiro dos; MONTEIRO-SANTOS, Roseane. Pensamento crítico: proposições para refletir/agir. In: **Pesquisa em educação**; Ricardo Figueiredo Pinto, Jonatha Pereira Bugarim, Francisco Válber de Sousa Teixeira (Organizadores). Editora Conhecimento & Ciência – Belém – Pará – Brasil Editora Conhecimento & Ciência. Belém – PA, 2021

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23 ed. rev. e atualizada. São Paulo: Cortez, 2007.

SOFIA, Nery. Projeto MENDAE. Entrevista concedida ao Lindemberg Monteiro dos Santos. **DANÇA/EDUCAÇÃO**: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE (Tese de doutorado). Ananindeua-PARÁ. - FICS (Faculdade Interamericana de Ciências Sociais) – Assunção-Paraguay, 2022. Acesso em: 10/12/2023.

VICTOR, Marcelo. Entrevista concedida ao Lindemberg Monteiro dos Santos. **DANÇA/EDUCAÇÃO**: uma proposta metodológica de ensino a partir do conceito MENDAE (Tese de doutorado). Ananindeua-PARÁ. - FICS (Faculdade Interamericana de Ciências Sociais) – Assunção-Paraguay, 2022. Acesso em: 10/12/2023.

DANÇAS POSSÍVEIS

Maria Inês Galvão Souza¹

RESUMO

Danças possíveis é um trabalho audiovisual que se desenvolve em contexto pandêmico a partir das inquietações artísticas de integrantes do projeto investigações sobre o corpo cênico que coordeno desde 2014 (PIBIAC/PIBIC/UFRJ). Nosso interesse nessa investigação se deu a partir de imagens e textos que nos trouxeram memórias e sensações do corpo dançante em tempos de presencialidade. “Danço para lembrar quem sou”. No atravessamento de metodologias onde o cuidado e o acolhimento eram centrais nos encontros, produzimos danças, cartas, poesias, canções e prosas que iam surgindo como forma de cura, sem a preocupação de um resultado fechado. Queríamos dividir angústias, diluir a solidão, partilhar carrosséis de emoções. Assim, potencializamos questões cotidianas sensíveis aquele momento pandêmico do mundo. Transformamos dor em amor, humor, arte.

Palavras-chave: danças; tela; encontro; cura.

ABSTRACT

Possible Dances is an audiovisual work that developed in a pandemic context based on the artistic concerns of members of the project investigations on the scenic body that I have coordinated since 2014 (PIBIAC/PIBIC/UFRJ). Our interest in this investigation arose from images and texts that brought us memories and sensations of the dancing body in times of physical presence. “I dance to remember who I am.” Crossing methodologies where care and acceptance were central to the meetings, we produced dances, letters, poetry, songs and prose that emerged as a form of healing, without worrying about a closed result. We wanted to share anxieties, dilute loneliness, share merry-go-rounds of emotions. Thus, we enhance everyday issues that are sensitive to this pandemic moment in the world. We transform pain into love, humor, art.

Keywords: dance; screen; meeting; cure.

NOS DESVIOS DE CORPOS EM ISOLAMENTO, O SURGIMENTO DE UMA PESQUISA

O trabalho audiovisual “Danças possíveis” nasce da experimentação e da afetação do corpo na espacialidade enclausurada da vida cotidiana. Pelo registro diário em vídeo dos encontros em plataformas digitais entre artistas nos anos de 2021 e 2022, editamos uma dramaturgia de exercícios e diálogos, comunicando em uma linguagem poética na tela, realidades das nossas condições hu-

¹ Maria Inês Galvão Souza é artista, docente e pesquisadora das artes do corpo (UFRJ), possui doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO) e mestrado em Ciência da Arte (UFF). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq). Como Professora Associada do Departamento de Arte Corporal atua nos cursos de Graduação em Dança da UFRJ e no Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ (PPGDan). Integra a diretoria da ANDA (2021-2023 e 2023-2025). E-mail: inesgalvao2@gmail.com

manas. A partir de nossas falas, danças, textos, músicas, desenhos e fotografias, descobrimos outras maneiras de trabalhar com possibilidades que descobrimos em nossos espaços privados (às vezes nem tão privados) e com nossas incompletudes. Objetos, cenários, signos, ângulos, planos e formas de perceber o mundo ressignificaram perspectivas para melhor aprofundarmos o sentido da arte do corpo relacionada as nossas existências.

Nosso grupo de pesquisa, intitulado Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC), é formado por artistas, docentes e discentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro². Nasce em 2014 motivado por questões sobre processos de criação em dança a partir da investigação do corpo e possíveis formas de expressão (palavra, movimento, canto, gesto). Depois da realização de produções cênicas como “Ô Nô Sô” (2016)³ e “Corpoesia” (2019)⁴. Em 2020 e 2021, em função da pandemia, desenvolvemos estudos sobre corpos, danças e telas e produzimos alguns trabalhos audiovisuais⁵. Em 2022, nosso terceiro trabalho “Danças Possíveis”⁶ retratou o cotidiano desse coletivo, reinventando metodologias e formas de sobrevivência na continuidade dos encontros e das danças em coletivo. Uma espécie de cartografia poética de nossas pesquisas em formato de documentário.

Os desejos e objetivos que envolvem e integram artistas, constituindo sentido a existência do grupo nos levam a desenvolver, experimentar e vasculhar nossos corpos, remexendo, revirando e tentando deixar fazer/expelir aquilo que nos toca e nos transforma. Nossas pesquisas sobre a cena têm caráter eminentemente prático, e estão em busca de descobrir novas metodologias de criação cênica que ampliem as possibilidades de expressão do corpo enquanto produtor de signos relacionados à palavra, ao gesto, ao canto e a musicalidade de maneira geral. Nossa produção teórica se mistura à experimentação prática num processo constante de retroalimentação. Acreditamos que os processos de criação de artistas da cena se relacionam organicamente com os processos de sensibilização/formação do ser humano. Compreendemos que para entrar no universo da pesquisa corporal é preciso falar de uma humanidade que às vezes nos escapa. Essa humanidade está relacionada ao sentido de alteridade, de generosidade e escuta para as diferenças, movimentos gerados pelas fricções nas relações com o mundo a partir de tudo aquilo que ele nos apresenta: organização, desorganização, natureza, artificialidade, tragédias, soluções, desejos, vidas e mortes. Criar, nesse sentido significa promover um trânsito direto entre esse ser humano inserido no mundo e esse artista em processo de investigação e comunicação de possíveis realidades imaginadas e construídas.

Mesmo em distanciamento em 2021 e 2022, realizamos encontros semanais na tela, mergulhando em experiências sensíveis do corpo em estado de solidão e de saudade. Muitos encontros foram desabafos sobre a vida e o sentido de continuar qualquer forma de pesquisa. O desejo de estar em contato presencial era tão grande que conseguimos ressignificar o espaço entre as telas, transformando nossos encontros em momentos de cura e de desejo de realizar processos artísticos de produção de si no mundo. Nesse aspecto, diferentes formas de “escritas de si” começaram a sur-

² GPICC em 2021 e 2022 que realizaram a obra audiovisual “Danças Possíveis”: Erivan Borges Simões, Maria Inês Galvão Souza, Rafael Avelino Felix de Souza, Rafaella Olivieri Barcellos Peters Henrichs e Yuri Alves Dias Pereira.

³ O espetáculo pode ser visto no link do Youtube: <https://youtu.be/9ctPSGcAkx8>

⁴ O espetáculo pode ser visto no link do Youtube: https://youtu.be/3nc_mZWKEWI

⁵ No canal do Youtube do GPICC (@gpicc7698) podem ser acessados os trabalhos realizados pelo Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC) durante a pandemia.

⁶ Link para acesso a produção audiovisual “Danças Possíveis na íntegra: <https://youtu.be/h2hknAgANK0>

gir. Segundo Margareth Rago “A “escrita de si” é entendida como um cuidado de si e como abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu”.

Em seu livro, *A aventura de contar-se* (2013), Rago traz as experiências de subjetivação a partir das noções de cuidado de si apontadas por Foucault:

Segundo Foucault, a constituição de uma ética de si talvez seja, hoje, “uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (Foucault, 2004b, p. 306).

Ele, então, introduz o conceito de “estéticas da existência”, ou “artes do viver” ao estudar a experiência de subjetivação dos antigos, os modos pelos quais investiram na produção da subjetividade, na formação dos jovens e na noção de cidadania de uma maneira surpreendentemente diferente da que prosperou na Modernidade e que vigora na atualidade. As “estéticas da existência” dos gregos e romanos eram constituídas por “técnicas de si”, como a meditação, a escrita de si, a dieta, os exercícios físicos e espirituais, a parrésia ou coragem da verdade, que envolviam o cuidado de si e do outro, isto é, por práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político. (RAGO, 2013, p. 43)

Nessa partilha afetiva em encontros mediados pelas redes de Wifi em plataforma digital, apareceram diferentes contextos das difíceis situações das existências. Os encontros nos mostraram o quanto a arte, e nesse momento fundamentalmente a arte do corpo, está imbricada ao movimento da vida enquanto realidade que nos atravessa, nos forma e transforma. Assim, a pesquisa nasce abraçando as imagens que expressavam memórias e sensações sobre a existência nesse período pandêmico, produzidas e partilhadas pelos artistas do grupo. A partir de metodologias possíveis baseadas nos encontros na tela e nas inúmeras cartas e mensagens trocadas pelo WhatsApp, mergulhamos intuitivamente em diferentes expressões artísticas (dança, pintura, fotografia, desenho, música, teatro).

Durante esse processo de manutenção da saúde do grupo em forma de partilhas, compreendemos o quanto estávamos em busca do nosso próprio sentido de existir e fazer arte. Para isso, a noção do conceito de “escritas de si” foi fundamental:

A noção de “escrita de si” é fundamental, nesse contexto, para diferenciar os discursos autobiográficos dessas militantes das autobiografias confessionais tradicionais, em que o indivíduo parte para uma busca introspectiva de si, pela escrita, tendo em vista reencontrar sua verdade essencial supostamente alojada no fundo da alma, na própria interioridade (Foucault, 2004a, p. 157). Aqui, ao contrário, trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela “escrita de si”. (RAGO, 2013, p.52)

Assim como nos elucida Margareth Rago (2013), as “escritas de si” podem instaurar processos de reinvenção das subjetividades e de conexões possíveis entre ser e vida, vida e arte, ser e arte, compreendendo a arte como criação de vida, de sentido e de mundos possíveis. Não estávamos nas telas em busca de uma “verdade essencial”, mas sim, reinventando nossas subjetividades. Nessas reinvenções, começamos a registrar momentos do cotidiano que nos traziam a noção de contexto, espaço, corpo e território, como na imagem abaixo, que mistura as nossas visões do tempo de isolamento.

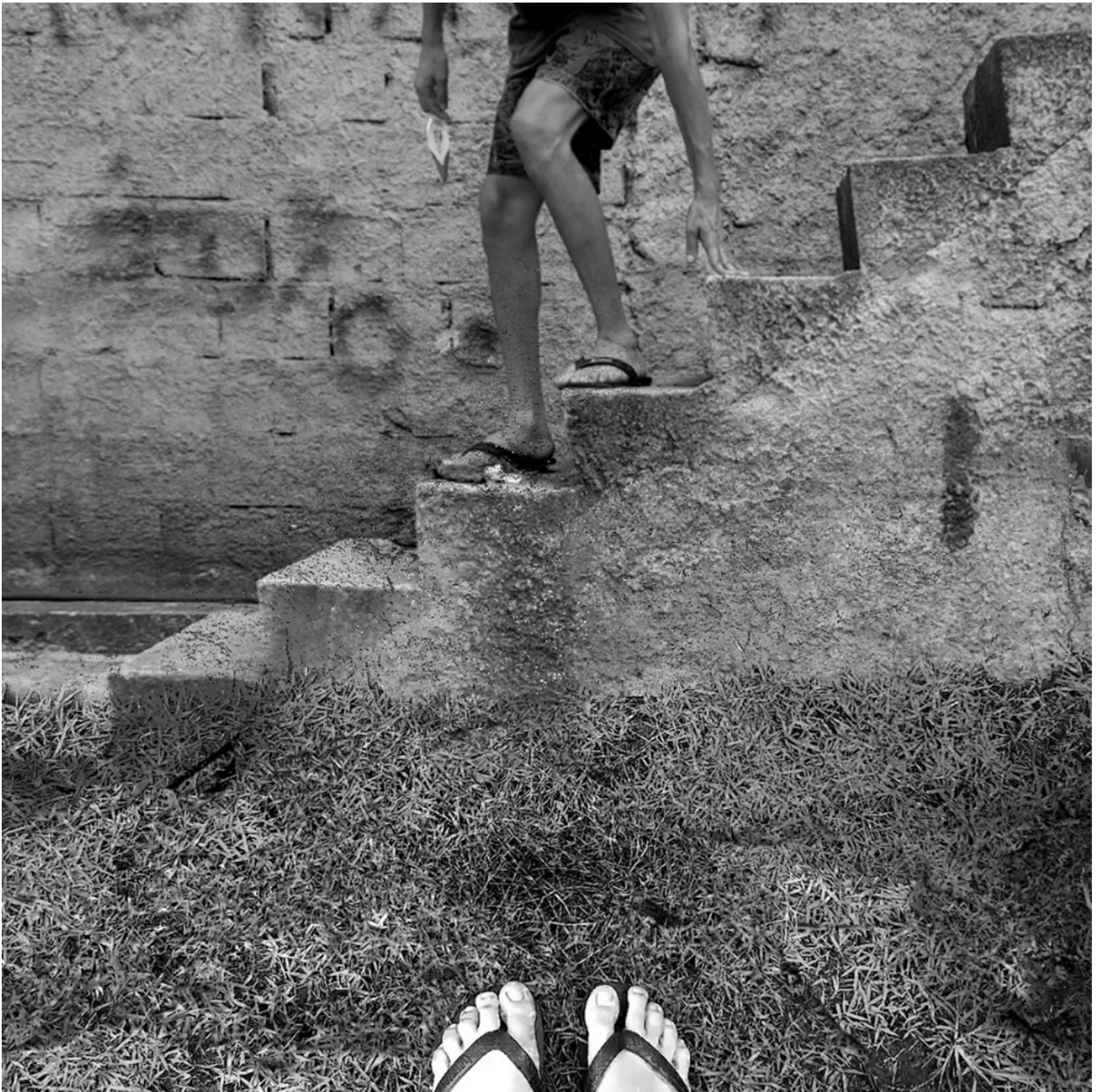


Figura 1. Metaforizando o cotidiano e transformando a vida em imagem de dança.

Fonte: Imagem de arquivo do Grupo de Pesquisa (2021). Montagem com fotografias de acervo do GPICC (2021). A foto da parte de cima foi tirada pelo artista Erivan Borges e a foto da parte de baixo da imagem foi tirada pela artista Rafaella Olivieri. A imagem foi utilizada para a divulgação da produção audiovisual "Danças possíveis" nos anos de 2022 e 2023.

#paratodomundover

Fotografia preto e branco que mistura duas imagens: na parte de cima, uma escada de cimento onde aparece a metade de baixo do corpo de uma pessoa descendo os degraus, apoiando uma das mãos em um deles. O muro atrás da escada tem algumas letras pichadas. A parte de baixo da foto é a imagem de pés calçados calçando chinelos pisando um chão de grama.

O vídeo “Danças Possíveis” se desenvolve mostrando os encontros on-line desse grupo de artistas que em suas solitudes se agarram na possibilidade de dançar e teorizar em seus espaços-tempos possíveis. Potencializamos questões cotidianas sensíveis a esse momento tão difícil da humanidade. Uma pesquisa que nasce da experimentação e da afetação do corpo na espacialidade da vida cotidiana, buscando comunicar em uma linguagem poética audiovisual a realidade do fazer em dança na precariedade da condição humana de resistir. A partir da dança, da palavra escrita e falada, da música e da fotografia, descobrimos novas maneiras de lançar nosso olhar sobre objetos, cenários, signos, investigando ângulos, planos e focos que ressignificaram perspectivas para melhor aprofundarmos o sentido da existência da arte relacionada a vida.

PRÁTICA COMO PESQUISA

Os pés descalços e os sapatos não mais utilizados dentro de casa, são imagens que marcaram o período pandêmico de artistas do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC).



Figura 2. Por onde andam meus pés? Ocupações pela casa adentro.

Fonte: Imagem de arquivo do Grupo de Pesquisa (2021). Fotografia de acervo do grupo de pesquisa (2021). A imagem foi utilizada na produção audiovisual “Danças possíveis” (2022).

#paratodomundover

Fotografia colorida mostrando chão liso de cor clara, uma parede ao fundo com pintura descascada. Encostado na parede, pernas e pés descalços de uma pessoa.

Em 2020, compreendendo que as metodologias do grupo sempre se basearam nas experiências práticas que inauguravam processos de pesquisa, desenvolvemos primeiros estudos mais específicos relacionados às práticas de dança pelas telas de computadores e celulares. Tivemos como foco principal a transformação das ações do corpo dos dançarinos e dançarinas em diálogo com a câmera. As reuniões virtuais, para além do espírito de investigação, tiveram natureza afetiva que se deram através de muitas estratégias. Uma delas, e talvez a mais importante, foi a realização de cartas que posteriormente eram transformadas em áudios que inspiravam nossas criações em imagens virtuais. Escrevemos uma carta para a artista negra do nosso grupo quando ocorreu, no dia 25 de maio de 2020, o terrível assassinato de George Floyd, um afro-americano que foi estrangulado pelo policial branco Derek Chauvin. O policial ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem por supostamente achar que Floyd usou uma nota falsificada de vinte dólares em um supermercado⁷. Foi importante naquele momento falar e escrever diretamente sobre racismo, pois na época, éramos um grupo formado por quatro pessoas brancas e uma negra. Falamos sobre as estruturas e os privilégios, sobre a cidade, a universidade, a dança, chegando a possíveis formas de compreensão do que são atitudes antirracistas. Era importante modificar isso, criar estratégias de trazer essa questão à tona com ações e debates. Atualmente, somos quatro pessoas brancas e quatro negras, e estamos na busca de proposições de pautas sociais, como o racismo e o patriarcado branco, a partir da dança, como criação, como formação, como debate, e sempre, como coletivo.

Conseguimos, mesmo durante a pandemia do Coronavírus, dar continuidade as composições artísticas inaugurando uma linguagem expressiva que se deu na pesquisa da relação do corpo em estado de isolamento com a câmera, sendo o dançarino o observador e a testemunha de si mesmo. Trabalhamos com materiais das memórias em relação a dança enquanto presença física, dando novos significados aos gestos do corpo pela linguagem audiovisual. Assim, exercitamos o retorno significativo da memória afetiva ao gesto, capaz de produzir emoções através dos movimentos. Consideramos que o movimento é a manifestação exterior de um sentimento interior, e nessa linguagem que transcende a palavra, consideramos o dançarino como um atleta afetivo (ARTAUD, 1999) que estabelece uma relação com o objeto e com o espaço como um fenômeno de intersubjetividade. Investigamos, nas experiências dos encontros virtuais, como os afetos se transformam em signos nas telas chapadas dos computadores, celulares e TVs.

Essa relação de duplo (o artista e a sua imagem em tela) foi um elemento fundamental no processo de investigação do sujeito que teve no corpo e na tela os próprios objetos de pesquisa: o intérprete da dança descobrindo sua musculatura afetiva em linguagem corporal num processo de arqueologia de si mesmo, em meio a bidimensionalidade recortada pelos limites da tela.

O trabalho é nortado pela necessidade de desenvolvimento de atividades de pesquisa relacionadas aos processos de criação e composição coreográfica, bem como pelo desejo de criação de metodologias de ensino e composição que estejam vinculadas diretamente ao processo de formação do profissional de dança estabelecido pelo projeto político pedagógico e pela grade curricular dos cursos de graduação e pós-graduação em dança oferecidos pela UFRJ (considerando esses processos em situação pandêmica).

⁷ Fontes de matérias de muitos jornais e telejornais brasileiros.

O trabalho também assume uma grande importância na medida em que busca criar e analisar estratégias para a construção de metodologias de intervenção e composição cênica tendo a linguagem audiovisual como fonte principal do conhecimento no momento de total isolamento social.

O PROCESSO DE ESPECULAÇÃO E O DEVER METODOLÓGICO

Não tenho como objetivo criar uma espécie de metodologia de criação para as telas. Ao contrário, acredito que cada processo pode abrir possibilidades metodológicas distintas, e, ao mesmo tempo, essas possibilidades descobertas não se encerram nelas mesmas. São uma espécie de dever metodológico que não param de se transformar e de se autoproduzir pelos ajustes ou novas respostas aos sentidos produzidos nas experiências dos corpos nas telas.

Trago aqui neste artigo alguns temas de pesquisas que foram recorrentes em nossos encontros:

Duetos com a câmera. A investigação tinha como premissa a ideia de que o corpo convida a câmera para dançar e dança com ela, não para ela, a câmera como parceira da cena;

Dançar para a câmera, sendo ela um dispositivo que sugestiona a ideia de espectador ou espectadora;

Dançar percebendo e investigando as bordas da tela como limite dos corpos. Observar as molduras, o que molda o corpo, como revela as partes do corpo, o que está no foco, o que está no fundo, o que é invisível e está para além dos limites da tela, onde o corpo começa e termina, o que eu desejo mostrar e esconder;

Dançar percebendo e investigando os volumes, os tamanhos de partes e de objetos;

Dançar percebendo e investigando as aproximações e distanciamentos tematizados em propostas de imagens, sentidos, canções, temas;

Dançar percebendo e investigando o que é específico numa estratégia de pesquisa e o tema geral que lhe confere sentido. Perceber e investigar o recorte, o ângulo e o posicionamento do dispositivo tecnológico utilizado. Perceber e investigar como me revelo em cores, roupas, luminosidades e ambientes que integram o espaço da tela cênica;

Pesquisar materialidades na tela cênica como vidros, garrafas, plantas, tecidos;

Pesquisar dispositivos sonoros para um corpo em dança como palavras, temas de qualidades de movimento, sentidos, poesias, perguntas;

Compartilhar imagens feitas a partir de algum dispositivo ou programa;

Desenvolver escritas automáticas em formas de cartas, textos livres, poesias ritmadas;

Desenvolver escritas coletivas conectadas no chat da plataforma virtual produzindo um grande texto coletivo;

Experimentar a cena virtual a partir de apresentações em tempo real com roteiros específicos; a partir de improvisações nas experiências com a câmera e apresentações gravadas previamente a partir de um roteiro geral.



Figura 3. Esbarro em minha própria parede como se não a conhecesse. Ocupações pela casa adentro.

Fonte: Imagem de arquivo do Grupo de Pesquisa (2021). Fotografia de acervo do grupo de pesquisa (2021). A imagem foi utilizada na produção audiovisual "Danças possíveis" (2022).

#paratodomundover

Fotografia colorida que tem ao fundo uma janela que estoura a luz em uma cortina transparente vermelha. Do lado esquerdo da imagem uma cama de solteiro. No centro da foto, à frente da janela, um homem negro, de tronco nu e calça preta, está virado para o lado esquerdo, com o tronco torcido para a frente e os braços flexionados e afastados do corpo com as mãos espalmadas. Seu peso está em uma perna, enquanto a outra está flexionada com o pé próximo ao joelho da perna de base.

Durante os anos de 2021 e 2022 foi fundamental a realização de apresentações artísticas virtuais, em transmissão ao vivo ou gravadas, para a comunidade acadêmica e para a sociedade de maneira geral, como processo de revitalização da própria pesquisa e da ratificação do sentido e da necessidade de continuar a fazer arte. As produções artísticas, pedagógicas e científicas desenvolvidas em âmbito universitário romperam radicalmente os muros fronteiriços da academia, expandindo-se para fora, para todas as pessoas do mundo em redes virtuais.

A PALAVRA-CORPO E O CORPO-PALAVRA: SENTIDOS QUE SE RETROALIMENTAM

Posso afirmar que a palavra proferida ou escrita foi uma fonte primordial de cura e de expressão sensível do corpo nos encontros do grupo e nas danças com as telas. O texto do trabalho Danças possíveis apresenta um pouco dos processos de ressignificação e de produção de potência de vida nas atividades do Grupo de Pesquisa Investigação sobre o Corpo Cênico entre os anos de 2020 e 2022.

Trago textos de autoria de Erivan Borges Simões, Maria Inês Galvão Souza, Rafael Avelino Felix de Souza, Rafaella Olivieri Barcellos Peters Henrichs e Yuri Alves Dias Pereira. Sabemos que foram autorias que se misturaram, friccionaram e se atravessaram, propondo, modulando e provocando emoções nos próprios artistas e naqueles que puderam se aproximar da nossa arte.

TEXTOS QUE COMPÕEM A PAISAGEM SONORA EM DANÇAS POSSÍVEIS

vários vocês
 você convivendo com você
 você, você
 e todo um espaço lá fora né?
 (...)
 o nosso veículo é esse aí
 é mais pela experiência, é mais pelo corpo, é mais pela troca.
 (...)
 Mãos
 que invadem
 invadem as telas
 se encontram, na outra
 Mãos, que levam meu rosto ao toque do outro
 respira, bate, sacode, acorda, abre, hidrata, flui, não pensa, registra
 memória
 (...)
 Quantas coisas a gente não tem feito nessa cadeia de repetições, né
 como que a gente tem trabalhado nas nossas rotinas e como que o corpo está inserido
 nessas rotinas...
 (...)
 uma pessoa em movimento de procura de si mesmo
 dança enquanto vive, vive enquanto dança
 dança enquanto vive, vive enquanto dança
 (...)
 continuo caindo em constante suspensão de mim mesmo
 nesse buraco sem fim, sem fundo
 esse é o lugar por onde eu ando
 (...)
 o que resta? é o corpo, é esse corpo aqui...
 o espaço do entre e do aqui
 se cria
 memorifica
 disponibiliza
 invade
 toca
 te toco
 (...)
 esbarro em minha própria parede como se não a conhecesse
 caminho em linhas retas para evitá-la
 e me pergunto o porquê
 eu quero meu corpo em dança e só
 (...)
 uma imagem talvez, uma lembrança vinda de longe
 cutucando o vento enquanto o quente me invade
 (...)

faz tempo que estou aqui
 eu estava
 estava cutucando o quente enquanto o vento me invade
 preciso de refúgio
 cutucando o vento que invade meu quente
 (...)
 vida é ciclo que se abre e se fecha com bravura e amor
 vida é laço
 é nó, é ponto
 ponto que se costura
 e que continua se abrindo
 o amor é vida
 vida feita de amor
 amor feito de encontro
 encontro feito de vida
 e cheio dela
 se explode de felicidade
 (...)
 o tempo de permanência continua o mesmo
 fincar
 fisgar
 em águas claras e estrada dura
 tanto bate até que cura
 o tempo de permanência
 continua o mesmo,
 entre passos e gotas
 fincar, findar, fisgar
 o frágil laço a vida desatou
 e o que tenho é a frouxidão de um naufrágio
 enfeitado por velhas fitas de cetim
 será que tudo isso é loucura?

CONSIDERAÇÕES FINAIS QUE SEGUEM SE RECONSIDERANDO

Encerro esse texto, emocionada pela experiência dessa escrita que me embala no tempo trazendo o frescor de um passado solitário e contraditoriamente tão cheio de fluxos de afetos. Compreendemos que reinventamos metodologias assim como nos reinventamos para continuarmos a acreditar no sentido da arte do corpo em nossas existências. Chegamos ao lugar do encantamento, da resistência, do afeto e do grito saindo do peito: Danço! Logo Existo!

Como ancoramento desses processos transformadores que moveram nossas vidas, não posso deixar de trazer bell hooks que nos fala sobre o amor como uma combinação que implica a pessoa em suas ações no mundo:

Quando vemos o amor como uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, podemos trabalhar para desenvolver essas qualidades ou, se elas já forem parte de quem somos, podemos aprender a estendê-las a nós mesmos. (hooks, 2021, p. 94).



Figura 4. Será que tudo isso é loucura?

Fonte: Imagem de arquivo do Grupo de Pesquisa (2021). Fotografia de acervo do grupo de pesquisa (2021). A imagem foi utilizada na produção audiovisual “Danças possíveis” (2022).

#paratodomundover

Fotografia colorida mostrando a lateral de uma escada de cimento de cor cinza clara, uma parede ao fundo de tijolos com cimento descascado, algumas plantas verdes do lado direito da foto a frente das escadas. No quarto degrau da escada, um homem de barba, de boné com a aba para trás, camiseta cinza, bermuda jeans, chinelos, tem um pequeno balde vermelho na mão direita, olha para frente, para o nada. Ele está de lado em relação aos degraus da escada.

Existindo nessa rede de afetos dançantes, me reconecto ao mundo, o mundo volta a me mover, espirala o tempo e faz girar a vida, a vida da bailarina. Tantas voltas nunca serão suficientes para se chegar a algum lugar. Os fluxos de encontros e rearranjos da vida podem ser infinitos, pois assim, continuamos embalando nossas pesquisas onde a sensibilidade, o amor, o respeito e a confiança impulsionam o pensar/fazer danças, coreografias e tantas outras artesanias que se dão pelo desejo de criar para existir.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

hooks, b. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

INVESTIGAÇÕES (AUTO)ETNOGRÁFICAS DO CARIMBÓ E TECNOBREGA DANÇADOS POR SUJEITOS RACIALIZADOS EM FESTAS POPULARES DO PARÁ

Mayara Lima¹

Giselle Guilhon²

RESUMO

Este trabalho aborda as danças e as corporeidades de sujeitos racializados residentes na Amazônia paraense, região onde está sendo realizada a pesquisa etnográfica e autoetnográfica da primeira autora. O estudo se propõe a investigar a dimensão comunicacional não-verbal de duas danças populares do Pará a partir de dados coletados em encontros e festas – formas culturais expressivas que se mantêm ao longo dos séculos. As danças paraenses tradicionais e contemporâneas nasceram da interação pluriétnica de populações racializadas ao longo dos processos históricos de desterritorialização, colonização e escravização nos quais vivenciaram disputas de saber e poder a fim de manterem suas danças, enquanto práticas estético-políticas.

Palavras-chave: danças amazônicas; comunicação não-verbal; corporeidades racializadas; etnografia; autoetnografia.

ABSTRACT

This work deals with dances and corporealities of racialized subjects living in the Amazon region, where the first author's ethnographic and autoethnographic research is being carried out. The study sets out to investigate the non-verbal communicational dimension of two popular dances from the state of Pará, based on data collected at meetings and festivals – expressive cultural forms maintained for centuries. Traditional and contemporary dances from Pará were born out of the multiethnic interaction of racialized populations throughout the historical processes of deterritorialization, colonization and enslavement, in which they experienced disputes over knowledge and power in order to maintain their dances as aesthetic-political practices.

Keywords: Amazonian dances; non-verbal communication; racialized corporealities; ethnography; autoethnography.

1. INTRODUÇÃO

Pratico danças paraenses – Quadrilha, vertentes do Brega e Tecnobrega, entre outras – desde os meus nove anos de idade. Iniciei essas vivências em Ananindeua, cidade da Região Metropolitana de Belém, e sigo, até o presente momento, envolvida com essas formas expressivas culturais. Tais

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz de Almeida Matos (PPGA/UFPA) e coorientação da Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo (PPGArtes/UFPA). Bolsista CAPES. Aluna do Curso Técnico em Dança / Intérprete Criador na Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. Antropóloga em formação. Dançarina. Performer. E-mail: mayamafds@gmail.com

² Professora da Faculdade de Dança (FADAN), do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA. Antropóloga. Dançarina. Performer. Escritora. E-mail: giguilhon@yahoo.com.br

memórias e experiências foram algumas das motivações que me levaram a desenvolver esta pesquisa de Doutorado.

Encontro-me no 4º semestre do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da UFPA, estando a pesquisa, portanto, em fase preliminar. Neste primeiro momento, a fim de analisar corporeidades e representações simbólicas presentes nas danças realizadas por sujeitos racializados pela cultura hegemônica paraense, venho me debruçando nos referenciais teóricos concernentes aos métodos etnográficos e autoetnográficos de pesquisa. Assim sendo, mesmo tendo decidido iniciar a pesquisa com o Carimbó, o Brega e o Tecnobrega, enquanto gêneros dancísticos e musicais, o lócus para a realização do trabalho de campo ainda não foi precisamente definido.

Para o debate teórico foram utilizados textos de autoras/es que abordam danças provenientes de culturas afro-brasileiras e negro-africanas, relações de troca, relações interétnicas, assim como autores/as referenciais do campo da Antropologia da Dança que concebem a “dança” como uma espécie de metalinguagem – uma forma de comunicação não-verbal expressa pelo corpo em movimento.

Considero importante analisar a comunicação em dança em razão das relações de poder que foram sendo incorporadas e naturalizadas ao longo do processo histórico de dominação, protagonizado pela cultura hegemônica. Nesse contexto, os espaços para expressar e manter as estéticas locais do/no Pará passaram, em decorrência das relações de dominação impostas pela hegemonia branca, por diversos desafios. Entretanto, apesar das inúmeras dificuldades, vivenciadas transgeracionalmente, nós, paraenses, seguimos praticando nossas danças e músicas populares, a exemplo do Carimbó, do Brega e do Tecnobrega – gêneros dancísticos e musicais construídos a partir da resistência estético-política de sujeitos racializados. Analisar a organização das festas, o modo como os corpos se movimentam e se comunicam, bem como sua dimensão estético-política são, a meu ver, maneiras de compreender as mudanças e permanências culturais paraenses.

O território paraense amazônico passou por múltiplos processos de relações interétnicas (Pacheco De Oliveira, 1998) através dos quais os “dispositivos de racialidades” (Carneiro, 2005) influenciaram as relações de poder entre a hegemonia branca e os povos racializados brasileiros. Tais relações surgiram dos processos de colonização e escravização que forjaram as desigualdades que permaneceram. Os sujeitos racializados paraenses passaram, ao longo dos séculos, por diversas vulnerabilidades; e mesmo com os inúmeros desafios, a cultura paraense soube manter suas danças e festas populares até os dias de hoje.

Daí a importância das antropologias em dança, as quais garantem bases teóricas e práticas consistentes para a realização de pesquisas etnográficas e autoetnográficas em diferentes contextos culturais. No caso desta pesquisa, minha intenção é, de um lado, analisar as formas comunicacionais não-verbais das danças paraenses, identificando as permanências e mudanças estético-políticas ocorridas ao longo dos anos, e desvendando como as pessoas envolvidas se organizam e reconhecem as suas marcas identitárias; e de outro, descrever a experiência – sensações, sentimentos e estados psíquicos – vivenciados no trabalho de campo.

O artigo se divide nos seguintes tópicos: 1) Introdução; 2) Etnicidades: corporeidades racializadas paraenses; 3) Metodologia; e 4) Comunicação não-verbal das danças paraenses.

2. ETNICIDADES: CORPOREIDADES RACIALIZADAS PARAENSES

Para adentrar a discussão sobre corporeidades racializadas utilizarei a Tese de Carneiro (2005) que trata, justamente, das relações raciais no Brasil, em conformidade com o que denomina “dispositivos de racialidade/biopoder”. Nela, a autora analisa a construção da racialidade como dispositivo de poder e papéis sociais entre as etnias brasileiras. Esses processos se deram a partir do epistemicídio/genocídio dos povos racializados, tal como menciona a filósofa:

Demonstrada a existência de um dispositivo de racialidade / biopoder operando na sociedade brasileira como instrumento articulador de uma rede de elementos bem definida pelo Contrato Racial que define as funções (atividades no sistema produtivo) e papéis sociais, este recorte interpretativo localiza neste cenário o epistemicídio como um elemento constitutivo do dispositivo de racialidade/biopoder. (CARNEIRO, 2005: p. 96)

Para Carneiro (2005), o epistemicídio/genocídio advindo da dominação étnico-racial marca as corporeidades negras dos sujeitos racializados brasileiros com a negação dos seus saberes, reiteradamente repetida através dos séculos, assim como com a dizimação de centenas de pessoas pertencentes a esse grupo étnico. A construção do *outro* racializado atravessa o processo de “admissão do outro” em sua “plena humanidade”, e seu posterior “deslocamento para um território intermediário entre a humanidade plena e a animalidade” (CARNEIRO, 2005: p. 126).

Os sujeitos cujas corporeidades foram racializadas no passado vivenciaram relações interétnicas compulsórias, bem como processos de escravização e subalternização em que grande parte de seus descendentes passou a ocupar as periferias das cidades paraenses. Desse modo, a pluralidade fenotípica da população paraense aponta para uma diversidade de pessoas com diferentes tons de pele, texturas de cabelo, compleição física, entre outras características. Essa diversidade étnica me levou a classificar genericamente esses sujeitos como “corporeidades racializadas”. São esses corpos ou corporeidades que, segundo Carneiro (2005), vivenciaram o deslocamento entre a humanidade plena e a animalidade.

O dispositivo de racialidade, para Carneiro (2005), emerge do Contrato Racial fundante de um Estado Racial, o qual garante aos brancos igualdade e liberdade, *empurrando*, via de regra, as demais etnias racializadas para a exclusão ou o adestramento de seus corpos, normalmente para o trabalho subalternizado. Ainda segundo Carneiro, a racialidade/etnicidade brasileira está ligada à presença ou ausência de poder. No contexto paraense e brasileiro, as relações interétnicas ocorrem, em geral, de forma violenta; os dispositivos de racialidades constroem as desigualdades entre os grupos étnicos. A Tese de Carneiro (2005) aborda justamente as relações interétnicas brasileiras, enfatizando o contraste entre brancos e negros.

Outra análise importante acerca das relações interétnicas no Brasil é a de Pacheco de Oliveira (1998), que diz que para se compreender a etnicidade faz-se necessário analisar as mudanças históricas. No contexto paraense, as relações interétnicas entre diversos povos marcaram a ocupação da região. Para o autor, essas mudanças desencadeiam a necessidade de analisar as novas identidades étnicas que são construídas ao longo dessas dinâmicas socioculturais, conforme citação abaixo:

A etnicidade supõe, necessariamente, uma trajetória (que é histórica e determinada por múltiplos fatores) e uma origem (que é uma experiência primária, individual, mas que também está traduzida em saberes e narrativas [...]). O que seria próprio das identidades étnicas é que nelas a atualização histórica não anula o sentimento de referência à origem, mas até mesmo o reforça. É da resolução simbólica e coletiva dessa contradição que decorre a força política e emocional da etnicidade. (Pacheco De Oliveira, 1998: p. 64)

No contexto paraense essas transformações socioculturais influenciaram a construção das danças criadas pelos sujeitos racializados. Wolf (2003) afirma que as relações socioculturais perpassam processos de “construção, destruição, reconstrução” (Wolf, 2003: p. 267) das culturas envolvidas. Logo, as culturas humanas estão em **constante** interação, mudança ou permanência.

No processo de criação/construção dos aspectos socioculturais na Amazônia, em especial no Pará, as corporeidades racializadas paraenses possuem influências de diversas etnias que construíram a ancestralidade local. Os processos ocorridos foram, em sua maioria, empregados de forma violenta para com as corporeidades racializadas, por conta do processo de subalternização desses povos. Desta forma, a pluralidade étnica se deu a partir da exploração, principalmente dos povos originários e africanos e seus descendentes, assim como também da natureza local, através de grandes empreitadas para a exploração dos recursos naturais amazônicos.

Para não incorrer em equívocos ao abordar a construção da pluralidade étnica paraense, a partir do viés da “mistura” entre os povos racializados e brancos, como menciona Pacheco de Oliveira (1998: p. 52), faz-se necessário “discutir a ‘mistura’ como uma fabricação ideológica e distorcida”. Pacheco incentiva a criticidade sobre os termos empregados no senso comum, tais como “miscigenação” ou “mistura”, afirmando que esse tipo de compreensão faz parte dos mecanismos das elites para exercer dominação ideológica sobre os sujeitos mais vulneráveis e racializados.

Para compreender as relações interétnicas, as permanências e mudanças culturais, ligadas às práticas das danças paraenses, a pesquisa será baseada no recorte etnográfico e autoetnográfico de dois gêneros de festas populares paraenses: um mais antigo e tradicional – o Carimbó –, e as variações do Brega e do Tecnobrega, que são gêneros mais contemporâneos. Para a conceitualização da festa-encontro como manifestação coletiva tomo por base a explicação de Mauss (2003):

Não queremos [...] dizer simplesmente que as festas são celebradas em comum, e sim que o sentimento que a comunidade tem de si mesma, de sua unidade, nelas transparece de todas as maneiras. As festas não são coletivas apenas porque uma pluralidade de indivíduos reunidos delas participam, mas porque são atividades do grupo e porque é o grupo que elas exprimem. (Mauss, 2003: p. 295)

A tese de Bueno (2019) traz uma outra compreensão acerca da análise dessas festas-encontros. Numa perspectiva etnográfica, a autora observou os conflitos ocorridos nesses espaços – festas, reuniões e encontros entre familiares, amigos, vizinhos, outros –, mesmo quando as pessoas possuíam vínculos próximos e íntimos. A partir da perspectiva em que a autora reflete, “fazer festa também é fazer guerra”. Nesses espaços de sociabilidade e interação há também conflitos e diferenças diretas ou indiretas entre os indivíduos em campo, e que são importantes de se observar.

No contexto desta pesquisa, por uma questão de segurança, evitarei realizar trabalho de campo em festas-encontros que acontecem nas madrugadas da Região Metropolitana de Belém (RMB). Nos contextos de campo podem ocorrer situações adversas, tais como assédios, importunações, entre outros. O trabalho de Bueno (2019) aponta para outros aspectos sobre as relações construídas nesses espaços de alegria, diversão e lazer, mas também reflete problemas e desafios sociais.

Mesmo com as adversidades e a violência advinda da exploração territorial, as festas-encontros promovidas em territórios paraenses possibilitaram, de algum modo, a construção do sentimento de unidade entre os participantes, assim como a organização coletiva dos grupos racializados do Pará. As relações culturais paraenses perpassam processos de destruição, construção e reconstrução de forma dinâmica, a partir das mudanças históricas, como apontam os teóricos que estudam relações étnicas, etnicidade e cultura, entre outros fatores. As relações interétnicas paraenses são influenciadas diretamente por essas questões. Logo, as práticas das danças em festas também revelam diversas características locais, estando ligadas à resistência e à reconstrução do sentimento de comunidade entre as corporeidades racializadas. O que não significa que não existam, eventualmente, conflitos e desavenças – esses encontros refletem as relações sociais estabelecidas fora desses espaços.

A partir da minha experiência de contato com a cultura popular paraense – tanto no Carimbó, como nas vertentes do Tecnobrega – pude constatar que essas festas ocorrem principalmente na Região Metropolitana de Belém, no nordeste paraense, nas Ilhas do arquipélago do Marajó e na região do Tapajós. A ocupação territorial do Pará foi realizada de forma diferenciada em cada localidade. Houve intensa migração de pessoas de diferentes regiões do Brasil e do Mundo, em decorrência dos grandes projetos de mineração e agropecuária, principalmente no sudeste e no sul paraense.

Como consequência, as práticas do Carimbó e das vertentes do Brega e do Tecnobrega são realizadas de formas distintas em cada mesorregião. Nas mesorregiões do sudeste e do sul paraense, a presença dos gêneros pesquisados não é tão marcante como em outras localidades. Para retratar as mudanças e permanências da cultura paraense, através da dança, considero importante realizar um trabalho de campo, com aproximadamente um ano de duração, nas três ilhas que vivenciam os gêneros de dança escolhidos para, posteriormente, organizar os dados e as entrevistas, bem como proceder com a escrita da etnografia e da autoetnografia.

Os locais escolhidos preliminarmente para a realização da pesquisa, descrição das narrativas dos interlocutores e posterior tratamento e reflexão dos dados coletados, são as ilhas de Algodoal, Soure e Alter do Chão – todas localizadas no Pará. Cada mesorregião foi ocupada de forma singular, de modo que os movimentos das danças são reproduzidos e transmitidos de maneiras distintas em cada localidade.

Para analisar a comunicação não-verbal da dança paraense faz-se necessário compreender a motivação em se trocar vivências nas festas-encontros de Carimbó, ou de Brega e Tecnobrega. Como dançarina popular, já estive em duas dessas Ilhas – Algodoal e Soure – e nelas identifiquei a presença de dois dos gêneros pesquisados. Em conversa on-line com uma moradora de Alter do Chão, esta mencionou que a presença do Brega e do Tecnobrega não é tão intensa como na região Nordeste do Pará, mas que há festas em que tais gêneros são tocados. O Carimbó, por outro lado, se encontra nas três localidades escolhidas para etnografar.

3. METODOLOGIA

3.1. *Lócus* da pesquisa

A motivação para etnografar três ilhas paraenses se dá em virtude da pluralidade étnica presente nessas ilhas: cada mesorregião foi ocupada por diferentes povos, cada local tem sua particularidade, por isso a importância de registrar as localidades mencionadas, assim como analisar as diferenças e similaridades entre as movimentações executadas, o que também auxilia na reflexão sobre a comunicação não-verbal dos gêneros de dança estudados. Na Figura 1, abaixo, temos um Mapa do Pará, com a indicação das Ilhas por mim escolhidas para etnografar.

Dentre os clássicos da Antropologia vale destacar as pesquisas etnográficas de Marcel Mauss (2003), que também contribuíram para os estudos sobre as metodologias ligadas à Antropologia da Dança, trabalhos que são referência nos estudos sobre as distintas corporeidades e hábitos criados por diversas etnias ao longo da história, e que foram descritas a partir de diversas etnografias. Essas descrições destacam a importância dos estudos do corpo, da dança e das técnicas corporais presentes em diversas culturas. Por isso, a importância das pesquisas que registrem as corporeidades amazônicas.



Figura 1. Mapa das Ilhas escolhidas para realizar a etnografia.

Fonte: Mapa do IBGE adaptado, 2023.

#paratodomundover

Mapa do Pará com a marcação de quais regiões serão estudada na pesquisa.

Uma das bases etnográficas que considero mais relevantes para a realização de minha pesquisa sobre danças e festas paraenses são os estudos de Mitchell (2010), sobretudo aquele em que o autor descreve a dança *Kalela*, praticada na atual Zâmbia, localizada no continente africano. A prática da dança está conectada às relações socioculturais e à diversidade étnica entre brancos e negros da região. Os registros realizados por Mitchell (2010) foram coletados a partir de diversas ferramentas que são complementares para a pesquisa etnográfica, tais como a combinação da observação participante com as entrevistas e a aplicação de questionário quantitativo para classificar os grupos estudados.

Os recortes sobre as mudanças e permanências culturais, as relações interétnicas através da dança *Kalela*, registrada como uma dança tribal que se adaptou às transformações urbano-industriais, são abordagens importantes para a construção metodológica desta pesquisa. Apesar das diferenças entre os contextos, a obra me auxilia a delimitar os recortes metodológicos dos locais que serão mapeados, procurando saber onde ocorrem as festas, identificar quem são os sujeitos que frequentam esses espaços, que relações de organização são estabelecidas, entre muitos outros aspectos.



Figura 2. Representação da Dança Kalela.

Fonte: Mapa do IBGE adaptado, 2023.

#paratodomundover

Mapa do Pará com a marcação de quais regiões serão estudada na pesquisa.

Outra perspectiva que está ligada à construção da etnografia no campo da Antropologia da Dança são as abordagens autoetnográficas realizadas por dançarinos/bailarinos, nas quais se pesquisam danças e técnicas corporais diversas, quer em festas, rituais, salas de dança e espetáculos, quer em outros contextos. Nesse processo de construção da autoetnografia na Antropologia da Dança são consideradas as emoções e sensações do pesquisador-artista, combinadas às demais ferramentas etnográficas (uso de documentos, fotografias, cadernos de campo etc.), contribuindo para a reflexão da pesquisa (Fortin, 2009: p. 80-81).

Conforme mencionei anteriormente, pratico danças regionais paraenses desde a minha infância. Assim sendo, posso dizer que possuo uma relação de familiaridade com a cultura popular paraense, sentindo-me apta a descrever as sensações vivenciadas em campo, principalmente as trocas experienciadas com as pessoas, por intermédio da dança. Essa descrição abrange o que vou observar, mas também considero importante mencionar minhas impressões, sentimentos, sensações, pois a arte atravessa e engloba a relação entre pesquisador/objeto pesquisado. Considero relevante descrever, para os leitores, como se deu cada experiência, para que as narrativas coletadas dos interlocutores se conectem com o que identifiquei em campo para complementar as reflexões acerca da pesquisa.

Desse modo, tanto a etnografia das festas-encontros como os registros das corporeidades e representações das danças paraenses – em sua dimensão comunicacional não-verbal –, praticadas por sujeitos racializados, serão realizados através de observação participante, do uso de diários de campo, da aplicação de entrevistas abertas, análises de documentos, arquivos, vídeos, fotos, entre outras ferramentas. As sensações e emoções vivenciadas por mim nos contextos pesquisados também serão levadas em consideração, somando-se aos dados objetivos coletados no trabalho de campo.

4. COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL DAS DANÇAS PARAENSES

Uma das motivações que me levaram a utilizar a noção de comunicação não-verbal para analisar as danças paraenses advém da resistência das corporeidades racializadas ao longo dos séculos para manter as festas e danças por várias gerações, mesmo com a relação de subordinação imposta pelas elites brancas. Entretanto, os movimentos corporais, as estéticas e as simbologias populares paraenses ainda ocupam pouco espaço em livros, filmes e pesquisas acadêmicas. Ainda assim, apesar da carência de registros em espaços hegemônicos, a vivência cotidiana desses corpos comunica a história do estado do Pará. E seus repertórios de movimentos simbolizam as identidades plurais da região, entre outros aspectos.

Atualmente, a partir do meu contato [como dançarina] com a cultura popular paraense, observo que há diversos espaços no Pará que vivenciam o Carimbó e as danças do Brega e do Tecno-brega. Ao percorrer, principalmente, as festas populares dos bairros periféricos da grande Belém, constatei a presença das danças que pretendo pesquisar em diversos grupos geracionais. O registro das danças paraenses é importante porque a dança, como afirma Blacking (2013), é uma forma de comunicação não-verbal que transmite valores estéticos, simbólicos e de resistência.

Devido ao longo processo de subordinação que a maior parte das corporeidades racializadas paraenses vivenciou, fazem-se necessários, no tempo presente, registros, pesquisas e criações artísticas que investiguem as danças paraenses. O processo dessas construções perpassa várias camadas da vida sociocultural amazônica: relações interétnicas, organizações e trocas simbólicas entre grupos diversos, incluindo os sentimentos experienciados nas festas-encontros.

Interessam-me os diversos recortes possibilitados pelos estudos da Antropologia da Dança, assim como as reflexões resultantes da linguagem não-verbal: as estéticas e as expressões simbólicas das corporeidades racializadas paraenses. Mas nem sempre essas representações serão codificadas em palavras, como menciona Blacking (2013, p. 79): “Elas estão tentando descrever um modo não-verbal de discurso, cuja lógica e formas podem ser precisamente expressas e compreendidas, mas nem sempre articuladas em palavras”.

As danças paraenses praticadas em festas apontam, de algum modo, as permanências e mudanças da cultura popular local, que nem sempre foram documentadas. Até porque nem toda comunicação através da dança tem a possibilidade de ser verbalizada ou escrita pelo fato de ser um tipo especial de atividade social, em que os diversos significados são simbolizados pelos corpos em movimento. Essas comunicações são únicas, como aponta Blacking (2013):

O que é de especial interesse para os antropólogos sociais é a possibilidade de que a dança seja um tipo especial de atividade social que não pode ser reduzida a nenhuma outra categoria, e que a invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma. (Blacking, 2013: 84)

No caso das corporeidades racializadas paraenses, mesmo com pouco espaço para comunicar sua estética, em relação à hegemonia branca e às elites, as práticas das danças revelam a resistência do povo paraense. Esses processos estão ligados às múltiplas camadas da vida social, às relações identitárias, ao imaginário, aos sentimentos, entre outros símbolos que foram construídos e reconstruídos através das festas-encontros em que as pessoas se reúnem para dançar.

Mesmo com os processos de mudança cultural, como a globalização e o contato com culturas diversas, ainda assim as festas populares paraenses continuam e resistem, sejam com as práticas do Carimbó, sejam com as do Brega e Tecnobrega. Na Figura 3 temos o exemplo de uma vivência da qual participei em Soure, em 2018, e que agregou diversos gêneros de danças regionais, assim como de outras vertentes, com o intuito de reforçar a importância da nossa cultura local para a juventude.

No universo do Carimbó, nas Ilhas de Algodoal e Soure, as corporeidades racializadas são marcantes na construção dos estilos de dança e música. Como mencionado, cada mesorregião tem sua forma de dançar. Já na Ilha de Alter do Chão não tive, ainda, a oportunidade de comparecer para observar, mas sei que a presença do Carimbó é marcante na região. A Figura 4 retrata como ocorrem os encontros de Carimbó na Ilha de Algodoal. À época (2021) eu estava ministrando uma oficina de Carimbó. Para os leitores que não conhecem essa prática, a foto é bastante ilustrativa.

Das vertentes do Brega/Tecnobrega há a prática, como mencionado, nas Ilhas de Algodoal e Soure, mas cada uma tem suas especificidades. Soure é territorialmente maior que Algodoal, que é uma APA (Área de Preservação Ambiental): não é permitido o uso de carros, motocicletas, entre outros meios de transporte; então, as festas de aparelhagens são com os equipamentos reduzidos,

**VIVÊNCIA DE FUNK, CARIMBÓ, TANTRA e DANÇA AFRO:
REENCONTROS ANCESTRAIS**



Figura 3. Vivência em Dança em Soure, 2018.

Fonte: Arquivo pessoal de Mayara Lima.

#paratodomundover

Cartaz de divulgação do evento Vivência de Funk, Carimbó, Tantra e Dança Afro: Reencontros Ancestrais.



Figura 4. Carimbó na Ilha de Algodal, em 2021.

Fonte: Arquivo pessoal de Mayara Lima.

#paratodomundover

Fotografia da oficina de Carimbó realizada na Ilha de Fortalezinha/ Maracanã- PA.

mas ainda assim há um sistema complexo de som, comum nessas festas. Em Alter do Chão, segundo moradora da localidade, foi mencionado que em muitas festas o estilo é tocado por DJs, mas não é tão comum como na Região nordeste do Pará.

O trabalho de campo será de fundamental importância para refletir sobre como se dão as mudanças e permanências das danças paraenses nas mesorregiões escolhidas para a pesquisa. E será essencial também para coletar dados sobre a organização das festas populares paraenses, sobre quem são as pessoas que compõem esses encontros e quais motivações as levam a frequentar esses lugares.

Uma das obras que me auxiliam a compreender minha relação com meu objeto de pesquisa é o livro *Filosofia da Dança*, de Loureiro (2022), no qual o autor discute a importância filosófica da dança para a humanidade. Loureiro ressalta a construção alegórica, expansiva e contemplativa da vertente artística, conectada ao contexto vivido e à realidade. As expressões cênicas representam, em alguma medida, a vida sociocultural das comunidades estudadas. Em dança, também ocorre o processo de simbolizar o real através do movimento coreográfico. Esse refletir sobre a vida e a realidade na dança desenvolve o pensamento crítico sobre a experiência vivida.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança I**. (1ª ed.) Florianópolis: Insular, 2013, p. 75-86.

BUENO, Michele Escoura. **Fazer festa é uma guerra**: relações entre vestidos, noivas, anfitriões e convidados na organização de casamentos. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2019.

CAMARGO, G. G. A. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: Giselle Guilhon Antunes Camargo. (Org.) **Antropologia da Dança I**. (2ª ed.) Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018, p. 15-29.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. (Tese de Doutorado) Universidade de São Paulo, 2005.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, 2009, p. 77-88.

JERE, JOSHUA. **Configuração de Data Likumbi Lya Mize**. Disponível em: <<https://www.znbc.co.zm/news/likumbi-lya-mize-date-set/>> ZNBC (Corporação Nacional de Radiodifusão da Zâmbia). [Acesso em: 10, de junho de 2023]

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Filosofia da Dança**. Belém: Mezanino Ed., 2022.

Mapa de mesorregiões do Pará. Disponível em: <<https://www.baixarmapas.com.br/mapa-de-me>>

sorregioes-do-para> [Acesso em: 10, de junho de 2023].

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 183-314.

MITCHELL, J. Clyde. A dança Kalela: Aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. (Org.) **Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos**. São Paulo: Editora Unesp: 2010.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2014, p. 125-161.

WOLF, Eric R. Cultura: panaceia ou problema? In: FELDMAN-BIANCO, Bela & RIBEIRO, Gustavo Lins. (Orgs.) **Antropologia e poder: contribuições de Eric Wolf**. Brasília: EdUnB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 291-306.

KRUMP: a voz das ruas

Taís Ferreira Rodrigues¹

RESUMO

O Krump é uma dança afrodiaspórica estadunidense originada no início dos anos 2000 e frequentemente associada à Cultura Hip Hop. Contudo, o Krump possui características, como movimentação, linguagem cênica e sonoridade, que o faz uma manifestação cultural singular. Primeiramente, ele é uma dança de batalha territorial e de imposição e surgiu como forma de resistência à alta violência urbana onde eles moravam. Em segundo, o Krump carrega um significado terapêutico para os seus praticantes, chamados de *krumpers*, quando dançam em rodas, chamadas de *sessions*. No Krump existem clãs de dançarinos, chamados de *fams*, que são formadas por um líder e seus discípulos. Esse líder é chamado de *Big Homie* e é responsável por passar seus ensinamentos para seus aprendizes, os *Lil Homies*. Hoje, com seu crescimento global, o Krump conta com um movimento coletivo de *krumpers*, que realizam eventos competitivos e *sessions* locais, nacionais e internacionais.

Palavras-chave: Krump; batalha; session.

ABSTRACT

Krump is an American Afro-diasporic dance that originated in the early 2000s and is often associated with Hip Hop Culture. However, Krump has characteristics, such as movement, performing language and music, that make it a unique cultural manifestation. Firstly, it is a dance of territorial battle and imposition and emerged as a form of resistance to the high level of urban violence where they lived. Secondly, Krump carries a therapeutic meaning for its practitioners, called *krumpers*, when they dance in circles, called *sessions*. In Krump there are clans of dancers, called *fams*, which are made up of a leader and his disciples. This leader is called *Big Homie* and is responsible for passing on his teachings to his apprentices, the *Lil Homies*. Today, with its global growth, Krump has a collective movement of *krumpers*, who hold competitive events and *sessions* locally, nationally and internationally.

Keywords: Krump; battle; session.

KRUMP: A VOZ DAS RUAS

O Krump é considerado pelos seus praticantes como um movimento cultural nascido nos anos 2000 em Los Angeles, nos Estados Unidos. Ele está inserido no meio das danças vernaculares afrodiaspóricas estadunidenses (Everything Remains Raw, 2013), muitas vezes conhecidas simplesmente como danças urbanas, como o Breaking, o Popping, o Vogue, o Locking, entre outras. Contudo, o Krump possui características próprias, as quais justificam essa pesquisa, que abordará seus elementos culturais mais predominantes e relatados pela comunidade brasileira.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob a orientação do Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos e da Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Ribeiro Silva. Bolsista (CAPES Mestrado). Dançarina e produtora cultural.

Há uma longa e antiga discussão sobre o termo “danças urbanas”, que não há consenso desde as primeiras manifestações do Locking e do Breaking e do surgimento da cultura Hip Hop. No Brasil, outros termos também entram em jogo nesse debate, como “dança de rua”, “Hip Hop” e “Street Dance” e seu impacto social na disseminação dessas danças. É importante saber que, apesar de termos guarda-chuva, cada dança tem o seu próprio contexto histórico (Garcia, 2019).

É interessante observar como as diferentes danças urbanas nascem como culturas de resistência racial, pois trazem consigo raízes africanas de um outro modo de fazer dança. Em meio ao caos social e à exclusão, jovens negros e latinos de diversas partes dos Estados Unidos se juntam despreziosamente para dançar com amigos nas ruas, nos *clubs*² e nas batalhas, seja para se divertir, socializar ou para extravasar sentimentos negativos como agressividade de forma não violenta, como nas batalhas.

No caso do Krump, seus praticantes o veem como independente da cultura Hip Hop, nascida no extremo leste (New York) dos EUA, apesar de forte influência. O Krump, nascido por sua vez no extremo oeste (Los Angeles) no país, possui movimentos fundamentais, músicas e regras próprias. Porém, ele muitas vezes é associado pelo público externo com o Hip Hop, que engloba não só o Breaking, mas o DJ, o Graffiti e o Rap, uma vez que possuem elementos culturais em comum como a roda e a batalha. Porém, além de geograficamente distantes, historicamente foi importante que *krumpers* lutassem por visibilidade e identidade própria para que essa manifestação cultural se difundisse. Seus criadores sistematizaram toda a informação corporal que aprendiam em laboratórios pessoais, desenvolveram suas regras, sua própria música e hoje o Krump é um movimento independente do Hip Hop. Então, é importante que situemos os espaços em que o Krump está inserido no Brasil.

O Krump é definido pelos seus praticantes como uma dança de batalha territorial e de imposição. Não à toa, surgiu em um ambiente marcado por violência urbana, e seu principal criador, Tight Eyez, a considera como uma terapia e um jeito de sobreviver naquele contexto de briga de gangues. Fleshbonez e 7K Buck (2021, p. 127) descrevem o Krump como uma catarse artística, “uma mistura de sensações e expressões oriundas das ruas”. O Krump é uma das poucas danças a se originarem nas ruas e o seu surgimento está atrelado ao caos que acontecia na periferia de Los Angeles na década de 2000 e que vem de uma longa história de conflitos urbanos.

A região de Los Angeles onde o Krump nasceu, South Central, foi um lugar que recebeu uma enorme população de afroamericanos que migraram do Sul dos Estados Unidos entre os anos 1940 e 1970, fugindo da segregação racial³ (Crockett, 2021). Esse fenômeno dá pistas para alguns fatos que impulsionaram o surgimento do Krump. No início dos anos 70, o setor industrial absorvia a maior parte da mão-de-obra das famílias afroestadunidenses. Contudo, com a crise urbana dos anos 60, várias fábricas saíram da região, o que gerou uma onda de desemprego, o aparecimento de gangues e o aumento da criminalidade na cidade. Além disso, somado à epidemia de crack⁴ em meados

² Boates.

³ A Grande Migração — que ocorreu de 1916 a 1970 — foi um fenômeno em que 6 milhões de afroestadunidenses se mudaram do Sul para o Norte e para o Oeste. A mídia divulgou intensamente sobre uma vida melhor para a população afroestadunidenses no Norte e no Oeste, pois o setor industrial precisava de muita mão-de-obra. Famílias negras foram seduzidas pela tentação por salários mais altos, oportunidades educacionais e mais liberdade pessoal, fugindo das práticas de segregação do Sul. Contudo, ao chegarem no novo lugar perceberam que não eram bem tratados quanto esperavam que seriam. A discriminação os seguiu para o Norte, onde ocorria diferenças salariais raciais e proibições sobre onde os negros poderiam viver (ShareAmerica, 2022).

⁴ A cidade de Los Angeles foi uma das mais afetadas dos Estados Unidos com a entrada da droga no país. Por ser uma substância relativamente barata, ela se tornou muito popular e em 1985, 5,8 milhões de estadunidenses faziam uso do crack (Porto, 2021).

dos anos 80, a violência policial aumentou tanto até que tirou a vida de Rodney King, motorista negro brutalmente assassinado. Essa situação desencadeou uma série de revoltas populares em 1965, protagonizadas pela população negra e latina de Watts (Crockett, 2021).

A partir desse recorte sócio-histórico de South Central, surge o Clown Dance, que foi retratado no documentário *Rize*, de 2005. O Clown Dance, ou Clowning, era um estilo com influências da Hip Hop Dance, voltado para animar festas infantis e por isso era cômico e enérgico. Segundo relatos de *krumpers*, era a única saída dos jovens do mundo do crime, naquela época. Tommy Johnson, um jovem afroestadunidense em South Central L.A., havia sido libertado recentemente da cadeia por envolvimento com drogas quando decidiu, em 1991, unir a palhaçaria e o Hip Hop Dance para trabalhar em eventos. O famoso grupo liderado por Tommy The Clown⁵, como ficou conhecido, animava festas, desfiles, eventos da igreja e batalhas no bairro (Crockett, 2021). Para além de formar jovens como dançarinos, tornando-os seus aprendizes, ele também se tornava uma espécie de cuidador deles e os ajudavam a se manterem longe das gangues.

Quando Tight Eyez se mudou para Los Angeles, já dançava outros estilos e tentou entrar no grupo de Tommy, mas quando conseguiu estar dentro, seu líder achou seu estilo destoante do que o grupo fazia e o rejeitou. Então, diante da frustração, Eyez se dedicou a buscar, junto com seu amigo Big Mijo, sua própria dança e assumir uma estética mais pesada, cujo objetivo não era de alegrar ou entreter, mas de extravasar sentimentos difíceis, afirmar sua própria identidade e confrontar outros dançarinos para conquistar respeito e autoridade (Fleshbonez, 2013).

Para isso, ele utilizou todo o repertório de movimentação que tinha em seu corpo, o que incluía Ballet, Boxing, Hip Hop Dance, C-walk, entre outros⁶. Por isso, o Krump é rico em influências de várias danças e culturas. Nas palavras de IDanceBZ, dançarino de Clown:

[...] eu sinto que o Clown evoluiu para o KRUMP com os passos básicos que o marcaram mas feitos no seu próprio estilo. KRUMP se separa completamente do Clown assim que a música começa a tocar. Você sente a mudança de atmosfera entre os dois estilos INSTANTANEAMENTE. Eles criaram sua própria música/produção e som que nós sabíamos que era o KRUMP, mais agressivo, que quebra regras e é diverso [...] (IDanceBZ, 2023, tradução nossa)⁷.

Já nas palavras de Tight Eyez:

Mesmo conosco no mundo do Clowning, sempre fomos rudes e mais no limite do que todos os outros, então depois que deixamos o mundo Clowning, foi como um instinto natural. Começamos por conta própria e era como uma situação sem limites. Fomos censurados, então decidimos não ser censurados mais quando deixamos Tommy (The Clown) (Tight Eyez citado por Morales, 2005, tradução nossa)⁸.

⁵ Em <https://www.tommythec clown.com/>, você pode conferir o trabalho do dançarino e acessar fotos e depoimentos dos membros do grupo.

⁶ Sobre o Ballet, me refiro ao estilo clássico de dança das cortes europeias da idade média. Boxing me refiro à modalidade esportiva. Hip Hop Dance seria a dança que surgiu com a ascensão da música Rap e era repleto de danças sociais compartilhadas em festas na década de 80 (Bianchini, 2016). Já o C-walk é uma antiga dança criada pela gangue Crip de South Central, Los Angeles, onde o Krump surgiu, e que identificava seus membros, uma vez que havia uma grande e famosa rivalidade entre os Crips e os Bloodz na região (Killah, 2017).

⁷ [...] I feel like the clowning style was evolved into KRUMP with basics that were stamped but made into its own style. KRUMP completely separates from clowning as soon as the music plays. You feel the atmosphere change between both styles INSTANTLY. They created their own music/production and sound which we knew that's KRUMP, which is more aggressive, rule breaking and diverse [...].

⁸ Even with us in the clowning world, we were always rough and more on the edge than everybody else so after we left the clowning world, it was like natural instinct. We started on our own and it was like a no holds barred situation. We were censored so we decided to be uncensored when we left Tommy.

Podemos entender nessas citações que Krump é como um primo do Clowning, mas com um desenvolvimento de um estilo próprio e principalmente a criação de uma atmosfera muito particular do Krump. Essa atmosfera se refere à sensação que os dançarinos de Krump conseguem passar com sua dança.

Vemos em Rize que, quando Tight Eyez e seus pares perceberam que o que dançavam era diferente do que Tommy fazia, pois era mais agressivo e bruto, eles se dedicaram a desenvolver uma dança independente. Ainda que essa dança trouxesse consigo os elementos culturais do Clown, Tight Eyez organizou um formato distinto de dança e formou seus primeiros *lil homies* (na tradução, irmão mais novo), seus pupilos, que ele treinava e também cumpria um papel familiar na vida deles. Assim, nasceram as *fams* no Krump, que são espécies de clãs liderados pelo *big homie* (na tradução, irmão mais velho).

Os *big homies* além de líderes em suas *fams*, atuam também como líderes na comunidade Krump como um todo. Conquistaram respeito pelo alto nível de desenvolvimento de sua identidade na dança e pelos anos acumulados de vivência em batalhas, *sessions*, tanto como participantes quanto como organizadores. Por isso, estão sempre guiando os passos de seus sucessores e também exercem autoridade no movimento de sua região e/ou até do seu país. O *big homie* faz parte da vida de seus aprendizes para além da dança. Se seu *lil homie* precisar de alguma ajuda, o big vai se dispor a ajudá-lo e orientá-lo (Kwalker, 2022). Para Twiggz, *krumper* japonês:

Enquanto a equipe e a *crew*⁹ eram bastante populares na cena da dança em geral, no Krump há um nome de família e uma hierarquia de nomes dentro dessa família, e a partir daí eles trabalham duro com orgulho. Acho que também há lugar para aprender sociabilidade e humanidade na família da organização. Acho que o Krump tem uma cultura de família que nunca existiu antes numa pseudo-família por não ser só como companheiros ou amigos. Tight Eyez me disse uma vez que, se você vai para o Krump, tenha um *big homie*, tenha um bom professor, esteja em família. Ele me disse que era o único atalho para se tornar bom no Krump (Twiggz, tradução nossa, 2023)¹⁰.

Aqui vemos como a *fam* é importante não só para a evolução técnica do dançarino, mas para a sua evolução e realização pessoal. Olhando para a história, diante do abandono paterno e famílias de sangue destruídas pela miséria social da periferia de Los Angeles, fez-se necessária novas configurações familiares para que os jovens sobrevivessem. Essa união fez com que o Krump se perpetuasse no mundo, e hoje mantém a transmissão de conhecimento viva de geração para geração Krump.

Ainda que a Internet possibilitou a criação de uma comunidade global no Krump, de transmissão de informação em massa, as *fams* são núcleos locais, que oferecem maior suporte para o *krumper*. Nelas se dá um processo de aprendizagem individualizado, mais pessoal e íntimo, não mercantilizado (não voltado para fins comerciais, mas para a preservação da cultura) e não institucionalizado. Aqui faço um paralelo com a oralidade presente nas tradições africanas: a palavra falada carrega um grande poder e permeia todas as relações sociais:

⁹ Grupos de danças relacionadas à Cultura Hip Hop.

¹⁰ "While team and crew were the mainstream in the dance scene, krump has a family name and has a name hierarchy within that family, and from there they work hard with pride. I think that there is also a place to learn sociality and humanity in the family of the organization. I think that krump has a culture of family that has never existed before in a pseudo-family that is not just a companion or friend. Tight Eye once said, if you're going to krump, have a big, have a good teacher, be in the family. He told me it was the only shortcut to becoming good at krump."

(...) é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizagem de ofício, história, divertimento, recreação. Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa e moldar sua alma (Lopes e Simas, 2022, p. 41).

O *big homie*, sob essa perspectiva, integraria vários papéis sociais: professor, mentor, amigo, irmão mais velho (ou até pai, às vezes), líder, colega de trabalho (visto que *lil homies* e *big homies* se juntam em parcerias para trabalhos artísticos), por exemplo.

Assim, o Krump transita entre o tradicional e o contemporâneo, pois ao mesmo tempo em que nasceu com o avanço da tecnologia audiovisual e também da Internet como principal meio de comunicação global hoje, vemos as *fams* mantendo o costume de transmissão de conhecimentos pela oralidade. Isso torna a cultura rica e mantém sua raiz afrodiaspórica como elemento de resistência.

Até aqui, vocês se depararam com uma série de termos em inglês usados por Tight Eyez e Big Mijo para sistematizar o Krump em seus elementos e componentes culturais e também aspectos técnicos da dança. No Brasil, muitos termos se mantêm no idioma original, mas alguns deles são traduzidos. Eyez e Mijo, juntamente com outros pioneiros na criação e desenvolvimento do Krump, criaram o *Krumptionary*, que reúne definições de termos usados na época, mas que foram sendo aprimorados até os dias de hoje.

O Krump foi fomentado pelo *Krumptionary*, desenvolvido pelo Krump Kings uma *crew* (grupo) formada pelos criadores e principais Krumpers do mundo, o site: <http://krumpkings.com>, com vídeos, dvds e textos não está mais disponível na web devido ao coletivo ter se dissolvido, entretanto, a transmissão da técnica e história do Krump se mantém através de *fams* (famílias krumpers - grupos), *workshops*, blogs e outras redes sociais ligadas aos Krumpers (Silva, 2021, p. 55).

Os *Krump Kings* lançaram uma série de DVDs que reuniam uma série de informações e explicações sobre a cultura Krump e também mostra inúmeras batalhas que aconteciam nos primeiros anos em que o movimento surgiu. Esses DVDs podem ser encontrados no Youtube e é um acervo muito rico que acessibiliza os fundamentos do Krump para as pessoas que estudam e vivem essa cultura. É algo que talvez seja um diferencial de outras danças afroestadunidenses que possuem fontes de informação mais difíceis de serem encontradas ou que estão pulverizadas nas falas de dançarinos no mundo todo, sendo interpretadas de diversas formas. No Krump, isso é mais sistematizado e padronizado (até certo ponto), pois nasce na era do mundo digital, em que possui uma maior facilidade na difusão de informações. Então, a comunidade possui uma rede e organização própria mediada e propagada pela Internet. Contudo, a tradição oral ainda se mantém presente, ao contrário de outras danças urbanas mais antigas:

Com o passar dos anos, as relações entre a comunidade das danças Hip-Hop Dance e Breaking se alteram, a tradição oral, como bagagem das Culturas afrodiaspóricas e latino-americanas, se dissolve e toda esta ligação que me esforço para destacar, cada vez se perde nestas danças. Mas felizmente se recupera com uma nova configuração da dança Krump (Silva, 2021, p. 73).

O principal elemento da cultura responsável por reforçar essa tradição são as *fams*, pequenos núcleos do Krump onde se concentra a troca de saberes sobre a cultura por meio da oralidade. Basicamente, a *fam* é o local onde o *big homie* compartilha seus conhecimentos - o que se chama de linhagem - com seus discípulos. Elas constituem em clãs criados e liderados pelo *big* e que possuem hierarquia entre seus membros. O *big* tem a responsabilidade de passar seus conhecimentos e as características do seu estilo, as suas especialidades técnicas, o seu modo de pensar e de criar - o que constitui na *linha* desenvolvida por ele - para seus *lil homies*. Com isso, nascem os *spots*, que são as posições em que cada *lil homie* ocupa na *fam*, conforme a proximidade da sua dança com a do *big homie* (Kwalker, 2022). Os *spots* também dizem da responsabilidade de cada um na *fam* e nem sempre reflete o nível técnico de cada um. Para Kwalker, isso não significa quem dança melhor que o outro:

(...) o *big homie* é a pessoa que tem mais fardo, a pessoa que tem que se dedicar mais, tem que puxar mais, a pessoa que tem que ensinar melhor e mais como é a cultura krump, como funciona, pra que todos seus aprendizes respeitem a cultura Krump, respeitem as outras pessoas que estão no movimento (Kwalker, 2022).

As *fams* e os *spots* não são uma criação do Krump mas uma influência da cultura de gangues norte-americana e também das famílias italianas e clãs de artes marciais (Fleshbonez, 2023). No nascimento do Krump, muitos jovens eram abandonados pelos pais e ao seguirem alguém mais velho pela sua dança, este alguém cuidava do seu pupilo e era comum que o batizasse de algum apelido. Esses mentores faziam o papel de irmãos mais velhos que cuidavam para que seus mais novos não fossem levados para o mundo da criminalidade (Rize, 2005).

Então, as *fams* são um dos principais eixos do Krump e carrega valores como lealdade e representatividade. Contudo, cada *fam* tem uma forma de cultivar esses valores, que também pode variar em cada uma delas. Na experiência de campo, percebo que existem muitas nuances no funcionamento de uma *fam*. Cada uma delas é composta por uma linhagem característica que os *lil homies* carregam, isso consiste em “representar” a *fam* da qual você faz parte. Porém, a ideia de representatividade pode variar de *krumper* para *krumper*. Segundo Pitbull (2022), a linhagem é como se fosse o DNA de uma *fam*. O *lil homie* pode aprendê-la entendendo a mecânica e estética da dança do *big homie*, mas também a sua forma de pensar, como ele trabalha os diferentes conceitos no Krump como posturas, *get off*, criatividade, movimentos de chão (*ground moves*), movimentos repetitivos (*bangs*) e atitude de batalha.

Linhagem é algo complexo dentro do Krump e algo que fará parte do trabalho de improvisação do dançarino em cena. É algo próprio de cada *big homie*, a forma com que cada um transmite o seu conhecimento para seus *lil homies*. Na minha *fam*, o *big homie* se preocupa bastante em nos ensinar os valores cultivados no Krump, como lealdade, inclusão, liberdade, essência e irmandade. A parte estética ou técnica da linhagem é importante, mas o comportamento de cada um também é moldado ao entrar em uma *fam*. Ao perguntar para o meu *big* o que ele entende por representar a *Xkillz Fam*, ele me diz:

(...) é a pessoa ter lealdade à *fam*. Quando vai pra eventos, faz algum trabalho, faz qualquer coisa em paralelo que seja relacionado a dança e leva o nome da *fam*, eu acho que ela já tá

representando, sabe? (...) Não é o nome da fam. E sim o que é a família pra ela. É a mesma coisa que você honrar pai e mãe. É o mesmo feeling (Xkillz, 2023).

A *fam* também é um dos principais locais de suporte do *krumper*. Suporte é um termo bastante usado nessa cultura e inclui ações de apoio diversas, que buscam “incentivar” alguém no processo de aprendizagem da dança. Suporte é também compartilhar informações técnicas, teóricas, seja oralmente ou por meio de algum conteúdo na internet; compartilhar vídeos que cada um grava durante a sua prática, para que possam receber *feedbacks* dos seus pares; apoiar em redes sociais quando alguém posta vídeos dançando e expõe sua dança publicamente. Assim como toda cultura, o Krump é construído coletivamente.

Todas essas relações sociais formaram o que hoje é chamado, entre seus praticantes, de Movimento Krump. Segundo Kwalker (2022), o Movimento é a comunidade de pessoas movimentando a cena. Não importa quantas pessoas, o que importa é elas aparecerem, mostrarem que estão se reunindo, dançando, fazendo *sessions*; não só fazer parte, mas ajudar a fazer o Krump acontecer, tomar a iniciativa também.

As redes sociais hoje ajudam a comunidade a acompanhar o que está acontecendo no movimento nacional e internacional e o Krump está sempre mudando, como qualquer cultura viva, o que requer que acompanhem o seu desenvolvimento. Pitbull (2022), nessa mesma lógica, explica que o movimento não acontece com alguém dançando sozinho em casa. Para ele, o Movimento Krump precisa de pessoas que se interessem por manter as práticas e, para isso, estudam, fazem aulas, dão aulas, fazem eventos, grandes ou pequenos, coisas que difundem conhecimento e impulsionam outras pessoas a quererem dançar.

Ele ressalta que alguém que se diz *krumper*, ou seja, um representante da cultura, precisa estar participando dessas ações, tomando a frente também, e mostrando para a comunidade o seu trabalho. Nesse sentido, é importante que o discurso reflita a prática do *krumper*. Isso porque o Krump nasceu em um ambiente de gangues, onde a hierarquia, o reconhecimento externo, o poder de influência sobre a comunidade são valores sociais muito importantes. Por isso, os mais novos, para se inserirem no movimento, buscam a validação dos mais velhos e o que vale é o que você mostra em cena, não o que você fala (Fleshbonez, 2022).

Essa validação se dá sobretudo nas batalhas, onde o Krump nasceu. Trata-se de uma dança de imposição territorial, a afirmação de algo perante às pessoas e o seu poder de influência na comunidade (Fleshbonez, 2022). Batalhamos para entrar em uma *fam* (clã), para conseguirmos um certo *spot* (posição hierárquica) na *fam*, para resolvermos conflitos dentro do movimento, para conquistarmos respeito, para fazer valer nossa palavra, para intimidar, para nos testar, para entretenimento em eventos (batalhas-show), etc.

A batalha é o momento onde você vai até o seu limite máximo e, quem sabe, ultrapassá-lo. É o lugar onde você mostra dominância, mostra a propriedade da sua dança. Isso diz da imposição territorial citada por Fleshbonez citado no início do capítulo. O *krumper* na batalha precisa se impor para o seu oponente, já que o objetivo é superar o outro. Para isso, ele utiliza estratégias como movimentos provocantes, postura e expressão facial a fim de desestabilizá-lo. É um jogo de poder, de confronto, ou, como Kwalker (2022) diz, “instinto assassino”. Aqui vemos um lado esportivo da



Figura 1. Final do torneio Girlz, CFTK 2022. She Hulk enfrenta Lady Kwalker, sob o comando de FleshBonez, como MC.
Fonte: Lord.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, 3 pessoas. À esquerda, uma mulher branca, de cabelo preso, alargador preto e blusa preta. Ao centro, um homem negro, de boné florido, falando ao microfone, colar de contas grandes e camiseta colorida. À direita, uma mulher branca, de cabelo preso, gargantilha de miçangas brancas e camiseta preta, encarando a outra mulher. Ao fundo, uma multidão de pessoas.

cultura, porque a batalha é competitividade pura. Essa competitividade é um dos fatores que estimula a evolução técnica e pessoal do dançarino (7K Buck, 2023). E também diz respeito ao status e reconhecimento entre seus pares.

Como o Krump nasceu como uma dança de batalha, esse elemento está na essência da cultura. A batalha é o que traz movimento para a cena, o que chama o dançarino para se impor e afirmar a sua identidade na dança. A batalha é o que provoca nós, *krumpers*, a treinarmos, a buscarmos evolução, independente do resultado. A perda de uma batalha deve, então, servir como incentivo para buscar aprender mais e melhorar o seu desempenho. 7k Buck aka Killa Xkillz relata como vê a batalha:

[...] Eu quero ver como está minha dança, o meu material, se eu tenho pra trocar ou não... Quando eu perco só me dá mais vontade de chegar em casa treinar pra ficar bom e pegar aquele adversário de novo. Como se eu tivesse repetindo a mesma fase do videogame.

Quando eu pegar aquele mesmo adversário, eu quero conseguir ganhar dele. Fica como uma meta. Acho que a principal coisa que me motiva a querer batalhar é querer ser melhor. Querer ser um dos melhores. Ter uma dança de alto nível pra trocar com qualquer um (7k Buck, 2023).

A batalha é o momento máximo da dança de um *krumper*. Ali ele busca superar os seus limites, jogar com seu personagem e destruir ou, como dizemos na linguagem do Krump fazer o *kill off* - quando um dos oponentes faz algo no *round* que deixa o rival sem condição de responder à altura. Contudo, a batalha pode destruir a carreira de um *krumper* se ele não souber o momento de jogar, e o lugar que descobrimos isso é na *session*, quando os dançarinos se encontram para dançar em roda, muito similar às *cyphers* de *Breaking* no Hip Hop. Sugiro que assistam ao vídeo da *session* do CFTK de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=6ey3mnrFMDM>.

A *session* é outro momento cênico, em que dançamos para nos expressar, para extravasar, para testar algo que estamos treinando e para receber e dar *suporte*. Tight Eyez (2021) diz que a *session* carrega uma dimensão terapêutica e espiritual. Ela tem mais o sentido de confraternização, de liberdade e não julgamento, ao contrário da batalha que testa o seu nível e te coloca em um ranking. Nas palavras de Eyez, não importa o quanto ele ame e respeite alguém, na hora da batalha ele quer destruir seu oponente.

Você não pode comparecer a uma batalha quando não tem nenhum título para provar (...) Quando você perde, sente que o mundo está contra você porque todo o mundo Krump tem que torcer pelo vencedor. É uma necessidade. Temos que elogiar o que é louvável. Mas se você perder, tem que voltar para a *session* imediatamente porque não quer começar a olhar para o Krump como se aquilo não fosse pra você, como se ninguém gostasse do seu estilo (...) Se você tomar um *kill off*, a beleza do Krump, a *session* está pronta para recebê-lo de volta. É assim que você se cura (Eyez, 2021).

A *session* mostra quem está pronto pra ir pra batalha, onde vamos ao limite, porque alguém vai ganhar e alguém vai perder. A *session* é o lugar também de por em prática o que dançarino aprende no treino pessoal, ele leva isso pra roda para experimentar e testar o repertório de movimentação que ele criou. Já a batalha é um momento que te ensina a ser estratégico, já que é um ambiente brutal, de opiniões brutais, que pode destruir (*kill*) o seu ego. Não é o momento de testar coisas novas, mas de levar as armas previamente preparadas. Então, as pessoas ao começarem a aprender Krump devem ir para a *session*, não direto para a batalha. A *fam* e o *big homie* são as pessoas que dirão se você está pronto para a batalha. A *session* mantém o Krump vivo. Nas palavras de Eyez, é o lar do Krump.

Depois de uma *session*, estarei livre porque sempre testo coisas novas, novos estilos, novos conceitos. Durante a *session*, meu objetivo é fazer vários rounds diferentes para forçar meu corpo e aprender mais sobre mim. Então logo após a *session*, procuro memorizar e analisar alguma sensação para trabalhar durante a lab e também o contrário (Cyborg, 2023).

Para FleshBonez (2022), o Krump, assim como qualquer outra cultura, tem os seus ritos, onde as pessoas se juntam para cultivar um universo em comum, repleto de significados e simbologias.



Figura 2. ZBK Street Session na cidade de São Luiz/MA.

Fonte: <https://www.instagram.com/krump.nordeste/>.

#paratodomundover

Na imagem, em formato quadrado, fundo preto com detalhes em verde, contém os dizeres “ZBK”, escrito em branco; “street session” em verde, mas sem preenchimento; a data 21/04, sexta-feira, dentro de um retângulo verde. Abaixo, está escrito “18h” em branco, depois “Praça Deodoro” em verde e “@krumpnordeste”, também em verde. No canto direito, foto de um homem negro dançando, vestido todo de preto, estampa branca de caveira na camiseta. Ele possui expressão facial tensionada e uma mão segura a calça.

A afirmação territorial, portanto, citada por ele no início do capítulo consiste no modo de funcionamento dessa cultura, o propósito de batalharmos: buscamos validação e respeito. Ao criarem o Krump, Eyez e Mijo foram motivados pela necessidade de se impor sobre a crew de Tommy, pois era a forma que eles tinham de se afirmar quem são e serem respeitados. Ora, se você vive envolto em um mundo de gangues, você sabe o quanto a palavra não conta muito diante das atitudes e posturas que se assume. Assim como os membros das gangues devem provar sua lealdade a ela e as gangues devem impor respeito na comunidade através de ações, os *krumpers* devem provar o seu valor perante os demais, mas por meio da dança.

A batalha é uma forma não violenta de marcar território. Você só será respeitado pelos mais velhos quando prova seu valor na batalha, não é à toa que quando entramos em uma *fam* precisamos batalhar com seus membros. “Os Krump Kings eram os *krumpers* mais perigosos e habilidosos da época que foram validados por Eyez e Mijo para comporem um acervo de identidade, onde somente os ‘validados’ poderiam fazer parte deste grupo (FleshBonez, 2022)”. Esse foi o sistema, chamado de *Krump Game*, que os *krumpers* estadunidenses encontraram de manter a cultura viva

e atuante. Por isso, é dever dos novatos enfrentarem os mais velhos, para serem reconhecidos e respeitados. Então, temos o costume de criticarmos quem “fala muito e não mostra serviço”, ou em inglês, “*shut up and dance*”.

É por isso que os melhores do Brasil vão atrás de batalhar com os melhores de outros países, em busca de validação. O *krumper* tem o dever de fomentar a cultura local, como também de viajar para outros locais batalhar e confraternizar com os outros *krumpers*. É assim que o movimento se perpetua. Daí vem a importância do CFTK, um evento grande, de renome nacional, onde temos contato com *krumpers* estrangeiros validados pelos mais antigos reconhecidos globalmente.

Quando se analisa a história do Krump, sob qual ambiente, qual contexto socio-cultural ele foi criado e sob quais circunstâncias, entendemos melhor porque ele nasceu como uma dança de batalha. Krump é sobre o que aqueles jovens que o criavam faziam, como se comportavam, sua vida espiritual, como se relacionavam entre si - sobre a sua história de vida. Portanto, nós não apenas dançamos Krump, nós o vivemos, porque Krump é um estilo de vida, é parte de quem somos.

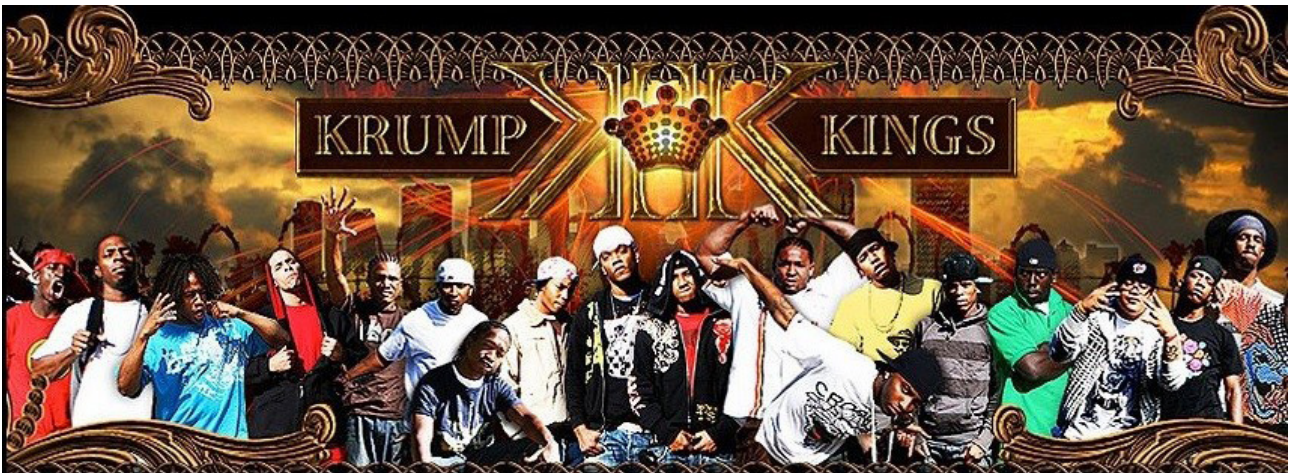


Figura 3. Krump Kings. Integrantes do Krump Kings, retirada do site oficial do grupo.

Fonte: https://www.facebook.com/KrumpKingsOfficial/photos/?ref=page_internal.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, 18 homens no canto inferior. Estão vestindo camisetas de cores diversa e muitos usam boné. Alguns estão em poses mostrando os braços, fazendo sinais com as mãos e um deles exibe expressão facial como se estivesse gritando. Na parte superior, há os dizeres Krump Kings, KK, em dourado e há o desenho de uma coroa dourada no centro. Ao fundo, imagem de um céu dourado com nuvens. Nos 4 cantos da página, há ornamentos artísticos.



Figura 4. Pitbull (BR) x 1K (EUA). Batalha do CFTK 2022

Fonte: SE7&8 Produções.

#paratodomundover

Na imagem, em formato vertical, um homem negro, com camiseta preta e tranças, ao lado de homem branco, com boné preto, camiseta preta com os dizeres CFTK em vermelho. Este encara o primeiro e aponta o dedo para cima, seu rosto exibe uma expressão arrogante. Em volta dele, há uma multidão de pessoas, onde uma pessoas filma com o celular branco iPhone. Há uma luz branca forte vinda de refletor cênico na parte superior da figura.

REFERÊNCIAS

7K BUCK, Klisman dos Santos Rodrigues. **[O que te move para a batalha?]**. Mensagem pessoal recebida no Whatsapp por Taís Ferreira Rodrigues em abril de 2023.

CONFRATERNIZAÇÃO KRUMPERS (CFTK), 10ª edição, 2022, São Paulo.

CYBORG, Alexandre. **How do you Feel - “After a Session” Vs. “After a Battle”?** 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqDK9XOvpHp/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CROCKETT, I’Nasah. **Ghetto Ballet: Krump(ing) beyond the point of rupture**. Disponível em: <https://www.academia.edu/6058500/Ghetto_Ballet_Krump_ing_Beyond_the_Point_of_Rupture>. Acesso em 18 set 2021.

EVERYTHING REMAINS RAW. Direção: Moncell Durden. Estados Unidos: Moncell Durden, 2013. 1 filme (80 min), son., color.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida; 7K BUCK, Klisman Rodrigues. Krump. In: SILVA, A. C. R. (Org). **Laboratório Hip-Hop: Arte, Educação, Batalha - Cia Eclipse e Convidadas(os) e suas anDANÇAS**. Campinas: LiteraRUA, 2021. p. 127-129.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **[Sobre a cultura Krump]**. Online, 21 de janeiro de 2023. Entrevista concedida a Taís Ferreira Rodrigues.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **MAKE “TF” NOIZE**. 30 de maio de 2022. Disponível em: <<http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2022/05/make-tf-noize.html>>. Acesso em: 7 de julho de 2023.

FLESHBONEZ, Mayckon Almeida. **KRUMP (Como tudo começou)**. 7 ago. 2013. Disponível em: <http://mayckonphylosophy.blogspot.com/2019/09/krumpcomo-tudo-comecou.html>. Acesso em: julho de 2023.

FROST, Everett; HOEBEL, Adamson. **Antropologia Cultural e Social**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GARCIA, Vanessa. **Danças urbanas no Brasil: terminologias, profissionalização e festivais**. Uberlândia: Composer, 2019.

IDANCEBZ. **What’s The Difference between “KRUMP” & “CLOWNING” Dance?**. 21 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmcZjQXrAJS/>. Acesso em: 16 de março de 2023.

KWALKER, Kleithon Campos. **[Sobre a cultura Krump]**. Online, 24 de agosto de 2022. Entrevista concedida a Taís Ferreira Rodrigues.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

RIZE. (Filme). Direção: David LaChapelle. Estados Unidos: Lions Gate, 2005. 86min, son., color.

MORALES, Wilson. **Rize: An Interview with Dragon, Tight Eyez and Lil C** (17 jun. 2005). Disponível em: <<http://www.blackfilm.com/20050617/features/rizeinterviews.shtml>>. Acesso em: 15 mai. 2023.

PITBULL, Vinicius Oliveira. **[Sobre a cultura Krump]**. Online, 3 de outubro de 2022. Entrevista concedida a Taís Ferreira Rodrigues.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. **Um diálogo possível entre Cultura Hip Hop e a educação somática: a criação de procedimentos coadjuvantes para os artistas das danças Breaking, Hip Hop dance e Krump**. 2021. 200 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/1235443>. Acesso em: maio de 2023.

TWIGGZ, Jun Sato. **How important is the word “Fam” for our Krump Movement?** 8 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqxdkSDv632/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

TIGHT EYEZ, Ceasare Willis. **Entrevista Tight Eyez ft Lay Zhang**. Tradução: One Walk Crew. In: YouTube, 1 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n=-1KFFrjgFg&t=448s>>. Acesso em: 8 de julho de 2023.

XKILLZ, Maycon Ramos. **[O que é representar a fam?]**. Mensagem pessoal recebida no whatsapp por Taís Ferreira Rodrigues em abril de 2023.

MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL POTIGUAR BRASILEIRA

Marcilio de Souza Vieira¹

RESUMO

No Brasil, os patrimônios vivos da cultura popular são nomeados como Mestres. Os Mestres da cultura tradicional potiguar brasileira são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional e da transmissão oral e que, através da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialogam, aprendem, ensinam e tornam-se memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo-a de geração em geração, garantindo a ancestralidade e a identidade de seu povo. Este artigo tem por objetivo visibilizar os Mestres e as Mestras das danças da cultura potiguar brasileira a partir de suas vozes e seus pertencimentos com essas danças. Trata-se portanto, de uma pesquisa empírica de caráter qualitativo, em que os dados obtidos na pesquisa de campo são baseados na observação e experiência do pesquisador e são colhidos em fontes diretamente relacionadas ao objeto de estudo: as pessoas.

Palavras-chave: Danças populares potiguar; Mestras; Cultura; Memória.

ABSTRACT

In Brazil, living heritages of popular culture are named Mestres. The Masters of Brazilian Potiguar culture traditional are people who recognize themselves and are recognized by their group or community as representatives and heirs of the knowledge and practices of traditional culture and oral transmission and who, through orality, corporeality and experience, dialogue, learn, teach and become a living and affective memory of this culture, transmitting it from generation to generation, guaranteeing the ancestry and identity of their people. This article aims to make visible the Masters of the dances of Brazilian Potiguar culture through their voices and their affiliation with these dances. It is, therefore, an empirical research of a qualitative nature, in which the data obtained in the field research are based on the researcher's observation and experience and are collected from sources directly related to the object of study: people.

Keywords: Popular dances from Rio Grande do Norte; Masters; Culture; Memory.

No Brasil, os patrimônios vivos da cultura popular tradicional são nomeados como Mestres. As/os Mestras/es da cultura tradicional potiguar brasileira são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional e da transmissão oral e que, através da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialogam, aprendem, ensinam e tornam-se memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo-a de geração em geração, garantindo a ancestralidade e a identidade de seu povo (Souza, 2017).

¹ 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).

Os Mestres e as Mestras das danças das culturas tradicionais brasileiras reelaboram e ressignificam formas do passado a partir da realidade atual assumindo posturas políticas e críticas; buscam reproduzir valores, ideias e práticas culturais a partir da perspectiva das classes ditas subalternas, sendo que a transmissão de sua herança, dos saberes e fazeres tradicionais ocorrem através da experiência e do vínculo cotidiano com suas brincadeiras/danças.

Este artigo tem por objetivo visibilizar as Mestras das danças da cultura tradicional potiguar brasileira a partir de suas vozes e seus pertencimentos com essas danças. Ao transmitirem a tradição e os saberes à sua comunidade, não o fazem de uma forma pacífica, mas sim assumem uma postura crítica com base no seu conhecimento tanto ancestral como atual, reproduzindo os valores, as ideias e práticas culturais a partir de suas corporeidades e de suas danças. Trata-se portanto, de uma pesquisa empírica de caráter qualitativo, em que os dados obtidos na pesquisa de campo são baseados na observação e experiência do pesquisador e são colhidos em fontes diretamente relacionadas ao objeto de estudo: as pessoas.

As pessoas que compõem essa escrita são Mestras e brincantes da brincadeira/dança da cultura tradicional potiguar que com seus ensinamentos ainda estão na cena da dança/brincadeira potiguar como ato de resistência e persistência. Elegemos dessa maneira as Mestras Helena Correia do Pastoril da vila de Ponta Negra, Mestre Iza do Boi de reis e a brincante Ricely Souza do Coco de roda da praia de Ponta Negra para o escopo da pesquisa.

OLHAR SANKOFA

Canclini (2000) caracteriza as culturas populares como uma diversidade de práticas e modos de vida que se modificam com o contexto social em que estão inseridas, num processo dinâmico de reprodução e transmissão de valores, crenças e costumes. Nessa seara, destacamos, a partir da reflexão de Canclini (2000), o papel de protagonistas agora possível de ser exercido também por Mestres e Mestras da cultura tradicional popular brasileira. Tais atores sociais são legítimos representantes das singularidades e da diversidade cultural do país, sobretudo no que tange a suas danças e brincadeiras. No Rio Grande do Norte, essas pessoas, detentores de saberes, fazeres e dizeres ancestrais encontram-se em todo o estado potiguar com grande concentração na capital e região metropolitana norte riograndense.

Sobre o termo culturas populares Hall (2003) diz que não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, localizada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais; sugere que se supere a abordagem da cultura popular a partir do total “encapsulamento” ou da “autonomia” absoluta. Na mesma provocação, Albuquerque Júnior (2007) classifica a cultura enquanto conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentidos e diz que na “[...] verdade nunca temos cultura: temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais” (idem, p. 16-17). Soma-se as reflexões Rincon (2016) que nos oferece um debate sobre comunicação e cultura como estratégias para a emancipação das diversas culturas.

Apesar dos esforços dos autores citados para situar e localizar as culturas populares dentro do escopo local-global, resistência-persistência, os contextos reservados às culturas populares ain-

da são tidas como situação de marginalização, sendo muitas vezes associada à tradição no sentido conservador e ultrapassado. No entanto, não é isso que os/as Mestres/as, em sua grande maioria, vislumbram e desbravam outros mares para evidenciar sua brincadeira, suas heranças culturais, suas experiências estéticas e artísticas com as brincadeiras populares tradicionais.

Para eles [Mestres/as] e para nós, sua cultura tradicional importa e concordamos com Hall (2001) quando diz que a cultura importa quando a cultura popular é “[...] um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (idem, p. 246). Onde se estabelece unidade na diversidade, na contribuição e importância desses/as Mestres/as como sujeitos políticos e sociais para a disseminação de suas danças/brincadeiras.

Concordamos com Souza (2017) quando nos diz que a cultura popular tradicional é composta por bens simbólicos, criados por mulheres e homens oriundos do povo, os quais possuem direta ligação com a história e formação cultural do país e batalha pela sobrevivência.

Integrando as políticas culturais do Brasil, tramita no no Congresso Nacional desde 2011, o Projeto de Lei N.º 1.176-A, que estabelece as diretrizes para o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer das Culturas Populares, conhecida como Lei dos Mestres.

Em seu Parágrafo Único, o PL-1786-A/2011 determina que poderão ser reconhecidos como Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer das Culturas Populares “[...] aqueles cujos conhecimentos simbólicos e técnicas de produção e transmissão sejam considerados representativos da cultura brasileira tradicional e das expressões para cá transportadas ao longo da história” (Brasil, 2011, p. 2). Embora, algumas Mestras e Mestres da cultura tradicional popular potiguar pareçam jovens, apresentam em suas jornadas conhecimentos sobre suas brincadeiras/danças que as/os tornam detentores desses daber e fazeres e os colocam nessa seara dos/as Mestres.

BRINCAR/DANÇAR PARA NAO ESQUECERMOS QUEM SOMOS

Dançar para não esquecer quem somos (Brandão, 1983). Inicio este tópico parafraseando um diálogo entre Carlos Rodrigues Brandão e um búlgaro numa festa do Divino em Piranópolis, no livro O que é folclore tal assertiva tem relação com as brincantes citadas netes texto.

As Mestras citadas neste artigo utilizam em suas brincadeiras/danças conhecimentos, inovações e práticas geradas e transmitidas pela tradição, repassadas de geração a geração pela transmissão oral numa aprendizagem que se dá pela cultura. Enquanto memória viva e afetiva de suas brincadeiras/danças garantem, ao transmites estes saberes, a ancestralidade e a identidade do seu povo².

Souza (2017, p.16) complementa a reflexao de Silvério (2013), dizendo que a tradição oral e os saberes populares fazem parte da história de vida das/dos Mestras/Mestres, “[...] por este motivo a transmissão da sua herança, dos saberes e fazeres tradicionais ocorrem naturalmente, através da experiência, do vínculo cotidiano. Por este motivo, não é somente através a fala que a transmissão oral ocorre”.

² Conceito apresentado no Projeto de Lei nº 1.176, de 2011 que institui a Política Nacional de Proteção e Fomento aos Saberes e Fazer das Culturas Tradicionais de Transmissão Oral do Brasil.

Neste contexto, corroboramos com as reflexões de Nykiel (2019) quando nos diz que podemos então observar que os Mestres e as Mestras das culturas populares tradicionais reelaboram e ressignificam formas do passado a partir da realidade atual.

Dito isto, apresentamos as Mestras da cultura popular tradicional potiguar que em seus saberes e fazeres com a brincadeira/dança transmitem conhecimentos para fortalecer suas culturas populares tradicionais, têm consciência de suas representações sociais enquanto Mestras nos modos como se relacionam com as esferas públicas e privadas de cultura e economia; são detentores de um rico cabedal cultural de suas brincadeiras/danças; enfim, são homens e mulheres reconhecidos por suas ações em defesa e legitimação de uma realidade cultural.

MESTRA HELENA – PASTORIL DA VILA DE PONTA NEGRA

Maria Helena Correia dos Prazeres é a Mestre do Pastoril da vila de Ponta Negra. Ela aprendeu a brincar Pastoril quando criança.



Figura 1. Mestre Helena, Pastoril da vila de Ponta Negra.

Fonte: https://www.facebook.com/ascoresdavila/posts/4476714615746539/?locale=ms_MY.

#paratodomundover

Dona Helena, Mestre do Pastoril da Vila de Ponta Negra. Dona Helena é uma mulher idosa de cor preta. Na figura usa vestido estampado com babado e óculos de grau. Ao seu lado, o estandarte nas cores azul e vermelho escrito Pastoril Estrela do Amanhã no centro do estandarte. Atrás de Dona Helena a entrada da igreja da Vila.

Segundo Mestra Helena, sempre teve Pastoril na sua comunidade e começou a brincar com oito anos de idade no clube juvenil ligado à igreja. Diz ela:

[...] a gente era do clube juvenil aqui que era organizado por Dom Eugênio de Araújo Sales que tinha ele tinha uma casa de centro de treinamento e ele tomava conta de criança. Minhas irmãs trabalhavam com ele; então elas vinham fazer os cursinhos com ele e a gente ensaiava o Pastoril que era um Pastoril infantil. Com 8 anos de idade e eu aprendi o Pastoril e agora estou com 80 anos e ainda continuo no Pastoril (Mestra Helena, 2023, informação verbal).

As principais brincadeiras do Pastoril, de acordo com Mestra Helena, são as jornadas, o teatro que é feito com as pastoras e o palhaço; a presença do palhaço ou Velho que no Pastoril da vila chama-se V8. Perguntamos a Mestra Helena se ela ao longo da vida como brincante de Pastoril recebeu algum prêmio ou comenda participando do Pastoril e ela respondeu que ao longo da carreira de brincante só havia recebido premiação duas vezes só duas vezes.

Sobre o Pastoril da vila, Mestra Helena informa que iniciou com suas irmãs e ela deu continuidade como Mestra, levando para frente, passando a brincadeira de geração para geração.

Sobre essa função de ser Mestra, dona Helena diz:

[...] sou eu quem combina tudo, organiza os ensaios. Cada um tem sua atividade dentro do Pastoril, cada um componente tem o nome. A coisa melhor do mundo e a gente dançar. Para mim folclore é a melhor coisa do mundo. Eu me casei, tenho sete filhos, oito com o neto que eu criei. E nunca parei com minhas danças. Eu não danço só o Pastoril, como danço o Coco de roda, o Babelô e todas essas brincadeiras a gente tem aqui na comunidade (Mestra Helena, 2023, informação verbal).

No Pastoril da vila de Ponta Negra, Mestra Helena é responsável por lembrar as músicas e as danças. É responsável pela parte teatral do folguedo que se faz com o palhaço, a Mestra, a Contramestra e as pastoras. Ela nomeia os personagens do Pastoril que são a Mestra do cordão vermelho, a Contramestra do cordão azul, a Diana, a borboleta, a florista, a cigana e o Velho, como personagens principais da brincadeira.

Mestra Helena acrescenta a falta de apoio que não tem do poder público para que a brincadeira do Pastoril não se acabe. Esse apoio que ela menciona é para a manutenção do grupo no que diz respeito a compra de figurinos e adereços. Fala ainda da importância do Pastoril para a vila de Ponta Negra como celeiro cultural da cidade do Natal e das apresentações no adro da igreja. Diz que o Pastoril sempre se apresenta nas festas promovidas pela igreja da vila.

Sobre essas apresentações na comunidade, Vieira (2012) diz que elas são constantes e, além do Pastoril, outros grupos folclóricos, tais como o Congo de Calçolas, Capoeira, dentre outros, apresentam-se na comunidade. Tais apresentações seguem um cortejo e dividem a rua com os espectadores, que muitas vezes param ou não para verem o cortejo passar. Vale ressaltar que nesses espaços de festa a experiência do brincante é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do tempo-ritmo. Tal experiência sensível, teoricamente, só pertence ao brincante, mas ele transmite também ao espectador.

Sobre as coreografias, são dançadas em alas, sendo duas filas: o cordão encarnado e o cordão azul. As pastorinhas cantam alegremente sobre a chegada do menino Jesus. Nesse grupo o palhaço que alegra esse folguedo, encantando as pastorzinhas com suas rimas de cortejo. Tradicionalmente, o pastoril é dançado ao som de pandeirinhos tocados ou batidos pelas próprias pastoras. Além disso, usam poucos instrumentos de percussão. Em Ponta Negra, os instrumentos utilizados pelos tocadores do Pastoril são o cavaquinho e dois pandeiros. Com apoio desses instrumentos, as Brincantes seguem cantando cantigas referentes ao período Natalino.

Vieira (2012) nos informa que há um prazer em representar o cordão e em cantar as jornadas, em brincar com o público, em “requebrar” com o V8. Vários são os elementos evidenciados nessa cena. Além da apresentação do folguedo, pode-se perceber a cultura sendo evidenciada, retomando as festividades natalinas e a predominância do Pastoril religioso nas jornadas. Elementos como a louvação ao Messias, o Cruzeiro Sagrado e o Cruzeiro do Sul, licença para a brincadeira, proteção do Deus Menino são evidenciados ao longo da apresentação das primeiras jornadas.

RICELY PEREIRA DE SOUZA, BRINCANTE DO COCO DE RODA DA PRAIA DE PONTA NEGRA

Com a morte do Mestre Severino em 2022 Ricely Pereira de Souza assumiu as atividades do grupo, mas não o papel de Mestre do Coco de roda da praia de Ponta Negra. Ela aprendeu a brincar Coco de roda no grupo do Mestre Severino, em 2010. O grupo de Coco de roda do Mestre Severino foi fundado em 2008 somente com mulheres e esteve em atividades ininterruptas até 2018 quando ele começa a ter problemas de sinilidade, por este motivo a brincadeira foi ficando cada vez mais difícil de acontecer.

No período da pandemia da Covid-19, ocorreram entre os anos de 2020 a 2022, Ricely Souza juntamente com as demais brincantes, param as atividades do grupo, mais nesse ínterim faz campanhas para ajudar o Mestre Severino e sua família que assava por problemas de saúde e financeiro.

Foi um período em que o Mestre Severino apresentava sinais e sintomas de Alzheimer e, segundo a fala de Ricely Souza,

[...] a gente sabe o quanto que é ver um Mestre da Cultura Popular ir perdendo a memória, sem enxergar e a brincadeira ficando a cada dia mais difícil de acontecer. É, como se diz na cultura Griô, quando um ancião se vai é o mesmo que uma biblioteca pegando fogo. Em agosto de 2022 o Mestre se encantou”. (Ricely Souza, 2023, informação verbal)

Com a partida do Mestre Severino, Ricely assumiu o grupo preservando o patrimônio cultural dos Cocos ensinados pelo Mestre. Para a entrevistada, o Mestre despertou no grupo a importância e preservação do Coco. Diz que ele é contemporâneo de outros Mestres no que tange as brincadeiras populares tradicionais do estado do RN e de certa forma contribuiu para o desenvolvimento da cultura popular tradicional de Natal.

Ricely Souza diz que cada grupo de Coco de roda tem suas particularidades. No que diz respeito ao Coco de roda da praia de Ponta Negra a brincadeira se dá sempre com o pé direito para fazer o comando do passo e o peso do corpo se concentra no pé esquerdo. A perna esquerda é sempre

a base para que a perna direita possa desenvolver o passo para frente e para traz, para as laterais. Uma das características do Coco de roda desenvolvido por Mestre Severino é a troca de energia, de riso, de olhares com as brincantes.

No Coco de roda de Mestre Severino a roda é fixa, as brincantes dançam, inicialmente, para frente e para traz com o passo básico em pequenos saltitos, e tem-se a dinâmica com a música da contagem de três passos e no terceiro faz-se um giro para traz. Nesse giro, a saia rodada de godê pavão ganha mobilidade e na dimensão da roda, ela ganha “vida”.

Após a morte do Mestre Severino, ele recebeu uma homenagem póstuma do Estado do RN. Mesmo com a partida recente do Mestre Severino e com o sentimento de luto, as brincantes resolveram discutir sobre o destino do grupo porque existem particularidades em grupos de cultura popular tradicional em que, na morte de seu Mestre, assume essa função um brincante, geralmente da família. Mesmo a família do Mestre Severino estando próxima ao grupo, de alguma forma presente, porém não participando dos ensaios e da brincadeira.

Em discussões no grupo, perguntaram: quem tem direito de dar continuidade ao trabalho que o Mestre deixou? De acordo com Ricely Souza, era desejo do Mestre que o grupo tivesse continuidade e desejo das brincantes de dar continuidade ao legado do Mestre Severino, ao patrimônio da cultura popular tradicional do Coco de roda de Ponta Negra.

As brincantes, embora não tenham uma Mestreira para guiar o grupo, retomaram os trabalhos e mesmo sabendo que não tem uma relação sanguínea com o Mestre Severino precisam dar continuidade ao seu legado. Sabem da importância dos Cocos tirados pelo Mestre e os classificam com Coco de Memória porque eles rememoram cantigas, melodias da infância do Mestre quando ele ajudava o pai no sítio. O Coco de Mestre Severino traz força, dar energia para o trabalho pesado ou mesmo a celebração de uma comunidade com sua rotina pesada de trabalho. O Coco de roda é celebração, é união; sua dinâmica é coletiva. Um Mestre sozinho não faz o Coco porque as músicas na brincadeira são de perguntas e respostas. Se não tem quem responda, fica o Mestre perguntando e respondendo na brincadeira.

De acordo com a entrevistada, nunca teve um critério para a participação, sempre as pessoas eram bem-vindas e “[...] a gente tava ali para aprender juntos com o Mestre, com o convívio com ele” (Ricely Souza, 2023, informação verbal).

Através do Mestre Severino as brincantes puderam conhecer outros Mestres como o Mestre Bacalhau de Canguaretama, o Mestre de boi de Santa Cruz, além do convívio com os Mestres da Vila de Ponta Negra, pois em entra no grupo de Coco de roda da Vila acaba participando do contexto cultural da Vila.

O som dos tambores do Coco de roda de Mestre Severino era capaz de juntar pessoas de todas as idades para a brincadeira. Sempre teve esse encantamento porque o som melodioso e a tirada de Cocos faziam as pessoas se reunir para cantar e brincar. O som do Coco ainda ecoa.

O Coco de roda é uma dança típica no estado do Rio Grande do Norte. De acordo com Ayala; Ayala (2000) é conhecida em algumas partes do RN como Zambê, um jogo dançante de intenso caráter lúdico, mesmo possuindo em sua organização momentos de resistência e justiça social. Nele, aspectos como improvisação, criatividade e expressividade são determinantes no imaginário do grupo, encontrando-se momentos de grande ludicidade.



Figura 2. Mestre Severino e as brincantes do Coco de roda da Vila de Ponta Negra..

Fonte: Arquivo pessoal (2023).

#paratodomundover

Na imagem estão o Mestre Severino sentado sobre um tambor de Coco. Ao seu redor, com saís coloridas estão algumas brincantes também sentadas sobre tambores em um chão de terra batida. Mestre Severino veste calça cinza, camisa de botão de tecido de chita, um chapéu de couro e uma chinela na cor azul. As brincantes, em suas longas saís de tecido de chita, vestem blusas coloridas

Ainda referendando essa dança no Estado do Rio Grande do Norte, Cascudo (1978) vai denominá-la de Coco de Roda, sendo a umbigada uma de suas principais características. Pode-se encontrá-la com outros nomes, a saber: Bambelô, Batuque, Embolada, Feijão, Jongo e Zambê. Autores como Cascudo (1998, p. 293) denomina-o de Coco de roda “[...] uma Dança Popular nordestina de um coro o refrão que responde aos versos do tirador de coco ou coqueiro, quadras emboladas, sextilhas e décimas. É canto-dança das praias e do sertão”; já Andrade (1984) vai designá-lo apenas de Coco e no estudo publicado em *Os Cocos*, “A literatura dos cocos”, refere-se à dificuldade de precisão através da nomenclatura. Para ele “[...] o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta [...]” (Andrade, 1984, p. 347).

MESTRA IZA - BOI DE REIS DO BAIRRO BOM PASTOR

Mestra Iza Marinheiro (Odaiza Marinheiro) aprendeu a brincar Boi de reis com seu marido Mestre Manoel Marinheiro que havia aprendido a brincadeira com seu pai.

Aprendi tudo né! Tudo que ele sabia, as loas ... tudo ele deixou escrito na minha cabeça, não foi um livro, né? Ele dizia: martelo bateu, batia, sete pancada do mundo, morreu primeiro Dom Pedro I, segundo Dom Pedro II não pelo primeiro, segundo não foi segundo. Tem peça, seu Zé Buraco, tome conta desse mundo. Isso é dito pelo Mateu, né as loas. Aí tem outra dele que dizia assim: Boa noite senhora e senhorita, roupa, calçado de fita, Deus aceita mil louvores, segundo reparadores, grande casa mobília quem repara não me atrasa. Do ilustre a família, do ilustre, a família. Aí eles gritam um com o outro. Muito bonito o Boi de reis quando bem realizado (Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Dona Iza diz que as cantigas de Boi de reis ‘tiradas’ por seu marido são todas registradas em cartório para não se perder a memória. As filhas de Manuel Marinheiro foram as responsáveis por esse registro. Semanalmente, dona Iza ensaia o Boi de reis com as crianças e os adolescentes do bairro no projeto Conexão Felipe Camarão.

Perguntamos para dona Iza como se dá a transmissão desse conhecimento, se tem algum momento de sentar e conversar com as crianças e adolescentes sobre o Boi de reis ou se elas aprendem a brincadeira pelo olhar e pelo escutar, brincando, dançando, ouvindo. Ela nos respondeu: “A gente aprende tudo, a gente já sabe. Eu tenho um rapaz que trabalha comigo, Contramestre. Ele é novo. Aí entrego na mão dele. Ele decora tudo, aprende tudo, vai pra onde quer e assim vai sendo” (Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Mestra Iza diz que o Boi não falta fantasia porque ela tem cuidado, como se fosse um ente da família. “[...] com meu pouco salário que eu recebo eu compro as fitas, eu mesmo faço, eu mesmo costuro, né?” (Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Sobre as cores da roupa dos/as galantes e do Boi de reis, Mestra Iza diz que elas representam os marujos vindos de Portugal e essas cores vermelho, amarelo e azul representam esse país. Diz ainda que o Boi de reis traz referências das tourinhas portuguesas e que aqui no bairro de Bom Pastor, na cidade de Natal, seu marido Manuel Marinheiro imitou as cores de Portugal.

Teatro eminentemente popular, o Bumba-meu-boi remonta das Tourinhas³ portuguesas onde, segundo Câmara Cascudo (1972; 1978) teria sido o marco inicial desse folguedo. No Brasil, com o desenvolvimento da pecuária na região nordeste, no início do século XIX, o Bumba-meu-boi reflete diretamente nos festejos populares daquela região contribuindo fortemente para o desenvolvimento da cultura popular brasileira. Mário de Andrade (1959) foi o primeiro estudioso de nossos folguedos⁴ a identificá-lo de forma recorrente denominando-o de dança dramática. Ligou-o aos deuses pagãos, como Osíris e Dionísio, além de chamar a atenção para o fato da ressurreição.

³As Tourinhas [...] consistiam numa pantomima em que um rapaz metido em uma armação de cipós recoberta de pano, imitando um touro, procurava atingir seus companheiros que, alegremente, esquivavam-se aos ataques e cornadas do falso animal, numa tourada de brincadeira” (Gurgel, 1985, p.17).

⁴Os autos folclóricos nordestinos incluídos na categoria teatro dramático são chamados de folguedos ou danças dramáticas e se caracterizam pelo desenvolvimento de entrecos dramáticos em prosa e versos, entremeados de cantos e loas (Andrade, 1959).



Figura 3. Mestra Iza Marinheiro.

Fonte: Frame do vídeo Boi de reis.

#paratodomundover

Figura na posição vertical. Mestra Iza veste uma pala de Boi de reis na cor vermelha com fitas coloridas e uma coroa de galante de Boi nas cores vermelha e branca. A esquerda da figura uma cadeira de cor branca e ao fundo da imagem uma cortina colorida.

O Bumba-meu-boi é um bailado dramático em torno da figura do boi com a presença do branco (mestre, damas, galantes) e do preto personificado pela presença do Mateus, Birico e Catirina. Os personagens estão divididos em humanos e bichos (boi, bode, burrinha, cavalo-marinho, Jaraguá entre outros animais). Todos os participantes são do sexo masculino e os personagens femininos são rapazes travestidos. A indumentária, assim como os adereços e os figurinos em muito contribuem para o colorido do espetáculo. A dança exerce significativa importância no auto por ser a própria linguagem sublinhada pela música e pelo canto (Cascardo, 1978; Andrade, 1959; Gurgel, 1985).

A representação do boi desenvolve-se, geralmente, apresentando o seguinte roteiro: cantigas de abertura, que são saudações e louvações ao “dono da casa”, loas declamadas, geralmente pelo trio de bufões, encenações de pantomimas pelos referidos personagens, apresentação das diversas figuras (bichos) do auto, ritual do boi e por fim cantos de despedidas (Gurgel, 1985). O enredo é primitivo e grotesco, entretanto, visual e auditivamente é bastante belo com suas entradas de música, dança e teatro.

A dança do boi de característica burlesca é dançada pelos galantes, os personagens cômicos e pelo boi que investe neste momento contra os galantes, os cômicos e o público. A parte teatral fica por conta dos cômicos principalmente quando trama a morte e conseqüente ressurreição do boi, tema central do bailado (Casgado, 1972; Gurgel, 1985).

Ao falar do Boi de reis, a Mestra Iza lembra do Mestre Manuel Marinheiro que morreu aos 73 anos e de lá para cá tomou para si a empreitada de não deixar o Boi sucumbir. Diz que o Boi de reis quando seu marido era vivo e o maestrava era bastante conhecido na cidade de Natal. Lembra que naquela época recebiam incentivos e patrocínios para a apresentação do Boi.

Tinha dinheiro mais franco nos estados, nos municípios, nas escolas, né? Mas agora é tudo assim. Até o RPV que eu fui na Fundação parou, né? Não era pra ter parado. Aí fica a gente esperando isso. Diz que ainda vai sair, mas ninguém tem esperança que saia esse RPV. Eu recebi até fevereiro. Aí fechou a porteira e a gente não recebeu mais, porque eu, como Mestre do Ministério da Cultura, eu recebia uma bolsa do ministério como Griô. Griô, quer dizer, pessoa de cultura do folclore popular, né? Aí não tem mais nada (Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Mestra Iza informa ainda que além dela, muitas outras pessoas aprenderam as músicas do Boi de reis com o Mestre Manuel Marinheiro, mas que ele não formava ninguém.

Eu sei que muita gente brincou com ele. Diziam: Eu brinquei o Boi de reis com ele, eu brinquei com ele! Tem mulher e mocinha, garota que brinca aí casa e o marido ou namorado não deixa mais brincar, né? Ele nunca teve essa história da gente não brincar. Eu brincava, as filhas também brincavam. Elas começaram a brincar com ele a partir de dois anos. Gostavam do toque da rabeça, da zabumba e do pandeiro. Assim como outras crianças gostavam de brincar porque era fácil de aprender, né? (Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Por fim, Mestra Iza diz ser um aprendizado para a vida, pois ela aprendeu com o Mestre Manoel Marinheiro que aprendeu a brincar Boi de reis com seu pai no município de Goianinha-RN. Essa brincadeira foi passando de irmão para irmão, de geração a geração e até hoje. Nessa brincadeira dançaram netos, bisnetos, pessoas que querem aprender o Boi de reis.

Sobre o futuro do Boi de reis do bairro Bom Pastor, Mestra Iza diz que acha que vai se acabar. “[...] olha, o meu pensamento, no meu pensamento, o pensamento fiel eu acho que eles vão acabar. Agora tem um neto que está muito interessado. Não sei, né? Mas o meu pensamento eu que vai acabar, eu acho. Aí se a família não quiser mais passa para esse homem que trabalha mais eu. A gente não é eterno, né? Nunca” Mestra Iza Marinheiro, 2023, informação verbal).

Dona Iza reforça a importância da cultura popular como importante para o futuro do país. E diz que as escolas deveriam ser fomentadoras das culturas populares. Uma cultura rica e importante para as futuras gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não teve a pretensão de esgotar a temática apresentando apenas três mulheres da cultura popular tradicional potiguar, nem das brincadeiras/danças por elas vivenciadas, mas de desenhar, esse percurso de trajetórias dançantes.

Destaco alguns pontos dessa reflexão como apontamentos para a atividade epistemológica e o conhecimento da dança popular tradicional, cenários epistêmicos que podem tornar-se uma agenda de pesquisa, a saber: discussão da cultura popular tradicional no contexto do ensino da dança, dos eventos acadêmicos e a vivência das brincadeiras/danças em quaisquer espaços como possibilidade de apreciação, discussão e reflexão sobre as danças da cultura popular tradicional; abertura dos gestores para um entendimento de Dança Popular Tradicional que ultrapasse o contexto do folclore em festas sazonais; discussão ampliada da Dança popular Tradicional como área de conhecimento que tem muito a nos ensinar.

Por fim, retomo o diálogo de Brandão com o búlgaro na Festa do Divino de Pirenópolis quando eles comentavam sobre os motivos que levariam as pessoas a agir tal como procediam em festas populares, com uso de trajes, dançando, cantando, representando. Assim, o búlgaro concluiu: “As pessoas parecem que estão se divertindo”, disse “[...] mas elas fazem isso para não esquecer quem são” replicou Carlos Rodrigues Brandão (1984, p. 10).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre cultura no Brasil. In: **Teorias & Políticas da Cultura**. Salvador: EDUFBA. 2007. Coleção CULT.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002
- _____. **Os cocos**. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INI, Fundação PróMemória, 1984.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Projeto de Lei N.º 1.176-A, de 2011**. Institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. Brasília, 2011.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1978.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3ª ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro. 1972.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000 (Ensaio Latino-americanos, 1).

CORREIA, Helena. Mestra de Pastoril. Entrevista concedida aos alunos da disciplina Práticas Educativas em Dança Popular do curso de dança da UFRN. Orientação: Dr. Marcilio de Souza Vieira. **Youtube**, Natal, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HFMhrBKpX0>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Editora DP&A: São Paulo, 2001.

_____. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

Mestra Iza. Boi de reis. Entrevista concedida aos alunos da disciplina Práticas Educativas em Dança Popular do curso de dança da UFRN. Orientação: Dr. Marcilio de Souza Vieira. **Youtube**, Natal, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_UKmTB5NSoM. Acesso em: 30 de setembro de 2023.

NYKIEL, Antonio Carlos. **Os Mestres da Cultura Popular**: Estratégias de Resistência na Contemporaneidade. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Especialização em Políticas e Gestão Cultural), Santo Amaro/BA 2019.

RINCON, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. In: **Revista Eco Pós**, v. 19, n.3, 2016. Disponível em https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5420 Acesso em 23.09.2023

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Síntese da coleção História Geral da África**: Pré-história ao século XVI. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCAR, 2013, p. 52, 56 e 57. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002270/227007POR.pdf>. Acesso em 29 de setembro de 2023.

SOUZA, Ricely Pereira de. Entrevista com Ricely de Souza do Coco de Mestre Severino. Entrevista concedida aos alunos da disciplina Práticas Educativas em Dança Popular do curso de dança da UFRN. Orientação: Dr. Marcilio de Souza Vieira. **Youtube**, Natal, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m6vmzuE-Wq8>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.

SOUZA, Vanessa Rocha. **Mestres da Cultura Popular**: Ancestralidade, oralidade e resistência. Universidade de São Paulo (Trabalho de conclusão de curso, Especialização em Mídia, Informação e Cultura). São Paulo, USP, 2017.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. São Paulo: Paco Editorial, 2012.

MOVIMENTO FLASHBACK: Modos dançantes, aprendizagens e compartilhamento em bailes de passinhos na cidade de Aparecida de Goiânia-GO

Roberto Rodrigues¹

Jonas de Lima Sales²

RESUMO

O presente trabalho propõe reflexões a partir da experiência, da observação e frequência em bailes promovidos pelo Movimento Flashback, na cidade de Aparecida de Goiânia- GO, tendo como objetivo analisar e compreender as potencialidades das experiências dos bailes, suas reverberações nos modos de aprender, compartilhar danças e ampliar percepções sobre o dançar e partilhar saberes no contexto popular e urbano em que estão inseridas. A hipótese central da pesquisa é a de que no Movimento Flashback, são criados modos de aprendizagem e compartilhamento em dança que nos permite refletir sobre a potência da celebração coletiva, da partilha de sensibilidades que se constituem como saberes e fazeres culturais e artísticos, que se constituem singularmente nesses territórios e, no contexto atual, possibilitam a afirmação de subjetividades que potencializam e alargam percepções sobre a dança e os modos como nos relacionamos por meio dela.

Palavras-chave: Movimento Flashback; Modos dançantes; Aprendizagem em dança; Coletividade.

RESUMEN

El presente trabajo propone reflexiones a partir de la experiencia, observación y asistencia a danzas promovidas por el Movimiento Flashback, en la ciudad de Aparecida de Goiânia, Brazil, Goias, con el objetivo de analizar y comprender las potencialidades de las experiencias de las danzas, sus reverberaciones en las formas de aprender, compartir danzas y ampliar las percepciones sobre la danza y compartir conocimientos en el contexto popular y urbano en el que se insertan. La hipótesis central de la investigación es que en el Movimiento Flashback se crean modos de aprender y compartir en la danza que nos permiten reflexionar sobre el poder de la celebración colectiva, el compartir sensibilidades que se constituyen como conocimientos y acciones culturales y artísticas que se constituyen de manera única en estos territorios y, en el contexto actual, permiten afirmar subjetividades que potencian y amplían las percepciones sobre la danza y las formas en que nos relacionamos entre nosotros. en medio de ella.

Palabras clave: Movimiento Flashback; Modos de baile; Aprender en danza, Colectividad.

¹ Docente efetivo no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG, Campus Aparecida de Goiânia, atuando no curso de Licenciatura em Dança e no Mestrado Profissional em Artes – PROF ARTES. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Cultura e saberes em Artes Cênicas. Desenvolve pesquisas nos cruzamentos entre dança, estéticas do cotidiano e culturas populares.

² Artista da cena, Diretor, Coreógrafo e Professor Efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPgCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (2019-2020). Doutor em Arte/UnB com estágio doutoral na FMH da Universidade de Lisboa.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de uma pesquisa de doutorado em andamento e traz reflexões iniciais em torno de experiências vividas junto ao *Movimento Flashback*, na cidade de Aparecida de Goiânia- GO, tendo como objetivo analisar e compreender as potencialidades das experiências dos bailes, suas reverberações nos modos de aprender e compartilhar saberes em dança, no contexto de um movimento urbano periférico na citada cidade.

Para tanto, propõe-se discussões a partir da observação e participação nos bailes de *passinhos*, cruzando-as com outras pesquisas no âmbito acadêmico. Inicialmente é importante dizer que a presente pesquisa por estar diretamente relacionada a processos de experimentação em contextos específicos de inserção e produção desses modos dançantes, estará em constante processo e, em sua fase inicial, o que se pode rastrear, aqui, são desejos, questões, provocações que emergem da própria experiência, em diálogo com narrativas primeiras colhidas entre pessoas dançantes que protagonizam os bailes nos territórios festivos investigados.

Neste primeiro recorte, busca-se compreender como os atravessamentos da experiência cotidiana em dança constituem modos dançantes que podem ser lidos como modos de vida situando os sujeitos, suas corporeidades e os lugares festivos que habitam como entrelaçamentos artístico-culturais que se dilatam das singularidades, dos jeitos próprios de existir e transitar culturalmente. Quer-se, então, refletir sobre as aprendizagens e o compartilhamento de saberes que acontecem a partir de uma tecnicidade particular³, arquitetada nas próprias experiências de frequência e assiduidade atravessadas pelas dimensões da partilha e da coletividade.

MODOS DANÇANTES NOS BAILES DE *PASSINHOS*⁴

A partir da obra de Michel de Certeau (1998) podemos pensar em modos de saberes-fazer que são criados, inventados no cotidiano através do que o autor chamou de artes de fazer. Uma espécie de experimentação sensível do ambiente e das práticas cotidianas na produção de saberes-fazer que advém da própria experiência da vida social. No presente estudo, o termo servirá como operador conceitual para refletirmos sobre a construção de modos dançantes, entendidos, aqui, como práticas e experiências em dança que transbordam códigos e vocabulários gestuais; como um modo de invenção e criação de ambiências dançantes, que podem ser pensadas a partir de experiências estéticas cotidianas, compreendendo que as aprendizagens em dança podem se dar a partir do trânsito entre a experiência da dança, a ambientação espacial composta por paisagens sonoras

³ Michel de Certeau (1998), ao problematizar aquilo que chamou de “artes de fazer”, aponta que nas práticas cotidianas os procedimentos, as manipulações técnicas e seus esquemas de operação constituem uma tecnicidade particular, que devem ser pensadas e articuladas aos diferentes contextos em que tais práticas estão inseridas e criam técnicas cotidianas distintas. Nesse sentido, podemos pensar que as experiências festivas suscitam, então, a construção dessa tecnicidade particular que, nos contextos com os quais lidamos, está envolta por afetações, pelas ambiências dançantes criadas pelos corpos em movimento e que vão constituindo modos peculiares de experimentação baseadas no contato cotidiano, nos atravessamentos que as experiências proporcionam criando, portanto, técnicas inventadas nessa cotidianidade, incitada pela frequência, pela assiduidade e trocas possibilitadas pela coletividade.

⁴ Sugere-se visitar os links abaixo para visualizar os bailes: https://instagram.com/matine_flash_back?igshid=MzRIODBiNWFIZA==
<https://instagram.com/grupomaniafunkflashback?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

e corporais e a celebração coletiva. Daí a compreensão de que é possível construir ambiências dançantes a partir desses modos de saberes-fazer.

Os eventos *flashback*, em diferentes lugares do país, surgem como reuniões entre amigos para dançar músicas características e provenientes das culturas afro-americanas, inicialmente em ritmos como *funk* e *soul* que conquistaram espaço nas mídias brasileiras em fins da década de 1970 e 1980, conhecidos em muitos lugares do nosso país como musicalidade *black*⁵. Apesar de que, de forma genérica, podemos nos referir como *flashback* a qualquer música mais antiga, em geral, o termo é mais usado para se referir às músicas dançantes dos anos 70 e 80, e muitas vezes também dos anos 90.

Especificamente no contexto do *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia, há uma grande hibridação e mistura de musicalidades que transitam entre o *funk das antigas*, como são chamadas as músicas provenientes do *funk* norte-americano, a *disco music*, bem como músicas brasileiras de artistas como Tim Maia, Tony Tornado, Sandra de Sá, dentre outros que se inspiravam nos ritmos do *funk* e *soul*.

É possível aproximar esse contexto do que culturalmente se disseminou em diferentes locais do país, como por exemplo as danceterias das cidades de Uberlândia e São Paulo, a partir da reunião de grupos de pessoas que se encontram para ouvir e dançar os passinhos arrastadinhos do *funk* e *soul* (Guarato, 2008)⁶. Além disso, mais próximas do contexto em que nos inserimos, em cidades como Goiânia e Brasília encontra-se, também, eventos *flashback* que se propõem a compartilhar esses modos dançantes que se conectam a tais contextos.

Esteticamente, os passinhos são acionados por coreografias sociais de caráter lúdico onde coletivamente de compartilham sequências de movimentos que geralmente são repetidas muitas vezes durante a execução de uma música realizada por um DJ. Um jogo de passos que é geralmente provocado por alguém que lidera um grupo de pessoas, que se seguem dançando e repetindo os mesmos passos. Há que se destacar que essa liderança não é restrita a pessoas pertencentes a grupos de dança, pois nos bailes observa-se pessoas dançantes não pertencentes a grupos específicos e que, também, se colocam como líderes no momento de acionar os passinhos, pelo simples fato de se colocarem à frente de um grupo de pessoas que ali estão e que seguem aquele líder quando a dança acontece.

Sobre esses tipos de reuniões sociais embaladas pela musicalidade *black* e por um jeito característico de promover encontros através da música e da dança, encontramos, também, outras afinidades com bailes surgidos na cidade do Rio de Janeiro, conhecidos como *Bailes charme*⁷. Imbuídos

⁵ Sobre contextos urbanos em que essas sonoridades ganharam espaço em diferentes cidades brasileiras, maiores informações poderão ser obtidas, dentre outras obras, em: DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70: a grande África soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022. MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2015. ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto, 2004. SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, SP, 1998; VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

⁶ A pesquisa de Rafael Guarato intitulada **Dança de rua: corpos para além do movimento (Uberlândia 1970-2007)** faz uma leitura histórica, estética e política do surgimento de práticas dançantes advindas de contextos urbanos brasileiros com recorte para a cidade Uberlândia que nos permite compreender e conectar as experiências de dança com outros locais do país através da contextualização histórica dos movimentos urbanos após a década de 1970.

⁷ Sobre o contexto específico dos Bailes Charme, maiores informações podem ser encontradas em algumas pesquisas como: RAMÃO, Thyse Eugênio. **Baile Charme: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais**. Monografia de graduação. Porto Alegre, 2019; MIRANDA, Marcela Regina de. **Viaduto Madureira: uma análise sobre o Baile Charme carioca**. Dissertação (mes-

do desejo em compartilhar sonoridades e modos de dançar provenientes das culturas negras, os *Bailes Charme* se constituem como espaços criados por grupos sociais advindos das periferias que têm na intersecção sonora e corporal seu lugar de potência do coletivo (Rodrigues e Sales, 2022).

Refletimos, aqui, sobre experiências surgidas em territórios festivos onde os modos dançantes emergem como modos de vida de sujeitos que convivem e participam ativamente na construção de ambiências enredadas por músicas e danças em contextos não hegemônicos na cidade de Aparecida de Goiânia-GO. Não hegemônicas por se tratar de espaços periféricos, entendendo as periferias como lugar de afirmação de modos de vida peculiares, protagonizados por pessoas que interagem e convivem comunitariamente em lugares específicos da cidade e que, portanto, constituem práticas e experiências culturais singulares que aqui são lidas como modos de vida localizados ao Sul⁸.

Um duplo movimento de reconhecimento de epistemes que surgem das próprias experiências culturais advindas do corpo e do movimento, localizadas ao sul do globo e, ao mesmo tempo, que emergem como modos de saberes e fazeres que geralmente são desconsiderados pelas epistemologias eurocentradas no âmbito das pesquisas acadêmicas. Outrossim, os modos dançantes presentes em ambientes informais, quais sejam os territórios festivos nos contextos urbanos ainda têm sido pouco investigados e atravessados no campo das pesquisas em dança no contexto goiano.

Dessa forma, o movimento investigativo e reflexivo aqui presente parte para o reconhecimento e compartilhamento de experiências advindas do corpo, lugar de intensidades e fluxos que constituem modos singulares de ser e transitar pelos espaços sociais. Queremos, então, mergulhar em saberes e fazeres dançantes que por si só anunciam epistemes, jeitos próprios de se enxergar a realidade, a coletividade e os modos de aprendizagem que emergem no contexto dessas práticas. Entretanto, não queremos aqui transformá-las em discursos acadêmicos sobre pedagogias ou sistematizações de conhecimento, pois seria uma forma de desconsiderar suas sutilezas, características e modos de existir por elas mesmas.

Corpos diversos, corpos potentes que se arriscam nos passinhos pelos atravessamentos que música e dança remixadas provocam entre si e, assim, nos impulsiona a querer, também, experimentar. Corpo-adulto, corpo-criança, corpo-maduro. Ali há uma junção de corpos que se relacionam e potencializam-se em torno da comunhão, do dançar-junto, das afetividades que se colocam para jogo e envolvem todas/os/es numa espécie de fusão, de mixagens de afetos, modos de ser e transitar pelo espaço da cidade através da dança, do movimento coletivo (Rodrigues e Sales, 2022, p.2051).

Nesse sentido, as reflexões em torno das aprendizagens caminham rumo às possibilidades de compreender os fluxos particulares desses modos dançantes que circunscrevem experiências e atravessamentos que nos provocam a pensar sobre a constituição de ambiências festivas que são enredadas por questões que podem potencializar e ampliar nossos olhares e percepções em torno

trado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019; FERNANDES, Cíntia Sanmartin & PINTO, Tatiane Mendes. **A alma afetiva das ruas**: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo. In: Anais ENECULT, Salvador, 2014, dentre outras.

⁸ Contrapondo-se às formas de colonialidade que apagam e deslegitimam determinados saberes pelo lócus do eurocentrismo, algumas alternativas podem ser lidas pela perspectiva denominada Epistemologias do Sul (Santos, 2009), que nos surgem como um conjunto de intervenções epistemológicas propondo denunciar e valorizar outros modos de saberes e fazeres que se cruzam interculturalmente nos contextos latino-americanos e, na presente pesquisa, particularmente, em experiências culturais brasileiras. Portanto, problematizar a realidade, a partir do estudo de práticas específicas localizadas ao Sul e que podem ser experimentadas e reconhecidas no campo da dança, se torna um exercício de engajamento social pela práxis da dança.

da dança, dos modos de se aprender e compartilhar saberes que advém da própria experiência de pertencimento, de vidas e relações estabelecidas singularmente nos territórios em que estão inseridas. Eis o próximo movimento...

APRENDIZAGENS E COMPARTILHAMENTO – CONSTRUINDO AMBIÊNCIAS DANÇANTES NA COLETIVIDADE

Apesar dos passos sociais das festas se darem através da cópia, há, nas festividades, um estado de não obrigatoriedade no fazer mimético. Ele se dá por uma escolha (individual ou coletiva) sem a função inicial de atingir um modelo padronizado de corpo, ou seja, a função da cópia se dá para realização de passos sincronizados que envolvem a coordenação motora e a musicalidade; dentro disso, sua realização normalmente preserva a individualidade dos corpos dançantes (Alvarenga, 2018, p.19).

Em diálogo com o exposto acima, podemos pensar que o modo como as pessoas dançantes interagem entre si, a partir do elemento da repetição, propicia tanto o compartilhamento de saberes-fazer quanto a possibilidade de apropriação dos *passinhos* gerando a transformação e a conquista de certa autonomia corporal e dançante. Ao expandir suas experiências, permitindo que se preserve a individualidade dentro de uma dinâmica coletiva de realização de passos sincronizados, é possível compreender que a participação e o envolvimento dessas pessoas se dão pelo viés do prazer, da diversão, do deleite em se colocar em movimento. Nesse sentido, elementos como a ludicidade e a construção de uma corporeidade, atravessadas por trocas coletivas em que a não obrigatoriedade é o que contorna essas experiências, faz com que possamos visualizar outros tipos de relações com a repetição e outros modos de aprender nesses ambientes festivos.

Conectamos tais experiências ao que algumas pessoas pesquisadoras chamam de danças sociais. O termo é utilizado, de forma recorrente, para designar movimentos e passos que surgem em ambientes festivos, dialogando diretamente com gêneros musicais específicos. Na perspectiva de Hugo Oliveira (2022) podemos pensar nas chamadas danças sociais afro-estadunidenses e nas danças da família, em Angola, que se constituem como fazeres que se assemelham aos *passinhos* dançados nos bailes do *Movimento Flashback*. Nesses diferentes contextos, as chamadas danças sociais são constituídas de forma espontânea, geralmente relacionando-se ao elemento da coletividade e, muitas das vezes, também ao aspecto familiar⁹. Trazemos, então, a seguinte contribuição:

As danças sociais são movimentos e passos que surgem constantemente em clubes, dance-terias, festas ou são lançados por cantores de Black Music. Uma comparação brasileira para compreendermos melhor, por exemplo, quem nunca ouviu a música “Poeira” da Ivete Sangalo? E ao ouvir o refrão o que o povo faz? Dança, pula, canta, executando uma determinada dança, sequência de movimentos! Ou seja, o Axé é um grande exemplo de Dança Social brasileira, assim como no Nordeste é o Calipso, no Rio de Janeiro é o Funk Carioca, dentre

⁹ Na presente reflexão o aspecto familiar é pensado de forma ampliada para além de relações consanguíneas. Ao longo das experiências vividas no *Movimento Flashback* escutamos, de modo recorrente, que as relações entre as pessoas dançantes vão constituindo um ambiente familiar. Desse modo, compreendemos que se trata de aproximações, identificações e modos de pertencimento que extrapolam a noção comum de família. Ao mesmo tempo, percebe-se um intenso fluxo de pessoas de diferentes gerações, muitas delas integrantes de uma mesma família.

outros movimentos culturais relacionados à música popular e à dança não acadêmica. O Dance Hall na Jamaica também é um grande exemplo de dança social. Portanto, Danças Sociais são movimentos criados em ambientes de festa, diversão, sem um ensino formalizado (Ribeiro e Cardoso, 2011, p. 83).

Em diálogo com as autoras supracitadas, refletimos os modos dançantes dos *passinhos* a partir desse entendimento acerca das danças sociais, trazendo, aqui, a especificidade desses saberes-fazer no contexto brasileiro. Além de se conectar ao elemento geográfico e cultural de diferentes lugares do país, pensamos na dimensão dos ambientes festivos, de diversão e que não possuem ligação com um ensino formalizado, constituindo, portanto, modos peculiares de compartilhamento e aprendizado, quais sejam, a partir do elemento da repetição envolta pelo aspecto do prazer e da celebração coletiva, contornados pela ludicidade proporcionada pelas conexões entre os modos dançantes e as musicalidades experimentadas nesses territórios. Nesse sentido, podemos apontar possíveis modos de aprendizagem que caracterizam esses ambientes festivos e se constituem como modos dançantes que poderíamos chamar de modos dançantes festivos (Rodrigues e Sales, 2022).

Através das trocas e compartilhamentos possibilitados pelas interações proporcionadas pelos modos dançantes, se constituem, também, laços de coletividade e, conseqüentemente, da construção de um sentimento de pertença, que faz com que as pessoas identifiquem essas relações como possuindo cunho familiar. Principalmente entre pessoas que frequentam assiduamente os bailes, a ideia de família é recorrente nos depoimentos e, ganham contornos particulares, entre membros dos grupos de dança que protagonizam e participam do *Movimento*. Ao serem indagados sobre as relações que se estabelecem, nos bailes *Flashback*, integrantes do grupo Mania Funk destacam:

O movimento Flashback. Ele é uma família. Ele é uma família. Família tem o quê? Ninguém agrada 100%. Ah, eu gosto de tal música... Eu gosto do tal DJ.... É assim! (Aparecida, 2023, entrevista).

Outras percepções são também apontadas:

É um tipo assim... Uma família, um pai.... Ensinar... É como se fosse pai e filho. Nós somos uma família, né? É ensinar a galera... A quem gosta de dançar o próprio passo e a quem quer aprender. (Rogério, 2023, entrevista).

O mais importante é que nós resgatamos as peças, essas amizades de muitos anos. Todo mundo resgatou e os amigos nossos anteriores, que a gente tinha conhecido, a gente pegou e está junto até hoje. E isso é o Flashback, não pode parar! Chama-se união, no caso, família para todos! (José Basílio, 2023, entrevista).

Nessas narrativas, percebemos elementos como as amizades, os gostos e identificações, assim como também aquilo que desagradava, como sendo parte dessa noção de coletividade, do aspecto familiar. Nesse sentido, pensamos a coletividade e o compartilhamento de saberes totalmente associado a esse aspecto, pois tais apontamentos só são possíveis pela experiência proporcionada pelos modos dançantes que se enredam nas relações afetivas que se vão constituindo entre as pessoas dançantes.

A coletividade como elemento inerente a esses territórios, é exaltada e experimentada a partir das possibilidades criadas aí. E essas experiências parecem expandir as próprias conexões e vínculos

estabelecidos por meio do corpo e do movimento. Ampliam-se as percepções que as pessoas têm das próprias relações que se estabelecem entre elas e o coletivo. As amizades, as trocas possibilitadas pelo compartilhamento e aprendizagens desses modos dançantes incitam, assim, a construção de outras arquiteturas sociais, atravessadas por afetividades e sensibilidades amalgamadas pelos/nos corpos em movimento.

Pra mim, a primeira coisa que vem no Flashback, são os amigos. É assim... É saber que vou no Flashback e vou encontrar amigos de trinta, quarenta anos atrás... e isso é uma coisa me motiva muito! E quando eu estou ali, minha alegria é de ver a galera dançando junto (sic)... As lágrimas não deixam de cair... só de pensar que trinta anos atrás era diferente... Você fica olhando pra cada um, a alegria de cada um... então às vezes eu paro e fico refletindo sobre isso... O Flashback é uma casa que reúne os amigos... reúne muitos amigos queridos e a dança... Muitas vezes fica até complicado de falar...porque não dá pra descrever a felicidade que a gente sente quando você começa a dançar. (Guilherme, 2023, depoimento).

Essa outra arquitetura é potencializada justamente pela reunião entre amigos e, certamente, pela possibilidade de se constituir novas relações de amizade. Ao dizer que “muitas vezes fica até complicado de falar”, percebemos, também, na narrativa de Guilherme, que a dimensão das sensibilidades é o que está em jogo, fazendo com que esses instantes coletivos só sejam possíveis serem sentidos, muitas vezes faltando palavras ou formas de explicação verbal. Retomamos, então, o fato de que a coletividade experimentada através da dança, dispara outros modos de se relacionar socialmente. Os corpos em movimento constroem poéticas coletivas que agenciam em si arquiteturas outras, mais sensíveis, afetivas, irrompendo éticas e estéticas da coletividade que potencializam as relações humanas.

Entretanto, não se trata de romantizar as práticas coletivas ou a noção de comunidade como fizeram os movimentos libertários, como aponta Martín-Barbero (2001). A coletividade, aqui, é refletida por sua potência de provocar encontros, mas, também afastamentos, contradições e tensões nos territórios em que são experimentadas. Contudo, trata-se de pensar outras configurações para as relações sociais. Uma espécie de tessitura constituída pelos arranjos das sensibilidades, das trocas coletivas pautadas pelas afetividades, que contém em si diferentes formas de contato corpo-espaço-sensorial.

Podemos refletir as práticas culturais, aqui enredadas pela questão dos modos dançantes e o compartilhamento de saberes, como lugares em que as expressões simbólicas experienciadas e performativizadas na coletividade possibilitam uma espécie de (re)invenção cotidiana “ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente”, como nos aponta Canclini (2019, p.349). Trata-se, aqui, de pensar na potência simbólica, das lutas metafóricas que às vezes “irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras” (ibid). Novamente, é preciso destacar que não se trata de romantizar a dimensão da coletividade, mas entender quando e como através dela podemos fazer outras leituras possíveis das realidades do tempo presente.

Conforme aponta Fernandes e Pinto (2014), assumimos essa perspectiva para compreender os fenômenos das interações sensíveis e os compartilhamentos de saberes nos territórios dos bailes de *passinhos*. Entendemos que esta análise insere-se na lógica da experiência sensível, enfatizando a interação (Maffesoli, 2007). Logo, põe em afastamento a crítica distanciada e alheia aos fluxos de sentido com suas distintas nuances e trazendo de volta à cena a imagem, o simbólico e o imaginário.

Mergulhando nos territórios dos bailes, assumir a perspectiva da pluralidade de corpos, seus modos dançantes e as mediações estabelecidas pelo compartilhamento, pelas conexões com o espaço e suas possíveis ressignificações, alcançamos a simplicidade fenomenológica - como apresentada por Maffesoli - onde é possível "ver uma forma de pensar que esteja de acordo com o que é vivido" (Maffesoli, 2007, p.180).

Essas experiências apontam para os atravessamentos cuja materialidade, a participação e a partilha estética podem em alguma medida alcançar outros modos de ser, se relacionar e compartilhar saberes-fazer nos contextos de experimentação desses modos dançantes. Pensar os bailes do *Movimento Flashback* a partir da razão sensível é então permitir-se compreendê-los como espaços de celebração, de interações e ressignificações dos territórios festivos (Fernandes e Pinto, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto propôs um breve exercício reflexivo em torno da constituição de modos dançantes nos territórios festivos dos bailes de *passinhos* na cidade de Aparecida de Goiânia-GO. Inicialmente foi possível identificar alguns traços que compõem as relações de aprendizagem e compartilhamento de saberes no contexto experimentado, evidenciando a potencialidade das trocas coletivas, da cotidianidade característica desses territórios e dos alargamentos possíveis para que possamos compreender as danças, seus modos de existência e pertencimento por outras vias, quais sejam percebendo as sutilezas e singularidades dos espaços informais, das técnicas particulares constituídas no ambiente festivo. Essas particularidades nos permitem certamente expandir olhares, dilatar percepções e poetizar a vida, enxergar modos dançantes como modos de vida.

A pesquisa em questão segue um fluxo de envolvimento, participação e constante reflexões disparadas pela experiência vivida, pelas narrativas que transitam entre depoimentos colhidos e conversas informais ao longo dos eventos do *Movimento Flashback* na citada cidade. O que se quis neste recorte, foi compartilhar alguns dos atravessamentos primeiros e que certamente estarão em constante fluidez ao longo da trajetória de experimentação-reflexão. Assim como os territórios festivos, a escrita é um exercício de partilha que vai construindo modos particulares de atravessar a realidade. Esperamos, então, que alguns desses atravessamentos tenham sido possíveis na leitura desses breves fragmentos.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Flávia. **Da espontaneidade das festividades e encontros ao ensino**: uma reflexão a partir das danças do contexto Hip Hop. Monografia de conclusão de curso. Universidade de Campinas: Campinas, SP, 2018.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo, Labortexto, 2004.

APARECIDA - GRUPO MANIA FUNK. **Aparecida – Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevista concedida a Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CERTEAU, Michel de. **Artes de fazer – a invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70**: a grande África soul. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin & PINTO, Tatiane Mendes. A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo. In: **Anais ENECULT**, Salvador, 2014.

JOSÉ BASÍLIO – GRUPO MANIA FUNK. **José Basílio – Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevista concedida a Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua**: corpos para além do movimento (Uberlândia 1970-2007). Uberlândia: EDUFU, 2008.

GUARATO, Rafael. **História e dança**: um olhar sobre a cultura popular urbana- Uberlândia 1990/2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2010.

GUILHERME – FAMÍLIA FÊNIX. **Guilherme – Família Fênix**: depoimento [abr.2023] Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações Locais e Processos Identitários**: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Tese de doutorado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MIRANDA, Marcela Regina de. **Viaduto Madureira**: uma análise sobre o Baile Charme carioca. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

OLIVEIRA, Hugo. **Vem Ni Mim Que Eu Sou Passinho**. A dança Passinho na confluência entre Redes Sociais, Arte e Cidade. Niterói, 2022.

RAMÃO, Thayse Eugênio. **Baile Charme**: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais. Monografia de graduação. Porto Alegre, 2019.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Ed. Átomo, 2011.

RODRIGUES, Roberto; SALES, Jonas de Lima. Modos dançantes festivos urbanos: cruzando experiências para (re)construir pedagogias da dança. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança,

7, 2022, edição virtual. **Anais eletrônicos [...]**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 2045-2057.

ROGÉRIO - GRUPO MANIA FUNK. **Rogério – Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevista concedida a Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Edições Almedina S.A. Coimbra, 2009.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

NEGOCIAÇÕES PARA O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA NA CENA CONTEMPORÂNEA: Ziguezagueando entre Heranças Coloniais e Anticolonialismo

Letícia Oliveira Teixeira¹

Alba Pedreira Vieira²

RESUMO

Esta pesquisa em andamento instiga e reforça a necessidade de aprofundar nossa compreensão acerca de princípios que possam estimular práticas anticoloniais nos processos de criação em dança na cena contemporânea. O zigue-zague, padrão geométrico construído pela sequência de estruturas lineares que alteram a direção, é nossa imagem inspiradora. Buscamos, nesse tipo de trajetória, potências transformadoras imbricadas nas fissuras do fazer, criar e pensar a dança. Ilustramos brevemente as reflexões com uma experiência vivida junto à Mosaico Cia de Dança Contemporânea, identificando no percurso contaminações entre heranças coloniais e vivências ético-estéticas debruçadas em poéticas participativas colaborativas. Apontamos a complexidade das relações entre artistas que, ao percorrerem processos externos e internos de poder, expõem o protagonismo dos saberes do corpo que resiste na luta anticolonizadora.

Palavras-Chave: Processo de Criação, Dança, Cena Contemporânea, Herança Colonial, Anticolonialismo.

ABSTRACT

This ongoing research instigates and reinforces the need to deepen our understanding of principles that can encourage anti-colonial practices in dance creation processes at the contemporary scene. The zigzag, a geometric pattern built by the sequence of linear structures that change direction, is our inspiring image. In this type of trajectory, we seek transformative powers intertwined into the fissures of doing, creating and thinking dance. We briefly illustrate the reflections with a lived experience with the Mosaico Company of Contemporary Dance, identifying along the way contaminations between colonial legacies and ethical-aesthetic experiences focused on collaborative participatory poetics. We point out the complexity of relationships between artists who, when going through external and internal processes of power, expose the protagonism of the body knowledge that resists in the anti-colonization struggle.

Keywords: Creative process, Dance, Contemporary Scene, Colonial Heritage, Anticolonialism.

¹ Discente mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), sob orientação da Prof^a Alba Pedreira Vieira. Atuação artística como coreógrafa, intérprete e professora de Dança. E-mail: leoliveirat@gmail.com

² Professora, artista e pesquisadora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV), e dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro da Equipe Editorial da Art Research Journal. Publicou quatro livros e tem trabalhos artísticos e acadêmicos apresentados em mais de 12 países. E-mail: albapvieira3@gmail.com

MOVIMENTOS DE PENSAMENTOS

Tensionamos heranças coloniais que moldam e estruturam ações e relações no criar, fazer e pensar em dança. Como: podemos ressignificar processos de criação para que se aproximam de princípios do anticolonialismo? Subverter hábitos coloniais adquiridos por anos que insistem em perdurar? Essas inquietações são impulsionadas por experiências vividas na dança em que predominam o reproduzir, repetir mecanicamente, imitar, treinar e exhibir. Em busca incansável de alto desempenho, habilidades, condicionamento físico e padrões estéticos virtuosos, muitas artistas se moldam tendo esses parâmetros como guia único. Há busca incessante para atender expectativas culturais coloniais de forma disciplinar, e muitas vezes comprometida com estratégias militares de controle do corpo.

Além das reflexões teóricas no diálogo com outros autores (e.g., Lepecki, 2006, 2020; Vieira, 2020 e outros) nosso olhar se volta, inicial e brevemente, sobre as relações de poder que flutuam e se reconfiguram no processo de composição em dança a partir da criação coreográfica *Em Laços*, com a Mosaico Cia de Dança Contemporânea vinculada ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa/UFV em Minas Gerais³. Quando o corpo dançante entra na universidade, particularmente em Cursos de Graduação em Dança, geralmente há um repensar do automatismo e da reprodução que ainda predominam nessa área. Há busca pelo movimento artístico autoral, por investigar o caminho enquanto se caminha e pela ampliação das percepções para que o fluxo, os limites e atravessamentos dos processos artísticos superem a dicotomia teoria versus prática.

Mesmo com intenções anticoloniais, muitas vezes somos surpreendidos e nos pegamos reproduzindo velhos hábitos. Nesse sentido, o coreógrafo Steve Paxton (2022, p.25) adverte: “dançarinos devem hackear seus programas de movimentos básicos para se adaptarem a movimentos novos”. Embora ele esteja se referindo ao movimento corporal, pensamos em como hackear o movimento do pensamento colonial para que esse se desloque e se dissolva, dando lugar a movimentos de pensamentos anticoloniais.

Enfrentamos o desafio de refletir vivências individuais e coletivas que permearam os modos de criação artística — e existenciais — da criação do trabalho em progresso *Em Laços*. Damos um mergulho rápido (importante lembrar que estamos iniciando a pesquisa) nessa jornada como sugerido por Fabião (1999, p.339): “Experenciar não seria apreender o mundo, mas formá-lo na medida em que é experienciado, continuamente re-formá-lo”. Esse foi um convite para nos lançarmos na investigação que tem como fonte de saberes a experiência vivida, pois valorizamos continuamente o desejo de mover o pensamento para torná-lo mais flexível, poroso e aberto. Deixamos ser protagonista o corpo crítico e sensível, sendo este a orientar a dança da nossa escrita, que não avança de forma linear. Assim, cada experiência que tem nos ‘cutucado’ e tirado da previsibilidade e do automatismo colonial, imprime em nossos corpos estados de reinvenção da arte com relações inter/extra e intrapessoais que buscam ser mais simétricas.

Uma das abordagens metodológicas que podem ser abraçadas na jornada que se orienta pela saída da ‘zona de conforto’ é a Prática Artística como Pesquisa, que ...

³ Vide mais sobre a Mosaico em suas plataformas e redes sociais: <[instagram.com/dancamosaico](https://www.instagram.com/dancamosaico)>, <[bit.ly/youtubeMosaico](https://www.youtube.com/channel/UC...)>, <[facebook.com/dancamosaico](https://www.facebook.com/dancamosaico)>, <<https://dancamosaico.wordpress.com/>>

[...] aponta para as atividades artísticas como sendo um conhecimento a ser articulado na geração de outros conhecimentos. Entender estas atividades enquanto epistêmicas e também como metodologias inaugura um universo de possibilidades para as pesquisas em/e através das artes. As artes enquanto know-how e não somente como objeto de pesquisa, cria um terreno fértil para conhecimentos advindos do corpo. (Vieira et al., 2022, p. 329)

Adotamos então a proposta investigativa discutida acima, valorizando o conhecimento corporificado.

ZIGUEZAGUEANDO

O zigue-zague, padrão geométrico construído pela sequência de estruturas lineares que alteram a direção, é nossa imagem inspiradora. Buscamos ziguezaguear pelas potências transformadoras nas fissuras do fazer, criar e pensar a dança. Refletimos de forma panorâmica uma experiência vivida junto à Mosaico Cia de Dança Contemporânea, identificando no percurso contaminações entre heranças coloniais e vivências ético-estéticas debruçadas em poéticas participativas colaborativas. Apontamos a complexidade das relações entre artistas que, ao percorrerem processos externos e internos de poder, expõem o protagonismo dos saberes do corpo.

Para ziguezaguear, percorremos processos de composição em dança que estão também entrelaçados historicamente com o ensino dessa linguagem. Identificamos um pensamento colonizador de produção de obras que primam pela virtuosidade para atender ao mercado consumidor exigente de um espetáculo perfeito em execução coreográfica. Para que tal evento aconteça, é necessário um processo coreográfico permeado pela disciplina, rigor e exaustão de ensaios (vide Lepcki, 2020).

O processo de composição em dança que estamos colocando em questão evidencia a relação hierárquica e verticalizada entre coreógrafo/a e bailarino/a. O/a primeiro/a é o possuidor/a e produtor/a de conhecimento artístico e de conceitos estéticos, e o/a segundo/a se coloca submisso e busca ocultar sua identidade (como se isso fosse possível), abre mão da sua autonomia e participação ativa na criação. Submete-se a representar papéis ou personagens como mero executor/a da alta performance técnica. Espelha assim, uma política e educação militarizada, autoritarista e muitas vezes abusiva, exploratória e de dominação. Elementos que se alinham aos princípios de um sistema colonizador.

A partir da geopolítica, Chauvin (2015, p.51) explica o termo colonialismo, o qual diz respeito a movimentos de segregação envolvendo dominação praticados ao longo da história. O poder de uma pessoa sobre a outra é exercido por meio da norma, sanção e violência. Sugerimos que processos colonizadores similares atuaram no corpo e no cenário da dança ao longo da história. Houve práticas violentas tanto no ensino da dança como em práticas de composição coreográfica, por meio de regras impostas e sistemas de dominação criados pelo coreógrafo em relação ao bailarino.

Quijano (2009, p.73) expõe o conceito de colonialidade como um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista, sustentando-se na imposição de uma classe ou etnia como padrão de poder operante em dimensões materiais e subjetivas que atuam na existência social cotidiana. Essa discussão auxilia a refletir e associar esse sistema aos processos de composi-

ção em dança. Somos movidas pela gana em aprofundar reflexões sobre condutas e análises tanto na perspectiva individual quanto coletiva, a fim de identificar e compreender a representação figurativa dos corpos colonizadores e dos corpos colonizados na dança que se formam como campo de batalha que urge uma luta pela libertação. Entramos nesta luta e, mesmo que em nível idealizado, buscamos caminhos anticoloniais.

NEGOCIAÇÕES ENTRE HERANÇAS COLONIAIS E ANTICOLONIALISMO

A herança colonial determina posturas e condutas tanto no ensino como na composição em dança. Podemos transformar esses hábitos coloniais para se tornarem mais simétricos em termos de relação de poder entre coreógrafo/professor de dança e bailarino/estudante — de forma similar a outros imbutidos em processos político-sociais que vem sendo modificados por aqueles que se interessam pelos caminhos anti-coloniais⁴. Mas ainda predomina a crença, constituída a partir de estruturas colonizadoras históricas, econômicas e político-sociais, que bailarinos devem ser totalmente submissos ao dominador, representado na figura do mestre de dança, coreógrafo e/ou professor. O dever do/a bailarino/a é se atentar exclusivamente para o aprimoramento técnico e estético, além de executar as demandas ordenadas pelo/a mestre/mestra sem questionamento, com economia de esforço e apresentando alta habilidade/performatividade/produtividade. Em âmbitos profissionais ou amadores a evidente imagem do corpo do/a bailarino/a como colônia/colonizado e do/a mestre/a, professor/a ou coreógrafo/a como colonizador/a acena para identificação de práticas coloniais. Um dos maiores problemas, como percebemos a partir de nossas próprias experiências como artistas da dança, é quando a pessoa não se encaixa no modelo prescrito e a autodepreciação vai sendo internalizada por dançarinos/as. O discurso colonizador pode induzir a pessoa a não acreditar mais nas próprias capacidades (vide Ngugi wa Thiong’o, 1994), o que pode levá-la a se afastar do mundo da dança, da arte. Essa é uma das violências que acontecem no mundo da dança que se rege pela agenda colonial, e que clama por atitudes e ações transformadoras para a cena contemporânea.

Por vezes ainda persiste a ideia de que o/a coreógrafo/a foi, e ainda é, o/a profissional que chega com uma proposta pessoal pela qual oferece os movimentos estruturados e sequenciados já previamente determinados e organizados. Está incluído neste ‘pacote’, até mesmo, desenhos coreográficos para serem executados por bailarino/as da forma exata. Já se vislumbrou a integridade da cena de dança, de forma individual, mas para ser executada por outras pessoas ‘obedientes’ ou corpos oprimidos como afirma Freire (2018). Acreditamos na possibilidade de questionar ou expressar suas subjetividades e ações proativas como indivíduos e sujeitos críticos, mesmo sendo bailarinos formados a partir de ideias colonizadoras. Podemos resistir e ir na contra-mão do que aponta (Lepecki, 2006, s.p.):

⁴ Destacamos uma iniciativa recente em busca de anticolonização na 35ª Bienal de São Paulo “Coreografias do Impossível”. Como se afirma na página do evento, “[...] abraçamos um sistema descentralizado, afastando-nos das normas tradicionais. Escolhemos conscientemente não ter um curador-chefe, buscando dissolver estruturas hierárquicas.” Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/fundacao-bienal-de-sao-paulo-anuncia-a-abertura-da-35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel/>>. Acesso em 29 de set 2023.

Esta herança pesada e politicamente problemática chegou mais ou menos intacta aos pioneiros de 1960. Isso graças à aceitação pacífica por parte dos bailarinos, críticos, coreógrafos e público, de estruturas de comando várias, que sempre foram sinônimas da própria genealogia da dança teatral européia. Estruturas de comando que se configuram nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hiper-treinado, do corpo anorético, do corpo-imagem ou corpo-robot, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra.

Tais formatos de existência e atuação impactaram em traumas coletivos que têm provocado reflexões em uma geração de artistas da dança que hoje discutem e agem na transformação dessas relações, em todas as modalidades, escolas e estilos, tanto dentro como fora do meio acadêmico. Com certeza, o crescimento de cursos de Artes nas universidades, em especial Graduações em Dança Brasil afora, oportuna que ideias liberatórias da Dança Contemporânea contaminem a cena artística. Propostas para repensar o ensino, teoria e prática da dança por pesquisadores/as diversos (e.g., Fabião, 2013; Lepecki, 2016; Vieira, 2023; Vieira et al., 2022⁵) marcam o momento histórico e agem proativamente pelo refaz/repensar a Dança. Urge lutarmos contra: misogênias e outras fobias afins, brigas por micropoder entre linguagens artísticas, disputas epistemológicas, pedagógicas e metodológicas, dentre outras.

Como nos posicionarmos nessa luta no campo da criação em dança, na composição coreográfica? Para abordarmos esse questionamentos, lembramos que coreografar, compor e criar, são termos comumente usados para designar a organização ou reorganização de movimentos em sequência que findam na coreografia e que, em grande parte, é centralizada na função do/a coreógrafo/a. Essa pessoa nos moldes tradicionais, por sua vez, repassa os movimentos ao elenco e enfatiza a produtividade do elenco. Em algumas modalidades, escolas e companhias profissionais, não há nenhuma possibilidade ou abertura para a participação do corpo de baile no processo de composição das obras cênicas em dança. Esses são formatos proporcionados historicamente pela hegemônica dança clássica.

Uma das responsáveis por alguma mudança neste aspecto da colonização em dança, é a Dança Contemporânea/DC. Esta não é linguagem, mas uma forma de pensar a nossa área (vide Tomazzoni, 2014) que permite experimentações conectadas com questões da contemporaneidade, manifestações e questionamentos sobre a própria noção de dança. Há afastamentos e aproximações entre a linguagem artística e o meio histórico-político-social, estendendo para o filosófico, performativo e educacional. Tudo isso, e muito mais, conflui para ampliar e aprofundar a complexidade do que abordamos: como re-pensar o papel do/a coreógrafo/a na cena contemporânea? Como re-pensar o papel do coreógrafo nos processos de criação colaborativos? Será que esse/essa profissional modificaria sua (atu)ação para arranjador e/ou curador na composição coreográfica ou seria a falência daquele papel? Explorar esses questionamentos exige partir do ponto de vista da complexidade (vide discussão em Vieira, 2007); não há respostas óbvias, fáceis, prontas, decisivas. Há aproximações, conexões e desconexões.

Os processos colaborativos de criação em dança, uma tentativa de se atuar a partir de perspectivas anticoloniais, são caracterizados pela ativa participação de bailarino/as em todas as esferas da produção cênica. Mckechnie e Stevens (2009) afirmam, fundamentadas em intensa vivência de

⁵ Vide mesa redonda que gerou esse artigo em <<https://youtu.be/EFmD2XSfBU4?si=I0NPMI8r-RVCrstr>>

processos de criação colaborativos em estúdios, afirma que aqueles são sistemas dinâmicos. Esse tipo de sistema mostrou-se vital e motivador para artistas envolvido/as, pois o trabalho em laboratórios de criação é como uma comunidade de corpo/as criativo/as em que a cooperação, o altruísmo e o trabalho em equipe se tornam elementos imprescindíveis para a imaginação e a arte se instaurarem e concretizarem.

Um importante aspecto da pesquisa coreográfica contemporânea é que dançarino/as e coreógrafo/as vêm trabalhando juntos para explorar e desenvolver materiais coreográficos. Com essa abordagem, bailarino/as se tornam protagonistas de sua movimentação e expressão artística, não só respondendo ou executando na submissão do desejo e intenção do/a coreógrafo/a. Há uma construção conjunta permeada por relações de poder horizontalizadas e dinâmicas em relação à criação e execução do movimento, da apresentação em qual gênero for. Nesse sentido, corrobora a pesquisadora francesa Laurence Louppe (2012):

[...] todo bailarino contemporâneo é antes de mais nada produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de um “corpo produtor”, a dança contemporânea não existe ou perde a maior parte da sua poética. [...] Um bailarino produtor é ainda aquele que pode propor verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-o a esse ponto recuado no qual, com frequência, melhor se descobre a si mesmo. (p.227)

Como mencionado acima, esse é um trabalho que passa pelo autoconhecimento, como discutido por Vieira (2018). De fato, a expansão do campo artístico nas universidades brasileiras permite diferentes perspectivas de criação, ensino e investigação da dança, valorizando o papel do/a artista pesquisador/a na cena contemporânea. O “perfil investigativo” (Meyer, 2017, p.7) da Dança Contemporânea ultrapassa a perspectiva da linguagem e técnica já instituída, e se utiliza de referências teóricas e conceituais diferenciadas para sua legitimação. A técnica vai deixando de ser somente uma habilidade a ser conquistada, mas um caminho para investigar modos de se mover artística e socialmente.

Apesar dos avanços na cena da dança, algo nos inquieta: qual é a dinâmica de poder presente nas composições colaborativas com participação do/a bailarino no criar, pensar e fazer dança na cena contemporânea? A proposta da criação coletiva e colaborativa descolonizou o corpo do/a artista da dança? Se sim, de que maneira? Se não, por quê? É possível pensar em práticas anticoloniais para corpo/as dançantes e o trânsito dos papéis e poderes na composição em dança que resulta na coreografia?

Para resistir ao estatuto colonial, à verdade eurocêntrica que tem contaminado a dança no nosso país desde a invasão portuguesa, o anticolonialismo consiste em múltiplos estudos, questionamentos, ações e posturas. No Brasil, os preconceitos de classe, etnia, orientação sexual e religião continuam sendo potencializados pelas diversas formas de segregação social.

A princípio, soa fluida a associação do conceito de uma prática anticolonial na cena contemporânea da dança, repensando práticas de ensino, teoria, pensamento e composição. É na negação e na resistência cotidiana contra uma atuação invasora ou conquistadora sobre os corpos dançantes, que assumimos diariamente e de forma in-ex-corporada (Vieira, 2020) essa luta artístico-existen-

cial-acadêmica. O compromisso com o nosso tempo e nosso papel resiliente como artistas-pesquisadoras nos leva a ziguezaguear na investigação para gerar outras construções que contribuam e reformulem a cena contemporânea, tanto nos processos educacionais, quanto criativos e cênicos.

EM LAÇOS

A Mosaico Cia de Dança Contemporânea, dirigida e fundada pela docente, artista e pesquisadora Alba Pedreira Vieira da Universidade Federal de Viçosa/UFV, abraçou a proposta da mestranda em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Letícia Oliveira, para pesquisar relações anticoloniais em processos de criação. O grupo é composto por nove integrantes, os quais também são alunos do curso de Graduação em Dança na UFV, nas áreas de bacharelado e licenciatura e de diversos períodos e etapas da formação acadêmica. O trabalho teve início no primeiro semestre de 2023, e culminou em julho com uma criação em processo (comumente conhecido como *work in progress*) denominada “Em Laços”.

Foi incluída no processo de criação a técnica Klaus Vianna, porque propõe a ação de caminhar como o despertar da consciência e demarcação dos espaços internos para que a energia seja conduzida e utilizada na extensão de sua necessidade (Vianna, 2008, p.96). Durante os laboratórios, dançamos juntos e percorremos pelos estudos corporais das técnicas propostas por Letícia Oliveira de *floorwork*, *release*, *flying low*, improvisação em dança. Atividades foram experienciadas de formas individuais e coletivas ao longo das semanas, e culminaram em uma composição coreográfica. Iniciamos esse caminhar pelo despertar de nossa consciência enquanto grupo. Conhecer a corporeidade de participantes da Mosaico permitiu ampliar as percepções do campo investigativo em diversos aspectos: desde o nível técnico, conceitual e criativo, até as relações de corpo/as em movimento em suas conexões com o espaço, musicalidade, expressividade, relações inter e intrapessoais e com a própria dança.

Reconhecer, enquanto corpo que dança, as relações internas e externas de poder, e identificar as estruturas de validação que sustentam e atuam em nosso mover, criar e refletir, nos proporcionou ativar a vontade do decolonizar. Ainda que nossa ação tenha sido introdutória, a resistência e luta contra a colonização de corpos dançantes foi o mote para o processo de compor para a cena, pois buscamos valorizar na criação de *Em Laços* a subjetividade, a diversidade e os caminhos corporais diferenciados.

No decorrer dos encontros, observamos que o elenco tinha perfil heterogêneo, desde o conhecimento e incorporação de elementos técnicos básicos de dança, bem como maturidade cênica, experiência artística e de criação. As práticas foram guiadas também com objetivo de oferecer e potencializar o repertório de movimento dos participantes, ampliando as possibilidades e caminhos para a improvisação e composição coreográfica, solística e coletiva.

Uma das estratégias adotadas nos encontros foi aguçar noções do livre mover, explorar as torsões, deslocamentos deslizantes, elevações, movimentos de ligação para transição de níveis, rupturas de fluxos, espacialidade, qualidade de movimentos e interação entre os corpos dançantes e elementos da cena. A Arte do Movimento de Rudolf Laban e noções de coreologia foram também exploradas (1978). A Mosaico também se encontrava em outros momentos durante a semana, sem

a presença da coreógrafa Letícia, para exercitar de forma autônoma algumas das propostas já realizadas com ela.

Entre moveres e palavras, iniciamos uma composição em dança em formato individual, que teve como dispositivo de criação a leitura da temática proposta por Letícia, a partir de *O Casaco de Marx – Roupas, Memórias e Dor* de Peter Stallybrass, livro que compartilha histórias de afetos e apegos materiais relatados por pessoas que possuem objetos de alto e até mesmo imensuráveis valores e memórias afetivas. A partir da apreciação grupal dos relatos do livro, buscamos em diálogo, identificar nas memórias pessoais a presença (ou ausência) de objetos que carregassem expressivo afeto.

A proposta foi eleger um objeto que, a partir da partilha de relatos de bailarino/as da Mosaico, se tornasse o dispositivo para uma breve composição em dança solo. Letícia sugeriu ao grupo que cada pessoa escrevesse uma carta para o objeto relatando o motivo da escolha, emoções, memórias impressas no corpo e as características físicas do objeto, como por exemplo, contornos, estrutura, função, aspectos sensoriais, espaciais, temporais, de movimento e sensações. A composição coreográfica, estrutura de movimentos, foi avançando individualmente na investigação que percorreu as escolhas, a escrita, e a partilha do olhar expandido da memória na relação com o objeto e o corpo em movimento, a dança.

O processo de criação em partituras de movimentos individuais foi compartilhado com o grupo por meio de apreciação e roda de conversa; cada pessoa pôde expor suas impressões, interpretações, críticas e sensações como expectadore/as e atuantes na ação de criar. Observamos, tanto em movimento quanto em discurso, a dinâmica das relações internas e externas de poder que atuaram sobre o criar e mover, como as críticas excessivas que muitas vezes são influenciadas e sobrecarregadas por padrões estéticos de heranças coloniais sob o controle do corpo na dança.

Concordamos com Vieira, Silva e Tavares (2021) que “Somos o que criamos, criamos o que somos”. A realidade criada a partir da intensificação do viver colaborativo na Mosaico compôs a dramaturgia da dança que se pretendeu em sistema aberto. Segundo Lepecki, 2016 (p.74), esse sistema é nutrido pela tensão estabelecida entre múltiplos processos de pensamentos não-escritos, difusos e errantes e múltiplos processos de atualização de pensamentos. Assim, a composição foi elaborada a partir das interpretações compartilhadas acerca das dramaturgias expostas individualmente e foram feitas por Letícia, como coreógrafa, costuras estéticas escolhidas para compor a obra cena coletiva. A coreografia resultou deste exercício.

O processo de composição em dança estimulado pelas memórias dos participantes da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, a partir de objetos entrelaçados com afetos, texturas e significados, findou na coreografia *Em Laços* que estreou como *Work in Progress* em 10 julho de 2023 na Sala Preta do Departamento de Artes e Humanidades da UFV.

ENLAÇANDO CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

No processo de criação de *Em Laços*, houve diálogo com a perspectiva de Katz (1998) que nos oferece a analogia entre coreógrafo e *dj*. A autora considera que o compositor atua como um misturador autoral de materiais preexistentes, e esse processo se dá tanto na composição de dança

em solo do elenco – bailarino/a compondo na mistura autoral de seu repertório relacionado com as memórias e o objeto – quanto na composição coletiva proposta pela coreógrafa a partir da mistura autoral dos materiais ofertados pelas composições individuais. Katz (1998) situa o/a coreógrafo/a – de si ou de outras pessoas - como observador/a externo das experiências para fins de composição, seleção e adaptação para o seu projeto, sua coreografia.

Como *Em Laços* foi um processo colaborativo em alguns sentidos, buscamos em Salles (2021) melhor compreensão desse fenômeno. Ela explica que processos de criação colaborativos oferecem possibilidades para temáticas coletivas (sociais e/ou emergentes do elenco) com processos individuais gerenciados coletivamente ou individualmente – pelo elenco e/ou coreógrafo/a, ou ainda, processos individuais – elenco ou coreógrafo/a - compartilhadas e criadas coletivamente e gerenciadas como propõe Katz (1998) pelo coreógrafo *Dj* da ‘festa inteira’.

A composição compartilhada com bailarino/as é um movimento que marca a cena contemporânea e de certa forma tenta desconstruir as heranças coloniais que delegam somente a coreógrafo/as o poder de criar. Mas será que todo processo participativo ou colaborativo de composição em dança garante uma prática anticolonial? Será que todo processo de composição com movimento estruturado se caracteriza como prática colonial? O trabalho colaborativo em arte, e aqui estendemos para a composição em dança, exige respeito, abertura, consideração e generosidade por parte dos envolvidos nas criações, assim como discutido por Vieira, Silva e Tavares (2021). Será que a subversão/circulação das estruturas de poder da composição em dança fundamentam uma prática anticolonialista? Ou há camuflados colonizadores apropriando das criações dos bailarinos, e explorando as produtividades criativas de um elenco a seu favor?

No prática com a Mosaico Cia de Dança, observamos que o ziguezaguear entre compor e gerenciar as composições buscaram negociar espaços de poder entre a criação individual e coletiva. Composição a partir da coparticipação do elenco na construção coreográfica não determina a prática como anticolonial, porém abre espaços para romper heranças coloniais engessadas. O gerenciamento das composições individuais ocorreu nesta experiência, de forma a inserir força coletiva nas construções individuais, porém sem alteração das estruturas de movimento criada pelos participantes. Os movimentos escolhidos pelo elenco na composição solística se mantiveram em modo original, e o papel da coreógrafa como *dj* (Katz, 1998) ocorreu na organização dos corpos no espaço, na construção de dramaturgias e na inserção do coletivo nas sequências individuais, reforçando, contrapondo ou complementando as narrativas já ofertadas na primeira etapa.

Para a coreógrafa, o elenco, em geral, não demonstrou no momento da criação das partituras coreográficas em solo, apurada investigação do movimento e do corpo. Elegeram movimentos para estrutura com breve ou única experimentação. Esperavam a aprovação ou sugestões de modificação da coreógrafa, numa atitude obediente. Ou será que a atitude obediente veio da aura de poder revelada, ainda que sutilmente, pela coreógrafa? Houve comentários, nos encontros sem a presença da coreógrafa, que indicaram que ela daria a ‘decisão final’ sobre os direcionamentos da coreografia a ser apresentada ao público. Então, para que experimentar na ausência dela? Pensou o elenco.

Esses tensionamentos retomam a discussão iniciada nesse texto sobre hábitos, zonas de conforto e conhecimento, bem como invisibilidades e negação ao caminho da descoberta com superação do áspero e grão incômodo. A dificuldade entre explorar a si mesmo e a liberdade de se

expressar é tênue, e tensiona também o papel de coreógrafo/as ou diretor/as nesta discussão sobre colonialidades na prática da dança na cena contemporânea. No caso deste grupo, a coreógrafa também precisou assumir a função do ensino e atuar na formação de bailarino/as criador/as, acessando estudos teóricos, práticos e incorporados para aprofundamento nas estratégias de composição. A profundidade da autoreflexão sobre o papel da direção coreográfica ainda precisa de mais tempo e talvez até distanciamento para ser feita. O que apresentamos por hora nesse texto são apenas reflexões introdutórias.

A partilha e coparticipação na construção coletiva coreográfica pode oferecer novas perspectivas para (re)pensarmos a composição em dança como anticolonial, assim como o sentir e criticar a própria vivência, questionamentos compartilhados entre elenco e pesquisadore/as. Nesse sentido, Fabião (2003) sugere que a performance, assim como performers, são educadore/as do sentido; portanto, quando pensamos nas zonas de domínio do sentir e na construção do sentir, um campo de significações se expande para descobertas, resgatando nossos repertórios, mas também desorganizando arquivos colonizados.

Fechamos o texto enfatizando o nosso zigue-zague: uma poética do caminhar que se constitui no próprio percurso entre os pontos. Concluimos que incorporar uma prática anticolonial na cena contemporânea da dança não é uma via de mão única, é necessária atitude comprometida, atenção, crítica e criativa do, pelo e com o grupo. Talvez assim possamos melhor compreender, problematizar, criticar e transformar nossas vivências, convivências, confluências, concepções de dança, práticas de ensino e criação em dança na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS

CHAUVIN, Jean Pierre. **Anticolonialismo**. Revista de estudos de cultura. Nº 03/2015.

FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: presente e presença. In: Memória ABRACE I - **Anais do 1 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, p. 396-400, 1999.

_____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME** - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, Campinas, n. 4, dez. 2013.

Freire, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KATZ, Helena. O Coreógrafo como Dj. In: PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 1. p. 11-24, 1999.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.

_____. O Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado. **Revista brasileira Gesto nº 2**, Junho 2003.

MCKECHNIE, Shirley; STEVENS, Catherine. Visible thought: choreographic cognition in creating, performing, and watching contemporary dance. In: BUTTERWORTH, Jo; WILDSCHUT, Liesbeth (Ed.). **Contemporary choreography: a critical reader**. New York: Routledge, 2009.

MEYER, Sandra. A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Revista Científica FAP**, v.7, n2. Curitiba, 2017.

Ngugi wa Thiong'o. **Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature**. Nairobi, Kenya: East African, 1994.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: Paulo Caldas, Ernesto Gadelha (org). **Dança Dramaturgia**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo, 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: Boaventura Souza Santos; Maria Paula Meneses (org). **Epistemologias do Sul**. 2009.

SALLES, Cecília. **Processos de Criação em Grupo: Diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

TOMAZZONI, A. Esta tal de dança contemporânea. **Digestivo Cultural**. Disponível em: <[https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa tal de Danca Contemporanea](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa%20tal%20de%20Danca%20Contemporanea)>. 24/2/2014. Acesso em 28 set 2023.

VIEIRA, Alba Pedreira. **Mosaico de Pesquisa em Artes da Cena: em foco dança contemporânea e performance**. Disponível em: <<https://ebook-alba.surge.sh/>>. Acesso em 02 de out de 2023.

_____. Processos Criativos e Dança: diálogos em movimento. In: SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. de (org.). **Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa**. p. 209-237. São Paulo: Fonte Editorial, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/78605411/Processos_Criativos_e_Dan%C3%A7a_di%C3%A1logos_em_movimento>. Acesso em 02 out 2023.

_____. Trocas in-ex-corporadas na formação em artes: uma proposta que valoriza formas de conhecimento do corpo e de povos originários. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, v. 8, n. 1-2, p. 203-218, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11805/18523>. Acesso em: 10 set. 2023.

_____. **The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education**. Tese de Doutorado, Temple University, Estados Unidos. Filadélfia, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/28287828/The_Nature_of_Pedagogical_Quality_in_Higher_Dance_Education>. Acesso em 23 set 2023.

VIEIRA, Alba Pedreira; SILVA, Marcus Diego de Almeida; TAVARES, Carlos Gonçalves. É “lei”! Espetáculo de dança contemporânea criado em processo colaborativo. In: Ana Terra, Matteo Bonfitto Silvia Geraldi Renato Ferracini (org.). **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, p.1493-1520, 2021. Disponível em: <<https://portalabrace.org/ebook2021/livro-ABRACE-Pandemia%20e%20Caos%20Poli%CC%81tico.pdf>>. Acesso em 14 maio 2023.

VIEIRA, Alba Pedreira; FERNANDES, Ciane; MECEDO, Deborah Dodd; PIZARRO, Diego; SANTANA, Eduardo Augusto Rosa; SCIALOM, Melina. Pesquisa como re-existências somatoambientais. In: Silvia Geraldi... [et al.] (org.). **Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia.** Rio Branco: Stricto Sensu, 2022. Disponível em: <https://www.academia.edu/99003821/Pesquisa_Como_Re_Exist%C3%Aancias_Somatoambientais>. Acessado em 01 de out 2023.



5

ARTES CÊNICAS NA RUA



MEMÓRIAS DAS ARTES CIRCENSES NA RUA EM BELÉM

Yure Lee Almeida Martins¹

Bene Afonso Martins²

RESUMO

Este trabalho é uma pesquisa participante sobre a memória do circo e dos artistas circenses de rua da região metropolitana de Belém. Utilizamos de entrevistas e análise de discursos para apresentar origens e trajetórias catapultadas por artistas “viajeiros” e atravessadas pela memória da Escola Circo de Belém. Apresento dados sobre como se constitui um movimento de artistas circenses de rua em Belém. Movimento percebendo-se marginalizado por outras linguagens artísticas e mesmo de políticas públicas e que cria os próprios espaços de convivência e criação artística bem como os próprios eventos para expor essa produção. São eles o Encontro Semanal de Malabares e Circo e o Palco Aberto Belém. Versões locais de tradicionais eventos de artistas circenses de rua que acontecem por todo o Brasil e que aqui ganham as próprias características e peculiaridades.

Palavras-chave: Circo; Artistas circenses de rua; Belém; Memória; Resistência.

ABSTRACT

This work is a participatory research on the memory of the circus and street circus artists in the metropolitan region of Belém. I use interviews and discourse analysis to present origins and trajectories catapulted by “travelling” artists and crossed by the memory of Escola Circo de Belém. I present data on how a movement of street circus artists is constituted in Belém. A movement that finds itself marginalized by other artistic languages and even public policies and that creates its own spaces for coexistence and artistic creation as well as its own events to expose this production. They are the Weekly Juggling and Circus Meeting and the Palco Aberto Belém. Local versions of traditional events by street circus artists that take place all over Brazil and that here gain their own characteristics and peculiarities.

Keywords: Circus; Street circus performers; Belém; Memory; Resistance

¹ Bolsista Fapespa. Graduado em História (bacharelado e licenciatura) em 2011 e Educação Física (licenciatura) em 2022 ambas pela UFPA; Especialista em Educação Física Escolar e Artes pela Universidade Cândido Mendes (UCAM – Rio de Janeiro); Mestre em História Social da Amazônia pelo PPHIST-UFPA; Doutorando em Artes na Linha “Memórias, História, Crítica e Educação em Artes” pelo PPGARTES-UFPA. <http://lattes.cnpq.br/1103357299047326>. E-mail yuremartins88@gmail.com.

² Graduada em Pedagogia pela UFPA (1987), Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela UFPA (1997) e Doutora em Letras pela UFMG (2004). Professora adjunta da ETDUFPA. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Com Pós-doutorado em Estudos de Teatro, com ênfase em Dramaturgia, na Universidade de Lisboa-PT, 2016. Estágio realizado com apoio CAPES. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)-UFPA. (dezembro/2016 a maio/2017), Coordenadora dos projetos de pesquisa: Memórias da dramaturgia amazônica: construção de acervo dramático e Dramaturgia da dança e estudos do corpo. <http://lattes.cnpq.br/6379814397024971>. E-mail behneafonso@gmail.com.

UM PONTO DE PARTIDA

Neste texto não buscamos um pioneiro nas artes circenses de rua em Belém. Uma digressão como essa se levada a sério poderia nos levar até a época da expulsão dos Jesuítas, se considerarmos os grupos de teatro, que órfãos dos padres, em raros registros, se diz que passaram a executar suas peças pelas ruas da cidade (SALLES, Vicente, 1994).

Ao pensar essa questão para uma época mais próxima aos dias atuais, as décadas de 1980-1990. Existem alguns indícios de que Mano Silva (Manoel Alves Silva) trabalhava em pernas de pau na frente de lojas da cidade, ele viria a ser figura importante na história dos artistas circenses na cidade de Belém, a ponto de ter dado seu nome para a única Escola Circo já existente na história do poder público municipal.

A Escola Circo de Belém, ou Escola Circo Mano Silva existiu entre 1997 e 2005 com alguns nomes até receber este último. Esta escola era um projeto da Fundação Papa João XXIII – Funpapa, órgão do município de Belém com responsabilidades sobre a Política de Assistência Social no municí-



Figura 1. Mano Silva ensinando amarrações para perna de pau.

Fonte: Acervo da professora Lucília da Silva Matos.

#paratodomundover

Mano Silva ensinando amarrações para uma menina perna de pau.



Figura 2. Mano Silva ensinando brincadeiras de roda para crianças pernas de pau.

Fonte: Acervo da professora Lucília da Silva Matos.

#paratodomundover

Mano Silva ensinando brincadeiras de roda para crianças pernas de pau em frente a uma lona de circo.

pio. Estando ligada a política de Assistência Social, a escola circo utilizava a linguagem circense como forma de resgatar a cidadania de crianças em séria situação de vulnerabilidade socioeconômica, tendo as artes circenses como principal ferramenta lúdica. Funcionou em vários locais destacando-se a Cidade das Crianças da República de Emaús, bairro do Benguí e Praça Dalcídio Jurandir, popularmente conhecida como “Praça do Forno Crematório”, no Bairro Cremação.

Enquanto esteve em funcionamento a escola circo rendeu ao então prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues, premiações do Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e da Fundação Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos (Abrinq), que lhe concederam o título de Prefeito Criança e Amigo da Criança³. Estas alcunhas dificilmente lhe seriam atribuídas hoje, por seu desempenho enquanto atual prefeito de Belém (2021-2024), ainda que ele constantemente a invoque. A

³ <https://agenciabelem.com.br/Noticia/219314/dia-do-circo-relembra-a-importancia-dos-projetos-sociais-para-resgate-da-cidadania>
Consultado em 22/03/2023

memória por sua vez é um campo político sempre em disputas e historicamente os vencedores se fizeram prevalecer (LE GOFF, 2000).

Segundo (CHEREM, 2019):

Por volta de 2000, outro termo que surge no campo das artes circenses, é o “Circo Social” que, segundo Claudio Barría, de um modo geral pode-se definir como uma metodologia, como a construção por meio da arte circense de um diálogo pedagógico no contexto da educação popular e numa perspectiva de promoção da cidadania e de transformação social. O Circo Social é uma proposta político-pedagógica que aposta no desenvolvimento criativo e na construção da cidadania a partir dos saberes, necessidades e potencialidades das crianças, adolescentes e jovens das classes populares.



Figura 3. Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém (2017). Da esquerda para direita: Yure Lee, Cesar Vanuti, pessoa que não sei o nome e Michelle Magalhães.

Fonte: Acervo de Yure Martins.

#paratodomundover

Yure, rapaz de pele clara com camiseta escura tirando uma selfie; Cesar Vanuti, rapaz negro com camiseta do flamengo, bermuda jeans e óculos laranja girando uma bola na ponta do dedo; Michelle Magalhães, de camiseta verde sentada ao lado de um senhor grisalho de camisa vermelha.

A Escola Circo de Belém causou um impacto cultural sem precedentes na história da cidade de Belém. E isso se reflete até os dias de hoje, passados quase 20 anos do encerramento de suas atividades. Todo artista circense que se aventura artisticamente por praças ou sinais de trânsito, muitas vezes será perguntado se foi aluno da escola circo. Da mesma forma, muitos serão acusados de serem pedintes que a Escola Circo formou. Isso nos leva a ter um vislumbre de o quão disputada e conflituosa a memória pode ser (SPERANZA, C. 2023). O que já discutimos em trabalhos anteriores é que até onde pude descobrir, apenas um artista circense de rua atual, de Belém, Cezar Vanuti, foi aluno daquele espaço e hoje se identifica como artista circense de rua.

A memória da escola circo costuma ser revisitada com alguma frequência pela opinião pública, tal qual ocorreu durante as eleições de 2020 e 2018. Quando ela foi utilizada tanto para atacar o então candidato a prefeito Edmilson Rodrigues, bem como foi apresentada positivamente enquanto acerto de seus dois primeiros mandatos como prefeito de Belém. As práticas relacionadas a memória não estão, portanto, totalmente desvinculadas das circunstâncias que as envolvem, uma vez que são influenciadas pelas singularidades dos sujeitos ou de grupos. E estes desenvolvem práticas discursivas e produzem relatos em função dessas peculiaridades (BRESCIANI e NAXARA, 2004, p.42).

OS “VIAJEIROS”

No mundo dos artistas circenses de rua, “viajeiros”, são pessoas que estão sempre viajando, com muita frequência são estrangeiros de língua hispânica. Normalmente são malabaristas, pernas de pau, monociclistas ou equilibristas de corda bamba que se apresentam nos sinais de trânsito e praças públicas. Estas pessoas costumam se hospedar em hostel, hotéis com diárias consideradas baratas ou buscam hospedagem solidária com algum artista residente da cidade. Vários e várias malabaristas de Belém contam que em algum momento conheceram um “viajeiro”. Desenvolveram uma amizade ou até um relacionamento amoroso e desta relação iniciaram o contato com as artes circenses.

Segundo Miranda (2019): Quando há uma lembrança que foi vivida por uma pessoa – ou repassada para ela – e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade. Como essa memória relatada por tantos tem muitas características em comum em vários relatos, não é a minha, mas é a de muitos artistas circenses de rua, há muito já a considero uma memória coletiva.

As memórias aqui enfocadas serão, naturalmente, um enlace entre a individual e a coletiva, ambas intrinsecamente indissociáveis. Na definição de Maurice Halbwachs: “toda a memória se estrutura em identidades de grupo: recordamos a nossa infância como membros da família, o nosso bairro como membros da comunidade local e que a memória do indivíduo só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de determinada intersecção de grupos”. (apud FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 17). De modo que, as minhas memórias são as dos meus pares-artistas de rua e de circo, com a ressalva de que, minhas memórias são lacunares e, por vezes, complementadas por outras.

A partir das décadas de 1980-1990 passa a existir um fluxo de artistas circenses formados pelas primeiras escolas de circo do Brasil para outras regiões do país. Muitos procuravam circos onde pudessem conseguir emprego e outros ficavam satisfeitos de se apresentar por onde passa-

vam (SESC, 2013). Até onde pude investigar, muitos dos “viajeiros” que ensinaram artistas de Belém eram ex-alunos de escolas de circo ou já haviam aprendido com alunos de ex-alunos.

Cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômá-dico aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se ele fosse liso” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 60)

Sobre a rua e em especial a praça pública, Bakhtin afirma que a comicidade na vida do medievo, e em certa medida ainda na atualidade, atua em oposição à seriedade das celebrações formais ou oficiais, e por extensão, aquilo que chamamos de arte erudita ou aquela apoiada pelo Estado e grupos de uma elite econômica. Para ele, espetáculos e outras celebrações espontâneas da rua apresentavam uma visão do mundo contrária à visão oficial, criando uma dualidade entre o mundo no qual cremos e o mundo no qual vivemos, assim como de uma arte erudita e uma arte popular (BAKHTIN, 1996. p. 140-185). Antes de conhecer um pouco de Bakhtin, foi a obra de Carlo Ginzburg sobre a dualidade e interdependência sobre o que popularmente classificamos como “erudito” e “popular” e que em constante simbiose formam uma circularidade cultural (GINZBURG, 1987).

As artes circenses de rua e o nomadismo contemporâneo estão intimamente ligados e muitos possuem preferências por ideologias anarco punks. Afirmando isso através de sua arte enquanto forma de liberdade do corpo, para além do trabalho “tradicional”. É da natureza de muitos artistas circenses optar por nunca permanecer por muito tempo em uma mesma localidade. Os motivos são muitos. Mas particularmente para quem, como eu, já trabalhou na rua, sempre existe o medo de que os transeuntes enjoem de nossas performances circenses e parem de contribuir com nossos chapéus (dar gorjetas pelas apresentações de rua).

O termo nomadismo, por sua vez, pode ser utilizado através de múltiplas semânticas. Sendo um fenômeno social e arqueológico de milhares de anos, um termo que designa pessoas em situação de rua e, mesmo uma forma de definir mochileiros, viajantes e artistas que não fixam residência por grandes períodos (CADAMURO, 2018).

Para aqueles que como eu, não conheceram um “viajeiro”, nos restou aprender com os artistas locais. E isso se deu principalmente durante o “Encontro Semanal de Malabares e Circo”. O “Encontro Semanal” é uma tradição entre os artistas circenses de rua, uma forma de espaço não formal de ensino.

As escolas de circo e os projetos sociais não são as únicas formas de aprendizado do artista de rua. Ao longo da pesquisa pude perceber que muitos deles têm o primeiro contato com a arte do circo ali mesmo, onde acabam por desenvolver seu trabalho: na rua. E também na rua estabelecem as relações de ensino e aprendizagem que os ajudarão a melhorar sua técnica e criar o seu número. Estas relações ocorrem principalmente em encontros e convenções. (BARRETO, MÔNICA ALVES. RELAÇÕES DE ENSINO/APRENDIZAGEM DO ARTISTA CIRCENSE QUE SE APRESENTA NA RUA. IX Congresso da ABRACE. P. 1326.)

Normalmente é marcada para as segundas-feiras. Esse dia é escolhido por muitos, uma vez que em algumas cidades os fins de semana são os dias em que se consegue os maiores faturamentos

em apresentações de rua (praças, sinais de trânsito ou portas de bares). Dessa forma as segundas acabam por ser um dia de faturamento mais fraco. Nesse sentido é escolhido pelo grupo local em comum acordo. Em Belém esse encontro começou por volta do ano de 2006, sendo realizado nas proximidades do anfiteatro da Praça da República. Este encontro acontece até os dias de hoje com certa alternância entre os dias da semana e os locais de encontro.

As cidades modernas foram palcos para encontros com desconhecidos, e diante desse cenário efervescente tínhamos que inventar novos modos de nos relacionar com os indivíduos que também estavam circulando nos novos espaços públicos. Seres civilizados inventavam maneiras de se relacionar com o estranho da cidade para dividir o espaço da circulação pública. (...) Surgem vários modos de circulação na cidade que nos colocam novas formas de sociabilidades. (MAIA, p. 56. 2003)

O PALCO ABERTO

Assim como o Encontro Semanal de Malabares surgiu para suprir uma demanda, a ausência de centros de formação em artes circenses em Belém, o Palco Aberto surge com a proposta de ser um espaço livre para experimentações de artistas circenses de rua. O Palco Aberto também costuma acontecer em várias cidades, principalmente as capitais estaduais. Em Belém o Palco Aberto ocorreu com edições mensais entre os anos de 2015 e 2018. Ele foi organizado por Lurrle Amaral e Wallace Horst, quase sempre nas sextas a noite na Praça da República. O objetivo desse evento, para além de divulgar a produção circense local, focava-se em formação de plateia e em uma busca de parcerias com artistas de outras linguagens.

Hoje, ocorre pelo Brasil um forte movimento conservador, que busca “higienizar” os espaços públicos urbanos. E isto se reflete na proibição de que os artistas circenses de rua possam usar as praças públicas e os sinais de trânsito. Estas proibições usam várias formas de argumentação indo desde a cobrança de inúmeras taxas do artista, até o puro e simples preconceito que busca expurgar mendigos de áreas urbanas e que acaba por incluir, erroneamente, artistas circenses de rua também nesta categoria de mendicante. Infelizmente, modo geral, muitos artistas de rua, ainda hoje, são vistos pela população como pedintes e não como pessoas de carreira artística em construção (BUSCARIOLLI et al. 2016).

Segundo Castelo (2017), ao analisar as propostas criativas e a atuação artística de rua do Coletivo Circo do Beco, de São Paulo:

(...) Reforçam a arte de rua como uma forma de reivindicar sua prática como um espetáculo digno, que deveria ser um espaço aberto, democrático, onde o chapéu fosse passado, não só pelo desejo de arrecadação monetária, senão para reivindicar a arte com um valor intrínseco, independente de se manifestar num museu, num circo ou mesmo na rua.

A ideia de que a passagem do tempo é imparável e que congelar ou modificar qualquer momento é impossível, nos faz refletir sobre tudo o que perdemos quando não podemos deixar o máximo de registros sobre o que consideramos ser digno de nota (LEVI, Giovanni. 1992. p. 137). Todo



Figura 4. Palco Aberto, Lurrale e Wallace (2015).

Fonte: Página do facebook “Palco Aberto Belém”, sem autoria indicada.

#paratodomundover

Ao fundo temos uma panada retangular na vertical tendo várias cores; a esquerda temos um palhaço de pele clara, usando cartola preta, calça laranja e camisa amarela enquanto segura um chapéu de palha; no centro temos um palhaço de pele negra, cabelo crespo curto, de botas, usando bermuda amarela, uma camiseta gasta com 3 listras rosa e preto na altura do peito, com um terno folgado; e a esquerda temos uma moça de pele clara, short jeans, camisa preta e cabelos pretos lisos e soltos.

historiador treinado, faz uso de sua forma de pensar completamente baseado em análises sobre a condução do tempo e as mudanças que ele causa nas sociedades e no planeta como reflexo de nossas ações (THOMAS, Keith. 2010).

Segundo Boaventura Sousa Santos (1999), vivemos uma realidade de desigualdade e de exclusão sendo estas, características basilares de dois sistemas de pertença hierarquizada. Nesse sentido, a desigualdade cria formas de integração social de quem está em situação de desvantagem. Logo vê-se uma integração subordinada e explorada. A exclusão, que também se desenvolve dentro de uma hierarquia, está relacionada a quem está em situação inferiorizada, que amplia um sistema hierárquico de segregação.

Para Mônica Barreto, a relação entre as artes circenses e as cidades sempre foram historicamente conturbadas. O mundo do circo é visto como “espaço de ciganos malandros” e “vagabundos drogados” (BARRETO, 2017) . Nesse sentido, podemos inferir que as artes circenses, vistas dentro de um espaço de saberes hierarquizado e institucionalizado, são recepcionadas de forma distinta das artes circenses direcionadas para a rua. Existe todo um sistema da arte que conduz de forma relativamente consciente algumas variáveis que passam a estabelecer o que será mais valorizado (BULHÕES, 2014, p.15-44).

CONCLUSÕES... A RUA COMO ESPAÇO CRIATIVO

Buscamos um certo nível de imparcialidade na busca do rigor científico. Mas isso acaba se tornando excessivamente difícil quando um dos autores deste trabalho se identifica diretamente e de forma muito íntima com a nuances do objeto hora estudado. A arte circense de rua é um espaço extremamente rico. Seja de inventividade artística e outras formas produção cênica ou mesmo de desigualdades. A rua é um espaço informal de aprendizado, ainda que seja ainda mais marginalizada do que aqueles que nela desenvolvem suas veias artísticas. Stuart Hall, em sua vasta obra apresenta inúmeros questionamento sobre identidades na pós-modernidade (HALL, Stuart, 2006. p.12-20). O que identificamos neste trabalho é o que está em jogo na questão das identidades.

Os artistas circenses de rua acionam a todo instante várias identidades na sua lida cotidiana para criação de redes de solidariedade e afeto que auxiliem em suas formas de sociabilidade. E ainda que inconscientemente articulam a criação de seus próprios espaços de poder. Um artista circense de rua afirma sua identidade ao se inserir e ser aceito em um Encontro de Malabares ou Palco Aberto. Passam desta forma a constituir formas de capital social e poderes (BOURDIEU, P.45, 2004) dentro destes grupos. Buscando validação de seus ideais e práticas como arte e de certa forma reconhecimento de outros grupos de artistas, particularmente os de outras linguagens circenses. Estas e outras questões estou aprofundando em minha tese.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Mônica Alves. **As performances do circo na rua: Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. 2017

BARRETO, Mônica Alves. Relações de ensino/aprendizagem do artista circense que se apresenta na rua. **IX Congresso da ABRACE.** P. 1326. Gt Artes Cênicas Na Rua - Poéticas Descoloniais No Espaço Urbano/Público - Ocupações, Deambula-ções, Intervenções No Espaço Urbano/Público. Disponível Em: 1797 (Unicamp.Br) Consultado Em 12/10/2018 E Disponível Em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1677>

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico Paulo: Editor UNESP. 2004.

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais Além de sua Prática. In: **As Novas Regras do Jogo**: o sistema da arte no Brasil. In: Bulhões, Maria Amélia; Da Rosa, Nei Vargas; RUPP, Bettina (org.). Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2014.

BUSCARIOLLI et al. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? In: **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 879-898, set/dez2016 Acesso em: 18 out. 2023.

CADAMURO, Geórgia Collete R.S. **A vivência dos nômades urbanos, uma proposta de abrigo individual** – estudo de caso de Curitiba, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018

CASTELO, CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA. **MEMORIAL – CORPO(COREO)GRAFIA URBANA: UMA POÉTICA NOMADISTA COM ARTISTAS ENTRERUAS**. Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. 2017.

CHEREM, Sluchem Tavares. UM ENSAIO ANALÍTICO SOBRE A CATEGORIA CIRCO TRADICIONAL. **Anais XV ENECULT**. Salvador, 2019. Consultado em 12/10/2018 e Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111585.pdf>

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.5/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa- São Paulo: Ed. 34, 1997.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Social memory: new perspectives on the past**. Cambridge: Blackwell, 1992.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <https://professoriedogodpasso.files.wordpress.com/2016/05/carlo-ginzburg-o-queijo-e-os-vermes.pdf>

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; tradução To-maz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Editora Unicamp. 7a Edição Revisada. 2000. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>

LEVI, Giovanni. “Sobre a Micro-História”. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: ENESP, 1992. <https://pethistoriapuc.files.wordpress.com/2009/12/fichamento-levi.pdf>

MAIA, João. As novas formas de sociabilidade dos espaços urbanos contemporâneos. **Contemporânea**. N 1. 2003.2. Consultado em 12/07/2023 e Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/download/21243/15335> <https://www.scielo.br/j/cm/a/TYhjVLS-fBFVLvvWXrdQRqJk/?lang=pt&format=pdf>

MIRANDA, Lucas Mascarenhas de. **Memória individual e coletiva**. JORNAL DA UNICAMP, Campinas, Maio, 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva> Acesso em: 20/07/2023

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994. 2 v. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/45>

SPERANZA, C. MEMÓRIAS EM DISPUTA: uma reflexão acerca da construção das lembranças operárias. **Revista Historiar**, [S. l.], v. 15, n. 28, p. 7–23, 2023. Consultado em 18/10/2022 e Disponível em: <http://www.historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/459>

SANTOS, Boaventura de Sousa. A construção multicultural da igualdade e da diferença. **Oficina do CES n° 135**, janeiro de 1999. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/135/135.pdf>

SESC. Do circo moderno ao novo circo: breves relatos sobre uma história de arte, lazer e entretenimento. **Anais do Encontro Nacional de Recreação e Lazer**. 2013. Consultado em 12/10/2018 e Disponível em: http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/e6a4eb76-6f57-4750-a8e8-01f0efc6b6eb/16B_Do+circo+moderno+ao+novo+circo.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=e6a4eb76-6f57-4750-a8e8-01f0efc6b6eb

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural** : mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800) Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <https://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/Homem%20Mundo%20Nat%20Cap%20VI.pdf>

O TEATRO-MONUMENTO COMO *SITE-SPECIFIC*

Manuela de Oliveira Santos Ribeiro¹

RESUMO

Esta pesquisa em andamento debruça-se sobre a temporada do espetáculo *O Museu é a Rua* acontecida na capital baiana entre os meses de agosto e setembro de 2019. Tal espetáculo de teatro de rua resulta da pesquisa artística do Grupo de Arte Popular A Pombagem e reflete o desejo do coletivo de direcionar a sua poética para os monumentos públicos. Ou seja, decorre do desejo de se apropriar dos monumentos como espaços cênicos. Essa modalidade teatral foi sendo conceituada e identificada, pelos próprios integrantes do coletivo, como Teatro-Monumento. Aqui, portanto, busca-se aprofundar as investigações em torno do referido conceito – o Teatro-Monumento – e relacioná-lo com a noção de *site-specific*. Nesse sentido, tal investigação apresenta a seguinte pergunta: de que maneira o Teatro-Monumento constitui uma forma de *site-specific*?

Palavras-chave: *o museu é a rua*; grupo A Pombagem; teatro-monumento; *site-specific*; teatro de rua.

ABSTRACT

This ongoing research focuses on the season of the spectacle *O Museu é a Rua* (The Museum is the Street), which took place in the capital of Bahia between August and September 2019. This street theater spectacle is the result of artistic research by the Popular Art Group A Pombagem and reflects the collective's desire to direct its poetics towards public monuments. In other words, it stems from the desire to appropriate monuments as scenic spaces. This theatrical modality has been conceptualized and identified by the members of the collective as Monument-Theatre. The aim here is to further investigate this concept - Monument-Theater - and relate it to the notion of site-specific. In this sense, this investigation poses the following question: in what way does the Monument-Theatre constitute a form of site-specific?

Keywords: *o museu é a rua*; group A Pombagem; monument-theatre; site-specific; street theater.

TEATRO-MONUMENTO E *SITE-SPECIFIC*: ENTRECruzAMENTOS

O presente artigo tem como ponto de partida a seguinte hipótese: o Teatro-Monumento, poética desenvolvida pelo Grupo de Arte Popular A Pombagem, constitui uma forma de *site-specific*. Para analisar tal pressuposto, será trabalhado o conceito de *site-specific* e algumas de suas definições. Ademais, a fim de confirmar a hipótese, traremos para o centro da investigação a atuação

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA sob a orientação da Prof^a Dr.^a Eliene Benício Amâncio Costa. Bolsista CAPES. Graduada em Museologia pela UFBA, Especialista em Arte-Educação (EBA/UFBA), Mestra em Museologia (PPG-Museu/UFBA). Artista de Teatro de Rua. Integrante do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Integrante do Mov. de Teatro de Rua da Bahia. Articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua. E-mail: mannyribeiro@hotmail.com

do mencionado coletivo com o espetáculo *O Museu é a Rua*, principalmente a circulação em cinco monumentos de Salvador, entre os meses de agosto e setembro de 2019.

Despontando entre as décadas de 1960 e 1970, a expressão *site-specific* surgiu com o intuito de identificar uma gama de obras de arte produzidas para um determinado local específico. Efetivamente, partindo da tradução do termo em voga, *site-specific* quer dizer sítio/local específico. Dito de outro modo, são trabalhos, obras ou ações artísticas as quais são pensadas para um determinado local. Para o pesquisador Nick Kaye, são “práticas nas quais, de uma maneira ou de outra, se articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais seus significados são definidos” (KAYE, 2000, p. 1).

Compreendemos, então, que os trabalhos *site-specific* estão diretamente relacionados com os locais para os quais são concebidos. Essa prerrogativa é indispensável para que a obra esteja inserida em tal categoria. Facilmente identificadas na seara das artes visuais, as obras *site-specific* se afastam completamente da lógica do museu e dos demais espaços especializados. Por serem vistos muitas vezes como lugares assépticos e indiferentes à obra que será recebida ou apresentada, o museu (e o teatro, por exemplo), na sua configuração edificada, revela o hermetismo e a ausência de identificação das obras com os espaços em questão.

Por si só, sem nenhuma relação com o entorno e até mesmo com as obras apresentadas, essas edificações revelam-se apenas como construtos de pedra e cal, lugares em que não se vê nenhuma conexão com as produções artísticas. Entretanto, na contramão deste movimento, cujos local e obra não dialogam e encontram-se totalmente destituídos de qualquer ligação, está a ideia de *site-specific*. De acordo com o escultor Richard Serra:

Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptual, pois, um trabalho *site-specific* não é para ser realocado. Removê-lo é destruir a obra. (SERRA, 1989, p. 35)

Assim, trabalhos *site-specific* também podem ser encontrados na esfera das artes cênicas. Ou seja, da mesma maneira que as obras de artes visuais podem estar conectadas a espaços não convencionais ou não especializados, configurando, assim, uma obra *site-specific*, essa mesma relação pode ser percebida na seara das artes cênicas. Sobre o teatro *site-specific*, Patrice Pavis declara que

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na *land art*, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força. (PAVIS, 2007, p. 127).

Todavia, usualmente, barracões, fábricas desativadas e partes das cidades não são compreendidos como lugares para realização de espetáculos cênicos. Sobre os fragmentos das cidades como

ruas e praças, o que vemos constantemente é que os usos cotidianos de tais localidades são percebidos a partir de um funcionamento pré-estabelecido, mecânico, ordinário, habitual, não fugindo, assim, a lógica rotineira e previsível. A premissa de que a cidade não pode ser utilizada de forma inusual e insólita é restritiva e acaba limitando as possibilidades de usos não convencionais da mesma. Sobre essa abordagem, André Carreira e Lara Matos entendem que

Isto está relacionado com a percepção de que a cidade é fundamentalmente um espaço no qual as forças institucionais (públicas ou privadas) tentam impor suas lógicas produtivas e funcionais, portanto, toda força que resiste a isso estaria abrindo espaços de questionamento das instituições e produzem fraturas que podem ser exploradas com o fim de se repensar a cidade como espaço de encontro e compartilhamento. A experiência artística do teatro na cidade está diretamente vinculada com a possibilidade de instalar o jogo ficcional em espaços que privilegiam sempre o funcional. As ruas são reguladas para o trânsito de pessoas e veículos, já o teatro aparece como uma prática do lúdico. Considerando isso, pode-se afirmar que as dimensões políticas, ideológicas e estéticas do teatro na cidade estão estritamente vinculadas ao seu elemento base que é o jogo. Ao pensar a eficácia deste teatro estamos considerando o desejo de que a rua, a cidade (espaços de convivência hiper-fugaz) sejam transformados com base nas trocas de experiências individuais propiciadas pelo acontecimento teatral. Quando a ficção irrompe em um espaço fundamentalmente dedicado à realidade, isto é, à vida cotidiana com todos seus riscos e percalços, e tal irrupção rouba a energia anteriormente dedicada ao cotidiano se abre uma janela (inútil) que oferece aos espectadores a possibilidade de um tipo de experiência que poucas outras práticas oferecem no nosso dia a dia. (CARREIRA & MATOS, 2016, p. 32)

Portanto, como se pode ver na citação acima, o teatro pode acontecer em espaços não compreendidos usualmente como espaços cênicos: espaços não especializados, espaços alternativos. A *rua* figura como um desses lugares que podem ser apropriados simbolicamente com o intuito da realização do acontecimento cênico. No texto *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, Eleonora Fabião considera as práticas artísticas contemporâneas – e sem dúvida, assim como a performance, o teatro de rua é também uma expressão artística presente na contemporaneidade – como formas possíveis dos indivíduos se relacionarem com a cidade

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contrapêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237)

Essa potencialidade alcançada a partir dos estados de experimentação faz com que passemos a perceber o teatro de rua enquanto expressão que privilegia o que o Teatro da Vertigem chama de dramaturgia do ator. Esta denominação retira o ator do lugar de um mero executante

onde o ator não é exclusivamente intérprete, mas co-autor do espetáculo assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação da dramaturgia do espetáculo. Ou, como os atores do Vertigem definem sua função, o ator “é simultaneamente autor e performer”. No artigo “O Que Fazemos na Sala de Ensaio” esses artistas destacam a

importância do que chamam “depoimento pessoal”: “depoimento pessoal é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. [...] (FABIÃO, 2008, p. 241-242)

Para fortalecer a ideia de que o ator é também autor e performer, e sobre a importância dos depoimentos pessoais dos artistas nos processos de criação, gostaria de recuperar o princípio base do espetáculo *O Museu é a Rua* que aponta para esta direção. Esse nasce trazendo uma provocação no sentido de pensar o museu não apenas como um espaço físico, fechado, de paredes de concreto, não apenas como um edifício museal. É um espetáculo que abre para a possibilidade de existência de outras tantas representações de museu. A partir dessa premissa, e por compreender o museu² enquanto acontecimento poético, o espetáculo que nasceu no Chafariz da Cabocla vai se desdobrando para outros monumentos, a fim de desvelar essas memórias materializadas a partir dos nossos repertórios, vivências e depoimentos pessoais dos integrantes. Justamente por existir ali uma poética política, o espetáculo traz uma perspectiva de leitura crítica dos monumentos públicos, ora valorizando, ora problematizando as memórias materializadas. E tudo isso acontece levando em consideração a nossa interpretação enquanto integrantes e, por conseguinte, os significados vão sendo atribuídos por sermos agentes participativos no processo. Essa liberdade conferida ao artista destaca outras possibilidades de dramaturgia, como reitera Fabião,

Ando interessada nas performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros vãos dramáticos. Algo belo e poderoso disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por performers é a indissociabilidade entre ética estética, entre política e estética. Contudo, ao evocar este veio político, não me refiro necessariamente à “teatro-político” ou “ativismo artístico”. (...) Ou seja, tratar-se ou não de militância não é o ponto nevrálgico da questão. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (FABIÃO, 2008, p. 245)

Para que toda essa construção coletiva seja possível, existe um fator comum que atravessa a todos os integrantes do Grupo de Arte Popular A Pombagem, o risco eminente presente em toda criação. Em um trecho da publicação *A teatralidade do humano*, fica evidente essa relação do artista com esse salto no escuro, pois “ele, o risco, também faz parte de todo ato de criação, está tanto no processo de trabalho que o gerou, como nas condições de vida do artesão, do artista, do pensador ou do trabalhador que o criou. (...) O risco está impregnado no primeiro ímpeto de propor um novo caminho na arte e não ser aceito e compreendido.” (PARDO, 2011, p. 98)

Em se tratando da modalidade teatral de rua, como não admitir que essa linguagem já foi (e às vezes ainda é) vista como uma arte relegada à segunda categoria? Até o século passado tal modalidade era tida como um objeto de estudo de categoria inferior, sendo marginalizada ou pou-

² “É possível apreender o conceito de museu como espaço simbólico, imaterial, de manifestação da cultura em processo – espaço fluido de representação (poética) de mundo”. (SCHEINER, 2013, p. 363).

co valorizada nos espaços acadêmicos³. Atualmente, entretanto, pode-se dizer que há bastantes pesquisadores investigando o tema do teatro de rua. Podemos observar, então, que os estudos de teatro de rua têm alcançado algum espaço nos cursos de Graduação e nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras, tornando-se um campo de estudos significativo e considerável institucionalmente.

Em tais estudos, o termo *rua* é usado para designar uma variedade de espaços alternativos. Segundo 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)

No fragmento supramencionado, podemos observar que o monumento aparece como um dos espaços possíveis para a realização de espetáculos de teatro de rua. Esse é um dado fundamental para compreendermos a poética do Grupo de Arte Popular A Pombagem: o Teatro-Monumento. Antes de adentrar mais detidamente na hipótese deste artigo, é importante recuperar um pouco do que foi o processo de construção inicial do espetáculo *O Museu é a Rua*, e depois chegar à circulação ocorrida em 2019 em volta de cinco monumentos da cidade de Salvador.

A fim de justificar a relevância de compartilhar o caminho percorrido até as apresentações do espetáculo *O Museu é a Rua* em 2019, lanço mão do argumento trabalhado por Armindo Bião, uma vez que, segundo ele, o *trajeto do sujeito* impacta diretamente nos seus objetos de aspiração e desejo. Para Bião “a ideia de trajeto remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente comuns, encontram-se na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa formam-se e transformam-se, ao longo do tempo”. (BIÃO, 2009, p. 45)

Pois bem, é importante apontar que por ter seguido um trajeto acadêmico na área da Museologia, o tema do patrimônio cultural, sobretudo os monumentos públicos, despertou o meu interesse e, por essa razão, permeou e vem permeando boa parte das minhas investigações. Na graduação, observando como se comportavam as pesquisas no campo, acabei me defrontando com a possibilidade de investigar fenômenos museológicos que transcendiam o paradigma técnico-conservacionista⁴, o qual está circunscrito ao universo dos museus tradicionais.

³ 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 à modalidade. (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 27).

⁴ No paradigma dos museus tradicionais, o mais importante é a coleção, junto com o público e o edifício. Boa parte dessas instituições assumem um ponto de vista pretensamente neutro e universalizante. Ao priorizarem algumas narrativas em detrimento de outras, demonstram, assim, um ponto de vista conservador.

No entanto, neste percurso, acabei me deparando com o primeiro monumento em comemoração à Independência da Bahia, o Chafariz da Cabocla. Durante as investigações fui percebendo que, apesar de ser o primeiro monumento em homenagem à data máxima para nós baianas e baianos, tal testemunho histórico não recebia nenhum tipo de reverência durante os festejos do Dois de Julho. Por este e outros motivos, com o intuito de visibilizar tal patrimônio, escrevi um trabalho de conclusão de curso no qual propus a realização de Ações Culturais e Educativas ao redor do Chafariz da Cabocla, com alunos de escolas públicas. Em contraposição à perspectiva museológica tradicional, esta proposta configurou uma investigação filiada ao paradigma da museologia contemporânea, onde o fundamental é o patrimônio (principalmente os patrimônios que estão para além dos muros do edifício museal), junto com o território e a comunidade.

Após a finalização da graduação, conheci e me tornei integrante do Grupo de Arte Popular A Pombagem. A modalidade teatral de rua desenvolvida pelo coletivo ampliou os horizontes investigativos e resolvemos realizar experimentos cênicos ao redor do Chafariz da Cabocla. Houve um motivo para optarmos por este local para a realização dos experimentos do que se tornará, posteriormente, o Teatro-Monumento. Primeiro, optamos, particularmente, por um monumento bastante representativo do protagonismo da luta das mulheres no que se refere à Independência da Bahia. Segundo, estes experimentos também representavam uma crítica ao circuito oficial, tradicional e hegemônico da Festa do Dois de Julho, na medida em que esta oferece visitas guiadas aos monumentos representativos da Independência da Bahia, mas não reverencia o precursor de todos eles: o Chafariz da Cabocla.

A inexistência de eventos e ações ao redor do Chafariz durante os festejos do Dois de Julho, assim como a ausência de políticas de educação patrimonial neste monumento, evidenciava uma questão de gênero. O debate sobre tais relações sociais favoreceu para que os experimentos se desenvolvessem e se transformassem no espetáculo *O Museu é a Rua*. O espetáculo foi gerado e surgiu no Chafariz da Cabocla. Essas temáticas foram abordadas na dissertação de mestrado de minha autoria, intitulada *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*⁵, apresentada em 2019 ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA.

Após três anos de trabalho e experimentos no Chafariz da Cabocla, o grupo enxergou e compreendeu que havia a possibilidade de apresentar e desdobrar o espetáculo *O Museu é a Rua* para outros monumentos. Desta forma, com o auxílio da Fundação Gregório de Mattos (FGM) – órgão de cultura atrelado à Prefeitura de Salvador –, em 2019, o grupo montou e apresentou o espetáculo em tais monumentos, respectivamente: Herma a Luís Gama, Praça Luís Gama, no Largo do Tanque; Busto ao General Labatut, no Largo da Lapinha; Estátua a Maria Quitéria, no Largo da Soledade; Cruzeiro de São Francisco, no Pelourinho e no Busto a Catulo da Paixão Cearense, Praça dos Trovadores, na Fazenda Grande do Retiro.

Podemos dizer que o binômio Teatro-Monumento apareceu diversas vezes ao longo dos experimentos no Chafariz, porém ainda sem muita articulação. Essa expressão era evidenciada geralmente no final das apresentações, no momento em que os espectadores externavam o desejo de conhecer esse teatro concebido pelo grupo ao redor de tal monumento. Algumas pessoas, ao presenciarem ao espetáculo, manifestavam a curiosidade de conhecer mais acerca da proposta, em

⁵ Para mais informações segue o link de acesso à dissertação localizada no Repositório da UFBA: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31871/1/Disserta%20a7%20a3o%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf>.

razão disso, era frequente a utilização do binômio Teatro-Monumento para caracterizar o modo de fazer do grupo, melhor dizendo, o termo era utilizado como base e suporte para explicar a concepção, bem como os processos de pesquisa e montagem do espetáculo *O Museu é a Rua*. A circulação deste espetáculo em 2019 possibilitou que nós, integrantes do Grupo de Arte Popular A Pombagem, por conta da compreensão gerada pelos processos vividos no decorrer desta temporada, reivindicássemos, desta vez de modo mais estruturado, o Teatro-Monumento como designação que simboliza o trabalho realizado pelo coletivo.

Vejamos um exemplo de como é realizado o Teatro-Monumento do grupo A Pombagem:

O texto do espetáculo *O Museu é a Rua* é alterado a cada apresentação, pois o monumento é o que inspira a dramaturgia. Por exemplo, a inspiração para o texto do espetáculo (...) apresentado na Praça dos Trovadores – “Praça dos Poetas”, na Fazenda Grande do Retiro, no dia 03 de abril, a partir das 14h, é o Busto a Catulo da Paixão Cearense, em que os artistas educadores patrimoniais contam a vida e obra deste compositor maranhense através de letra e melodia da música Luar do Sertão. (...) [Fabrício] Brito explica que a dramaturgia se dá a partir de como cada monumento afeta os integrantes do grupo A Pombagem. “Fazemos uma pesquisa do que foi aquele acontecimento cívico, político, a figura histórica do busto. Mas há uma perspectiva para além do que está legitimado pela historiografia, a de compreender como os moradores se apropriam daquele espaço público, logo que cada um tem certa história com a localidade”. (SALVADOR DA BAHIA, 2021)

Longe de serem apenas testemunhos do passado, os monumentos nos trazem elementos que podem enriquecer debates sobre temas atuais e essas referências são utilizadas como pesquisa para a dramaturgia do espetáculo *O Museu é a Rua*. Por exemplo, a Estátua a Maria Quitéria, localizada no Largo da Soledade, é um monumento através do qual podemos discutir gênero e sexualidade, uma vez que a escultura representa uma mulher que se travestiu de (ou performou como) Soldado Medeiros para lutar em prol da Independência da Bahia. Portanto, *O Museu é a Rua* é um espetáculo de Teatro-Monumento que se realiza a partir da modalidade teatral de rua.

Com base no que foi apresentado acerca da poética desenvolvida pelo grupo A Pombagem, reiteramos a hipótese que norteia este artigo: o Teatro-Monumento constitui uma forma de *site-specific*. Com isso queremos dizer que o teatro de rua realizado pelo grupo A Pombagem se apropria dos referenciais estéticos, simbólicos e poéticos do monumento para compor a dramaturgia do espetáculo. Portanto, o monumento é a grande inspiração para o acontecimento cênico.

Sobretudo pela sua poética política, o espetáculo traz uma perspectiva de leitura crítica dos monumentos públicos, ora valorizando, ora problematizando as memórias ali materializadas. A conclusão de que o Teatro-Monumento constitui uma forma de *site-specific* ganha sustentação na medida em que o teatro “*site-specific* vincula a encenação a um espaço por meio dos processos significantes que do próprio espaço emergem, sejam eles narrativos, simbólicos ou estruturais, que estarão presentes de alguma forma na constituição do espetáculo.” (WILKIE, 2004, p. 14).

Em arremate, é perceptível que o Teatro-Monumento, através do espetáculo *O Museu é a Rua*, configura um trabalho *site-specific*, pois o sentido de tal ação está diretamente atrelado ao local, qual seja, os monumentos públicos, pois são aquelas memórias as principais inspirações para a realização do espetáculo cênico.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. Um trajeto: muitos projetos. In: BIÃO, Armindo (Org.) **Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P & A, 2009, pp. 45-70.

CARREIRA, A; MATOS, L. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades. In: TURLE, Licko et al (Org.). **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 1 set. 2023.

KAYE, Nick. **Site-specific Art – Performance, Place and Documentation**. Londres: Routledge, 2000.

PARDO, Ana Lúcia. Org. **A teatralidade do humano**. Edições SESC SP, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. **A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2023.

SALVADOR DA BAHIA. **O Museu é a Rua**. Teatro-monumento. Salvador, 2021. Disponível em: <<https://www.salvadorbahia.com/eventos/o-museu-e-a-rua/>>. Acesso em: 2 set. 2023.

SCHEINER, Teresa. **Museu, museologia e a ‘relação específica’**: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. Inf., Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.358-378, set./dez.,2013. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368>. Acesso em: 9 set. 2023.

SERRA, Richard. Tilted Arc Destroyed. **Art in America** 77, n.5, maio de 1989.

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.

WILKIE, Fiona. **Out of place: the Negotiation of Space in Site-Specific Performance**. 2004. 258 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Surrey, School of Arts, Guildford, 2004.

porElas: artista-mãe em ocupação artística do espaço público

Cecília Lauritzen Jácome Campos¹

RESUMO

Este relato partilha de algumas estratégias cênico-dramatúrgicas criadas durante o processo de criação do espetáculo *porElas*. O trabalho dá continuidade às investigações do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade (OAC) e tem como impulso inicial performar uma série de denúncias enunciadas por mulheres em espaços públicos onde os homens, principalmente brancos, cisgênero e heterossexuais, estão habilitados ao seu uso. A dramaturgia do espetáculo é tecida pela costura entre os textos das derivas pelos três bairros escolhidos da cidade do Crato e as escritas das três artistas envolvidas, transitando entre dados reais da cidade e narrativas autobiográficas. A partir desse compartilhamento desejo refletir sobre os atravessamentos políticos de uma cena calcada na poética feminina que tem como mote inicial a cidade, seus espaços residuais e os lugares potencialmente ocupados pelas mulheres no espaço público. É desejado ampliar o debate acerca das possíveis contaminações entre atuação cênica e maternidade, gênero e rua e perguntar-se: Quais são as reverberações da experiência da maternidade na poética de uma artista-mãe na rua e o que esses impactos revelam sobre as cidades que criamos?

Palavras-chave: maternidade, cidade, Deriva, dramaturgia, autobiografia.

ABSTRACT

This report shares some scenic-dramaturgical strategies created during the process of creating the spectacle *porElas*. The work continues the investigations of the City Artistic Occupations Research Group (OAC) and its initial impulse is to perform a series of complaints made by women in public spaces where men, mainly white, cisgender and heterosexual, are authorized to use it. The dramaturgy of the show is woven by the seam between texts from the tours through the three chosen neighborhoods of the city of Crato and the writings of the three artists involved, moving between real data from the city and autobiographical narratives. From this sharing I want to reflect on the political crossings of a scene based on feminine poetics that has as its initial motto the city, its residual spaces and the places potentially occupied by women in public space. It is desired to expand the debate about the possible contaminations between scenic performance and motherhood, gender and the street and ask: What are the reverberations of the experience of motherhood in the poetics of an artist-mother on the street and what do these impacts reveal about the cities that create?

Keywords: motherhood, city, Drift, dramaturgy, autobiography.

¹ Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA) e do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES/URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e sonoridades. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2018), cuja tese investigou a noção de recepção acidental. Artista, mãe e pesquisadora, Líder do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade (OAC).

Artista-mãe em viagem, processo de criação itinerante

Na tarde do dia 26 de junho de 2023 compartilhei a comunicação “*porElas*: artista-mãe em ocupação artística do espaço público” na Praça da República, cidade de Belém – PA, durante a programação do GT Artes Cênicas na Rua do XII Congresso da ABRACE. A comunicação feita para o grupo de pessoas atentas que acompanhavam o evento também foi dividida com as demais forças que compunham aquele espaço/instante: um grupo de crianças que sob um pé de jambo jogava para cima garrafas na tentativa de acertar uma fruta; o vendedor de côco; passantes; viaturas da polícia que põem ordem na praça; trânsito da avenida muito próxima e outras que minha memória não alcança. Na ocasião dividi trechos de cenas em processo do espetáculo *porElas* e convoquei o grupo a pensar sobre os espaços das cidades e o quanto estes são inóspitos à presença feminina.

A tarefa era: contar uma história, escolher um objeto que te ajuda a contá-la e eu escolhi este aqui
 Mostra uma cartolina vermelha colada em um muro/parede na rua
 desativo as notificações pra começar a escrita
 preparo meu corpo
 olho ao redor
 desde a barriga da minha mãe me chamam de Cecília,
 Escreve no cartaz vermelho a palavra Cecília
 segundo minha mãe Cecília lembra Céu
 minha irmã mais nova se chama Marina, que vem de Mar
 estamos então entre o céu e o mar
 Segundo o latim, Cecília também significa
 “sábua” ou
 “guardiã dos músicos”, e eu gosto desse segundo significado
 A sonoridade do próprio nome nos convida a um sussurro, ou seja, este é um nome feito para ser sussurrado.
 Mas por que algo tão pessoal precisa ser compartilhado em praça pública?
 Escreve ‘em praça pública’
 Algo tão pessoal precisa ser compartilhado em praça pública?
 A minha história é também a de MUITAS mulheres
 sou paraibana, cresci entre a zona da mata e o planalto da borborema
 desde muito pequena viajo, gosto de me transportar e de observar o caminho
 conhecer outras pessoas, jeitos de comer, sentar na calçada para assistir a um espetáculo,
 preparar o café, conversar
 viajar me move, esse é o sentido da vida pra mim
 viajar me trouxe ao cariri, aqui também é minha casa
 aqui pari duas meninas, Maya e Tarsila
 a primeira muito planejada e a segunda que escolheu vir como um salto nas nossas vidas
 desde que coloquei essas duas meninas no mundo vivo a constante sensação do impossível
 a impossibilidade de controlar os fatos da vida
 a impossibilidade do tempo
 mas mais grave
 a impossibilidade de protegê-las das violências que eu sofri ao longo da minha vida por ser uma mulher
 Sobre o cartaz vermelho cola um cartaz branco com os dizeres.
 Pergunta se alguém do público pode ler o cartaz em voz alta.
 O Brasil ocupa o 2º lugar no ranking mundial de exploração sexual de jovens e crianças, com cerca de 500 mil vítimas por ano. Dessas vítimas, 75% são meninas e negras. Fonte: Agência Senado
 eu tinha onze anos quando um funcionário do Censo 2000 entrou na minha casa e me assediou

eu desejo profundamente que isso nunca mais aconteça com nenhuma criança e é por isso que eu estou aqui

Esse corpo de uma artista-mãe em comunicação naquela tarde, coexistia em pelo menos três instâncias: um corpo em viagem, que pela primeira vez em quatro anos se distanciava das filhas, corpo lactante em produção constante que demandava pausa, relaxamento, ocitocina (noções caras à ocasião); um corpo pensante de artista-pesquisadora que desejava comunicar uma investigação em curso sem qualquer certeza do sentido do que estava sendo feito; um corpo ausente marcado pelo constante deslocamento (Pará-Ceará), pela sensação de falta, pela dúvida sobre a tomada de decisão de viajar, deixar as filhas, acionar uma grande rede de apoio...



Figura 1. Cena 06, Cecília em praça pública.

Fonte: Nívea Uchôa, 2023.

#paratodomundover

No primeiro plano uma atriz com vestido bege e blusa azul celeste faz gesto com as mãos como se fizesse uma prece. Ao fundo um muro, do lado esquerdo um pixo "pivetes sem merenda vai ser o que no futuro" e do lado direito um cartaz vermelho com os dizeres "cecilia publicamente" e logo abaixo um cartaz branco com informações da agência Senado sobre exploração sexual infantil.

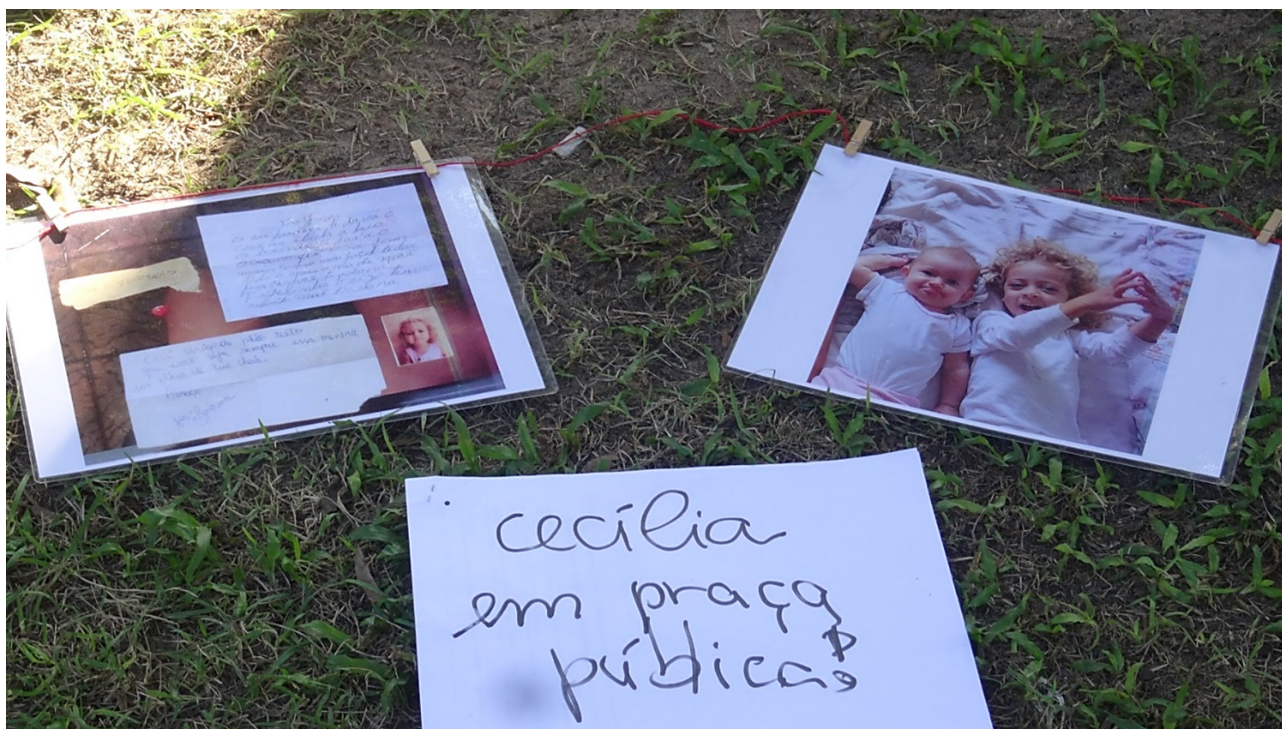


Figura 2. Comunicação oral no chão da Praça da República, Belém - PA.

Fonte: Marcelo Sousa Brito, 2023.

#paratodomundover

Três imagens impressas estão dispostas sobre um gramado. A imagem à esquerda superior mostra uma colagem de elementos: bilhetes carinhosos, uma semente vermelha e uma foto 3 x 4 de uma bebê com cabelos loiros. Na imagem superior à direita uma foto de duas bebês sobre lençol amassado deitadas fazendo expressões engraçadas. No canto inferior central há uma folha A4 branca onde se lê em caneta preta: *Cecília em praça pública?!*

A pesquisadora Andrea Francke no artigo “Escolas de arte, maternidade e ativismo: a experiência do *Invisible Spaces of Parenthood*” traz contribuições caras a este relato quando coloca em debate os papéis da criação e do cuidado com crianças não-centrados única e exclusivamente nas mulheres², enfatizando o caráter ativista implicado nessa ação. Ao questionamento de Francke sobre se “Artistas podem ser mães e mães podem ser artistas?” acrescento: Quais redes de apoio (institucionais inclusive) legitimam/sustentam essa afirmação?

Ao dividir sua experiência como aluna do Mestrado em Artes da Universidade de Artes de Londres (*University of the Arts London* - UAL) no ano de 2008 e mãe de um bebê com cerca de um ano, Francke revelou que a negociação que teve que enfrentar entre prática artística e vida pessoal se converteu numa discussão pública. A creche que integrava parte da estrutura da universidade, criada para atender professoras e alunas mães foi fechada no ano de 2009 e Francke iniciou uma série de movimentos que questionavam essa atitude. Como parte da exposição final do seu mestrado montou uma creche utópica temporária, o espaço que ocupou uma sala da universidade levou o

² É problemático pensarmos que o cuidado com as crianças é quase sempre executado por mulheres (babás, avós, trabalhadoras do lar, professoras da educação infantil...).

nome de *The Nursery* (2010) e fez parte do projeto Espaço invisíveis de criação (*Invisible Spaces of parenthood*) que tinha como objetivo maior dar visibilidade ao trabalho diário de cuidadoras/es. “O projeto surgiu de uma posição muito pessoal de frustração, mas revelou o impacto que esse tipo de infraestrutura tem nos mecanismos universitários e educativos, assim como nas estruturas afetivas do cuidar e compartilhar” (Francke, 2018, p. 161)

A autora relata que ouviu muitas críticas quando defendeu a manutenção da creche, inclusive de colegas que diziam ser mais importante o investimento em outros equipamentos mais úteis. A partir da leitura da experiência de Francke podemos refletir sobre como o universo da arte pode ser hostil ao pensar sobre o trabalho da criação, não o da criação artística, mas o do cuidado com as crianças. Quando o senso comum (seja no Brasil ou em Londres) prevê que a mulher-mãe deixe de trabalhar para cuidar da cria e essa mesma mulher-mãe não só volta a trabalhar como faz de sua pesquisa artística uma intervenção política em torno da prática da maternidade, há movimentos que acontecem: estranhamento, julgamento, novos pensamentos e talvez posicionamentos.

Sou convocada a pensar então sobre o que emerge das relações entre maternidade e criação artística no ambiente urbano, é a partir desse desejo que compartilho alguns aspectos do trabalho *porElas*.

***porElas*: Deriva, ruas e casas de portas abertas**

O espetáculo *porElas* foi estruturado entre os meses de fevereiro³ e julho de 2023, uma produção⁴ do grupo de pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade, vinculado à Universidade Regional do Cariri (CE). O espetáculo remonta ao experimento #poreLas, encenado em 2017 por Sâmia Ramare, inicialmente no âmbito universitário, durante a disciplina Processo de Encenação II, orientada pelo professor Edceu Barboza, junto ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). O local de realização do experimento foi um beco localizado na Rua Araripe, Centro do Crato - CE. A rua não asfaltada, repleta de buracos, popularmente conhecida como “Beco da Mijada”, é tanto utilizada por moradores quanto por comerciantes. Prevalece o descarte de lixo no local, o que o torna mais inóspito do que o comum.

Com esse trabalho, o grupo dá continuidade às pesquisas iniciadas em 2017, quando em processo de montagem do espetáculo *Dois Vezes Sem*, investigava a prática da violência nos espaços públicos, em especial contra os corpos femininos. Seis anos depois retornar ao tema tornou-se urgente, tendo em vista o aumento dos casos de mulheres que foram vítimas de violência durante o período da pandemia, incluindo, infelizmente, uma das integrantes do grupo.

Inicialmente, gostaria de destacar a Deriva enquanto um procedimento utilizado durante o processo de criação para o levantamento de materiais e composição das dramaturgias. A prática da Deriva surge na Itália entre as décadas de 50 e 70 do século XX, vinculada ao movimento político e artístico de vanguarda da Internacional Situacionista. Conforme Guy Debord (1997), um dos princi-

³ Eu estava em licença maternidade, Tarsila estava com quatro meses e graças à possibilidade de poder pagar uma rede de apoio, não hesitei em concordar com o início dos ensaios.

⁴ O projeto de montagem foi contemplado pelo XII Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE).

pais mobilizadores do situacionismo, a deriva define-se pela busca de um comportamento lúdico-construtivo que tensione a conduta padrão do transitar pela cidade.

Durante os primeiros três meses a montagem foi acontecendo por meio das vivências/Derivas que íamos realizando na cidade do Crato (CE). Munidas de um planejamento semiaberto, cada dia de caminhada pelos bairros escolhidos nos surpreendia com algum encontro inesperado. Saíamos caminhando em grupo, sem destino prévio, sendo guiadas pela multiplicidade de aspectos da rua que iam intervindo.

1° bairro – Centro. Local de saída: Praça Bicentenário. Primeira esquina, sob uma placa de trânsito encontramos uma imagem de Iemanjá. Paramos, nos olhamos, fotografamos, seguimos.

2° bairro – Seminário. Local de saída: Encosta do Seminário. Durante uma caminhada em Deriva individual, encontro um varal de roupas, pergunto de quem é, encontro a dona das roupas, pergunto se posso recolhê-las, uma vez que já estavam secas, ela desconfiada aceita. Proponho ao grupo que façamos essa ação juntas. Com o amadurecimento do processo percebemos que o varal constituía um elemento chave da nossa cenografia, portanto este se tornou o principal suporte das cenas, nele inserimos objetos de cena, apoiamos nossos documentos e erguemos nosso altar.

3° bairro – Belmonte. Local de saída: Vila da Música. Subimos uma grande ladeira em busca de uma rezadeira, chegando em sua casa ela não estava. No caminho entramos na casa de Mestre Cícero Galdino⁵, sua filha estava lavando roupas, parou sua atividade para nos atender. Conhecemos um remédio medicinal, fabricação de seu pai, o Leite de Janaguba.

4° bairro – Alto da Penha. Local de saída: Rua Saturnino Candeia. Ao puxar conversa com algumas pessoas na rua perguntamos quem no bairro poderia nos contar um pouco sua história e nos disseram para buscar a casa de Dona Có (Socorro), uma professora aposentada que gostava muito de conversar. “Uma senhora de quase setenta que sedenta por contar sua história abriu as portas de sua casa, lamentou suas pernas e narrou com olhar misterioso uma vida dedicada ao trabalho e à educação. Dona Có nos ensinou: que a gente não esqueça de planejar e cuidar o envelhecer”. Em uma das cenas do espetáculo contamos um pouco como foram nossas vivências nos bairros por onde passamos, essa é uma fala dita por mim sobre nossa passagem pelo Alto da Penha.

5° bairro – Batateiras. Local de saída: Aparecida Cactos e Suculentas. Aparecida Natália vende plantas no bairro Batateiras, ela nos falou sobre cuidar de algo que cuida da gente. Também neste mesmo bairro visitamos Mestra Edite⁶ que conversou sobre muitas coisas, enquanto atendia aos pedidos do neto que dizia querer banana amassada com açúcar. Antes de irmos embora corremos em seu quintal, a chuva chegava, recolhemos as roupas do varal e nos despedimos.

É importante mencionar que ao final de cada exercício de caminhada em Deriva escolhíamos um lugar na rua para sentar e conversar, reunir pensamentos, materiais, registros fotográficos, audiovisuais e tudo mais que reverberasse o momento vivido. Durante essas conversas recuperei um trecho de um texto que havia escrito em junho de 2022 a partir de uma Deriva realizada individualmente, seu enunciado propunha: “Criar um altar na cidade para evocar aquilo que me faz crescer”. A Deriva em 2022 havia sido feita em busca de escadarias e por cada escadaria que passei vi

⁵ Um exímio conhecedor da Floresta Nacional do Araripe e sua vegetação, artesão, além de ser guia da floresta pelo conhecimento adquirido ao longo da sua vida.

⁶ Mestra da cultura no Ceará, Edite Dias mantém o Grupo de Mulheres do Coco da Batateira desde 1979, na cidade do Crato.



Figura 3. Iemanjá na esquina da Praça Bicentenário.

Fonte: Sâmia Ramare, 2023.

#paratodomundover

Uma calçada desnivelada com alguns matos crescendo. Um mastro de placa de trânsito enferrujado e próximo a este uma imagem intacta de gesso muito pequena de Iemanjá.



Figura 4. Cena 01, sinal de fumaça..

Fonte: Samuel Macedo, 2023.

#paratodomundover

No primeiro plano um varal de cordas vermelhas em que se vê pendurados xícaras, carregadores de celular e ervadas embaladas em tecido leve. No plano de fundo uma escadaria e três atrizes dispostas em lugares distintos com vestidos e calças legging vermelhas. Cada uma segura um bastão que dispara uma fumaça lilás.

elementos que me lembravam a construção de altares: restos de fogueira, imagens de santos/as, oferendas e velas. Além disso, de cima, as escadarias me permitiam ver outra perspectiva da cidade, me convidavam à projetar horizontes possíveis, realidades imaginadas, como orações.

Havia no exercício de remontagem do espetáculo *porElas* um desejo de mapear espaços residuais da cidade do Crato, espaços postos à margem e, de certo modo, violentados, assim como os corpos femininos. Um exercício se uniu ao outro e nos três bairros escolhidos para a realização da temporada de estreia (Centro, Batateiras e Pimenta) fomos construindo o espetáculo tendo sempre como relação as escadarias que estavam ao fundo.

Escritas com a cidade

O trabalho inicial feitos nos bairros com as Derivas levantou materiais que nos convidaram à escrita. Dos encontros com as mulheres nas ruas, calçadas e casas, um primeiro momento da mon-

tagem que poderíamos chamar de “dramaturgia da cidade”, seguimos ao nosso próprio encontro. Esse termo que pode abarcar sentidos múltiplos faz parte das terminologias de um teatro que pensa e reivindica a cidade, para além de um uso “apenas” cenográfico. É tarefa nossa, artistas cidadãos/ãs urbanas/os, povoar a cidade com o que dela se afastou. Como nos lembra Brito (2017, p. 29): “A rua é vista como organismo vivo, e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser esse organismo, misturar-se, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade”. A dramaturgia da cidade toma como ponto de partida a ideia de que podemos ler a cidade (seus espaços e lugares), suas práticas, seus usos e habitantes atualizam a todo momento o texto que é escrito pela própria vida sendo vivida. O teatro que com ela propõe-se relacionar, impregnar, contaminar, não pode deixar de ouvi-la.

Como dizia, seguimos ao nosso próprio encontro. Em um determinado ensaio, fomos provocadas por Sâmia Ramare (encenadora) a escrever e contar uma história que poderia ser nossa e/ou inventada. Desse exercício, escrevi uma primeira versão do texto compartilhado inicialmente que já apresentava a presença do elemento cartaz vermelho e branco. A cena criada por Sâmia conta a história de Anastácia, fazendo aproximações entre ela e a princesa de Angola, mulheres negras em cena quebrando o silenciamento imposto a estes corpos e enaltecendo sua liberdade de expressão.

Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, escravizada por uma família portuguesa. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor do seu pescoço”. (Kilomba, 2008, p. 35-36)

A cena criada por Lia convoca o público a acender velas, uma brincadeira que gostava de dividir com as amigas quando criança, enquanto narra uma relação de violência vivida no seu primeiro casamento recupera a memória de mulheres da cidade do Crato vítimas de feminicídio.

A dramaturgia do espetáculo foi sendo construída colaborativamente, composta de rastros das Derivas, histórias próprias e de outras mulheres que compõem a história da nossa cidade, do nosso país. Gostaria de enfatizar o caráter autobiográfico que foi sendo impresso, marcadamente presente nos teatros contemporâneos do real. Conforme Monteiro (2016, p. 81) aponta:

Torna-se relevante refletir sobre as transformações nos espaços urbanos, que possibilitam a criação de ações políticas, ainda que por meio de pequenas intervenções, subtraindo a leitura do senso comum desses espaços e revelando novas subjetividades no desvelamento e compartilhamento de autobiografias. No espaço urbano, o sentido de coletivo é posto em xeque quando uma determinada “ordem natural” é substituída por depoimentos, relatos, entrevistas e todo tipo de ação que visa a transfigurar o que não pode ser dito por receio de desestabilização do cotidiano.

Monteiro (2016) dá destaque ao depoimento autobiográfico em meio à cidade, assunto que toca as reflexões desejadas com o *porElas*. O que desvela e qual a potência dessa prática no espaço urbano, em especial naqueles residuais? Afinal, “algo tão pessoal precisa ser compartilhado em pra-

ça pública?” Ao lançar esse questionamento ao público durante a temporada de estreia⁷, na maioria das vezes, ouvi silêncios. Algumas pessoas respondiam “depende”, o que nos faz rever o lugar do debate público, revigorar o espaço da cidade como um lugar de dissenso, debate, conflito, mesmo que essas noções perpassem o nível do pensamento, do pensamento ligeiro. Esse movimento revela a potência de uma prática teatral performativa na rua que acessa materiais reais e põe na roda, no caso do *porElas*, questões de gênero e papéis sociais.

Associado às narrativas de cada atriz/performer podemos destacar a presença de documentos em cena (fotos de família, RG), aparatos que buscam no contato próximo ao/à espectador/a um convite a pensar sobre nossos amuletos, sobre quais elementos (materiais ou não) carregamos como forma de proteção. A pergunta: “o que você carrega?” é distribuída logo no início do espetáculo em tom de conversa e as pessoas que passam/assistem dividem crenças, subjetividades, espiritualidades.

Narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de nosso passado. Trata-se da imagem de algo ausente. Seja deste eu que só encontra figuração a partir do que essa performance produz, seja do passado no formato de lembranças. [...] Mas narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam. [...] É o crédito a essa palavra que torna o mundo intersubjetivamente partilhado. (Leite, 2017, p. 09)

Durante o espetáculo há diversos momentos em que o público é confrontado a se posicionar e dizer sobre suas proteções é também uma forma de depoimento na cena. Assim acontece o *porElas*, expomos nossas histórias, contamos aquelas que ouvimos nas brechas de cidade que vivenciamos e durante o evento abrimos a escuta para as pessoas que ali estão/passam. Recuperando o que Janaína Leite (2017) indica em seu livro ao falar sobre os aspectos do autobiográfico na arte, *porElas* é uma resposta momentânea de corpos/memórias em diálogo. Foi necessário inventarmos a forma que nos conviesse para dizer das nossas experiências, não isoladas, mas em coletivo, entre si e com a cidade.

As pessoas todas com quem conversei durante o processo de criação e apresentação, em especial as mulheres, mas todas sem exceção constituem atravessamentos à cena, conectam vida privada e pública. A dificuldade que vivo nesse instante em descrever esta experiência talvez seja a de sintetizar tantas camadas que se sobrepõem e estruturar uma fala, que também é momentânea, mas exercita traduzir vidas. Vidas que estão sendo crescidas dentro e fora de cena.

Ao fazer o exercício de descrever a experiência de estar em Belém, apresentando uma comunicação inédita que trata de pesquisa muito recente e intensa sobre o ser-mãe-artista-professora-pesquisadora, agregando a estes papéis a cidade como produtora de tensões e atrações, rememoro os encontros que tive durante o XII Congresso da ABRACE. Encontros de trabalho, encontros com amigos que há tempos não via, encontros-surpresa, encontros com outras mães que deixaram suas crias em casa sob cuidados de outras pessoas e encontros com mães que carregaram suas crias para o congresso. Nesse percurso um encontro também com esta que escreve, o enfrentamento de todos os desafios e, sobretudo, uma reverência à iniciativa de se permitir.

⁷ A temporada de estreia aconteceu entre os dias 01 e 06 de agosto de 2023, com duas apresentações em cada bairro (Batateiras, Pimenta e Centro).

REFERÊNCIAS

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: Edufba, 2017.

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

FRANCKE, Andrea. Escolas de arte, maternidade e ativismo. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Agite antes de usar**: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 154-162. Tradução de José Feres Sabino.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. MATRIZ: relato de uma experiência em arte e maternidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12, 2021, Florianópolis. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. p. 01-13. Disponível em: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1609981323_ARQUIVO_b2729aa935d-3f3871111362c685c1865.pdf. Acesso em: 22 set. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

MONTEIRO, G. L. G. AUTOBIOGRAFIA NA CENA CONTEMPORÂNEA: TENSIONAMENTOS ENTRE O REAL E O FICCIONAL. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte**, p. 78–91, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15776>. Acesso em: 13 out. 2023.

TEATRO POPULAR E TEATRO DE RUA

Debates a partir de um processo de pesquisa de Teatro de Grupo

Alexandre Falcão de Araújo¹

RESUMO

No presente trabalho serão apresentadas reflexões e análises a partir dos encontros do “Módulo 1: Teatro Popular”, do Curso de Estudos Teóricos do projeto "Inundação: veredas encruzilhadas do Teatro Popular Inventivo”, realizado pela Cia. dos Inventivos (de São Paulo/SP) durante o primeiro semestre de 2023. O primeiro módulo do curso, por mim coordenado e realizado de forma virtual, contou com participações de artistas, pesquisadoras e pesquisadores convidadas e convidados, especialmente das regiões Norte e Nordeste do país e com participantes de várias regiões brasileiras. Nele, debatemos os conceitos de teatro popular e culturas populares, bem como refletimos acerca dos processos de pesquisa de grupos como a própria Cia. dos Inventivos, a Cia. Teatro de Caretas (Fortaleza/CE), a Cia. dos Pés (Maceió/AL) e de processos pedagógicos em Teatro na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Práticas de artes cênicas ligadas às máscaras populares, aos folguedos e manifestações populares como reisado, boi bumbá, bumba meu boi e coco de roda foram objetos de estudo do curso. Desta forma, provocações e percepções contemporâneas acerca das referidas práxis serão trazidas à baila, a fim de contribuir com o contínuo amadurecimento das relações entre teatro de rua, teatro e dança de grupo e as culturas populares.

Palavras-chave: culturas populares; teatro popular; pedagogia teatral.

RESUMEN

En este trabajo se presentarán reflexiones y análisis a partir de las clases del “Módulo 1: Teatro Popular”, del Curso de Estudios Teóricos del proyecto "Inundación: veredas encruzilhadas do Teatro Popular Inventivo", realizado por la cia. dos Inventivos (de São Paulo/SP), durante el primer semestre de 2023. El primer módulo del curso, coordinado por mí y realizado virtualmente, contó con la participación de artistas, investigadoras e investigadores invitados, especialmente de las regiones Norte y Nordeste del país, y con participantes de diversas regiones brasileñas. En él debatimos los conceptos de teatro popular y culturas populares, además de reflexionar sobre los procesos de investigación de grupos como la propia Cia. dos Inventivos, Teatro de Caretas (Fortaleza/CE), Cia. dos Pés (Maceió/AL) y procesos pedagógicos en Teatro en la Universidad Federal de Alagoas (UFAL) y la Universidad Federal de Rondônia (UNIR). Prácticas de artes escénicas vinculadas a máscaras populares, festividades y manifestaciones populares como el reisado, boi bumbá, bumba meu boi y el coco fueron objetos de estudio durante el curso. De esta manera, se pondrán en primer plano las provocaciones y percepciones contemporáneas sobre la praxis antes mencionada, con el fin de contribuir a la continua maduración de las relaciones entre el teatro de calle, el teatro de grupo, la danza de grupo y las culturas populares.

Palabras clave: culturas populares; teatro popular; pedagogia teatral.

¹ É caipira do interior de São Paulo, descendente de nordestinos e artista de teatro, aventurando-se também pela música e audiovisual. Formado como ator pela Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT. É docente efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, integra o Grupo cênico-musical As de Saias e é mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista – Unesp. Correio eletrônico: alexandre.falcao@unir.br.

INTRODUÇÃO

No primeiro semestre de 2023 tive a grata satisfação de conduzir, como professor convidado, um módulo virtual, acerca de Teatro Popular, do Curso de Estudos Teóricos do projeto "Inundação: veredas encruzilhadas do Teatro Popular Inventivo", realizado pela Cia. dos Inventivos (de São Paulo/SP).

O referido módulo do curso contou com as participações de artistas pesquisadoras e pesquisadores convidadas/os, especialmente das regiões Norte e Nordeste do país e com participantes (estudantes de graduação, de ensino técnico e artistas de teatro de grupo) de várias regiões brasileiras. O foco dos estudos esteve no debate em torno dos conceitos de teatro popular e culturas populares e nas reflexões acerca dos processos de pesquisa de grupos como a própria Cia. dos Inventivos, a Cia. Teatro de Caretas (Fortaleza/CE), a Cia. dos Pés (Maceió/AL), além de processos pedagógicos em Teatro na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Assim, no presente texto, apresento parcela dos aspectos conceituais e dos exemplos práticos debatidos ao longo do curso.

BREVES APONTAMENTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS²

Os debates em torno dos conceitos de teatro popular e de cultura popular são longos e nos remetem, no Brasil, pelo menos ao século XIX, com o romantismo, e à década de 1920, com o emergir do modernismo. No teatro brasileiro *strictu sensu*, o aproveitamento de temas e poéticas das culturas populares é mais notável a partir da década de 1950, sendo possível indicar o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, como um marco nesse sentido. Mas, Larissa Neves (2014) indica que o teatro de *inspiração folclórica* se fazia notar desde o século XIX, por exemplo, com Martins Pena.

Beti Rabetti, no artigo *Memória e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas*, elenca distintos tipos de teatro chamados de popular, estando em um extremo, "[...] um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado [...], [do outro] um teatro preponderantemente ingênuo e singelo, onde comumente sobressaem tons de folclore [...] [e no centro das tensões] o teatro popular visto como ligeiro ou comercial" (Rabetti, 2000, p.3).

Mas, a autora elege para o foco de seu artigo aquele teatro popular que assim é denominado por estabelecer relações com as culturas tradicionais. Também é este recorte o mais pertinente para o presente texto, ainda que as nuances dos demais tipos de teatro denominados por popular na classificação de Rabetti (ibid.) também tangenciem nosso tema. A partir de José Jorge de Carvalho, a professora situa a "[...] cultura popular a meio caminho entre as culturas tradicionais e a cultura de massa, fruto da indústria cultural" (id., ibid., p. 4). Rabetti atenta para aquele teatro que, em sua expressão, realiza um *diálogo estreito* com as culturas tradicionais, na medida em que por descuido das convenções da arte faz da cena um *reducto* de tipificações.

² Parcela das reflexões apresentadas neste e no próximo item do presente texto constam, originalmente, do segundo capítulo de minha tese de doutorado, intitulada *Teatro de rua e universidade: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil* (Araújo, 2021). Aqui, tais reflexões são articuladas à luz do debatido no curso promovido pela Cia. dos Inventivos.

Se pudéssemos exemplificar parcela das categorias elencadas por Rabetti (2000), talvez *Este lado para cima* – isto não é um espetáculo, da Brava Companhia, de São Paulo³ fosse um bom exemplo de um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado, inspirado diretamente na estética épico-dialética de Brecht. Como um exemplo de espetáculo onde sobressaem tons de folclore (ainda que não necessariamente ingênuo), teríamos *Viva o Cordão Encarnado*⁴ (1965), de Luiz Marinho, montado originalmente pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), sob direção de Clênio Wanderley, em 1968.

Porém, para nossa análise é necessário não somente identificarmos balizas conceituais para o teatro popular, mas também para a cultura popular. Marilena Chaui (1986), em *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, tenta se aproximar da cultura popular, entendida como “[...] expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente pelos dominados” (Chaui, 1986, p. 24).

A autora ressalta que sua abordagem se distingue das perspectivas romântica, ilustrada e marxista “ortodoxa”, pois considera a cultura popular como algo que se efetua dentro da própria cultura dominante, ainda que na forma de resistência. Assim, a cultura popular não é vista pelo prisma de uma totalidade que seria

[...] antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência (id., *ibid.*, p. 25).

Em sua busca de entendimento da funcionalidade do conceito *cultura popular*, a filósofa recusa o estreitamento de visão que o enquadra dentro dos limites do primitivismo, comunitarismo e purismo (o que seria a visão romântica), ou algo a ser superado (do ponto de vista da cultura dita instruída⁵), assim como rejeita sua simples identificação como cultura de massa, uma vez que essa última está sob controle da classe dominante. Desta sorte, apesar de difícil definição, a cultura popular explicita as divisões sociais, na medida em que sua afirmação denuncia a existência de uma cultura não-popular, contra a qual, em alguma medida, se contrapõe.

³ Cf. <https://blogdabrava.blogspot.com/p/outros-trabalhos-da-brava-companhia.html>

⁴ A peça inspira-se no folguedo do pastoril profano, com suas jornadas licenciosas e histórias picantes envolvendo as pastoras.

⁵ O ponto de vista chamado pela autora de Ilustrado ou ligado à cultura instruída é correlato à noção de *cultura* como *civilização*, como apresentado por Terry Eagleton (2005). Terry Eagleton apresenta os contextos políticos e históricos em que se estabeleceram os usos do conceito de cultura. [...] O primeiro, referindo-se ao desenvolvimento intelectual, tornou-se sinônimo de *civilização* e se estabeleceu principalmente na França, no período Iluminista, tendo sido utilizado, inclusive, como “justificativa” para o imperialismo e o expansionismo napoleônicos. O segundo, referente a um modo de vida característico, estruturou-se originalmente na Alemanha, como resposta aos ímpetus expansionistas da França, no bojo no Romantismo e com fortes traços idealistas. Estes dois usos tornam-se, na virada do século XIX, antagônicos, pois *civilização* (sinônimo ao primeiro sentido de cultura) era vista pelos germânicos da época como “[...] abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material” (Eagleton, 2005, p. 23), enquanto que cultura era tida como holística, orgânica e sensível. O terceiro, referente às artes, concerne, concomitantemente, ao seu empobrecimento e sua intensificação. Empobrecimento porque sugere que as atividades humanas contemporâneas, excluídas as do campo artístico, não têm potência criativa e imaginativa, o que restringe essas faculdades à pequena proporção de homens e mulheres eruditos que teriam condições de produzir ou fruir da chamada alta cultura. Intensificação porque as artes podem se tornar uma espécie de oásis de valor, conferindo materialidade à ideia abstrata de cultura.

É possível considerar que o diálogo criador entre as culturas tradicionais e o teatro moderno, como proposto por Rabetti (2000) e tantos outros pensadores, pensadoras e artistas (Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, por exemplo), deve atentar para a não redução ao típico enquanto estereótipo de determinada cultura, mas buscar indagar pela complexidade de seus sistemas de códigos, elaborados e acumulados em uma memória longa da tradição.

Chauí, em meados da década de 1980, considerava que a cultura popular, no Brasil, se manifestava na forma de consciência trágica (no sentido da tragédia grega), que operava com paradoxos, na medida em que “[...] descobre a diferença entre o que é e o que poderia ser e que por isso mesmo transgride a ordem estabelecida, mas não chega a constituir uma outra existência social, aprisionada nas malhas do instituído” (Chauí, 1986, p. 178). Mas, a “aposta” da filósofa é que

[...] A ambiguidade da Cultura Popular e a dimensão trágica da consciência que nela se exprime poderiam sugerir uma outra lógica, uma racionalidade que navega contra a corrente, cria seu curso, diz não e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes, românticos ou ilustrados (CHAUI, 1986, p. 179, grifo da autora).

Nesse sentido, a apreensão de cultura popular para Chauí, dialoga ainda com a análise de Alexandre Mate (2009) para o teatro de rua, especialmente aquele que é feito nas comunidades. Para o autor, o teatro de rua pode proporcionar a gestação de novos sentidos para o espaço, novas formas de ver e estar naquele lugar, pode funcionar como “rastilhos de intervenção e de organização das comunidades” (Mate, 2009, p. 25).

Em termos formais, seria possível utilizar diversos conceitos, de origens distintas, para nomear as expressões culturais nas quais os teatros populares, em certa medida, se inspiram, tais como: *folguedos*, *danças dramáticas* ou *espetáculos populares*. Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, define o *folgado popular* como

[...] manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letra (quodras, sextilhas, oitavas ou outro tipo de verso); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral) (Cascudo, 2000, p. 241).

Já o folclorista alagoano Théo Brandão define o *folgado* como: “[...] estruturado, comporta número certo de figurantes, traja uniforme especial, rito ordenado, carece de ensaios e preparação” (Brandão apud Cavalcanti, 2018a, p. 41). Assim, sublinha a professora Telma Cesar Cavalcanti, da Universidade Federal de Alagoas, que “[...] os folguedos foram eleitos como o foco ou o centro da atuação do movimento folclórico nacional”, pois foram consideradas as manifestações que abrangem a maior diversidade de linguagens artísticas (id., ibid.).

De acordo com Telma Cesar, no domínio do movimento folclorista foi estabelecida a diferença entre os folguedos e as danças, sendo que estas últimas não teriam o aspecto dramático, não configurando personagens, nem explicitando seus vínculos com aspectos religiosos. Nesse caso, por exemplo, o coco⁶, presente em diversos estados nordestinos, seria uma dança e não um folgado.

⁶“Dança cantada, sendo acompanhada pela batida dos pés ou tropel, também é denominada de Pagode ou Samba. Surge na época ju-

Tal distinção entre dança e folguedo não é funcional para o âmbito deste texto, uma vez que a teatralidade que aqui interessa não está restrita aos aspectos das personagens (ou tipos/figuras), nem tampouco à dimensão religiosa.

A despeito de não necessariamente explicitar suas características dramáticas, as manifestações classificadas como danças – no âmbito de algumas das correntes mais influentes do movimento folclorista brasileiro – também apresentam amplo potencial pedagógico para o aprendizado teatral. Assim, reiterando o acima exposto, a diferenciação realizada pelos folcloristas não nos é tão relevante.

Mas, não podemos ignorá-la até, porque, como realça Larissa Neves (2013), o termo *folgado* foi o mais difundido entre os folcloristas e tem grande influência até a atualidade. Outra denominação, a partir de Hermilo Borba Filho, seria a de *Espetáculos Populares*, abrangendo as diversões dramáticas “[...] que se colocam entre a dança, o jogo, a festa e o teatro propriamente dito” (Santos, 2008, p. 29).

Mais uma nomenclatura usual, especialmente entre os praticantes das culturas populares, é a de *brinquedos* ou *brincadeiras* populares, daí se falar em brincantes. Dedicado ao mesmo conjunto de fenômenos, Mario de Andrade, por sua vez, denominava por *danças dramáticas* os bailados com entrecos dramáticos, textos, músicas e danças próprias (Santos, 2008).

Em suma, as culturas populares serão consideradas neste texto a partir de um duplo significado: remetendo às tradições, mas também a toda prática cultural que se inscreve dentro do trinômio inconformismo-conformismo-resistência, frente à cultura dominante. A partir deste breve apanhado teórico-conceitual, que também foi apresentado no curso em questão, passemos então às reflexões oriundas das conversas com as/os convidados/as do curso.

O TEATRO POPULAR E AS CULTURAS POPULARES NA PESQUISA (ACADÊMICA E ARTÍSTICA) EM TEATRO

Vanéssia Gomes dos Santos, a primeira das docentes convidadas do módulo Teatro Popular, do curso em questão, é fundadora do grupo Teatro de Caretas (Ceará)⁷ e considera “as manifestações tradicionais como lugar de referência para os estudos e práticas de procedimentos de atuação teatral” (Santos, 2022, p. 1). O tema de sua aula foram as pesquisas de campo do Teatro de Caretas junto a grupos de cultura popular do interior cearense. Entre tais pesquisas, vale citar: Reisado da Família Ramos (assentamento rural em Canindé/CE); festa dos Karetas, na Semana Santa da cidade

nina ou em outras ocasiões que se quer festejar acontecimentos importantes nas comunidades rurais. [...] Tem origem africana, filiada ao batuque angolano-conguense. Talvez tenha surgido na zona fronteira de Alagoas e Pernambuco, no cordão de serras ocupadas no século XVIII pelo célebre Quilombo dos Palmares. Dessa região espalhou-se por todo o nordeste do Brasil, onde recebeu nomes e formas coreográficas diferentes [...]” (Alagoas, 2016, p. 33). Telma César Cavalcanti destaca que, tradicionalmente, aliada à função percussiva os passos dos dançarinos do coco de roda tinham ainda a função pragmática de “[...] nivelar o chão de barro nos mutirões para construção de casas-de-pau-a-pique” (Cavalcanti, 2018, p. 146). A professora da Ufal ressalta que, ainda que o coco alagoano não tenha uma vinculação religiosa, não é possível afirmar o mesmo em relação às demais manifestações do coco em outros estados nordestinos, pois, na Paraíba, por exemplo, há grupos que explicitam sua vinculação religiosa (Cavalcanti, 2020).

⁷ Grupo de teatro de rua, fundado em 1998, Fortaleza/CE. Tem como foco a criação e pesquisa na linguagem cênica voltadas para a atuação na rua. A pesquisa estética do grupo está ligada “a uma ideia/ação social que busca o encontro entre tradição e contemporaneidade” (Ceará, 2023).

de Jardim/CE, na Chapada do Araripe; cavalo marinho Estrela de Ouro, em Condado/PE; e o encontro com os cazumbas na baixada maranhense, nas cidades de Viana, Matinha (povoado de Tanque de Valença) e São João Batista.

Entre os procedimentos prévios à pesquisa de campo destaca-se o esforço do grupo em estudar as manifestações, sua história, origem, canções, relaxos (versos cômicos), via produções acadêmicas, vídeos e outras fontes disponíveis. Já no campo, propriamente dito, o conjunto de artistas do Teatro de Caretas, além de “assistir” às manifestações, com respeito, aos poucos, envolvia-se também na brincadeira.

Fica evidente que a noção de pesquisa praticada pelo Teatro de Caretas é diferente da antropologia tradicional do início do século XX, que pressupunha um distanciamento entre sujeito e objeto. No exemplo em questão, o conjunto de artistas não apenas realizava uma espécie de observação participante, como também incorporava parcela do repertório corporal, sonoro e simbólico, como um todo, para as performances que seriam desenvolvidas posteriormente, em Fortaleza/CE.

Assim, o resultado sensível da pesquisa de campo do grupo eram as próprias performances realizadas em Fortaleza e que aconteciam dois ou três dias após o retorno do grupo à capital cearense, quando as impressões, memórias e afetos da experiência em campo ainda estavam “à flor da pele”.

Na sequência das aulas do curso, partimos “do Ceará para Alagoas”, recebendo Telma César Cavalcanti, artista alagoana, diretora e fundadora da Cia. dos pés⁸ e professora do Curso de Teatro da UFAL. À época de minha pesquisa de doutorado, em 2019, eu tive a oportunidade de acompanhar um pouco do trabalho de Telma em Maceió. Na ocasião, em entrevista a mim concedida, a professora Telma relatou o trabalho pedagógico com a dança do coco (ou coco alagoano, como ela prefere chamar⁹), no contexto das aulas de Projetos Integradores II, no curso de Licenciatura em Teatro da UFAL.

Inicialmente, as e os estudantes costumam visitar os grupos de coco de Maceió. Já na primeira experiência com esse componente curricular a professora e bailarina quis ir além do simples aprendizado do repertório de passos do coco, criando com a turma uma Aula-Espetáculo sobre o coco de roda que, posteriormente, virou um projeto de extensão.

Em uma segunda experiência, no ano seguinte, além do estudo do histórico da dança, o coco foi o mote para o trabalho de atuação e improviso com a poesia:

A ideia é mostrar para os alunos a riqueza de recursos oferecidas pelo coco alagoano, para a formação do ator ou para a educação do/pelo teatro. Assim, exploramos o recurso da poesia cantada. Pegamos versos e melodias tradicionais para inicialmente aprendê-los e depois criarmos versos a partir dessas melodias tradicionais, compondo com temas relacionados a nossa realidade, ao cotidiano de nossas vidas (Cavalcanti, 2020).

Em sua pesquisa de doutorado, Telma dedicou-se a estudar o grupo juvenil de coco alagoano Xique-xique, da periferia de Maceió (Cavalcanti, 2018). Em sua tese, Telma pondera que os grupos juvenis de coco alagoano, – em especial o grupo Xique-xique, por ela estudado com mais profun-

⁸ Companhia de dança atuante em Maceió-AL desde 2000. Desenvolve processos de pesquisa visando a criação em dança como uma forma de ser, existir, interferir e se comunicar no mundo. Cf. <http://companhiadospes.blogspot.com/>

⁹ Telma César (Cavalcanti, 2020) ressalta que em Alagoas a dança costumeiramente é chamada de coco de roda, porém ela opta por chamar de coco alagoano, ressaltando que há diferenças na forma da dança em seu estado em relação aos outros estados nordestinos.

didade – promovem processos de educação integral, que se conformam também em uma reação criativa de coletivos de jovens periféricos à precariedade da condição social que lhes é imposta.

[...] Na qualidade de esforço do movimento empregado em sua dança, ao mesmo tempo em que desenterram memórias, recusam-se a pôr suas batidas a serviço apenas de nivelar o chão da casa do vizinho. Ao contrário, parecem bradar pelo nivelamento de condições de existências mais igualitárias como quem quer (re)percutir no chão do mundo inteiro (Cavalcanti, 2018, p. 172).

A partir dessa inspirada imagem proposta por Telma, é possível relacionar o fazer dos grupos juvenis de coco alagoano com as práticas de cultura popular na acepção de Marilena Chaui (1986), na medida em que os grupos expressam um jogo complexo de conformismo, inconformismo e resistência. Durante a conversa virtual no curso realizado pela Cia. dos Inventivos, além de contar boas histórias de seu trabalho pedagógico e de sua relação com os mestres e mestras das culturas populares e com os grupos juvenis de coco, Telma ressaltou que na sua lida com as danças populares não lhe interessa somente ou prioritariamente a parte técnica das danças, mas em especial a parte comunitária, coletiva, mais ampla, a partir da qual a dança ganha sentido no cotidiano, quer nas comunidades tradicionais e rurais, quer nas comunidades urbanas e periféricas.

Ainda na mesma conversa, ao ser questionada sobre a relação das rimas do coco e embolada com as rimas contemporaneamente ditas no escopo das batalhas de rimas, também chamadas *slams* e no contexto do rap e da cultura hip-hop, Telma credita a matriz destes estilos de música e poesia à ancestralidade africana, comum a grande parte, se não a totalidade, dos aludidos estilos musicais, desenvolvidos em locais geograficamente tão distintos.

O terceiro convidado do curso foi o ator, palhaço, mascareiro, pesquisador e diretor teatral Ivanildo Picolli dos Santos, que, assim como Telma, é docente do curso de Licenciatura em Teatro da UFAL. Minha parceria com Ivanildo já vem de longa data, por termos cursado pós-graduação na mesma instituição, o Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Porém, tive a oportunidade de acompanhar mais detalhadamente seu trabalho docente também durante minha pesquisa de doutorado.

A conversa com Ivanildo girou em torno de sua pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Cartografia do Ensino e Pesquisa das Pedagogias e Linguagens das Máscaras no Brasil à Luz das Referências dos Mestres Italianos: Donato Sartori, Roberto Tessari e Enrico Bonavera”, realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), entre 2019 e 2021. Considerando a aludida pesquisa, sua experiência na UFAL e também suas pesquisas anteriores, de mestrado e doutorado, Ivanildo conduziu uma viagem ao pluriverso (como ele nomeia) das máscaras na/da cultura popular brasileira, com especial destaque às máscaras cômicas.

Em suas palavras, “as máscaras aparecem na cultura popular dos povos como objeto religioso, ritualístico, configuração arquetípica de ancestralidades (...) [ou ainda] como jogos lúdicos, (...) nas brincadeiras, manifestações recreativas, confrarias de negros etc”. (Santos, 2023).

Assim, Ivanildo apresentou o grupo com iconografias e breves contextualizações de diversas máscaras das culturas populares brasileiras, tais como: bumba meu boi, cazumba, cavalo marinho, folia de reis, caretas, papangu, zambiapunga, palhaços de cavallhada, farricoco da cerimônia do Fo-

garéu (Goiás Velho e Marechal Deodoro/AL); caboclos (RN), caipora (Pesqueira/PE), além de negras da costa, La ursa, guerreiros, mané do rosário (essas últimas de Alagoas).

Particularmente em relação às negras da costa¹⁰, folguedo alagoano do período carnavalesco em que homens (a maioria, homens negros) vestem-se como baianas e pintam-se de preto, gerou certo desconforto no grupo, no que tange às questões de gênero e raça/etnia. Tais questões serão retomadas brevemente no próximo item do presente texto.

Como forma didática de organização e talvez devido às suas origens artísticas e religiosas (Araújo, 2021b, p. 192-4), o pesquisador segue o calendário litúrgico católico que rege o ciclo festivos e de brincadeiras populares brasileiras, considerando os ciclos pascal, pentecostal, junino, dos santos de Outubro, natalino, além do ciclo carnavalesco e das festas profanas. A rica viagem conduzida por Ivanildo termina com as máscaras de palhaço do circo tradicional e com a máscara do velho do pastoril profano.

Por fim, a dupla Luiz Daniel Lerro e Jaqueline Bernardo Luchesi foram convidados para tratar do boi-bumbá amazônico. Luiz¹¹, assim como eu, é professor do curso de Licenciatura em Teatro da UNIR, em Porto Velho/RO e Jaqueline é atriz, arte-educadora, brincante de boi, egressa do curso de Teatro da UNIR e está concluindo uma pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, acerca do boi-bumbá, na Universidade Federal do Acre – UFAC¹².

Durante a conversa foi apresentado o boi amazônico, nas versões de Parintins/AM e Porto Velho e Guajará-Mirim/RO e debatida, entre outros aspectos, a questão identitária indígena no boi amazônico que, por vezes, ainda soa como romântica, deslocada das pautas da luta indígena contemporânea. Ainda assim, é possível reconhecer um rico potencial pedagógico no boi, além das dimensões comunitária e social explícitas particularmente no boi rondoniense.

Outra das importantes indagações surgidas da conversa com a dupla de pesquisadores acima referenciados foi: com quais corpos dialogam o teatro físico e a dança-teatro étnicas europeias? A partir da crítica ao predomínio de uma linhagem eurocêntrica no ensino de teatro (porém, sem desconsiderar as importantes contribuições advindas do “Velho Continente”), as pesquisas e práxis pedagógicas de Luiz e Jaqueline caminham no sentido decolonial, de uma pedagogia do teatro que dialogue com o contexto amazônico e se valha também da riqueza das corporalidades e imaginário do boi-bumbá na licenciatura em teatro e, quiçá, para além dela, na Educação Básica, de forma geral.

MAIS TEMAS NA FOGUEIRA, ENTRE AS PULSÕES DE VIDA E AS OPRESSÕES HISTÓRICAS

O módulo Teatro Popular, do Curso de Estudos Teóricos da Cia. dos Inventivos, com seus acalorados, porém respeitosos, debates, levantou ainda tantas outras questões que, dado o limite espa-

¹⁰ “Bloco formado por homens vestidos com trajes de baianas. Apresentam-se com rostos e braços pintados de preto e dançam ao som de ganzás e reco-reco. Os personagens “Pai véio” e “Mãe véia” geralmente participam do folguedo” (Brasil, 2023).

¹¹ Atualmente o prof. Luiz Lerro está iniciando uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), intitulada “Cultura Popular, Máscaras e Pedagogias Corporais no Departamento de Artes Cênicas da UFMA”.

¹² A pesquisa de mestrado de Jaqueline Luchesi intitula-se “Boi-Bumbá: Jogos, Dança, Gestualidades e Sons para um Corpo Brincante”, com orientação do prof. Thales Branche Paes de Mendonça (UFPA) e coorientação do prof. Luiz Lerro (UNIR).

cial, não será possível nos aprofundarmos neste texto. Porém, para registrar alguns dos temas pulsantes da atualidade, no escopo do debate entre teatro popular e culturas populares, mesmo que não seja possível nos estendermos no assunto, listo aqui (em formas de perguntas/provocações) mais algumas das questões tratadas ao longo dos encontros:

- Quais os limites entre a dita apropriação cultural e o processo histórico de transmissão e transformação das culturas populares?
- Onde começa o *blackface*¹³ e termina a afirmação identitária e de resistência ancestral negra, nas máscaras negras das culturas populares¹⁴?
- Onde começa a transfobia e o *transfake*¹⁵ e termina a fluidez de gênero típica de algumas práticas de culturas populares?

Dada a complexidade das questões e o tempo restrito, não foi possível chegar a respostas consensuais durante os encontros do curso. Tampouco acredito na resposta universal a tais questões, porém, se for possível auxiliar com pistas nesse sentido, uma palavra-chave para ajudar a elucidar, em processo, tais perguntas, seria: *contexto*. Considero que toda leitura e resposta a tais questões deve se dar a partir de um contexto, no qual estão inseridas dimensões étnico-raciais, de classe, de gênero, etárias, entre tantas outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre abril e maio de 2023, durante o módulo Teatro Popular do Curso de Estudos Teóricos, da Cia. dos Inventivos, tivemos a oportunidade de debater temas ricos e complexos, com profícuo potencial pedagógico para a pesquisa e ensino de teatro. Sem desmerecer as especificidades, particularidades e contexto das culturas populares brasileiras e suas brincadeiras, máscaras e musicalidades, foi possível identificar uma vasta gama de possibilidades de diálogo criativo entre o teatro popular, o teatro de rua e as culturas populares.

Em complemento, foi debatido o aspecto político e de resistência das culturas populares que, em chave dialética entre conformismo e inconformismo, alimenta também o teatro popular em uma perspectiva crítica e lúdica. Assim, com a malemolência de um Mateu ou de uma Catirina, o teatro popular tem o potencial de gingar entre as influências da indústria cultural sem, no entanto, ser subjugado pela hegemonia.

¹³ Procedimento que era usual nos *shows* de menestréis (*minstrel shows* ou *minstrelsy*) estadunidenses do século XIX e início do século XX, de pintura do rosto de atores brancos com tinta preta para “representar” personagens negras de maneira estereotipada (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2019), como uma forma evidentemente racista de gerar comicidade.

¹⁴ Debato os temas de gênero e do *blackface* nas culturas populares e no teatro popular e de rua em minha tese de doutorado (Araújo, 2021), no subcapítulo “Tretas e trutas: pautas identitárias e estruturais em fricção com as culturas populares”. Porém, ao longo dos encontros do curso Teatro Popular, novos exemplos e desdobramentos a este debate se apresentaram, sem conclusões definitivas.

¹⁵ “*trans fake* é um termo criado para designar a criação artística sobre transgeneridades concebida ou executada por pessoas cisgêneras (o correspondente em termos da luta do movimento negro é o *black face* para designar a criação artística sobre negritudes concebida e executada por pessoas brancas). Tanto o *trans fake* como o *black face* não se restringem às atividades artísticas, alcançando o jornalismo, a pesquisa acadêmica, a medicina, etc.” (Leal, 2018, p. 26).

Que a sabedoria popular, aliada à consciência de classe e às dimensões de gênero, orientação sexual, raça/etnia, entre tantas outras que as lutas da contemporaneidade permitiram trazer à tona (ou sair do armário), possa contribuir com o aprofundamento dos debates e da práxis artística na interface entre o teatro e as culturas populares.

REFERÊNCIAS

Alagoas. Secretaria de Estado da Cultura. **Alagoas – seus folguedos & suas danças**. Maceió: Secult, 2016.

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, Instituto de Artes, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204106>

Araújo, Alexandre Falcão de;. Santos, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. Memórias de aulas, ensaios, temporadas e palhaçadas trazidas à tona frente à imensidão do mar: uma conversa com Ivanildo Piccoli. In: Araújo, Alexandre Falcão de. **Teatro de rua e universidade**: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil. Anexos da Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204106>

Brasil. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Negras da Costa**. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. 2023. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002028.htm>. Acesso em: 14 out. 2023.

Cascudo, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

Cavalcanti, Telma César. **Re: Texto qualificação Alexandre Falcão**. [mensagem pessoal] Mensagem de correio eletrônico recebida por Alexandre Falcão de Araújo em 12 de abril de 2020.

Cavalcanti, Telma César. Tradição e juventudes em Alagoas: o grupo de coco de roda Xique-xique. Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Centro de Ciências da Educação, Maceió, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2468> Acesso em 15 de abril de 2018.

Ceará. Secretaria de Estado da Cultura. Teatro de Caretas. **Mapa Cultural do Ceará**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/13833/> Acesso em 14 out 2023.

Chauí, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Eagleton, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005

Leal, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo, 2018.

Mate, Alexandre. **Buraco d'Oráculo**: Uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

Neves, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. **Cadernos Letra e Ato**. Campinas-SP, v. 3. p. 35-43. 2013. Disponível em: <http://files.letraeato.com/200000218-68d3f-69cdc/NEVES,%20Larissa.pdf> Acesso em 28 de outubro de 2019.

Neves, Larissa de Oliveira. Folgado e teatro: onde termina um e começa o outro? **Cadernos Letra e Ato**. Campinas-SP, v. 4. p. 29-37. 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/248> Acesso em 28 de outubro de 2019.

Rabetti, Betti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, n. 8, p. 3-18. 2000.

Santos, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os Palhaços nas Manifestações Populares Brasileiras**: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano. Orientador: Mario Fernando Bolognesi. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86882?show=full> Acesso em 21 de março de 2018.

Santos, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Máscaras populares na/da cultura popular brasileira**. Apresentação de Power Point para aula do Curso Teatro Popular. s/l. 2023.

Santos, Vanéssia Gomes dos. Territórios teatrais a partir das máscaras brincantes. **Manzuá. Revista de Pesquisa em Artes Cênicas / PPGARC / UFRN**. Natal, volume 5, número 2. 2022.

A large, vertical, close-up photograph of green leaves with prominent veins, serving as a background for the left side of the page. The leaves are layered, creating a sense of depth and texture.

6

ARTES PERFORMATIVAS, MODOS DE PERCEPÇÃO E PRÁTICAS DE SI



AGIR COMPOSICIONAL EM DANÇA: relações entre improvisação, práticas somáticas e a dança em espaços urbanos

Clara Gouvêa do Prado¹

Lilian Freitas Vilela²

RESUMO

O presente artigo compartilha uma parte de minha dissertação de mestrado na qual versei sobre o *agir composicional* da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. As criações do grupo perpassam relações de dança entre improvisação e performatividade, o contato improvisação, práticas somáticas e espaços urbanos, arte relacional e contextual. Nomeio de *agir composicional*, o conjunto de suas práticas e pressupostos cênicos a partir das práticas de si, das escutas do corpo e espaço, em dizeres subjetivos e coletivos nos espaços urbanos. Agir como conceito que localiza a ação artística nas suas dimensões estética, poética e política, suas pronúncias, transformações e dizeres que irrompem no/do mundo. Com intuito de visibilizar tal conceito, trarei exemplos dos percursos e dispositivos da obra do grupo, "Duas Memórias" (2010), abrindo reflexões a partir de diálogos com autoras como, Vilela (2010), Lepecki (2010, 2011), Arendt (2013), Milton Santos (2001, 2014), entre outros.

Palavras-chave: dança; improvisação; práticas somáticas; agir composicional; dança em espaços urbanos.

ABSTRACT

This article shares a part of my master 's thesis in which I discussed the act compositional of Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. The group's creations permeate dance relationships between improvisation and performativity, contact improvisation, somatics practices and urban spaces, relational and contextual arts. I name act compositional, the set of its scenic practices and assumptions based on practices of the self, listening of the body and the space, in subjective and collective sayings in urban spaces. " The act " as a concept that locates artistic action in its aesthetic, poetic and political dimensions, its pronunciations, transformations and sayings that burst into/from the word. In order to make this concept visible, I will bring examples of the paths and devices of the group's work, "Duas Memórias" (2010), opening reflections based on the dialogues with authors such as Vilela (2010), Lepecki (2010, 2011), Arendt (2013), Milton Santos (2001, 2014), among others.

Keywords: dance; improvisation; somatic practices; act compositional; dance in urban spaces.

¹ Doutoranda no Programa de Pós- Graduação em Artes, concentração Artes Cênicas, no Instituto de Artes da UNESP/SP, sob a orientação da Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela. Bolsista Capes. Artista da dança, professora e produtora, integrante e co-fundadora da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. E-mail: clara.gouvea@unesp.br

² Docente efetiva no Instituto de Artes da UNESP/SP, atuando como artista professora dos cursos de graduação em Artes, ProfArtes e no Programa de Pós-Graduação em Artes do IA/UNESP. Faz pós- doutorado no CEART da UDESC. É educadora do Movimento Somático pelo BMCTM e especialista no Sistema Laban/Bartenieff. Líder do Grupo de Pesquisa GEMA no IA/UNESP. E-mail: lilian.f.vilela@unesp.br

No percurso da pesquisa da dissertação de mestrado, adentrei no fazer artístico da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB) - grupo de dança contemporânea paulistano o qual sou cofundadora -, reconhecendo pressupostos cênicos, princípios, modos de organização e criação, ao analisar algumas obras de nossa trajetória de mais de 17 anos. Trago o conceito de *agir composicional* como a síntese do conjunto de nossas práticas e fazeres em dança (Prado, 2021).

No presente artigo, ensaio tecer as tramas que alinhavam esta nomenclatura, pois ela tornou-se um modo de cartografar os processos e obras do grupo e, conceito que movimenta perspectivas e discussões da relação entre dança e política.

Estamos situados no contexto da dança contemporânea paulista desde nossa formação em 2006. Assim, o grupo se constituiu como um espaço de criação coletiva, no qual a improvisação em música e em dança são bases das investigações, tendo como trabalho corporal o Contato Improvisação³ (CI) e as abordagens das práticas somáticas, tais como da Ideokineses⁴ e o Body-Mind Centering^{SM5} (Centralização corpo-mente)⁶, atrelado a atuação e ocupação dos espaços públicos das cidades e a encenações para espaços cênicos alternativos, não convencionais, fruto das relações entre dança e cidade. Ademais, nas criações, a improvisação é tanto procedimento de criação quanto modo de composição no aqui-agora da cena.

Este encontro entre nossas danças e a cidade abriu questões entre subjetividades e coletividades que alimentaram investigações acerca de que maneiras a dança de nosso coletivo ocupava os espaços públicos. Ao partir das práticas de si (Quilici, 2015) e das escutas dos corpos e espaços, os elementos que compõem este *agir composicional* vêm da improvisação em dança, do contato improvisação, numa perspectiva relacional e contextual com os espaços urbanos e seus/as habitantes; um *agir* em movimento que se reinventa a cada obra, a cada nova peça que se dança.

Desse modo, foi a dimensão compositiva da improvisação em dança que deslocou as primeiras reflexões que culminaram na escolha de conceituar como *agir composicional* esta síntese do fazer do grupo, em consonância com a ideia dos *planos de composição* propostos por Lepecki:

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam-se (Lepecki, 2010, p.13).

³ O Contato Improvisação (CI), criado por Steve Paxton em 1972, é uma abordagem de dança contemporânea que parte da relação entre dois ou mais corpos, comumente dançada em duplas, e que utiliza os princípios da partilha do peso, do toque e do movimento.

⁴ A Ideokineses foi criada por Miss Todd e sua aluna Dra. Lulu Sweigard, e consiste em um método de educação somática no qual são utilizadas imagens visuais e táteis-cinestésicas para a melhor compreensão dos movimentos, além de ser uma forma de reeducar padrões neuromusculares para melhor alinhamento e equilíbrio mecânico do corpo.

⁵ Desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen, o Body-Mind CenteringSM é um prática experimental baseado na corporalização dos diversos sistemas do corpo baseada no estudo da embriologia, anatomia, fisiologia e padrões de desenvolvimento do movimento humano com utilização do toque, a voz e o movimento. Disponível em: <http://www.corporalmente.com.br/sobre-o-body-mind-centering>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁶ Tradução livre.

Se considerarmos a improvisação como um destes planos e sua natureza transitória, precária e relacional, visualizamos uma dança que pretende acontecer do “contato” com os espaços, pessoas e na rua, agenciando os encontros entre os planos de composição ativados pela obra cênica em coexistências com os planos presentes nos espaços públicos.

Mais à frente, falarei como em “Duas Memórias” articulamos essas relações, por exemplo, como o plano de composição em relação a pele, presente na dança do contato improvisação, entrelaçou as relações compositivas entre nós, arquitetura e pessoas; assim, a maneira como ocupamos os espaços borra as fronteiras entre as ações cênicas e as ações cotidianas nas dinâmicas da rua.

Ao apresentar os *planos de composição*, André Lepecki (2011) evidencia quais regimes sensíveis se desdobram do fazer da dança teatral e aponta a relação intrínseca entre dança e política. Lepecki posiciona a dança no campo da teoria social *da* ação ou *em* ação apoiando-se em importantes autores como Mark Franko e Randy Martin, que desde os anos 1990 movimentam “a hipótese de que a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social” (Lepecki, 2011, p. 45).

Por isto, o *agir composicional* da dança nos espaços urbanos e seus *planos de composição* localizam a ação artística nas dimensões estética, poética e política, suas pronúncias, transformações e dizeres irrompem no/do mundo. Isto se articula à noção da *dança como pronúncia do mundo* apresentada por Lilian Vilela (2010), pois abre à existência do corpo próprio, vivido e dançante, como sujeito no/do mundo, corpo-sujeito de suas próprias experiências e de sua dança (Vilela, 2010). Por conseguinte, as pronúncias dançantes apresentam contextos sociais e políticos não como metáfora, mas como prática política em si.

Lepecki alia-se a perspectiva de Jacques Rancière ao friccionar arte e política e colocá-las como atividades coconstitutivas uma da outra, na qual a arte seria responsável pela partilha do sensível, do dizível, do visível e do invisível ativando novos modos coletivos de enunciação e percepção, criando novos modos de vida e subjetivação (Rancière, 2004, p.13 apud Lepecki, 2011). E assim pontua:

(..) o binômio arte-política para reconstituí-lo agora como um contínuo cuja função é a de perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções, parece-me óbvio que tais posições tenham consequências diretas para se pensarem a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances que privilegiam o movimento e a coreografia (Lepecki, 2011, p. 44).

Caminhando por estas veredas, reconhecemos que a potência da dança abarca a dimensão política quando em diálogo com as teorias sociais, as quais movimentam o *agir composicional* em relação às discussões de André Lepecki (2011) sobre as *coreopolíticas*⁷. Para o autor, a expansão do campo da dança a recoloca como atividade particular e imanente de ação, de “política do chão”, o que Paul Carter nomeia como “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Lepecki, 2011, p. 47). Isto posto, a política compositiva⁸ da

⁷ André Lepecki (2011), na direção das reflexões sobre os regimes cinéticos urbanos e a dança, enfatiza que os arranjos coreográficos urbanos podem ser vistos em um ambivalente movimento na gestão dos corpos. Ele discute a política do movimento por meio de dois conceitos: “coreopolícia” e “coreopolítica”. De um lado, apontando a polícia do movimento e suas ordenações, um coreopolicimento dos espaços urbanos, formatado para moderar gestos e ritmos visando estabelecer estados de controle e vigilância, estabilizando consensos. De outro lado, propondo uma coreopolítica, ou seja, a possibilidade de outras perspectivas de mobilidade e paragens que criam gestos dissonantes e deslocam a partilha cinética.

⁸ O agir compositivo como um agir político da dança.

dança atentaria à maneira como as danças aterram seus pés nos chãos que as sustentam e vice-versa, numa relação coconstitutiva entre danças e lugares (Lepecki, 2011).

Faço o exercício de entrelaçar ainda mais agir e composição, como conceitos que dão contorno a ação da dança, uma dança atenta ao chão histórico dos lugares, as corporeidades que os habitam, existências, corpo-sujeitos no/do mundo partilhando um comum. “Agir” e “composição” estão colocados, aqui, na perspectiva do comum, este que acontece nas ruas da cidade. Hannah Arendt (2013) propõe pensarmos o agir como acontecimento público que se dá no encontro entre pessoas que, ao atuarem em conjunto levam adiante ou não uma ação iniciada por alguém (Arendt, 2013).

Desta maneira compreendemos que, no âmbito da dança, o agir põe em evidência sua relação junto às dimensões composicional e relacional, as quais se apresentam intrínsecas uma à outra; ao agir abro-me à composição com outrem, espaço, pessoas, outros seres, etc. Aqui nesta pesquisa, a natureza compositiva é condição deste agir, especialmente nos espaços praticados na rua. Neste campo, o que se revela nos encontros são as pronúncias singulares e plurais, atos, dizeres, falas, gestos, presenças, vivências, sensibilidades que são partilhadas.

Desta maneira, no *agir composicional* da CDTB, veremos que a dimensão de uma corporeidade dançante que se abre aos atravessamentos do espaço, aos encontros com as pessoas (passantes, habitantes, espectadores), a partir de uma escuta sensível no jogo improvisacional, propõe outros modos perceptivos de cidade, a escuta da pele, os gestos dançados que transitam e dialogam com os gestos cotidianos e, assim, maneiras de praticá-la e habitá-la, de cuidá-la, escapando dos automatismos já presentes nos regimes cinéticos dos espaços.

Atuar no comum traz a relação com o cuidado, ao criar espaços de partilha, sensibilidade e convívio; através da obra de dança produzimos deslocamentos e reinvenções do cotidiano. Veremos mais à frente que os encontros com as pessoas e espaços na cidade instauraram sensibilidades outras, dissensos, fora da lógica cada vez mais mercantilista que desertifica os espaços públicos, que impossibilita partilhas.

Portanto, podemos localizar o *agir composicional* da CDTB, ao adentrar em suas obras e processos de criação, não propondo fixá-lo, mas sim cartografá-lo para encontrar pistas que tratem de como dança e mundo se encontram, cuidando de espaços, pessoas e seres. Falamos assim em escutas entre interiores-exteriores, das práticas de si apoiadas nas investigações da dança do Contato Improvisação e das abordagens somáticas, na perspectiva relacional e contextual produzida na improvisação e na dança nos espaços urbanos.

A partir daqui embrenhamos em um relato e cartografia da obra “Duas Memórias” (2010) para olharmos para este agir composicional de maneira sensível e atenta.

DUAS MEMÓRIAS: TECENDO MOVIMENTOS E PERCURSOS

Em *Duas Memórias*⁹ (2010), o grupo vai ao encontro dos espaços públicos de São Paulo, especificamente espaços considerados históricos, ancorada no fato de que “a cidade não conta o seu passado, ela o contém como nas linhas das mãos, inscrito nos ângulos das ruas” (Calvino, 1990, p.

⁹ Concepção: CDTB; Direção: Alex Ratton Sanchez; Intérpretes-criadores: Carolina Callegaro, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado (Débora Marcussi, primeira versão, criadora e direção musical); Músico convidado: Rafael Montorfano; Figurino: Iara Wisnik e Larissa Salgado. Estreia em março de 2010 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Apresentado em: a Estação da Luz e seus arredores, a Casa das Rosas na Avenida Paulista, o Museu do Ipiranga, o Pateo do Collegio, entre outros.

14). Elejo, dentre os espaços que apresentamos, a Estação da Luz por suas características plurais no tempo e no espaço.

A construção arquitetônica da estação data de 1901, momento de apogeu do café e das linhas férreas no Brasil. Até hoje, esse entroncamento liga a CPTM (trens intermunicipais) e o metrô da cidade. Os trens trazem pessoas de outros municípios próximos a São Paulo. Seu prédio histórico preservado está ao lado do descuido com o centro da cidade, território de desigualdades sociais e diversidades.

Essa região abrange o comércio do Bom Retiro, o fluxo de imigrantes e migrantes, algumas ocupações de moradia e, nas dependências da Estação e imediações do Parque da Luz, há uma zona de prostituição. A Estação da Luz está bem próxima da Pinacoteca do Estado e do Museu da Língua Portuguesa¹⁰, tendo um fluxo contínuo de estudantes e crianças que frequentam esses lugares.

Com essa descrição, podemos imaginar a diversidade de pessoas - transeuntes, estudantes, trabalhadores/as, vendedores/as, crianças, senhores/as, prostitutas - que atravessam o saguão da Estação, ponto de início das apresentações de *Dois Memórias*; a obra ocupa o saguão e em seus entornos.

O jogo improvisacional acontece em relação à arquitetura e dinâmicas do lugar. No começo da ação ficamos mais “invisibilizados”, construindo pausas, composições entre nós ou pequenos fluxos de dança que aos poucos vão ganhando visibilidade, formando duetos, trios e coros. Os coros de uníssono são um recurso para deslocamentos coletivos no espaço, para mudar o foco de atenção e o lugar ocupado.

Fazem parte dos repertórios de movimento ações cotidianas tais como o caminhar, correr, sentar, deitar, o recolocar¹¹ de uma imagem de algum/a/e passante¹² que ficou na memória, ou seja trazer para o nosso movimento, posturas e gestualidades da presença corporal daquele/a passante e a multiplicação dessa mesma imagem pelos integrantes do grupo, brincando de criar estranhamento e destacar-se na multidão, como também a ela incluir-se.

Nesse jogo entre ação cotidiana e “movimento dançado”, podemos nos misturar aos passantes, “aparecer” e “desaparecer”, dar foco a uma gestualidade de algum habitante do espaço, multiplicando na composição entre nós alguma gestualidade e, com isso, abrir o convite a alguém que gostaria de dançar conosco, pausar e deixar os próprios fluxos tornarem-se o foco da dança. Algumas pessoas dançavam conosco, se sentiam convidados/a/e/s, entre elas, senhores, senhoras, prostitutas, crianças, estudantes, moradores/as de rua, etc.

Assim, individual ou coletivamente, damos ênfase a esses fluxos que atravessam o espaço, criamos conjuntamente novas dinâmicas, enfatizando imagens corporais e composições que já estão acontecendo ou trazendo corporeidades que o espaço reverbera em nós, assim como a própria materialidade das estruturas arquitetônicas do lugar propõem novos gestos, apoios, relações com os/as espectadores/as, habitantes e passantes. Movimentando fluxos e fixos¹³ como nomeia Milton

¹⁰ Situados em edifícios históricos próximos à Estação da Luz, promovem exposições de arte, oficinas e eventos culturais, administrados pela secretaria estadual de cultura do Estado de São Paulo.

¹¹ Recolocar trata-se de um dispositivo compositivo que o grupo utiliza no jogo improvisacional (Prado, 2021).

¹² Passantes são habitantes, transeuntes, público espontâneo das apresentações.

¹³ “Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam” (Santos, 2014, p. 61-62).



Figura 1. Espetáculo *Duas Memórias*, na Estação da Luz, em São Paulo. Na foto: Larissa Salgado, Clara Gouvêa, Ciro Godoy, Carolina Callegaro e Laila Padovan.

Fonte: Acervo do grupo (2012).

#paratodomundover

Fotografia em PB de uma apresentação de dança no saguão da Estação. Cinco performers caminham juntos com braços levantados para o alto (quatro mulheres e um homem brancos), fazem menção aos gestos de blocos de carnaval. Pessoas observam atentadamente perto de uma grande porta de madeira aberta, pelo vão avistam-se árvores ao fundo.

Santos (2014), são eles que compõem a natureza dos espaços, sendo eles a arquitetura, as dinâmicas de ocupação e vivência dos lugares praticados.

A trilha musical é executada ao vivo¹⁴, o que gera um trânsito entre dançar e tocar a música composta por arranjos de obras da compositora e pianista brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que tinha a característica de misturar influências do popular e erudito em sua obra. Muitas vezes, a banda musical causa empatia nas pessoas passantes, convidando-as a pararem e fluírem. Outros tempos são revelados na agitação da cidade, há a possibilidade de tudo ralentar, de instituir poéticas passageiras, epifanias, poesias dançadas. Regimes sensíveis múltiplos se encontram e as corporeidades dançantes que ocupam o espaço criam momentos para ver e sentir, instauram lenti-dões.

¹⁴ A formação musical é composta por piano, violino, escaleta, acordeão e um set de percussão.

Durante as apresentações de *Duas Memórias*, ocupamos, individual e coletivamente, diferentes lugares, ora estamos no saguão da Estação, ora estamos na rua em frente, num canto, ou na ponte sobre os trilhos dos trens. A intenção é não formar uma arena¹⁵ permanente nas apresentações (em espetáculos de rua essa formação é comum), isso porque o intuito não é que esteja marcada a posição palco-plateia. Por vezes, o grupo expande a *rede de conexão compositiva* o que torna possível que simultaneamente um de nós esteja na rua, outro no saguão e outras na execução da trilha musical, no entanto, mantendo a escuta improvisacional.

Na rua, o desafio da escuta se exacerba porque a dinâmica espacial está viva, se formando, deformando, há muitos atravessamentos e uma agitação na cidade. Paradoxos se instauram entre o estado de presença, atenção e sensibilidade, diante da imprevisibilidade, da falta de controle, da necessidade de prontidão e do risco, provocando a expansão de nossos sistemas cinestésicos intuitivos (Brown apud Mesquita, 2020).

Ao mesmo tempo que é preciso uma abertura para o espaço, para o estado de criação, é preciso uma tranquilidade para reconhecer-se dentro do turbilhão de atravessamentos. Esse estado meditativo e de atenção está presente tanto na prática do CI como nas abordagens somáticas presentes nas nossas práticas para, através dessa presença, conseguir estabelecer relações permeáveis, porosas consigo e com os/as/es outros/as/es e, a partir das qualidades do olhar e da energia mobilizada pela dança, permitir, escolher, influenciar-se ou não pelas interações.

Desta forma, considero que as práticas somáticas, de meditação (como a prática das técnicas de respiração baseadas no Sokushin Kokyu-Ho¹⁶ – respiração pela sola dos pés), as técnicas de massagem e o CI propiciam essa permeabilidade corporal, possibilitam um estado de abertura mais sutil aos atravessamentos do espaço e dos “outros”, um “silenciar” para conseguir ouvir, talvez próximas a uma ideia de uma apreensão mais “profunda da realidade” (Quilici, 2015).

Essas práticas circundam ideias filosóficas de integração corpo-mente, de presença, de cuidado, de transformação do sujeito a partir de mudanças de modos de estar e agir. A dança do Contato Improvisação parte da escuta de si e do outro/a/e, na leitura do movimento do outro a partir do contato tátil, da reciprocidade (tocar e ser tocado), do reconhecimento de como eu e o outro nos organizamos no movimento (Novack, 1990). Na dança a dois, essas escutas e leituras acontecem dentro da dinâmica da dança, um jogo de consciências e fluxos de energias irrompe nos corpos e no espaço.

Em alguns momentos, a dança de contato se destacava em *Duas Memórias*, ora fluida, ora sutil e lenta, ora virtuosa nos carregamentos. Por vezes, alguns passantes visivelmente não reconheciam aquele modo de dançar, interrogavam-se interpelados por uma dança na qual o sentido do tato predomina, assim como a proximidade física, e na qual o chão é território/apoio para dançar (rolar, deslizar, deitar-se). Assim, alteramos sentidos e “ordens” ao deslocar nossa relação com a verticalidade (o rolar, o engatinhar, o estar sobre o outro, ou carregar o outro), o contato direto de pele com pele, a entrega e vulnerabilidade dos corpos carregados, a inversão dos papéis sociais, como por exemplo, entre homens e mulheres.

¹⁵ Na arena, o público está disposto ao redor da cena, formando um círculo, e os artistas estão no centro desse espaço.

¹⁶ Sokushin Kokyu-Ho (respiração pelas solas dos pés) consiste em exercícios de respiração meditativos que envolvem a circulação e o aumento de energia (Ki), a partir da imaginação, sensação e sensibilidade corporal. Criado pelo Sensei Kozo Nishino, praticado principalmente por aikidistas.

Estes modos de presença e atenção que caracterizam nossas corporeidades dançantes constituem este agir composicional, os tipos de encontros e poéticas que serão produzidos em conjunto aos habitantes dos espaços.

DEAMBULAÇÕES FINAIS: EMARANHANDO FIOS

Em *Duas Memórias*, o jogo improvisacional, com acordos prévios¹⁷, acontece com possibilidades de abertura para o diálogo com esses atravessamentos no momento da cena. Os/as/es habitantes dos lugares, passantes, mais que espectadores são convidados/as/es à experiência como coparticipantes do ato performático.

Isso se evidencia, por exemplo, quando um senhor convidado pela música começa a dançar e estabelece um jogo de mestre-sala e porta-bandeira com uma dançarina; ou quando um cachorro dos arredores adentra o saguão da Estação e estabelece uma dinâmica de movimento e pausa com os/as dançarinos/as; ou quando um grupo de jovens se sente convidado a fazer parte do jogo improvisacional, repetindo os movimentos propostos.

Esta relação entre dançarinos/as e passantes é eixo deste *agir composicional*. Esses passantes, pessoas que estão em trânsito, são afetados pelo convite estético-poético, ora participando doando-se em suas corporeidades, ora lançando seus furtivos olhares pelas frestas do tempo em nossos possíveis e amparados recíprocos entrecruzares.

Foram inúmeros momentos em que o encontro com o público ampliou a dimensão da experiência artística para além da contemplação, criando um espaço relacional, uma poética do convívio. Muitas vezes na rua, os/as/es transeuntes, espectadores, dançaram conosco, entoando frases e ideias que o encontro com a dança provocava neles. Algumas vezes com empatia, outras com estranhamento e reação. Foram esses encontros, com esses diferentes corpos-sujeitos e seus discursos, que convocaram nossos corpos dançantes para outros estados e poéticas, de uma dança mundana. Segundo Hissa:

A experimentação do mundo se dá nos lugares porque é nos lugares que o mundo se resolve – nesse tempo, que é presente, do aqui e do agora. O mundo se faz existir e se expressa nos lugares, onde se dá a vida dos sujeitos, diz Milton Santos. Por sua vez, é experimentando o mundo, como nos diz Paulo Freire, que os sujeitos se fazem, nos lugares, também, sujeitos do mundo (Hissa, 2012, p. 7).

Para abrir frestas, dissensos, é preciso ralentar, desacelerar para imprimir outros regimes sensíveis (Guzzo, 2020). Milton Santos (2014) posiciona a importância da corporeidade na constituição dos espaços, dos espaços da cidade. Faz, com isso, um elogio à lentidão (Santos, 2001), reconhece as “pessoas lentas”¹⁸, suas corporeidades territorializadas passíveis de imprimir outras velocidades

¹⁷ Mara Guerrero divide as “forma de improvisação” como “improvisação sem acordos prévios” e “improvisação com acordos prévios”, sendo que a segunda se subdivide em improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas), improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena) (Guerrero, 2008).

¹⁸ Santos (2001) nomeia como “homens lentos” estas corporeidades que imprimem outras temporalidades nas cidades, tomei a liberdade poética de nomeá-las como “pessoas lentas” ampliando as representatividade que as palavras podem ter nos conceitos.



Figura 2. Espetáculo *Duas Memórias*, na Estação da Luz, em São Paulo. Na foto: Clara Gouvêa, Larissa Salgado, Laila Padovan e pessoas passantes.

Fonte: Acervo do grupo (2012).

#paratodomundover

Na fotografia colorida, três performers mulheres estão no meio de um grupo de pessoas passantes. Elas estão com os braços levantados para o alto e as mãos abertas, e são acompanhadas nesse gesto por algumas pessoas sorridentes.

e presenças; são elas, assim Santos pontua, as consideradas pobres (no sentido monetário) que, no entanto, ainda conseguem desviar-se da lógica técnica-científica-informacional que acelera o cotidiano das grandes cidades na lógica da racionalidade, da homogeneização, presente no processo de globalização. Assim, esta proposição de Milton Santos vai ao encontro do conceito de coreopolítica de Lepecki, quando Santos pensa o espaço também como partilha dos afetos e de possibilidades de um agir cinético (dos homens lentos) que irrompe nessa paisagem friccionando a própria estética cinética e propondo gestos dissonantes.

Retomo essa questão porque, nas apresentações de *Duas Memórias*, é evidente como esses/as habitantes, as pessoas desaceleradas, passantes, se aproximavam do ato performático, muitas vezes sentindo-se convidados/a/e/s a fazer parte: são eles/a/o/s em sua maioria os/as/es que param, intrigados/a/e/s por algo que imprimia também outro tempo e espaço.

Entendo assim que, em seu *agir composicional*, *Duas Memórias* investia numa poética da relação (Glissant, 2021). Partindo dos jogos e estados de presença, direcionava os olhares, expunha

imagens e situações invisibilizadas. Da invisibilidade do ordinário, dos cantos e recantos dos lugares que a pressa urbana encobre, outras maneiras de olhar e viver os espaços surgem outras relações corporais que imprimem outros tempos, a diversidade de subjetividades se pronunciam, convidando os/as/es habitantes dos lugares a se apropriarem dos espaços, não na lógica da troca, da propriedade, da mercadoria, mas na lógica das relações, dos afetos, da ludicidade; constituindo um espaço de ação e apropriação cidadã; sendo a cidade, território de encontros e afetos, pronunciados em dança e música.

Para o grupo, a cidade é matéria poética de encontro e, como diz Milton Santos (2014), lugar de coexistência e concomitâncias de modos de ser e estar. Nessa atuação e ocupação dos espaços urbanos, investimos nos tecidos urbanos em uma dança mundana que em seu *agir composicional* não está apartada de negociações e embates presentes, que pôde rerepresentar dimensões invisibilizadas do *glocal* (global e local) (Santos, 2014).

Desse modo, as ações cênicas trazem uma dimensão particular e coletiva ao glocal, inaugurando aí, nessa multiplicidade, o espaço que considera a diversidade, onde os corpos dançantes em



Figura 3. Espetáculo *Duas Memórias*, em São Paulo. Na rua em frente ao parque da Luz, em São Paulo. Clara Gouvêa, Ciro Godoy, Rafael Chicão Montorfano, Carolina Callegaro, Larissa Salgado, Laila Padovan e Alex Ratton.

Fonte: Acervo do grupo (2012).

#paratodomundover

Fotografia colorida com cinco performers deitados/as na faixa de pedestre na rua; dois deles tocam instrumentos musicais, uma escaleta e zabumba, ao fundo uma performer está com os braços levantados, pessoas paradas assistem e tiram fotos. Um carro e um ônibus passam atrás.

seus agires puderam convocar opacidades do real (Glissant, 2021), reconhecendo que há um transbordamento cotidiano ininterrupto de mundo em suas possibilidades imaginárias, simbólicas e de trocas em cada encontro entre a cidade e seus habitantes.

Como vimos em “Duas Memórias”, criamos nossas danças a partir dos atravessamentos do espaço, podendo colocar foco, cuidar dos chamamentos que a sensibilidade e a partilha estético-política-poética convocam. Improvisando na cidade, percebemos que os rastros de fluxos que acontecem e já aconteceram no espaço prolongam-se no corpo que dança, o qual capta e comunica o que às vezes não está visível desse mesmo espaço praticado e vivido, a partir de suas pronúncias em dança.

Aos longo dos anos, essa *dança de ocupação* foi sendo articulada, entre presenças e ausências, visibilidades e invisibilidades, ao buscar criar e gestar novas invenções e modos de viver e se apropriar dos lugares, entre ralentares, dissensos, frestas, tropeços (Lepecki, 2011). O *agir composicional* da dança e da improvisação nos espaços da cidade pode reavivar intensidades, agenciamentos e regimes sensíveis outros. Abarcando, desse modo, a compreensão política e estética da dança enquanto agir no mundo, ação que no espaço comum das experiências humanas abre sentidos, desdobrando-se em outros possíveis agires, transformações e questionamentos, composições na trama dos assuntos humanos e não-humanos.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2008.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. Coreopolítica: a dança presente na cidade. **Athenea Digital**, v. 20, n. 2, julho de 2020.
- HISSA, Cássio E. Viana. A lentidão no lugar da velocidade. **Revista Redobra**, Belo Horizonte, ano 3, n. 9, p. 75-82, 2012.
- LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sônia (org.). **Criações e Conexões: cartografia Rumos Itaú cultural Dança 2009 - 2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. v. 13, n. 1, p. 41-60, Jan/jun 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p4>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 20 de set. 2023

MESQUITA, André (org.). **Trisha Brown**: coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020.

NOVACK, Cynthia Jean. **Sharing the Dance**: contact improvisation and American culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PRADO, Clara Gouvêa do. **Composições do instante**: a improvisação no processo de criação e composição em dança da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SANTOS, Milton. **Elogio da lentidão**. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 de março de 2001. Caderno Mais.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo; razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2014.

VILELA, Lilian Freitas. **Uma vida em dança**: movimentos e percursos de Denise Stutz. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2010.

A IMAGINAÇÃO NAS PSICOLOGIAS ANALÍTICA E ARQUETÍPICA E NA TÉCNICA DE ATUAÇÃO DE MICHAEL CHEKHOV

Luciana Paula Castilho Barone¹

RESUMO

Este trabalho se foca sobre as visões relativas à imaginação de Carl Gustav Jung e a psicologia analítica, de James Hillman e a psicologia arquetípica, para associá-las às práticas de atuação focadas na imaginação, conforme propostas por Michael Chekhov. Para tanto, visita também o ponto de vista de Henry Corbin sobre o tema, que teria influenciado tanto Jung quanto Hillman, passando pela abordagem antroposófica de Rudolf Steiner, que exerceu influência sobre a técnica de Michael Chekhov. Objetiva-se compreender a autonomia da imaginação e das figuras imaginais que nos visitam, para compreender o mundo imaginal como universo potencial para as criações de personagens que ultrapassem os repertórios pessoais de atrizes e atores, tangenciando seu “Eu superior”, por meio de sua individualidade criativa, capaz de incorporar imagens inéditas e deles desconhecidas.

Palavras-chave: Técnica Michael Chekhov; imaginação; psicologia arquetípica e arte; psicologia junguiana e arte.

IMAGINATION IN ANALYTIC AND ARCHETYPAL PSYCHOLOGIES AND IN MICHAEL CHEKHOV'S ACTING TECHNIQUE

ABSTRACT

This work focuses on the visions regarding imagination of Carl Gustav Jung and analytical psychology, of James Hillman and archetypal psychology, to associate them with acting practices focused on imagination, as proposed by Michael Chekhov. To this end, it also visits Henry Corbin's point of view on the subject, which would have influenced both Jung and Hillman, as well as Rudolf Steiner's anthroposophical approach, which exerted an influence on Michael Chekhov's technique. The objective is to understand the autonomy of the imagination and of the imaginal figures that visit us, to understand the imaginal world as a potential universe for the creation of characters that go beyond the personal repertoires of actresses and actors, touching their “Higher Self”, through their creative individuality, capable of incorporating new and unknown images.

Key-words: Michael Chekhov's Technique; imagination; archetypal psychology and art; junguian psychology and art.

¹ Professora adjunta do Bacharelado em Artes Cênicas e do PPG-CINEAV da UNESPAR. Viajou ao XII Congresso da ABRACE com o apoio da UNESPAR. É artista da cena. Tem pós-doutorado em *Theatre and Performance* (Goldsmiths University of London), é Doutora e Mestre em Multimeios e Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP), Especialista em Psicologia Junguiana (IJEP) e Educadora do Movimento Somático (Programa de Body-Mind Centering®). E-mail: luciana.barone@unespar.edu.br.

INTRODUÇÃO

A questão da concretização da imaginação sempre me foi instigante, enquanto artista da cena e professora de atuação. Foi na técnica teatral do ator, diretor e pedagogo russo Michael Chekhov (1891-1955) que encontrei recursos de atuação bastante pedagógicos para trazer ao corpo-voz e sua expressividade as imagens emergentes no processo de criação. Chekhov nos ensina a lapidar o contato com elas e meios de incorporá-las. Mas, afinal, de onde vêm tais imagens? Qual a perspectiva sobre a imaginação que melhor se aproxima das proposições chekhovianas para o trabalho de atuação? São estas as questões que mobilizaram a presente pesquisa.

A técnica de atuação de Michael Chekhov enfatiza esta conexão da atriz e do ator com sua atividade imaginativa. Para Chekhov, a individualidade criativa da/o artista da cena tem primazia em seu processo de trabalho e ele desenvolveu, ao longo da vida, ferramentas para a atriz e o ator lapidarem este contato e incorporarem as imagens que dele emergem.

A imaginação é o meio pelo qual entramos em contato com um outro mundo (que não físico e sensorial) e sua incorporação é o trabalho de expressar materialmente aquilo que este contato revela, através do corpo-voz.

A CRISE COMO UM DESCORTINADOR DO MUNDO IMAGINAL.

Michael Chekhov logo no início de sua carreira (em 1911, aos vinte anos de idade) passa a atuar no Teatro de Arte de Moscou e não tarda a virar um dos atores preferidos de Stanislavski. A questão é que a especificidade de seu trabalho como ator, desde então, residia justamente em sua individualidade criativa, ou seja, em sua capacidade de imaginar personagens e incorporá-los, na contramão do uso de memórias pessoais, caras à direção do Stanislavski de então, segundo relatos do próprio ator. Pessoalmente, no entanto, Chekhov, ainda jovem, atravessa uma severa crise depressiva, agravada pelo uso de álcool, que o leva a perder o casamento e ser distanciado da filha. Cynthia Ashperger (2008) ressalta que, em 1918, no auge de sua produtividade, Chekhov teve um colapso nervoso, acerca do qual foi tratado por psiquiatras. Incapaz de agir, mergulhava em uma depressão suicida. A eclosão da violência da Revolução Russa² intensificaria a crise pessoal, e foi na Antroposofia de Rudolf Steiner³, que ele encontrou algum alento para esta crise, que interpretou

² Processo revolucionário pelo qual a Rússia se transforma de monarquia absolutista em República socialista, em fevereiro de 1917, quando o czarismo é derrubado, como consequência de uma série de revoltas que deflagravam a crise interna do país desde 1905. Em outubro do mesmo ano, Lenin, com o apoio dos bolcheviques, destituiu o governo republicano, que não conseguira lidar com os problemas políticos do país, levando à construção da URSS, em 1922. Após sua morte, em 1924, há uma disputa no Partido Comunista pelo poder entre Leon Trotsky e Josef Stalin, que assume a liderança do partido até a própria morte, em 1953. O stalinismo perseguia qualquer oposição feita ao poder, levando ao exílio, prisão ou execução, milhares de pessoas, além da condenação de muitos aos campos de trabalho forçado.

³ Rudolph Steiner (1861, Reino da Hungria - 1925, Suíça) foi fundador da Sociedade Antroposófica (Alemanha, 1913). Formado nos Ensinamentos de Helena Blavatski, chefiou, a partir de 1902, a seção alemã da Sociedade Teosófica por ela criada, elaborando, entre 1904 e 1910 sua própria forma de Teosofia, que chamou inicialmente de "Ciência espiritual" e, posteriormente, de Antroposofia. A Antroposofia visava a integração do ser espiritual com o espiritual no universo, diminuindo a distância entre ciência e espiritualidade. O elemento artístico na vida espiritual era caro a Steiner, que se dedicou especificamente ao teatro em seu período no Weimar Goethe Archive, entre 1890 e 1897. Steiner casou-se com Marie von Sivers, atriz russa, que com ele difundiu a Eurytmia.

como sendo “espiritual”. Tal alento possivelmente tenha se efetivado por haver, nos escritos de Steiner, respaldo para a emergência de imagens internas que Chekhov experienciava então.

Uma década antes, em 1913, na Suíça, Carl Gustav Jung (1875-1961), em decorrência de uma forte crise pessoal, após seu rompimento com Freud e com a carreira acadêmica, entrava em contato com “figuras de alma”, experiências que viria a descrever em seus livros *negros e vermelho*. No *Livro Vermelho*, publicado quase 50 anos após sua morte, Jung apresenta diálogos com estas figuras que emergiam do inconsciente, bem como desenhos que retratavam suas visões. Embora negasse sua produção como artística, impressiona a qualidade da representação das imagens encontradas no *Livro Vermelho*.

Os eventos visionários que se desenrolaram na psique de Jung e que estão extensamente descritos em *O Livro Vermelho*, estão permeados por elementos semelhantes às fantasias que tragicamente desorganizam os doentes mentais. A diferença é que Jung trabalhou sistematicamente suas imagens de forma metódica e científica, e o trabalho comparativo lhe deu insights valiosos sobre a estrutura do inconsciente. Para ele, o inconsciente, apesar de seu efeito perturbador, era também um ‘guia incomparável’ e fonte de sabedoria superior (MIRANDA in SCHWARZSTEIN et al., 2022, p. 110-111).

Esta crise e confronto com o inconsciente foram fundamentais para toda a teoria posterior de Jung, conforme ele mesmo admite em sua autobiografia *Memórias, sonhos e reflexões* (1982).

Pessoalmente, um século depois, também foi uma crise existencial, somatizada em uma grave doença, que me levou a aprofundar a relação com este mundo “interno” e conseqüentemente verticalizar minha busca espiritual, ampliando o contato com figuras que comumente não se percebe através dos nossos cinco sentidos no mundo da realidade material, mas que circunstancialmente se presentificam numa realidade, a meu ver, tão válida quanto esta que estamos experienciando aqui e agora. Ao treinar, em 2019, a técnica de Michael Chekhov no Estúdio London, tive a nítida impressão de que as figuras imaginativas com que tinha contato ao praticar os exercícios não eram criações conscientes, egóicas, mas imagens que me visitavam e que podia incorporar, através da observação e do contato que com elas estabelecia.

Em *Os Arquétipos e o Inconsciente coletivo* (2012b), Jung descreve o rebaixamento do nível de consciência (*abaissement du niveau mental*) como fruto de uma crise, podendo ser resultado de fadiga física e mental, ou de uma doença, resultando em apatia e na perda da capacidade da consciência de regular os conteúdos inconscientes. Assim, a crise pessoal pode ser descortinadora de figuras do inconsciente e, uma vez atravessada, possibilita que o indivíduo elabore o contato com elas, terapêutica ou criativamente.

QUE FIGURAS SÃO ESTAS E DE ONDE ELAS VEM?

Mas, afinal, que figuras são estas que nos visitam, em circunstâncias de crise, de criação artística ou outras? E de onde elas vêm? Em teatro, o linguajar cotidiano faz, frequentemente, alusão “ao lado de dentro”, ‘ao que vem de dentro’, para referir-se àquilo que emerge do sujeito em criação de atuação. Tomando a expressão pelo que ela carrega em termos psíquicos, proponho que iniciemos

esta reflexão, pela abordagem da psique a partir de como a entendeu Jung. Ele via a psique como um grande mar inconsciente, de onde brota uma pequena ilha, o consciente.

A grande contribuição da obra de Jung foi a de, a partir deste contato pessoal que teve com estas figuras, avançar para além da ideia de inconsciente pessoal, que o psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1836-1939) então concebia como um repositório de imagens de experiências reprimidas, para a de um inconsciente coletivo, de onde emergem, além dos instintos, figuras universais, que a partir de 1919, ele vai chamar de imagens arquetípicas.

Arché quer dizer origem – o arquétipo é a fonte, o nódulo de energia, aquilo que origina figuras, imagens, representações ou símbolos universais que encontram diferentes expressões a partir das especificidades de uma cultura, por exemplo. Arquétipos são matrizes arcaicas, universais psíquicos, a fonte primária de energia e padronização psíquica, fonte essencial de símbolos psíquicos que atraem energia e a estruturam. São forças universalmente predominantes, formas mais primordiais e impessoais, hereditárias (comuns, assim, a toda humanidade). São um nódulo de concentração de energia psíquica que, quando atualizada, forma a imagem arquetípica. O arquétipo, portanto, é uma potência que organiza, estrutura a experiência.

Esses princípios arquetípicos são transcendentais e habitam uma dimensão que está fora dessa nossa dimensão espaço temporal, onde eles se manifestam através de imagens arquetípicas, conforme vão se aproximando da consciência. Aí, se materializadas ou incorporadas, se tornam uma manifestação cultural ou artística, por exemplo.

Arquétipos dão origens a imagens arquetípicas que se assemelham entre si, embora manifestas em diferentes culturas de temporalidades e/ou espaços geográficos distantes entre si. Isto indica o caráter objetivo daquilo que emerge do arquétipo, que independe de uma experiência pessoal, mas tangencia o universal (embora em cada cultura se manifeste de uma forma e possa ressoar ou não em seus diferentes sujeitos, de acordo com os arquétipos que constelem e com as experiências pessoais que vivenciem).

Além do inconsciente coletivo que é, como vimos, mais objetivo, Jung corrobora a existência do inconsciente pessoal, cujos conteúdos se relacionam com as experiências pessoais de cada indivíduo, abrangendo complexos, memórias perdidas, ideias dolorosas (propositadamente esquecidas) e conteúdos que não têm energia (percepções subliminares) ou maturidade para atingir a consciência. Assim sendo, nesta camada, predominam objetos interiores de experiências individuais, que formam imagens subjetivas.

Retomando a metáfora do que vem “de dentro”, podemos compreender que da psique emerge tanto o que está relacionado às experiências pessoais do indivíduo, formando suas imagens subjetivas, quanto conteúdos mais amplos, mais objetivos, que não dizem respeito à trajetória de sua pessoa, mas que pertencem a uma camada mais objetiva, a camada coletiva e que transcende a dimensão espaço temporal de nossa realidade material.

O não lugar: *mundus imaginalis*

Henry Corbin (1903-1978), estudioso francês do sufismo, do xiismo persa e de filósofos orientais, num texto de 1964, apresenta aos ocidentais este não lugar como *mundus imaginalis*. Um mundo que está fora deste tempo espaço que nós experienciamos no plano da matéria:

Para os filósofos orientais estudados por Corbin, o *mundus imaginalis* é um mundo ontologicamente real, repleto de formas e corpos sutis, um mundo intermediário entre o mundo da pura matéria e do puro espírito. Sem esse mundo intermediário, a matéria não possuiria alma e seria então mera matéria morta, e o espírito seria puro espírito, ou seja, vazio (SCHWARZSTEIN, 2022, p. 132).

Podemos acessar este *mundus* pelo intermédio da alma, através da atividade do órgão específico da imaginação. Ou seja, segundo Corbin, a alma é o intermediário entre o plano da matéria e o plano do espírito e o poder imaginativo é uma faculdade de percepção deste mundo. A percepção imaginativa se identifica com os “sentidos psíquicos espirituais”, sendo vista como uma função cognitiva. Assim sendo, a imaginação não deve ser identificada com ‘fantasia’. Trata-se de um mundo objetivo e real, que Corbin relaciona com os arquétipos.

O autor esclarece que corpos espirituais ou entidades não podem estar em um mundo (específico, em um lugar), pertencem à esfera onde o onde deixa de existir. O mundo é que está neles. O lugar espiritual não está localizado, mas localizando. Corbin identifica a imaginação ativa como um órgão entre os sentidos e o intelecto puro, que “torna possível a transmutação dos estados espirituais interiores para os estados exteriores, para eventos visuais simbolizando com aqueles estados interiores” (CORBIN, 1972).

Corbin cita Sandra Shirazi, para quem “A imaginação da alma torna-se como uma percepção sensível do suprassensível” (Ibid.). Além disso, a imaginação espiritual é um órgão de conhecimento. E Corbin explicita por quê adota o termo ‘imaginal’:

Esse mundo está escondido atrás do ato da percepção sensorial e tem de ser procurado abaixo de sua aparente certeza objetiva. Por esta razão, definitivamente não podemos qualificá-lo como sendo *imaginário* no sentido corrente da palavra, ou seja, como irreal, ou não-existente (...) Teríamos então o mundo *imaginal* como um intermediário entre o mundo sensível e o mundo inteligível (CORBIN, 1972).

A Antroposofia de Rudolf Steiner que, como vimos, exerceu forte influência sobre a técnica de Michael Chekhov, apresenta uma visão similar, ao afirmar a alma como uma intermediária entre mundos: a Antroposofia reconhece uma fronteira entre o mundo físico, sensório e o mundo espiritual, suprassensível. Para atravessá-la, a alma precisa aprender a permanecer fora do corpo físico, no mundo espiritual e depois regressar ao mundo sensorial (STEINER, 2010, p. 16). Para transitar entre os mundos, faz-se necessária a conquista desta adaptabilidade. Para esta visão, o artista é um clarividente que circula entre os diferentes mundos, ou seja, entre os diferentes graus do conhecimento.

Steiner lista os sentidos pelos quais o corpo se relaciona com o mundo físico, além do sentido da linguagem, do sentido do conceito (ou representativo) e dos sentidos que penetram na espiritualidade, os sentidos astrais: o imaginativo, a inspiração e a intuição, conectados ao que ele chama de “órgãos espirituais”, localizados no topo da cabeça, laringe e coração, respectivamente.

Ou seja, para estas visões, há uma autonomia do mundo imaginal, que percebemos através do sentido da imaginação. Tal mundo é estritamente relacionado ao mundo espiritual e é através dos órgãos da imaginação que podemos transitar entre estes diferentes “graus do conhecimento”, para

usar uma terminologia antroposófica. Os arquétipos, que, para Corbin pertencem a este mundo, são, para Jung, dotados de numinosidade:

Os arquétipos, quando surgem, têm um caráter pronunciadamente ‘espiritual’ para não dizer ‘mágico’ (...) Isto é, acontece não raras vezes que o arquétipo aparece sob a forma de espírito nos sonhos ou nos produtos da fantasia, ou se comporta inclusive como um fantasma. Há uma aura mística em torno de sua numinosidade e esta exerce um efeito correspondente sobre os afetos (...) frequentemente ele nos impele para seu objetivo e com paixão inaudita e lógica implacável que submete o sujeito ao seu fascínio, de que este, apesar de sua resistência desesperada não consegue e finalmente já não quer se desvencilhar, e não o quer justamente porque tal experiência traz consigo uma plenitude de sentido até então considerada impossível (JUNG, 2012a, p. 155).

James Hillman (1926-2011), psicólogo norte-americano, pós junguiano, fundou a psicologia arquetípica, para a qual a alma é constituída de imagens, sendo primariamente uma atividade imaginativa. A alma gera imagens por meio de sonhos, fantasias e imagens poéticas. Na psicologia arquetípica, a imagem não é posterior, resultando de sensações e percepções, nem é um constructo mental que representa de forma simbólica ideias e sentimentos que expressa: a imagem não representa coisa alguma e só pode ser percebida pelo ato de imaginar.

Hillman defende que o reconhecimento da imagem está no coração, uma imaginação criativa do coração, sendo que a imaginação é também uma atividade da alma. Para ele, a imagem é um modo de ver (ver com o coração), não é um produto do imaginar. A linguagem da alma é imagética, metafórica. Psicologia é uma atividade de *poiesis* e imaginar é cultivar a alma.

A alma, para Hillman, está entre o espírito e a matéria: é neste lugar central da alma que nasce a imaginação. A alma manifesta-se metafóricamente, ela é ambigua e misteriosa, prioriza o figurado a uma expressão mais objetiva, que é característica do espírito. Tom Cheetam (in SCHWARZSTEIN et al., 2022, p. 52-53) enfatiza que para Hillman, quando estamos muito no espírito, devemos nos reconduzir para os campos do mistério e do oculto, ou seja, devemos nos reconduzir para as sendas da alma no coração.

Corbin ressalta que quanto mais a cultura ocidental contemporânea se entende como uma cultura da imagem, mais se afasta do mundo imaginal, uma vez que tal cultura compreende a imagem apenas reduzida ao nível da percepção sensível e produtora de ficção, ao invés de elevá-la ao mundo a que pertence e investi-la de uma função simbólica que promoveria um significado interior. Defende ainda a objetividade da imagem arquetípica, de origem irracional e de irrupção imprevisível em nosso mundo. Ou seja, para estes autores, a imagem tem sua autonomia e irrompe no mundo, sendo percebida pela atividade imaginativa da alma. Gustavo Barcellos sintetiza esta confluência:

‘Há um alinhamento que nos foi dado inicialmente por Jung entre alma e imagem. Jung várias vezes entendeu e afirmou que psique é imagem. Isso deve ser muito bem compreendido, pois entendo que ele se refere à atividade específica da psique: imaginar todo o campo da imaginação e do imaginal, é a atividade que caracteriza a psique. Esse é o caminho no qual Hillman vai singrar. Com esses autores, Jung e certamente Corbin e toda a ideia do mundo imaginal, estamos numa posição de compreender que a imaginação, a atividade de imaginar, não deve mais ser compreendida como uma função psíquica. Ela não é exatamente uma das funções psicológicas, como a volição, a memória, a consciência, a percepção. O

ato de imaginar é aquele que caracteriza a psique. Portanto, as próprias ideias de alma e de imagem, ou imaginação, se confundem: são uma e a mesma coisa. Evidentemente, para praticarmos então uma psicologia propriamente dita, ou seja, uma aproximação à alma, isso deve se dar por meio da imagem e da imaginação. E há um outro ponto aqui muito importante que é a compreensão – que já está em Jung, e também na psicologia arquetípica – de que essa atividade de imaginar é autônoma, é independente. Assim, não se trata bem dizer que nós imaginamos, mas sim, como afirmou Hillman, que nós é que somos imaginados. A melhor forma de demonstrá-lo é observar os sonhos, uma atividade imaginativa em nós sobre a qual não temos o menor controle. É uma atividade autônoma. A imaginação, o campo do imaginal, é algo que está em nós. Algo em nós imagina tudo o tempo todo e em todos os campos da experiência. Algo em nós imagina. Entendo que este é o sentido da ideia de Corbin de um mundo imaginal. (BARCELLOS in SCHWARZSTEIN et al., 2022, p. 60-61).

A PRÁTICA IMAGINATIVA NAS PSICOLOGIA ANALÍTICA E ARQUETÍPICA E NA TÉCNICA CHEKHOV

As perspectivas que visitamos relativas à imaginação se aproximam da visão de Michael Chekhov, para quem a dimensão criativa se dá através do “Eu superior” (*Higher Self*). Quando a acessamos, estamos distantes de nossas necessidades egóicas, e, portanto, mais abertos/as e permeáveis às imagens criadoras. O Eu superior movimenta o corpo do ator/atriz, tornando-o flexível, sensível e receptivo a todos os impulsos criativos, instigando sua imaginação e aumentando a atividade interior, colocando o/a artista em um estado criativo. O/a artista serve ao impulso da criatividade, mais como um/a intermediário/a. Enquanto cria, o ator e atriz têm consciência deste eu expandido e de seu eu usual. Os sentimentos da individualidade criativa para Chekhov, são impessoais, libertos de egoísmo e verdadeiramente artísticos.

Em *O espírito na arte e na ciência*, Jung traz uma visão similar, ao apresentar o processo artístico visionário como impessoal: “o artista é um homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa da humanidade” (JUNG, 1991, p. 161). Para ele, a transmutação é processo criador que transforma a imagem arquetípica em obra de arte. O/a artista é o/a intermediário/a entre o mundo imaginal e a matéria.

Mas em termos práticos, como acessar esse mundo, ou sensibilizar os “órgãos da imaginação” para acessá-lo? Jung apoia-se em antigos processos meditativos, para propor a imaginação ativa. Seu propósito reside na ampliação da consciência. Segundo Barbara Hannah (apud MIRANDA in SCHWARZSTEIN, 2022, p.101), a técnica desenhada por Jung assemelha-se a uma “forma de meditação que o homem tem utilizado pelo menos desde a aurora da história, se não antes, como uma forma de aprendizado para conhecer seu Deus ou seus deuses”. O próprio Jung, em *Mysterium Coniunctionis* (publicado em 1955-1956) equipara seu método à “meditação” alquímica:

Expressa na linguagem dos filósofos herméticos, a confrontação da consciência (isto é, da personalidade do eu) com o que se acha no fundo da cena, a chamada sombra, corresponde à união do espírito e da alma na unio *mentalis* (união mental), a qual representa o primeiro grau da *coniunctio* (conjunção). O que eu designo como confrontação com o inconsciente significa para o alquimista a ‘meditação’, da qual diz Rulandus: ‘Fala-se de meditação quando alguém mantém diálogo interior com algum outro que seja invisível, por exemplo, com Deus, que ele invoca, ou consigo mesmo, ou com seu próprio anjo bom (JUNG apud MIRANDA in SCHWARZSTEIN et al., 2022, pp. 101-102).

Para Jung, o processo de se lidar com o inconsciente é propiciado pela função transcendente, pois é fundado em dados reais e imaginários, ou racionais e irracionais, estabelecendo uma ponte entre o consciente e o inconsciente. É um processo natural, formado por fantasias que surgem espontaneamente em sonhos e visões.

Na prática, a imaginação ativa consiste em um treino formado por exercícios sistemáticos cujo objetivo é a produção de um vazio na consciência. Segundo Miranda (Ibid., pp. 106-107), a técnica pode ser dividida nas quatro etapas abaixo:

1. É preciso livrar-se do fluxo constante de pensamento do ego e tentar eliminar o julgamento crítico.
2. Deve-se permitir que a imagem mental aflore do inconsciente para o campo de percepção interior, e ela deve ser acolhida como se fosse objetivamente real. Não se deve acelerar o processo e nem se concentrar excessivamente nele. Esta fase é como sonhar de olhos abertos.
3. Então, o praticante deve dar uma forma à imagem mental percebida internamente, registrando-a por escrito. Pessoas do tipo audioverbal “ouvem” palavras internas, mas a imagem também pode ser expressa por meio de pintura, escultura, pode ser escrita como música ou dança, dependendo da propensão do indivíduo.
4. Após a formulação criativa e a compreensão do significado e do valor estabelece-se um confronto moral com o material que se produziu.

Como resultado, ocorre um alargamento da consciência. A dificuldade do processo, no entanto, reside nos questionamentos advindos da crítica interna sobre se tratar ou não de mera invenção. O ego concentra-se na imagem mental e só de permanecer na fronteira entre consciente e inconsciente, já possibilita uma ampliação do primeiro, através da gama de experiências que percebe do segundo. O registro, neste processo, é fundamental. O imaginário deve ser tratado como real, tanto quanto a realidade externa, “exatamente como se um diálogo estivesse ocorrendo entre dois seres humanos com direitos iguais” (Ibid., p. 109).

Para a psicologia arquetípica de James Hillman, que vê a alma como geradora de imagens poéticas, é preciso animar o mundo, ou seja, restituir a alma às coisas do mundo. Hillman entende que o reconhecimento da imagem se dá no coração, de modo que o fenômeno do amor esteja na base desta psicologia. A imagem é um modo de ver com o coração. A psicologia arquetípica vê o ser humano dentro da psique e não a psique dentro do ser humano.

Para a psicologia arquetípica, o erro fundamental da cultura Ocidental foi o da perda da alma (perda de imagens e do sentido do imaginário). Com ela, intensificou-se a subjetividade e o ego-centrismo. A perspectiva metafórica revê fenômenos do mundo como imagens, reanima o mundo, podendo encontrar “sentido e paixão onde a mentalidade cartesiana vê a mera extensão de objetos desalmados e inanimados” (HILLMAN, 2022, p. 56). A psicologia arquetípica, assim, não se limita ao consultório ou ao indivíduo, é uma psicologia das coisas como encarnações de imagens com vida interior, as coisas como uma exposição da fantasia. A psicologia é uma atividade da *poiesis*. Hillman afirma que “a oposição artificial entre alma e mundo, privado e público, interior e exterior, vai, portanto, desaparecer quando a alma como *anima mundo*, e sua formação, estiver localizada no mundo” (Ibid, p.64). A forma de cultivar a alma é imaginar: “(...) somente quando a imaginação é reconhecida como um compromisso nos limites do humano e um trabalho em relação aos domi-

nantes míticos, essa articulação de imagens pode ser considerada uma psicopoesis” (MILLER apud HILLMAN, 2022, p. 64) ou cultivo da alma.

Michael Chekhov, em *Para o Ator* (2010), lamenta que a partir do século XIX uma tendência materialista tenha passado a valorizar apenas aquilo que seja tangível e palpável e que a arte da atuação tenha, a partir de então, superestimado o significado do físico, em detrimento dos elementos psicológicos. Com isso, os corpos dos atores e atrizes se tornaram cada vez mais densos, menos animados e mais superficiais. Para ele, o artista deve mostrar aquilo que está para além das superfícies, sendo função da arte da atuação transmitir aos espectadores aquilo que vê e vivencia e que está obscuro para outras pessoas. Assim, entende que atores e atrizes devem alimentar seus corpos de impulsos criativos, buscando sensibilidade corporal e uma rica psicologia. Nesta busca, Chekhov desenvolve uma técnica que visa a aprimorar a sensibilidade artística, valorizando a individualidade criativa de cada artista, em seu contato e incorporação da imaginação.

Em *On The technique of Acting* (CHEKHOV, 1991, p.3), o autor ressalta a autonomia das imagens, relatada por muitos artistas, em sua “existência independente”. Cita Michelangelo, Raphael e Goethe como artistas que relataram lidar com imagens que “não vinham de si” e afirma que os impulsos criativos desses mestres eram uma expansão em direção ao mundo além deles. Chekhov defende que há um mundo objetivo em que as imagens criativas levam uma vida independente. Em seu trabalho, o/a artista observa a independência ativa das imagens que se transformam sob seu olhar. Ele afirma que para artistas com imaginação madura, as imagens são seres vivos, tão reais quanto as coisas ao nosso redor são para nossos olhos físicos. Através da aparência desses seres vivos, as/os artistas ‘veem’ uma vida interior, experienciando com eles alegrias e tristezas, dividindo com eles o “calor de seus sentimentos” (Ibid., p. 4). Aceitando o mundo independente da imaginação e desenvolvendo a habilidade de penetrar em sua escaldante vida, a/o artista adquire novo conhecimento através dela.

Para aprofundar-se nesta habilidade, Chekhov (2010; 2018) propõe exercícios de concentração, a partir, por exemplo, da observação de um objeto existente, com o qual a atriz e o ator vão entrando em contato. Observam sua cor, sua forma etc., descrevendo o objeto para si próprios. Depois, fecha-se os olhos, retendo a imagem que fica do objeto. Após esta observação, a/o artista retém a sensação do poder do objeto em si, sentindo-a em seu corpo físico. Pode abraçar interiormente o objeto, experienciando a conexão de todo seu corpo com este ‘abraço’, que não é físico, vivenciando a sensação de fundir-se ao objeto. Chekhov (2010) afirma que quanto mais conseguimos sustentar a concentração em objetos visíveis ou invisíveis, mais perto chegamos da compreensão da natureza da real imaginação.

Em processos criativos de peças teatrais, trabalha-se, por meio da técnica, com a incorporação das imagens. Primeiramente, artistas entram em contato com a imagem do personagem, estabelecendo um diálogo, fazendo perguntas e observando como se dão as respostas. Posteriormente, as imagens vão sendo trazidas para o corpo, a/o artista vai incorporando sua forma, seu ritmos, seu modo de se deslocar, seus gestos e observando as sensações que deste contato emergem.

Rushe (2019) aponta que Chekhov também propõe que artistas estabeleçam centros imaginários para seus personagens, que podem ser mais movidos pelo centro da vontade (pernas e bacia), pelo centro do sentimento (plexo solar, troco e braços) ou pelo centro do pensamento (cabeça). Pode-se também adicionar objetos imaginários a estes centros (um aquário cheio de água apoiado sobre a cabeça, por exemplo), incorporando as modificações que esta imagem imprime ao corpo. Os

centros podem também ser deslocados para outras partes do corpo (ponta do nariz, por exemplo), levando-o/a a expressar as transformações que daí advém.

Para Chekhov, dos centros imaginários, o do sentimento, localizado no peito, é o ideal, no sentido de ser a partir dele (local do coração) que o artista trabalha. Uma ferramenta que propõe, trabalhada, em princípio, a partir deste centro é a irradiação, que consiste em imaginar uma fonte de luz (a chama de uma vela ou um sol, por exemplo) no centro do peito e sua irradiação, a partir daí, em direção a todos os membros do corpo e deles para todas as direções do espaço. A irradiação, que é uma atividade imaginativa, afeta ao/o parceira/o de cena e a plateia.

Chekhov elencou ainda gestos psicológicos que são gestos que entende como arquetípicos, que atribuem um caráter psicológico à expressividade, que independe de especificidades culturais. Expandir, elevar, contrair, empurrar são gestos que imprimem qualidades que são lidas de maneiras análogas em diferentes culturas. O gesto psicológico ativa um estado psicofísico no ator e na atriz, sendo depois suprimido, de modo que só se retém na imaginação da/o artista que segue executando-o imaginariamente (com seu corpo imaginário, mas não com seu corpo físico). Tal atitude imprime qualidades expressivas à atuação, perceptíveis pelo/a espectador/a, embora o gesto em si esteja suprimido.

Com a prática da técnica chekhoviana, vamos percebendo o quanto efetivamente o imaginário se corporifica e, ainda que muitas coisas imaginadas por atrizes e atores não sejam visíveis aos olhos do público, o afetam concretamente, neste diálogo entre almas que ocorre através do fenômeno teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se tomarmos o mundo imaginal e sua autonomia como fonte da criatividade artística, reiteramos a tese de que a arte da atuação possa se fundar na criatividade de atrizes e atores em criar a alteridade, a partir da imaginação e de sua incorporação. Esta via liberta artistas de recorrerem a recursos pessoais como memórias de circunstâncias análogas às do personagem e lhes presentifica uma gama infinita de possibilidades criativas encontradas neste mundo objetivo que é o *mundus imaginalis*. O trabalho de atuação, ao lidar com um personagem, está convidando artistas a expressarem uma vida ficcional específica, diferente daquela de quem a atua, e quanto mais liberta/o de suas limitações egóicas estiver a/o artista, mais ampla sua capacidade de criar um ponto de vista novo sobre o personagem em elaboração. Para isso, é preciso que se conecte com este mundo e técnicas como a imaginação ativa de Jung, a meditação, os exercícios de concentração propostos por Chekhov favorecem este contato.

A confiança na autonomia do mundo imaginal e as maneiras de incorporar suas imagens e seguir trabalhando artisticamente com elas para dar forma a sua arte levam ao artista àquilo que Chekhov chamou de individualidade criativa, que, ao contrário do que se possa supor, conduz artistas a um mundo mais objetivo – o das imagens – e não tão subjetivo quanto suas impressões individuais.

Se o trabalho da atuação é psicofísico, é um trabalho de corpo e alma. Chekhov entendia que artistas trabalham a partir do coração (o “centro ideal”), ou seja, a partir do amor que, como defende Hillman, é o lugar de cultivo/criação da alma.

Se a arte pode ser um meio de resgate da alma perdida pela civilização ocidental, como aponta Hillman, a técnica de Chekhov parece conduzir atrizes e atores a meios de, em conexão com ela, abrir-se ao mundo imaginal e a partir dele incorporar imagens criativas, a fim de cultivar também a alma de espectadoras e espectadores e assim, contribuir em (re) animar o mundo.

REFERÊNCIAS

ASHPERGER, Cynthia. **The Rhythm of space and the sound of time: Michael Chekhov's acting technique in the 21st century.** Amsterdam: New York: Rodopi, 2008.

BARONE, Luciana P. C. Da criação de Dartington Hall ao Teatro Estúdio de Michael Chekhov: os princípios de comunidade, educação e atuação. **Revista Científica de Artes FAP (UNESPAR)**, vol.24, n01, 2021., pp. 39-61.

CORBIN, Henry. **Mundus imaginalis, ou o imaginário e o imaginal.** Trad. Ruth Horine, 1972. Disponível em <https://recortelirico.com.br/2021/williampassarini/mundus-imaginalis-henry-corbin/> acessado em 21/06/2023, às 10h00.

CHEKHOV, Michael. **Michael Chekhov's Lessons for Teachers**, Expanded Edition (Transcribed from the original shorthand notes by Deirdre Hurst Du Prey). MICHA, 2018.

CHEKHOV, Michael. **On the technique of acting.** New York: HarperCollins Publishers, 1991.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HILLMAN, James. **O pensamento do coração e a alma do mundo.** Trad. Gustavo Barcellos. Campinas, SP: Verus, 2010.

HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica: uma introdução concisa.** Trad. Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões.** Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência.** Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique.** Trad. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Trad. Maria Luiza Appy Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

RUSHE, Sinéad. **Michael Chekhov's acting Technique: a practitioner's guide.** London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019.

SCHWARZSTEIN, Marco André (org); BARCELLOS, G. ; CHEETAM, T.; CREMA, R.; LELOUP, J-Y.; MIRANDA, P.. **Mundos Imaginais**: segundo Corbin, Hillman e Jung. Trad. Felipe Coimbra Moretti e Marco André Schwarzstein. Brasília, DF: Academia Imaginal: Edição do Kindle, 2022.

STEINER, Rudolf. **The secrets of Threshold**. Whitefish: Kessinger Publishing, LLC: Edições do Kindle, 2010.

A POTÊNCIA DA FALHA COMO OPERADOR DA CENA TEATRAL¹

Fernanda Raquel²

RESUMO

Este trabalho pretende abordar a falha como operador do corpo e da cena, tendo em vista o questionamento de estruturas normativas e lógicas hegemônicas que tendem a fortalecer ideias de eficiência e funcionalidade, mesmo em espaços de criação teatral. Para repensar o campo da atuação podemos desenvolver práticas que desmontem hábitos perceptivos, tomando o erro e a imprevisibilidade como parâmetros possíveis em processos inventivos em arte. O trabalho do grupo teatral japonês Chelfitsch, marcado pelas disjunções e o mau funcionamento da linguagem, é mobilizado como estudo de caso em diálogo com referenciais teóricos que nos ajudam a pensar como algo que não havia sido planejado ou previsto pode ser entendido como potência em processos artísticos.

Palavras-chave: Corpo. Falha. Percepção. Teatro japonês.

THE POTENTIALITY OF FAILURE AS AN OPERATOR OF THE THEATRICAL SCENE

ABSTRACT

This work aims to address failure as an operator of the body and the scene, with a view to questioning normative structures and hegemonic logics that tend to strengthen ideas of efficiency and functionality, even in spaces of theatrical creation. In order to rethink the field of acting, we can develop practices that dismantle perceptual habits, taking error and unpredictability as possible parameters in inventive processes in art. The work of the Japanese theater group Chelfitsch, marked by disjunctions and the malfunctioning of language, is used as a case study in dialogue with theoretical references that help us think about how something that had not been planned or foreseen can be understood as power in artistic processes.

Keywords: Body. Failure. Perception. Japanese theater.

O COMEÇO É QUE É DIFÍCIL. PODE-SE COMEÇAR DE ONDE QUISER

O fracasso pode ser entendido como o oposto do sucesso. Portanto, algo que deve ser evitado quando se considera que o fim de nossas atividades vislumbra objetivos a serem atingidos, ações

¹ Este trabalho apresenta resultados desenvolvidos na tese de doutorado “Emergências do corpo na cena teatral contemporânea: a potência das falhas, desativações e impossibilidades”, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, com financiamento da FAPESP. A participação no XII Congresso ABRACE também contou com apoio da agência de pesquisa (FAPESP 2023/07900-9).

² Artista da cena. Professora assistente do Departamento de Artes da UNESP. Atriz formada pela Escola de Arte Dramática. Bacharel em Ciências Sociais (UNICAMP), mestre e doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Autora do livro “Corpo Artista - estratégias de politização”, Ed. Annablume/Fapesp (2011). Sua pesquisa está centrada nas práticas do corpo em cena, desenvolvendo investigação a partir de criações contemporâneas, com especial atenção ao teatro japonês.

previamente estabelecidas que terminem em êxito. No dicionário fracasso também é definido como “barulho causado pela queda de alguma coisa; barulho, estrondo”³. A ideia de algo que se dá como consequência de um desmoronamento interessa aqui para iniciar a argumentação sobre a falha como operador em ambientes de criação teatral. Entende-se por operador aquilo que aciona processos no corpo e na cena, seja da perspectiva de atores e atrizes, seja da perspectiva de diretores/as e professores/as, quando do desenvolvimento de práticas de pesquisa. Quando consideramos as estruturas normativas, presentes em todas as esferas da nossa vida, talvez uma das formas de escapar a elas seja falhando – investir, justamente, no que pode ser gerado pelo destrocamento dessas estruturas.

Considerando as artes da cena há que se considerar o não saber como um forte aliado no encontro daquilo pelo qual não se estava procurando. Em outras palavras, a possibilidade de fazer emergir algo que não havia sido planejado ou previsto deveria ser acolhido como parte de todo processo artístico, considerando um outro tipo de temporalidade necessária para que isso possa acontecer.

No entanto, a lógica laboratorial que permeia a manutenção desses espaços, tendo em vista o campo de experimentações sobre o trabalho de atores e atrizes, não está livre de padecer daquilo que sofre todo campo já capturado pela lógica neoliberal - pelo fortalecimento das ideias de eficiência e finalidade. “Para quê serve? Onde vamos chegar com isso? Ou o que se pretende com essa proposição?” são perguntas recorrentes em ambientes pouco afeitos à ideia de que às vezes é preciso se perder no meio do caminho, já que estamos lidando com elementos ainda não conhecidos ou totalmente estabilizados.

Pensando a partir de algumas experiências pedagógicas no campo das artes cênicas, em ambientes de ensino formal e informal, mas também pensando na ansiedade de algumas salas de ensaio, creio que possamos nos mobilizar mais para tentar escapar de modos de relação atrelados aos discursos hegemônicos. Tais discursos conectam-se a práticas cada vez mais ocupadas em conquistar a máxima funcionalidade das coisas. Talvez funcionar pior, até falhar, possa ser uma chave para abrir esta proposta, tal como pretendo discorrer a seguir, tendo como aliados fundamentais o pensamento de Jack Halberstam e sua perspectiva *queer* do fracasso (2011) e o trabalho do grupo japonês Chelfitsch, cujo foco são as disjunções e o mau funcionamento da linguagem. Além destas referências também mobilizo outras como a brasileira Tatiana Motta-Lima (2016, 2018) e a canadense Erin Manning (2016), pesquisadoras que têm pensado sobre novas formas de atuação no campo das artes, acionadas por outros regimes de percepção.

NÃO SEI, ESTOU AQUI, É SÓ O QUE SEI

O tempo da espera, da contemplação, o agir para nada, um amor pelo não saber, elementos presentes nas práticas dos laboratórios atorais de alguns diretores-pedagogos europeus do século XX, são elementos que por vezes tem certa resistência em salas de aula de cursos de teatro, e em determinados períodos de preparação para uma peça. A impaciência de alguns estudantes e artistas

³Ver: <https://www.dicio.com.br/fracasso/>

com propostas de longa duração ou o desinteresse pela exploração da lentidão; o incômodo com a possibilidade de conviver muito tempo com uma sensação ou o desânimo em explorar um movimento a tal ponto que dessa exploração emergja uma outra coisa, impensada; ou ainda a dificuldade de atenção ao que a parceira ou o parceiro esteja desenvolvendo como possibilidade de aprendizado. Como condutora e participante de processos, essas foram algumas situações vividas que me alertaram para a necessidade de desenvolvimento de um outro tipo de percepção, menos desejosa de estímulos ininterruptos que outros contextos podem oferecer.

O ator ou a atriz virtuosos, que tudo controlam, que apresentam um grande repertório corpóreo e vocal deixaram de ser o foco de interesse de alguns pesquisadores/as teatrais, mais instigados/as não pela presença que se ratifica pela ação, como nos lembra Tatiana Motta-Lima em artigo onde aborda “a possibilidade de agir ao mesmo tempo que se contempla” (MOTTA-LIMA, 2018, p. 03). Ou ainda Cassiano Quilici (2015) quando trata das práticas contemplativas no treinamento do ator-performer, conectando-se à ideia do cuidado de si.

Esses pesquisadores brasileiros parecem estar conectados ao esgotamento de um modelo que tem na ação a sua força motriz. Isso não é novo, é verdade, já que Jerzy Grotowski (1933-1999) também questionava esse princípio em sua abordagem da via negativa – duvidar do “querer fazer” como abertura ao imprevisível. Vale lembrar também Yoshi Oida (2007), que nos ensina que o caminho “entre” é o de maior potência. Ou o corpo inoperante e ao mesmo tempo sensível, como também reafirma Kuniichi Uno (2018) ao falar da fragilidade e da errância como elementos singulares da dança *butô* de Tatsumi Hijikata (1928-1986).

Tais exemplos demonstram que algumas abordagens da atuação contemporânea têm voltado especial atenção aos modos de percepção⁴. O tempo de atenção está pressionado pelo excesso de estímulos que nos bombardeia, sobretudo quando os modos de vida permanentemente online foram levados ao extremo por conta do isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19. Talvez seja precisamente agora a hora de arriscar-se contra os formatos bem estabelecidos. Como escreve Tatiana Motta-Lima:

Talvez experimentar alguma paragem. Fazer amizade com o silêncio, com o vazio, com o não saber, com um determinado tipo de esquecimento, possa ajudar. Ou, por outro lado, uma atenção que possa seguir – velozmente – os contatos, afirmar os caminhos do fluxo orgânico, do corpo-canal. Do mesmo jeito, trabalhar na percepção dos detalhes, dos cacos – cacos de gestos, cacos de coisas, cacos de sensações – pode ser de valia para que não se esteja muito ali. (MOTTA-LIMA, 2016, p. 16).

A partir do que propõe Tatiana Motta-Lima parece mesmo necessário o desenvolvimento de outras práticas, para fazer falhar os antigos modos e fazer emergir outras formas, ainda frágeis, de atuação. Neste caso, investir para que a fragilidade, o fracasso e a falha não sejam superados, mas sejam o próprio modo de atuação a ser “perseguido”, como uma tentativa incessante, uma tarefa impossível de ser alcançada e que por isso mesmo pode dar condições de mudança em relação aos regimes de percepção e visibilidade que costumam pautar as práticas atorais.

⁴ Em 2016 foi criado o GT Artes performativas, modos de percepção e práticas de si, como um dos grupos de trabalho que compõe a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, a fim de investigar um campo emergente em nossa área de atuação, em diálogo com outros saberes, não apenas das artes cênicas.

NÃO POSSO FICAR, NÃO POSSO PARTIR, VEJAMOS O QUE VEM A SEGUIR

As experiências virtuais cotidianas têm nos colocado em contato direto com o mau funcionamento dos sistemas. A falha, a queda, a interrupção, o corte e a pausa têm sido sentidas de maneira constante desde que a intensificação dos modos digitais de comunicação e arte passaram a fazer parte da nossa vida durante o período pandêmico. No entanto, antes deste momento já havia experiências artísticas que se afastavam dos parâmetros de eficiência e funcionalidade da linguagem como uma maneira de engendrar novas corporalidades nos processos de criação, instaurando com isso questionamentos acerca das subjetividades constituídas pela lógica neoliberal. Garantir a funcionalidade do sistema pode ser “um tiro no pé” quando este mesmo sistema torna tantos de nós disfuncionais, descartáveis ou irrelevantes.

Talvez por ser um país cuja importância da alta tecnologia é constitutiva dos modos de vida já há muito tempo, o Japão aparece como um paradigma para se pensar acerca de algumas dessas experiências. A relação corpo e ambiente no Japão apresenta-se de maneira muito diferente do que na percepção ocidental. A paisagem não é apartada do sujeito, faz parte dele. No teatro ocidental é frequente um treinamento para diferenciar o corpo do entorno, por exemplo, o salto, para diferenciar o corpo do chão. Uma ideia de que o treinamento “serve” à superação, à criação de um corpo que pode mais – afirmação da potência de agir. Uma afirmação que pode acabar por se relacionar aos modos de existência neoliberais, um mundo da alta performance, da alta produtividade.

O filósofo coreano Byung-Chul Han em *A Sociedade do Cansaço* (2015) fala de um excesso de positividade no mundo que resulta em “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (2015, p. 16). Para Han, em lugar da sociedade disciplinar do século passado, temos no século XXI a sociedade de desempenho. Não mais a restrição da disciplina, mas as infinitas possibilidades de realizar sempre mais. “O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos. (...) Com isso se fragmenta e destrói a atenção” (HAN, 2015, p. 31). A mudança de foco constante é um forte traço do nosso tempo, que, muitas vezes, dificulta a percepção daquilo que não está tão visível. Por isso, Han apresenta a necessidade de contemplação frente a uma sociedade histérica e nervosa que estamos produzindo, reconhecendo o excesso de utilidade e produtividade a que estamos submetidos nessa máquina de desempenho que se tornou o mundo.

Como é experimentar as coisas sem estar de acordo com os modos normalizados? Ou ainda, como criar, pensar e viver perseguindo o que ainda não se sabe, tendo a ignorância e o desconhecimento como companheiros na jornada? Provavelmente não há um treinamento específico, mas uma conexão de práticas que podem nos ajudar a responder essas perguntas, desde que tenham em vista conhecimentos não hegemônicos, e apresentem o corpo como um modo de se relacionar com o mundo, sem tanto contorno ou estabilidade.

Frequentemente são jogadas para fora da cena teatral a possibilidade de ser frágil, ser vazio, ser hesitante, indefinido ou invisível. Dos modos de pensamento japonês vem um aprendizado acerca do que se pode dizer de uma filosofia do entorno, uma profunda consciência acerca da relação corpo e ambiente. Por isso, não é preciso afirmar-se como sujeito para que o corpo se afirme. Talvez, seja preciso apostar na indefinição e no desencaixe como lugares de potência e transformação. A abertura para uma alteridade radical que não diz respeito apenas a outros sujeitos, ou mesmo a

outros corpos, mas a uma exposição radical ao entorno. Alimentar a vontade de entrar em contato com o que está fora, sem desaparecer, mas talvez se dissolvendo um pouco.

Gostaria neste momento de abordar, então, uma experiência teatral japonesa contemporânea para nutrir nossa discussão acerca da possibilidade de modos contra-hegemônicos de conhecimento como horizonte de criação. O grupo Chelfitsch – nome resultante de uma pronúncia infantil da palavra inglesa *selfish* (egoísta) – foi fundado em 1997 por Okada Toshiki, na cidade de Tóquio, e seu nome já deixa clara a problematização do indivíduo em relação ao coletivo. Em sua trajetória foram criadas mais de 15 peças, todas escritas e dirigidas por Okada. A composição do grupo é flutuante, há atores e atrizes que trabalham frequentemente com o diretor, como Sasaki Yukiko e Yamagata Taichi, participando da maioria de suas produções, assim como há parcerias que acontecem de tempos em tempos, estabelecendo um sistema aberto, em constante transformação.

A pesquisa desenvolvida por Chelfitsch chama atenção para a falta, a falha e a ausência. Uma linguagem que está atenta a conexões sensoriais e perceptivas, a formas de conhecimento sensíveis e afetivas, que não costumam responder aos ditames da eficiência e da funcionalidade. Quando tais noções se afirmam, abrem-se brechas e fissuras que poderiam abrir outras possibilidades, outros tempos, outros modos de existência e criação. E se, então, nos detivéssemos em operações não guiadas pelos modos eficientes de funcionamento do corpo, já que esses modos estão geralmente condicionados a processos disciplinadores?

A pesquisa desenvolvida pelo grupo se notabiliza por investir numa falta de coerência entre a linguagem falada e a coreografia corporal. Há uma inquietação perturbadora na maneira como se movem e falam os performers. Os gestos interrompidos, a oscilação do corpo, os movimentos repetidos em velocidade alta ou baixa – joelhos que se dobram, quadris que se contorcem, cotovelos que se levantam, mãos que balançam indiscriminadamente, corpos que pendem e colapsam lançam um grande foco numa coisa pequena, que torna perceptível o que já estava lá, mas não conseguia ganhar aparição em cena.

Para colaborar na visualização do que está sendo apresentado apelo à breve descrição de uma cena da peça *O Chão e a Terra* (2013)⁵ como exemplo. Além de uma defasagem entre as palavras e a coreografia corporal, nesta peça há ainda uma tela de legendas que muitas vezes não coincidem temporalmente com o que está sendo dito por uma das personagens. A personagem em questão questiona a própria língua japonesa, questiona as possibilidades de que alguém ainda a compreenda, e se ela ainda poderá ser compreendida no futuro. A ideia de gramática, de norma, parece dançar de maneira confusa. Mesmo que uma passarela aos moldes do tradicional teatro Nô delimite a ação espacial em cena, restringido a movimentação de atores e atrizes, os corpos mal se sustentam em pé, como se estivessem suspensos por algum outro suporte. Há uma espécie de desativação do corpo em relação a um objetivo reconhecível. A desativação do mover-se em relação a um sentido, a desativação de uma dramaturgia corporal em relação a uma função representativa. Quem sabe, até mesmo a própria linguagem querendo emancipar-se desta funcionalidade?

Em cena ativa-se um deslocamento da percepção da realidade através, principalmente, da repetição de gestos e da dilatação do tempo. Fala e movimento aparecem cada vez mais distantes

⁵ Para maiores informações e imagens: <https://Chelfitsch.net/en/works/ground-and-floor/>.

um do outro e explicitam, justamente, uma lacuna entre palavra e ato (POULTON, 2014, p. 613). A atuação dos atores e atrizes tem um forte apelo físico, apesar de um corpo sem tônus que se move como quem dança a hesitação, o não saber qual direção tomar, do movimento ou da vida. Um gesto que nunca se apronta ou que, na repetição, acaba ressignificando seu sentido.

Os movimentos e o texto não são formas de resistência, mas uma amplificação, uma super-exposição do que já é. Os movimentos não estão resistindo, eles são um efeito colateral do medo de sair do caminho, um esforço por se manter dentro de uma estrutura, são uma instabilidade reverberada. (OKADA, 2014)⁶.

Atores e atrizes têm um sentido de equilíbrio divergente, como se exagerassem micromovimentos, ao ponto de eles não poderem mais ser reconhecidos dentro dos padrões. São como falhas que se afirmam de modo a desconstruir as expectativas de organização, superdimensionando o que se passa no corpo, só que geralmente não conseguimos perceber. De estranhos e acidentais, eles passam a ser risíveis porque provocam uma espécie de autopercepção. É como se, ao olhar para nós mesmos/as, de modo mais atento, pudéssemos nos dar conta dos movimentos incipientes que nos escapam a todo o momento. Somos corpos que derrapam, escorregam e, algumas vezes, não conseguem se manter de pé. Corpos que falham no projeto de confirmar a lógica disciplinar.

Os/as performers se movem de maneira hesitante, pisando, experimentando o chão, transferindo o peso de uma perna para a outra, experimentando diferentes possibilidades de estar ali, de estar no mundo. A sensação, às vezes, lembra a de alguém atravessando um rio sobre pedras, testando para ver qual o local mais seguro para firmar o pé e dar o próximo passo. Equilibrando-se precariamente – como a maioria de nós –, fazem insistir uma potencialidade em aberto. Colocam em questão a validade de continuar tentando fazer parte de uma estrutura em que não há lugar para todos e todas.

Se os/as performers de Chelfitsch, às vezes, se movem demais, não estão reafirmando a necessidade de continuar em ação incessante no mundo, mas dão visibilidade a uma estrutura em que a funcionalidade das coisas, das pessoas, dos gestos, precisa ser problematizada. Ao invés de afirmar, preferem hesitar, não definir, nem determinar, preferem deixar em aberto. Fazendo duvidar do que está sendo dito, os/as performers de Chelfitsch, ao se moverem de maneira tão estranha, nos fazem duvidar do que parece absolutamente banal, e assim fazem emergir outros tipos de operação, que não são mobilizadas pelo que é típico e usual, mas pelo que é diverso e inesperado. Os corpos performáticos de Chelfitsch parecem mesmo não querer pertencer, mas imaginar juntos outras possibilidades de estar no mundo, na cena, de se mover e de se deslocar em relação ao outro.

Não se trata de enfatizar a estranheza dos sujeitos, mas distorcer a própria noção de eficiência de um sistema. A instabilidade é a própria condição corporal, sua singularidade não pode estar fundamentada em qualquer tipo de ordenação. A ênfase do trabalho de Chelfitsch é sobre as falhas, os movimentos incipientes e involuntários que costumamos realizar enquanto falamos, investindo no limite do que é mais ordinário, até torná-lo estranho no próprio corpo.

⁶ Entrevista concedida à autora em 11 de outubro de 2014, no Rio de Janeiro.

FALHE DE NOVO. FALHE MELHOR

Quando os corpos emergem um tanto desajeitados, desorientados ou deslocados no trabalho de Chelfitsch, é possível perceber potencialidades desses outros modos de estar na cena, talvez outros modos de existir no mundo. Acionar a falha ou ativá-la como operador de criação parece nos aproximar mais uns dos outros do que quando se valoriza o acerto. Quando se deseja desconstruir noções de hábito, estabilidade e normalidade, são as singularidades que emergem.

Uma falha faz desviar do caminho previsto e, justamente por isso, faz encontrar coisas que ainda não podiam ser pensadas. Se a falha, sempre atrelada a qualquer tipo de fracasso, geralmente vem acompanhada de muitos aspectos negativos, também pode ser uma oportunidade de usar esses aspectos de maneira a fissurar a positividade tóxica da vida contemporânea (HALBERSTAM, 2011, p. 3). A falha seria como a sombra no mundo excessivamente iluminado.

A obra de Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (2011)⁷ nos ajuda a problematizar a noção de fracasso nas artes e questionar o estilo normativo dos procedimentos artísticos, bem como dos corpos, propondo uma leitura que confronta a convencionalidade. De acordo com Halberstam, o colapso e a precariedade que assombam todos os campos sociais e artísticos é uma condição que, por vezes, advêm dos parâmetros de sucesso que pautam os modos de vida neoliberais. Assim, o autor desconstrói esses parâmetros e propõe o fracasso como a possibilidade de ultrapassar os enquadramentos e ativar uma outra lógica.

No livro de Halberstam, que apresenta performances artísticas e também filmes de animação como plataformas investigativas, o autor insiste em ter o fracasso e a falha como um modo de conhecimento, um discurso contra-hegemônico. Ao invés de evitar o fracasso, desejá-lo, criar a partir dele, para deixar aparecer a lacuna do sistema, como uma espécie de afirmação de um outro modo de existência que ameaça aqueles já instituídos e possibilita a emergência de singularidades.

A obra de Halberstam nos faz pensar sobre o acúmulo que o incessante fazer tem gerado e incitado – a alta performance, o sucesso, as muitas atividades desenvolvidas, lançando um desafio à alta teoria e à rigidez das disciplinas, mobilizando o que ele chama de baixa teoria e arquivos tolos. Assim é que propomos a falha como um operador que pode colaborar no entendimento das diferentes práticas corporais e modos de organização do trabalho atoral, que dão visibilidade a formas mais relacionadas com o incipiente do que com a regularidade, mais com as relações indiretas do que com a coerência entre os elementos, mais com a perda de sentido do que com os processos de significação.

Novamente, poderíamos considerar a utilidade de nos perdermos ao invés de encontrar nosso caminho, e assim conjurar um passeio benjaminiano ou uma deriva situacionista, uma viagem ambulante através do imprevisto, o inesperado, o improvisado e o surpreendente. (HALBERSTAM, 2011, p. 15-16, tradução nossa)⁸.

A proposta do autor ajuda a entender a potência de ruptura com a estrutura normativa das coisas. Halberstam nos faz perceber que somos educados/as e até mesmo treinados/as para ignorar as fa-

⁷ Neste trabalho usamos o livro em inglês, mas já há a tradução para o português, lançada em 2020 pela editora CEPE.

⁸ Again, we might consider the utility of getting lost over finding our way, and so we should conjure a Benjaminian stroll or a situationist *derive*, an ambulatory journey through the unplanned, the unexpected, the improvised, and the surprising. (HALBERSTAM, 2011, P. 15-16).

lhas, sobretudo para não falhar, e converte essa ideia negativa em uma possibilidade de outros aprendizados, não prescritos, não previstos pelas construções habituais. Halberstam nos convoca a pensar o fracasso como recusa crítica aos poderes disciplinadores, fundamentados nas redes do capitalismo.

(...) podemos ler o fracasso, por exemplo, como uma recusa de domínio, uma crítica das conexões intuitivas no capitalismo entre sucesso e lucro, e como um discurso contra-hegemônico de perda. Estupidez poderia referir-se não apenas à falta de conhecimento, mas aos limites de certas formas de conhecimento e de certas formas de habitar estruturas de conhecimento. (HALBERSTAM, 2011, p. 11-12, tradução nossa)⁹.

Falhar, perder-se, esquecer, desfazer, não tornar-se, não saber, todas operações que devem ser mantidas em movimento se não queremos aderir às noções de sucesso que regem as hierarquias e dinâmicas do poder (HALBERSTAM, 2011). A lógica da falha e do fracasso trabalha para não fazer sentido, ou pelo menos não tentar fazê-lo, a qualquer custo. Como se, ao abraçar a não identificação, pudéssemos abrir espaço para o que ainda não tem reconhecimento.

NÃO SABEREI NUNCA, NO SILÊNCIO NÃO SE SABE, É PRECISO CONTINUAR

Os títulos das partes que separam este texto foram retirados de diferentes obras de Samuel Beckett. Este último é da peça *Esperando Godot* (1953). Foi Tatiana Motta-Lima quem escreveu um artigo onde nos convidava a pensar em Beckett como um pedagogo do ator, apostando em práticas do esgotamento (2018). A autora apresenta tipos de ação atoral conectadas “com o silêncio, com o cansaço, com uma espécie de interrupção/desistência e com certos regimes de percepção/atenção/visibilidade” (MOTTA-LIMA, 2018, p. 05). Motta-Lima aborda a interrupção “das reações mecânicas” para surgir “uma outra qualidade de ação”.

A desistência abordada pela autora também se relaciona à interrupção de certos processos que impedem que outros aconteçam, já que estariam também conformados “aos regimes *mainstream* de percepção e sensibilidade contemporâneos” (MOTTA-LIMA, 2018, p. 10). Assim, ela nos convoca a “uma pedagogia específica das sensibilidades e sensações”, que tornaria o olhar mais receptivo, e incentivaria o tempo do descanso, da contemplação, da lentidão e da paciência, uma outra forma de se relacionar com o entorno, para abrir os canais perceptivos para aquilo que só se alcança com a pausa.

Para tanto é necessário um outro tempo, o tempo do cultivo, um tempo também para o pequeno, para que o mínimo possa ser explorado. A artista e teórica canadense Erin Manning, influenciada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, também é atenta aos gestos menores e chama de pensamento coreográfico aquele capaz de gerar modos de se mover a partir dos movimentos incipientes, composto de técnicas que impulsionem a experiência para além de formas pré-compostas. Para a autora, as técnicas devem ser compreendidas de maneira associada a hábitos e habilidades – “A diferença entre uma técnica e um hábito é uma questão de grau” (MANNING,

⁹ (...) we might read *failure*, for example, as a refusal of mastery, a critique of the intuitive connections within capitalism between success and profit, and as a counterhegemonic discourse of losing. *Stupidity* could refer not simply to a lack of knowledge but to the limits of certain forms of knowing and certain ways of inhabiting structures of knowing. (HALBERSTAM, 2011, p. 11-12).

2016, p. 124, tradução nossa)¹⁰. Assim, técnicas podem tanto desfazer hábitos quanto fazer emergir aqueles que se encontram um tanto invisibilizados no cotidiano. De maneira mais ampla, podemos pensar em procedimentos que ativem um pensamento para inventar novos modos de percepção, movimento, subjetivação e existência. Por isso vale pensar em práticas que poderiam criar melhores condições de abertura à diferença, a diferentes perspectivas e modos de operar na cena e no mundo.

Manning parte de estudos da percepção neurodiversa – como a de pessoas autistas, por exemplo – em contraposição à percepção neurotípica, para propor um trabalho com o movimento, que tenha como ponto de partida a singularidade, os gestos menores, não apenas por serem menos visíveis, mas pelos seus efeitos desestabilizadores, porque ainda não estão mapeados, ainda não foram capturados em formas regulares¹¹. Contrariar a ideia de finalidade, desviando-se de uma concepção funcional de movimento, ajuda-nos a pensar sobre possibilidades de ação fora dos enquadramentos e das soluções normalizadas.

Embora não haja qualquer objetivo de apresentação de modelos ou exemplos a serem seguidos, ao trazer a concepção artística de Chelfitsch e os enredamentos teóricos aqui propostos, gostaria que essas referências pudessem nos ajudar a pensar justamente nos nexos ainda não reconhecíveis como possibilidades de caminhos de experimentação. Assim, a ideia deste trabalho é menos a proposição de estratégias já testadas, e mais o compartilhamento de sensações de experiências – teatrais e conceituais – que ativaram em mim um corte perceptivo. Este corte provocou uma desestabilização de formas de conhecimento e saber, de elementos que me fizeram repensar modos de relação com estudantes e artistas, ao propor e participar de processos de pesquisa – tenham eles caráter pedagógico ou estejam “destinados” a criações específicas.

ACABOU, ESTÁ ACABADO, QUASE ACABOU, DEVE ESTAR QUASE ACABANDO

Não temer o escuro, amar o não saber, deixar-se levar pelo não reconhecível para não se chegar a um lugar onde já se saiba, um destino já estabelecido. Não se trata de uma ode à falta de método ou compromisso. O compromisso, neste caso, é com a possibilidade de gerar espaços onde as práticas de atuação não estejam vinculadas à ideia de eficiência e finalidade.

Assim como Tatiana Motta-Lima anda de mãos dadas com Samuel Beckett na sua busca em escapar das noções do sujeito individualizante, também convoco este autor que nunca temeu olhar para a catástrofe. Beckett faz seus personagens rastejarem não como castigo, mas como uma forma de manter-se vivo e aprender outras coisas do mundo que só a horizontalidade poderia ensinar. Ele não teme fazer as palavras rastejarem como os corpos. Tropeço, soluço, hesitação são constantes em seu teatro.

¹⁰The difference between a technique and a habit is a question of degree. (MANNING, 2016, p. 124).

¹¹A autora nos lembra que, para os neurotípicos, aqueles considerados “normais” (evidenciando a insustentabilidade desta nomeação) há toda uma codificação que consegue ser identificada e orienta a maneira de se relacionar com o mundo. O autista, pela sua própria condição, terá que encontrar soluções diferentes para as ações que precisa realizar, outras formas de se mover, já que a codificação não consegue ser reconhecida e a formalização dos movimentos não é uma preocupação que lhe concerne. Não há qualquer intenção de minimizar o sofrimento vivido por pessoas neurodiversas, mas de expandir o entendimento e o processo de aprendizado a partir da neurodiversidade e não da neurotipicidade, como é hábito fazer nas concepções hegemônicas.

Em *Ato sem palavras I*, o autor escreve: “Ele olha para as próprias mãos”. Talvez começar simplesmente por olhar as próprias mãos, sem esperar que elas deem muitas respostas. Talvez perguntar, mais que responder. Investir numa lógica em que o gesto fundamental não seja o de encontrar, mas o da incessante procura. Talvez uma busca para não encontrar nada afinal, ou, na verdade, para se alimentar daquilo que emerge da pesquisa sem um objetivo específico estabelecido a priori. Mas como é que se busca alguma coisa sem saber o que é? Se o gesto fundamental é a busca, então saber o que se está buscando não parece tão fundamental assim, já que o que interessa realmente é a manutenção do gesto que sustenta a procura.

No teatro de Chelfitsch, que mobilizei como objeto de reflexão, o não saber parece ter espaço tanto na dramaturgia de Toshiki Okada, como nos corpos performáticos de seus atores, que gaguejam nos movimentos, hesitantes em relação à direção a ser tomada. O foco da ação frequentemente indica territórios menos evidentes de significação, a apostar no “menor” como valor máximo, subvertendo a lógica neoliberalizante – ainda que de maneira bem leve como uma agulha de acupuntura no corpo.

A proposta da falha como operador do corpo e da cena conecta-se ao desejo de entender e incentivar o processo de formação e criação de atuantes como um laboratório contínuo, um treinamento sem fim, que nunca acaba, sem finalidades pré-determinadas ou funcionais. A falha como um incentivo micropolítico de subjetivação, a fim de estimular espaços que sejam berço do nascimento de coisas que ainda não podem ser nomeadas, e que por isso mesmo precisam de confiança para poder existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel. **Ato sem palavras I**. Trad. Amanda Lyra. (no prelo)

_____. **Esperando Godot**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1976. (Coleção Teatro Vivo)

_____. **Fim de partida**. São Paulo: CosacNaify, 2002.

_____. **O inominável**. Rio de Janeiro: Ed Biblioteca Azul, 2009.

_____. Pra frente o pior. In: **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2012.

_____. **Textos para Nada**. São Paulo: Cosaf & Naify, 2015.

ECKERSALL, Peter. ‘Youth is not the only thing that passes at sonic speed’: Speed and Private Lives in Okada Toshiki’s. In: VARNEY, D. et al. (Org.). **Theatre and Performance in the Asia-Pacific** – regional modernities in the Global Era. London, UK: Palgrave Macmillan, 2013. p. 112-125.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. São Paulo: **Perspectiva**, 2007 (Tradução Berenice Raulino).

HALBERSTAM, J. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HAN, Byung-Chul. **A Sociedade do Cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

IWAKI, Kyoko. **Tokyo Theatre Today** – conversations with eight emerging theatre artists. London: Hublet Publishing, 2011.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham, US: Duke University Press, 2016.

MOTTA-LIMA, Tatiana Motta. Beckett, pedagogo do ator: práticas do esgotamento. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/122002/122226>. Acesso em 21/01/2017.

_____. 'Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta': (re) pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15: maio: 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 04/06/2018.

OIDA, Yoshi. **O Ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

POULTON, Cody. The 1980s and Beyond. In: RIMER, Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, Cody (eds). **The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama**. New York: Columbia University Press, 2014.

QUILICI, Cassiano. **O Ator-Performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAQUEL, Fernanda. **Emergências do corpo na cena teatral contemporânea**: a potência das falhas, desativações e impossibilidades. 2017. 163 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Trad. De Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

AS SENSIBILIDADES DO CHOQUE E DO CUIDADO NAS PERFORMANCES MEDIEVAIS

Giovanna Galisi Paiva¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo realizar uma primeira aproximação sensível com as performances medievais que manifestem camadas de dor e violência com o corpo. Para se aproximar desse objeto extemporâneo, o trabalho tem como proposta de análise utilizar duas sensibilidades emergentes nas teorias da arte moderna e contemporânea, o choque e o cuidado. Esse estudo tem como finalidade refletir sobre as relações e divergências dessas sensibilidades nos contextos medieval e contemporâneo, usando como suporte teórico uma perspectiva genealógica que busca tensionar esse passado com problemas que estão sendo vividos no presente. A partir da experiência de estranheza com a imaginação do que seriam essas performances medievais, abre-se a possibilidade de fabular outras formas de compreensão para as sensibilidades do choque e do cuidado na contemporaneidade.

Palavras-chave: performance; corpo; choque; cuidado; Idade Média.

ABSTRACT

The aim of this article is to make a first sensitive approach to medieval performances that manifest layers of pain and violence with the body. In order to get closer to this extemporaneous object, the paper proposes an analysis using two emerging sensibilities in modern and contemporary art theories: shock and care. The objective of this research is to reflect on the resemblances and divergences between these sensibilities in the medieval and contemporary contexts, using as theoretical support a genealogical perspective that seeks to heighten the tension this past with problems that are being experienced in the present. The experience of strangeness arising from wondering what these medieval performances would have been like, the possibility opens up creating other ways of understanding the sensibilities of shock and care in contemporary times.

Keywords: performance; body; shock; care; Middle Ages.

Imagine que o ano é 1350. Lenta mas seguramente, os senhorios feudais deram lugar à crescente urbanização; as Cruzadas acabaram, mas seu legado continua vivo; uma mudança no poder político japonês move os shoguns para Kyoto; Os turcos otomanos têm expandido seu território; a praga devasta a Europa enquanto a França e a Inglaterra lutam na Guerra dos Cem Anos; o romance é mais popular do que o épico, mesmo quando tempos difíceis inspiram peças milagrosas louvando a Virgem Maria; há sinais de humanismo nas cidades estado italianas; Ibn Battuta tem viajado pela Ásia e África desde que deixou sua terra natal, Tânger, em 1325; e, em algum lugar do mundo medieval, uma pessoa finge ser outra para o prazer e edificação de uma audiência. Quem é o intérprete? O que ele ou ela diz ou faz (ou

¹ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado. Bolsista CAPES. Atriz. E-mail: gi.paiva@gmail.com.

deixa de dizer ou fazer)? Que tipo de conhecimento e experiência cultural precede o que é dito e feito? Como é esse desempenho? Onde acontece e para quem? Como soa (se é que soa como alguma coisa)? É um gesto? Um canto? Uma canção? Uma oração? Um ato? Um evento? E é teatro? Em caso afirmativo, alguma de suas palavras ou ações foi preservada em um relato escrito confiável? E como poderíamos recuperar algo tão efêmero hoje? (...) *Montar o quebra-cabeça do teatro medieval requer um ato de imaginação que é também um ato de história.* (Enders, 2017, p.1)² (grifo meu)

O trabalho aqui apresentado se ocupa do exercício de imaginação. Mais do que a busca por um comprometimento histórico de compreender e relatar como eram as performances de dor e violência na Idade Média Ocidental, abre-se aqui o caminho para a fabulação: como nossa subjetividade contemporânea olha para esse passado? E o que desse passado pode dialogar com os modos de vida contemporâneo? O pensamento aqui proposto estabelece um movimento pendular, volta-se para o passado, mas nunca deixa de se inclinar novamente ao presente. A todo momento que me aproximo do contexto medieval, retorno e questiono como os elementos discutidos naquela conjuntura se tensionam com os modos de vida atuais. Penetro a história, a cronologia e os fatos na tentativa de encontrar no corpo medieval novas possibilidades para a performance do corpo contemporâneo. Detenho-me a imaginar como ele se movimentava pelo espaço, como tocava outros corpos, como comia, como gesticulava, dormia, sonhava, a maneira pela qual se emocionava... E me pergunto, como esse exercício pode trazer novas perspectivas para nossa experiência sensível, outras possibilidades de ser, estar e se relacionar com nosso corpo? Como o estudo dessas sensibilidades podem abrir caminhos para nossa produção poética?

Para se aproximar da experiência sensível do corpo medieval, acredito que seja necessário um olhar para a história que introduz o corpo como principal eixo de análise. A historiografia tradicional tende a separar o corpo do pensamento histórico, como afirma o historiador medievalista Jacques Le Goff, o corpo se apresenta como “uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador” (Le Goff; Truong, 2006, p.9). Isso decorre de uma visão que compreende o corpo como pertencente à natureza e não à cultura, assumindo que somente a história da construção social do corpo pode ser estudada, e não a história do corpo em si (Chakrabarty, 2009), separação essa que está na base do pensamento ocidental moderno. Dessa forma, o corpo em suas capacidades psíquicas e fisiológicas, como por exemplo, “o modo de se vestir, de morrer, de se alimentar, de trabalhar, de morar, de habitar sua carne, de desejar, de sonhar, de rir ou chorar” (Le Goff; Truong, 2006, p.16), não é legitimado como um campo de pesquisa relevante para o conhecimento histórico. Porém, mesmo com a negação por parte da historiografia tradicional, o corpo não está separado da história, pois ele muda de acordo com as dinâmicas sociais de cada época, moldando-se às condi-

² No original: “Imagine that the year is 1350. Slowly but surely, feudal lordships have given way to burgeoning urbanization; the Crusades are over but their legacy lives on; a shift in Japanese political power moves the shoguns to Kyoto; Ottoman Turks have been expanding their territory; the plague ravages Europe as France and England fight the Hundred Years’ War; romance is more popular than epic even as troubled times inspire miracle plays praising the Virgin Mary; there are signs of humanism in the Italian city states; Ibn Battuta has been traveling throughout Asia and Africa since leaving his birthplace of Tangier in 1325; and, somewhere in the medieval world, a person pretends to be someone else for the pleasure and edification of an audience. Who is the performer? What does he or she say or do (or fail to say or do)? What kind of cultural knowledge and experience precedes what is said and done? What does this performance look like? Where does it take place and for whom? What does it sound like (if it sounds like anything at all)? Is it a gesture? A chant? A song? A prayer? An act? An event? And is it theatre? If so, have any of its words or actions been preserved in a written account that can be trusted? And how on earth might we recover something so ephemeral today? (...) piecing together the puzzle of medieval theatre requires an act of imagination that is also an act of history.” (Tradução minha)

ções que aquele contexto demanda. Por exemplo, Marcel Mauss indica como nosso corpo mudou na modernidade, apontando o simples fato de que “nós não sabemos mais nos agachar” (Mauss, 2015, p.409). O “nós” ao qual o autor se refere diz respeito a uma determinada parcela da população ocidental, àquela principalmente em que as atividades do trabalho e do descanso são realizadas, quase que integralmente, sentadas em cadeiras ou poltronas. O corpo, ao perder o contato com o chão e restringir-se na maior parte do tempo ao eixo vertical, adquire um encurtamento muscular do iliopsoas, músculo flexor da articulação do quadril. É sua força e estabilidade que garantem o agachamento como uma posição de descanso, como o foi milenarmente para nossos ancestrais. Essa constatação revela como as diferentes disposições corporais não são um fator inato, destinado apenas às transformações evolutivas, mas são também produtos históricos.

Uma visão para a história que inclui o corpo como um produto de sua época que está inserido em um campo político de forças que o fabricam e o condicionam, pode ser encontrada no pensamento de Michel Foucault, principalmente na sua definição de genealogia segundo o pensamento nietzscheano. A genealogia não compreende a história como uma sucessão contínua de acontecimentos, mas pelo contrário, preocupa-se em “demarcar os acidentes, os ínfimos desvios - ou o contrário as inversões completas - os erros, as falhas na apreciação” (Foucault, 2008, p.21), criando uma descontinuidade na linha do tempo. Esse conceito é uma ferramenta que permite criar um diagnóstico do presente que não está ligado a uma verdade originária, mas sim à busca da compreensão de quem somos hoje e os significados daquilo que acreditamos ser a partir das faíscas do passado. O estudo da genealogia deve, portanto, dirigir-se não ao que corresponde às estruturas, aos tipos sociais que atravessam a história em torno de um progresso almejado, mas àquilo que lhe é singular, que é considerado como desprovido de história: “os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos” (Foucault, 2008, p. 15). O pensamento genealógico busca reintroduzir o corpo para a pesquisa histórica, pois é nele que se dá a inscrição dos acontecimentos: “A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente arruinado de história e a história arruinando o corpo” (Foucault, 2008, p.22).

A perspectiva genealógica pode auxiliar o presente estudo tendo em vista a importância que o corpo tem na Idade Média Ocidental. Dificilmente conseguimos pensar um estudo dessa época sem colocar o corpo no eixo da pesquisa, pois ele estava no centro de uma disputa política marcante. O período medieval estava em constante crise em relação ao corpo, desde as suas funções fisiológicas às suas representações. A Idade Média “provocou quase que uma revolução nas práticas corporais” (Le Goff; Truong, 2006, p.29), que vão desde o triunfo do cristianismo às concepções modernas do corpo, ambas formadoras de grande parte da identidade social do Ocidente. O corpo na sociedade medieval estava povoado por tensões: de um lado era desprezado e humilhado, aterrorizado pelo pecado original de Adão e Eva, necessitando passar pelas mais graves torturas para se redimir. Mas, por outro lado, também era enaltecido, como o corpo glorificado de Cristo, que através do gesto salvador de Deus, ganhou carne. Um corpo aberto, ferido, em conflito com a dor e o prazer: de um lado o corpo estéril da moral ascética e de outro o corpo lascivo da feiticeira, que se unia integralmente à natureza (Le Goff; Truong, 2006).

Em um dia de verão no ano de 1518 na cidade de Estrasburgo, uma mulher começa a dançar pelas ruas sem motivo aparente. Sua dança atrai outros cidadãos, que se aglomeram perto dela,

alguns decidem acompanhá-la na dança, outros apenas observam e fazem comentários que vão de risadas a difamações. No ano de 1260 em Perugia um grupo de pessoas se organizam em uma procissão, na qual eles se flagelam publicamente. A manifestação obteve tanto sucesso que em pouco tempo se espalhou por outras regiões da Itália. Em uma encenação de um mistério medieval em 1549 na cidade de Tournai, na Bélgica, um criminoso condenado à morte é executado no palco sob o papel de Holofernes, decapitado por Judith durante o sono (Enders, 2002). Nas cenas de crucificação de Cristo nas peças da paixão, o povo, ao contemplar os espetáculos de dor da Cristo na cruz, vinga-se das injustiças a que seu mártir foi submetido. Execuções públicas na cidade de Arras entre 1412 e 1413, de mulheres acusadas de bruxaria, aglomeram a população que pragueja, reza e teme sobre as imagens de violência. Peregrinações agrupavam leigos que carregavam a cruz em um ritual de autoflagelação; andavam por extensas quilometragens com os “pés descalços, corpo seminudo, em meio a aclamações e cantos sagrados” (Le Goff; Truong, 2006, p. 56).

Tais eventos, apresentam-se a nós como espetáculos: pessoas se reúnem, há um grupo que executa ações enquanto outros observam; mesmo que os papéis possam ser alternados e que os espectadores não sejam passivos, manifestando sua opinião ao decorrer do acontecimento. Naquele contexto, não é colocado em questão se é ou não teatro ou quais são os potenciais estéticos estabelecidos, ao contrário, as pessoas apenas viviam... Quando nós, contemporâneos, imaginamos os respectivos eventos e meditamos sobre essas imagens, criamos esse espetáculo. Criamos tanto pelo uso da imaginação, que distanciada consegue dar valor estético para o que era experiência vivida, como pelo fato de termos ferramentas conceituais capazes de clivar o objeto de uma nova forma.

Se este distanciamento nos ajuda ao exercício de pensamento, traz também o desafio de estudar esses eventos medievais respeitando a veracidade dessas histórias. De certo, esse é um obstáculo que se defronta todo medievalista interessado nas manifestações culturais populares da Idade Média Ocidental, pelo fato de ser uma cultura fundamentalmente de tradição oral e com um imaginário que, para nós, é considerado fantasioso. Devido ao fato de a cultura medieval possuir um constante entusiasmo pelo desconhecido e pelo que está para além da vida material, os relatos da época acabam contendo um grau de fantasia que desafiam o nosso entendimento de ficção e realidade. Estamos diante de um documento com legitimidade histórica ou de uma lenda urbana? Além disso, a efemeridade característica dos acontecimentos gera uma escassez de documentação. Atualmente, pelo fato de a prática teatral não estar mais submetida à centralidade do texto, sucedem-se os debates de como registrar a fins historiográficos um acontecimento cênico, mas ainda assim reconhecemos que este é em sua matriz uma experiência de perda, como aponta Jorge Dubatti (2006). Na análise do contexto medieval os documentos jurídicos da época são uma importante fonte de pesquisa, pois trazem uma certa veracidade e conferem materialidade para esses eventos, mas isso não quer dizer que os relatos que se conservaram, sendo lendas urbanas ou acontecimentos reais, não tivessem um efeito significativo na vida da população.

Embora as lendas urbanas devam até certo ponto ser consideradas falsas, ‘a falta de verificação em nada diminui o apelo que as lendas urbanas têm para nós. Nós gostamos delas meramente como histórias, e tendemos pelo menos a acreditar parcialmente nelas como relatos possivelmente precisos’ (VH, 2). Da mesma forma, Francis Greig observa que, quer os eventos tenham ocorrido ou não, eles ‘permanecem relevantes para nós: têm sobre eles

algo como um medo básico ou atração particular que encontra uma resposta universal.’ (...). Nesse ponto, o que seria importante é que alguém acreditou em uma história como a de Tournai - ou que outra pessoa acreditou (ou precisou acreditar) que um primeiro alguém acreditou nisso. (ENDERS, 2002, XXV)³

Para o que interessa a esse estudo, soma-se o fato de que ao olhar e imaginar o passado medieval, já atribuo a ele elementos contemporâneos, e neste sentido, já estou ficcionalizando. A fabulação cria um novo acontecimento que é atravessado pela experiência subjetiva atual. Talvez o que interesse aqui é pensar como podemos dialogar com esse imaginário, de que maneira ele nos impulsiona para criar a nossa própria vida.

Atualmente é possível observar na cultura *pop*, como em diversos vídeo games⁴ e filmes⁵, uma certa motivação com a temática medieval. Esse interesse também aparece em diversos trabalhos de artistas do teatro europeu como por exemplo Romeo Castellucci e Angélica Liddell, que desenvolvem em suas obras imagens e temáticas da simbologia católica. O mesmo ocorre no teatro paulistano das últimas décadas, um exemplo importante é a *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, da qual inclusive o primeiro espetáculo *O Paraíso Perdido* tem suas cenas realizadas no interior da Igreja de Santa Ifigênia, em São Paulo. O nosso imaginário tende a relacionar a Idade Média com a violência, a dor e o sofrimento. Se realizarmos o exercício de se imaginar uma iconografia do sofrimento, o imaginário ocidental rapidamente redireciona para a representação de Cristo na cruz. A visão humanista do período renascentista tende a associar esse período com o termo “Idade das Trevas” e, de certa forma, essa expressão ainda parece contemplar o imaginário contemporâneo, principalmente ao observar suas representações na cultura *pop*⁶. Questiono, portanto, o que essa visão da Idade Média diz sobre nós, contemporâneos, levando em consideração que o passado não existe como uma unidade fixa, mas muda a partir do olhar do presente.

Embora eu não defenda que as dramatizações violentas medievais da Paixão de Cristo sejam idênticas às performances ou rituais modernos em que atores, artistas e participantes encenam a sua própria automutilação, estes eventos teatrais não estão assim tão “longe da espectacularidade violenta do que Erich Auerbach outrora chamou “o grande drama do cristianismo. (Enders,1999, p.14)

³ No original: “Although urban legends must to some degree be considered false, ‘the lack of verification in no way diminishes the appeal urban legends have for us. We enjoy them merely as stories, and we tend at least to half-believe them as possibly accurate reports’ (VH, 2). Similarly, Francis Greig notes that whether or not the events occurred, they ‘remain relevant to us: have about them something of a basic fear or a particular attraction that finds a universal response.’ (...) That point, what would matter is that somebody believed a story like that of Tournai - or that somebody else believed (or needed to believe) that a first somebody believed it.” (Tradução minha).

⁴ The Elder Scrolls V: Skyrim, Dark Souls, The witcher, Mount & Blade II: Bannerlord, Assassin’s Creed Valhalla, Kingdom Come: Deliverance, Crusader Kings III, entre outros.

⁵ Podemos, dentre eles, citar, Senhor dos Anéis, Coração Valente, Robin Hood, 300, Rei Arthur, O último dos moicanos, entre outros.

⁶ O termo “Idade das Trevas” é considerado atualmente inadequado por ocultar o avanço técnico e científico que ocorreu durante o período medieval. Entre eles destaca-se a invenção do moinho, que é considerado como a primeira máquina do Ocidente, o desenvolvimento do ofício do tecelão e o surgimento das guildas, essenciais para a ascensão da Primeira Revolução Industrial, como diversas técnicas que foram imprescindíveis para a prosperidade da agricultura moderna. Os diversos embates filosóficos e teológicos também foram um ponto essencial para o desdobramento dos principais pensamentos modernos, como também o desenvolvimento cultural, que foi imprescindível para o processo de urbanização e o florescimento das cidades e que contribuiu em grande parte para o renascimento do teatro.

A expressão da violência também aparece como um elemento significativo na arte contemporânea, como aponta Hal Foster (2017), há uma fascinação com o trauma e o abjeto, em ocupar-se da “radicalidade niilista do cadáver” (Foster, 2017, p. 185). A presença do abjeto é notoriamente um aspecto marcante do imaginário medieval: para uma sociedade que atravessou doenças como a lepra no século XIII e a peste bubônica no século XIV, imagens cadavéricas e sangrentas irradiavam no cotidiano da cultura medieval. Essa presença também aparece no cenário artístico ocidental do final da década de 70 aos dias de hoje: é notável a exposição do corpo a situações de risco e limite, seu uso para criação de imagens sacrificiais, como também a presença da automutilação. Esse movimento no Ocidente foi impulsionado por diversos artistas da performance, entre eles Marina Abramovic e os integrantes do Acionismo Vienense, por exemplo. O imaginário medieval é facilmente acionado ao nos depararmos com essas imagens convocadas pela arte contemporânea. Desde o sofrimento materializado nos estigmas de Cristo, que é vivido ritualmente em forma de sacrifício pela população medieval em procissões de autoflagelação ou vingado nas peças da paixão, aos espetáculos de tortura e execução pública nas cidades, a presença da violência nos parece ser um elemento intrínseco à vida medieval. Mas em relação à experiência da dor há um contraste nos diferentes contextos: os sujeitos contemporâneos tendem a recusar a dor, como podemos perceber a partir do uso excessivo de analgésicos⁷. Ao mesmo tempo que evitamos a própria dor, consumimos a dor do outro oferecida a nós pelos diversos meios de comunicação.

A expressão da dor e da violência nas obras artísticas modernas e contemporâneas pode estar associada historicamente com a presença cada vez mais frequente da sensibilidade do choque na recepção das obras de arte. Essa tendência se apresenta como um legado do movimento das vanguardas artísticas do século XX, que têm como uma das principais características a ruptura com as formas tradicionais e que trouxeram para a história da arte a noção de “estéticas do choque” (Quilici, 2014). Esse contexto tornou propício para se fortalecer uma concepção de que a boa arte é aquela que choca, que transgride com o que é considerado “tradicional”, desencadeando no que a Susan Sontag vai denominar como um “hábito crônico da Arte Moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público” (Sontag, 2015, p.14). Nesse caso, o choque se dá por não estar mediado pela segurança da ficção, mas por expor corpos reais a uma situação de risco no encontro imediato com o público. Não apenas na arte, o choque aparece como um afeto comum da experiência sensível moderna e contemporânea. Walter Benjamin (2012), assinala como uma das estruturas fundantes da modernidade a decadência da experiência, a partir do silêncio no retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (Benjamin, 2012, p.124). Essa incapacidade de assimilação simbólica refere-se ao choque das tecnologias de guerra com o corpo, gerando, assim, uma experiência traumática.

Considerando a perspectiva de que o choque se dá pela incapacidade de assimilar simbolicamente os estímulos e situações que nos acontecem, podemos pensar que a velocidade do avanço tecnológico faz com que vivamos um estado de choque constante. A violência, que aparece como uma marca da arte performativa atual, também está disseminada no nosso cotidiano na sucessão de imagens veiculadas pelos diversos meios de comunicação, como os veículos jornalísticos que pro-

⁷ Para mais informações acerca dos usos dos opioides: <https://www.unodc.org/lpo-brazil/pt/frontpage/2018/06/relatorio-mundial-drogas-2018.html>.

jetam imagens de guerra e corpos feridos, os *reality-shows* que se engajam a partir do sofrimento do outro⁸, as propagandas que vendem um determinado padrão de corpo como modelo de saúde, desejo e bem-estar; e entre outras imagens que nos são familiares. Nós sabemos, pois vivemos e sentimos: o choque é um afeto que está radicado na experiência sensível contemporânea.

Em contrapartida ao choque, uma outra sensibilidade que emergiu no contexto pós vanguardas foi o cuidado. Esse afeto se manifesta em particular em diversos artistas da performance que buscam por meio de sua arte uma transformação do sujeito e/ou da sociedade, e que aproximam a arte produzida por eles do domínio da vida. Essa tendência de fusão da arte e da vida também é muito característica do modernismo: “A arte moderna (...) nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis* é igual a *poiésis*. Criar é criar a si mesmo.” (Bourriaud, 2011, p.14). Esse traço aparece principalmente no trabalho dos artistas performáticos, inclusive os já citados anteriormente, que abordam camadas de dor e violência em suas obras.

No estudo da teoria estética, esse paradigma é frequentemente associado ao que estava sendo desenvolvido por Michel Foucault no fim de sua vida acerca das técnicas e cuidado de si e do conceito de estética da existência, que tem como pressuposto a transformação da própria vida em uma obra de arte. O conceito de Cuidado de Si, o qual o autor resgata da Antiguidade, a partir da filosofia estoica, epicurista e cínica, refere-se a um conjunto de práticas e exercícios dos quais “os homens não somente se fixam regras de condutas, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.” (Foucault, 2014, p. 16). A retomada dessas práticas antigas poderiam ser uma maneira de resgatar uma autonomia do sujeito em relação ao cuidado de si mesmo, pois, segundo o Foucault, o exercício do cuidado foi usurpado do sujeito pelos sistemas disciplinares desenvolvidos na modernidade. O autor defendia que a arte não deveria ser apenas relacionada aos objetos, mas sim à própria vida: “a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte? Por que a lâmpada ou a casa pode ser uma obra de arte e a nossa vida não?” (Foucault, 1984, p. 50)

Essa aproximação da arte com a vida parece ser uma marca emblemática do modernismo, mas se deslocarmos nosso olhar para a Idade Média Ocidental podemos encontrar uma similaridade. Nesse contexto, o exercício de teatralizar era algo inerente ao cotidiano da população, era uma cultura que teatralizava a si mesma, “que possuía uma teatralidade onipresente, sempre renovável, que sinaliza tanto um gênero literário quanto, (...) uma prática da vida cotidiana (Enders, 2017, p.3)⁹. A violência espetacularizada era um fenômeno habitual, que pode ser notada por exemplo nos espetáculos de morte dos criminosos em praças públicas, em que não apenas se contemplava a situação de dor daquele corpo, mas também se interagia com ele jogando restos de comida no condenado, hábito que também era comum entre os espectadores de teatro para demonstrar insatisfação com determinado espetáculo teatral. Isso ressalta como a morte poderia ser um fenômeno teatralizado na Idade Média, entendendo teatralidade pela sua raiz da palavra grega *theatron*, que “remete à ideia de mirante (...) onde se vêem aparecer entes” (Dubatti, 2016, p.31). Evidentemente, naquele

⁸ Ver *Rituais de Sofrimento*, da autora Silvia Viana (2012).

⁹ No original: It is to isolate for analysis and interpretation a ubiquitous, ever renewable theatricality that signals both a literary genre and, as (...) a practice of everyday life. (Tradução minha).

contexto, a execução dessa ação não estava vinculada a nenhuma forma de gênero teatral, mas as diferentes teorias sobre teatralidades desenvolvidas nos últimos anos nos permitem olhar para esse fenômeno específico e observar teatralidade.

A espetacularidade da dor e da violência também pode ser notada no contexto dos grandes festivais urbanos em que se encenavam os mistérios da paixão medieval. Pelas ruas sucediam uma pluralidade de jogos teatrais em que o corpo tinha um papel fundamental: mais do que narrar os acontecimentos bíblicos, “os mistérios apresentavam a história santa em espetáculos corporais” (Le Goff; Truong, 2006, p. 30). Nesse contexto, as cenas de tortura eram muito expressivas, as passagens da crucificação de Cristo chegavam em alguns casos a apresentar torturas reais no corpo daquele que o encarnava: “aquele que representava Cristo era realmente torturado a ponto de não poder mais continuar a representação; em um desses casos, consta que a tortura levou a morte.” (Fischer-Lichte, 2013, p.15). Em uma encenação da Paixão na cidade de Metz, na França, é relatado um caso marcante de tortura real que quase levaram a morte:

dois atores, ambos sacerdotes, quase morreram enquanto cumpriam seus papéis de Cristo e Judas, respectivamente. O "Cristo" foi suspenso por muito tempo na cruz, enquanto o "Judas" balançou perigosamente durante sua cena de suicídio, ambos à beira de asfixia. (Enders, 2008, p.129)¹⁰

Segundo a autora Erika Fischer-Lichte (2002), a melhor forma de compreender as encenações da paixão é pelo contexto dos movimentos de massa que emergiram de um panorama histórico marcado por uma tremenda devastação: os rastros da peste, as guerras (em particular a Guerra dos Cem Anos), as perseguições religiosas, a fome, como também o êxodo rural decorrente do crescimento urbano que gerou uma situação de miséria e insalubridade mais alarmante do que a vida no campo. O corpo na época era experienciado pelas e pelos cidadãos medievais ocidentais “como algo a ser temido” (Fischer-Lichte, 2002, p.42). Nas cenas da paixão o corpo tinha, portanto, um papel fundamental, nas passagens da crucificação aquele que performa como Jesus encarna a destruição em seu próprio corpo com o objetivo de atuar como um veículo nos corpos do público que estão submetidos ao temor da morte. Nesse contexto, quanto maior era a crueldade atribuída ao corpo de Jesus, maior era a proteção concedida ao corpo da e do espectador, provocando a compaixão que é pedida por Maria ao público em lágrimas.

O julgamento e a crucificação seguiam um ritual em que Jesus era amaldiçoado, cuspidado e espancado. Nesse ritual, sua cabeça era coberta e ele era “convidado” a adivinhar quem estava o espancando, quem puxava seu cabelo e sua barba. Essas ações eram acompanhadas de frases latinas e cada movimento era realizado três vezes enquanto o performer-vítima resistia em silêncio. Depois a flagelação seguia com o espancamento de chicotes e varas até o momento da crucificação, onde se martelavam os pregos nas mãos e esticavam o corpo: “Milhas Tercius: traga-me um prego cego: Vou martelar a mão dele!” (Fischer-Lichte, 2002, p.45)¹¹.

¹⁰ No original: “two actors, both priests, nearly died while fulfilling their roles as Christ and Judas respectively. The “Christ” was suspended too long on the cross, while the “Judas” dangled dangerously during his suicide scene, both on the verge of asphyxiation” (Tradução minha).

¹¹ No original: “Tercius miles: ... bring me a blunt nail: I shall hammer it into his hand!” (Tradução minha).

Com a contemplação dos corpos violados, o ritual tinha como objetivo causar um alívio nos corpos dos espectadores, o momento da paixão se dava no choro e no lamento de Maria por seu filho. Esse ritual era recebido como uma forma de garantir a integridade do corpo da cidadã e do cidadão medieval e na sua finalização o medo da violência era libertado do corpo do público. O que chama a atenção nesse determinado contexto é como é provocada uma situação de choque no corpo daquele que veicula a ação cênica, causando nesse corpo uma “violência não muito menor do que era comum numa execução em seu próprio século, XIV ou XV.” (Berthold, 2014, p.215), porém, o objetivo dessas cenas não parece ser criar uma experiência de choque no público, mas sim uma experiência de cuidado.

A dor dramatizada serve tipicamente como um meio de chegar à consciência de a pessoa que habita o corpo, servindo assim também como um apelo à ação para o espectador. Seja causado por ferimentos ou por doença, o sofrimento corporal provoca choque. No drama medieval, pelo contrário, o sofrimento cria ordem. O próprio sofrimento no palco dos cristãos é ordenado, o resultado de fórmulas, provações e torturas, todas elas imitando a Paixão de Cristo. O que acontece a pagãos é menos previsível, sugerindo que Deus cria um universo ordeiro para os crentes. A dor faz parte desse universo. Na França do final da Idade Média, os corpos performativos traziam vestígios da Peste Negra, da fome e dos Cem Guerra dos Anos. Os cultos dos santos cresceram em número e popularidade à medida que as pessoas se voltavam para curas milagrosas (Carlson, 2010, p.6)¹².

Com o estudo das performances de dor e violência medieval, podemos refletir como as sensibilidades do choque e do cuidado parecem provocar uma experiência diferente da que costuma propor a arte contemporânea. Tendo em vista que a espetacularização da dor e da violência é um elemento marcante dos meios de comunicação, que provocam na população uma experiência de choque constante com a veiculação dessas imagens, cabe nos perguntar até que ponto introduzir o choque como afeto central da experiência receptiva nas obras de arte é, como no século passado, algo transgressor. Diferente do choque, a questão do cuidado aparece mais marginalizada pela sociedade contemporânea. O neoliberalismo a partir das suas políticas de austeridade e da abolição do estado de bem-estar social, implementou uma grande destruição dos diversos sistemas de cuidado. O cuidado tende a deixar de ser cada vez mais um trabalho coletivo para ser uma obrigação do sujeito, que além de trabalhar e clicar em anúncios, tem que dedicar um tempo para o autocuidado, que acaba se tornando mais uma obrigação do sujeito do desempenho¹³. Tendo em vista o excesso de choque disseminado no nosso cotidiano, pergunto-me como podemos na produção artística, trazer o cuidado para o centro da experiência receptiva. Como, para além de chocar, podemos cuidar do nosso público? Como criamos esferas de cuidado em meio à violência? Como uma experiência compartilhada de dor e sofrimento pode gerar um espaço de cuidado? O presente estudo não se

¹² No original: “Dramatized pain typically serves as a means to get at the consciousness of the person who inhabits the body, thereby also serving as a call to action for the spectator. Whether caused by injury or by illness, bodily suffering evokes outrage. In medieval drama, by contrast, suffering creates order. The onstage suffering of Christians is itself orderly, the result of formulaic ordeals and tortures, all of which mimic Christ’s Passion. What happens to pagans is less predictable, suggesting that God creates an orderly universe for believers. Pain is part of that universe. In late-medieval France, performing bodies bore the traces of the Black Death, famines, and the Hundred Years’ War. Saints’ cults grew in number and popularity as people turned to them for miraculous cures.” (Tradução minha).

¹³ Conceito cunhado pelo autor Byung-Chul Han (2018), que vai analisar essa passagem do neoliberalismo da sociedade do disciplinamento para a sociedade do desempenho.

propõe a ser uma resposta a essas perguntas, mas busca, a partir do olhar para essas sensibilidades deslocadas do nosso contexto histórico, perceber outras compreensões para esses afetos na recepção dos trabalhos artísticos, questionando quais sensibilidades queremos proporcionar ao público na sua experiência receptiva.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. tradução Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. **O clima da história: quatro teses**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2009.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ENDERS, Jody. **A Cultural History of Theatre: The Middle Ages**. Edited with an introduction by Jody Enders. Vol. 2 of A Cultural History of Theatre (6 vols.). General editors: Tracy C. Davis and Christopher Balme. Forthcoming with Bloomsbury, 2017.

ENDERS, Jody. **Coups de Théâtre and the Passion for Vengeance**. University Park: Penn State University Press, 2008.

ENDERS, Jody. **Death by Drama and Other Medieval Urban Legends**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

ENDERS, Jody. **The medieval theater of cruelty: rhetoric, memory, violence**. California: Cornell University Press, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. **History of European Drama and Theatre**. London: Routledge, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 26 set. 2023.

FOUCAULT, Michel. **O dossier**: últimas entrevistas. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HAN, Byung-Chul Han. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. 2ª edição. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. A contemplação reconsiderada: artes performativas e investigações da percepção. **Conceição**, v. 3, n. 1, p. 73-81, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/203>. Acesso em 26 set. de 2023.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIANA, Sílvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

AUSÊNCIAS E PRESENÇAS

uma dança com os plexos da serpente vertebral

Alice Stefânia Curi¹

RESUMO

A noção de presença é estruturante para as Artes Vivas. Entretanto, caberia, ainda, focar a discussão na especificidade da presença cênica, quando vivemos uma crise ampliada de presença humana, que impacta o acontecimento estético não apenas por um “problema” de presença de atuentes, mas também de diretores, docentes, críticos, espectadores? Em diálogo com saberes e fazeres de tradições não ocidentais, emerge a noção de vazio e sua importância na prática de presença e fluxo. Revelam-se ambivalências como ausência~presença e vazio~pleno: paradoxos úteis na problematização de certa noção de presença cênica pautada em corpos fortes, expansivos e pouco vulneráveis. Seguirão, ainda, uma breve apresentação de aspectos da Kundalini Yoga e a síntese de uma prática para atuentes desenvolvida a partir de imersão experiencial nos sete principais chakras, segundo essa tradição, em diálogo com um procedimento de trabalho corporal energético aprendido com a atriz malasiana Jo Kukathas.

Palavras-chave: presença, vazio, chakras, kundalini yoga.

ABSTRACT

The notion of presence structures the Living Arts. However, is it still appropriated to focus the discussion on the specificity of scenic presence, when we are experiencing an expanded crisis of human presence, which impacts the aesthetic event not only due to a “problem” of the presence of actors, but also of directors, teachers, critics, spectators? Dialoguing with knowledge and practices from non-Western traditions, the notion of emptiness and its importance in the practice of presence and flow emerges. Ambivalences such as absence~presence and empty~full are revealed: useful paradoxes in problematizing a certain notion of scenic presence based on strong, expansive and not vulnerable bodies. There will also be shared a brief presentation of aspects of Kundalini Yoga and the synthesis of a practice for performers developed from experiential immersion in the seven main chakras, according to this tradition, in dialogue with an energetic laboratory learnt with Malaysian actress Jo Kukathas.

Key-words: presence, empty, chakras, kundalini yoga.

¹ Professora Associada na Universidade de Brasília, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e nos cursos de Bacharelado em Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB. Lidera, junto com a profa. Rita de Almeida Castro, o Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo - UnB/CNPq e o coletivo artístico Teatro do Instante, laboratório de criação do grupo de pesquisa. Atriz e diretora. E-mail: alicestefania@gmail.com <https://cen.unb.br/posgrad/docentes/alice-stefania-curi>.

Segundo Érika Fischer-Lichte, a presença, como pensada em sua acepção radical, se relaciona à noção de *embodiment*. Para esta autora o conceito é central para reflexões que envolvem o pensamento sobre a estética do performativo:

Para isto mesmo deveria servir o conceito de *embodiment*/encarnação; este abre um novo campo metodológico em que o corpo fenomênico, o ‘ser no mundo’ corpóreo do homem, constitui a condição de possibilidade de toda e qualquer produção cultural. [...] Hoje em dia, as correntes mais importantes de investigação como o *enactivism* e o *experientialism*, partem do pressuposto de que a cognição deve ser entendida e investigada como *embodied activity*, e que o espírito é sempre encarnado. Este conceito [...] é central para uma estética do performativo: os actos performativos mediante os quais se produz a corporeidade constituem processos de encarnação que ocorrem no sentido indicado por esse conceito [...] (2019, p. 209)

A autora compreende a presença como uma qualidade performativa, e não expressiva (p. 223) distinguindo, no entanto, um conceito fraco, um forte e um radical de presença. O conceito fraco consistiria na mera presença aqui e agora do corpo fenomênico do ator, o fato simples de um corpo estar ali (p. 220); o conceito forte de presença se referiria à capacidade do ator de dominar o espaço e de prender a atenção do espectador (p. 224), jogando com processos de encarnação específicos que promovem um engajamento da atenção (p. 223); já o conceito radical, envolveria componentes físicos e espirituais convergindo e interagindo, correspondendo a quando o atuante surge como *embodied mind*, um ser em que corpo e espírito/consciência são inseparáveis, implicando-se um no outro (p. 230). Nessa acepção radical

a dicotomia é superada e o corpo é transformado em “espírito”. A presença cumpre de facto, a promessa – faz desaparecer a dicotomia corpo/espírito [...] a presença permite ao intérprete manifestar-se como *embodied mind*, proporcionando assim ao espectador a possibilidade de, além de o experienciar, se experienciar a si mesmo como *embodied mind* (p. 231)

As reflexões e categorias propostas pela autora são bastante pertinentes no pensamento sobre a estética do performativo. Interessa hoje, no entanto, também refletir até que ponto, mesmo para nós, artistas e educadores em arte, faz sentido centrar a discussão acerca da presença apenas em torno de corpos de atuantes nas Artes Vivas. A crise humana de presença que vivemos é notória e deletéria, afetando o acontecimento estético, suas poéticas, seus processos concepcionais, composicionais e pedagógicos, não apenas pela falta de presença cênica, usualmente atribuída e exigida de atrizes e atores, mas também pela despontencialização da presença de diretores, docentes, intelectuais, espectadores. Discutindo o conceito de presença a autora argumenta:

A atmosfera num teatro é sentida e descrita como perigosamente contagiosa. [...] O contágio ocorre por via da percepção, que transfere a infecção do corpo presente, e só é possível graças à presença aqui e agora dos actores e dos acontecimentos, ou seja, graças à co-presença corpórea de actores e espectadores. [...] A presença aqui e agora do teatro encerra, pois, um potencial transformador profundamente eficaz. (p. 219)

Nos perguntamos: em meio a uma profunda e generalizada fratura na qualidade de presença, que “contágio” sensível é possível, ou favorecido? Em que pese o potencial transformador atribuído

pela autora à presença cênica e a persistente busca de sua mobilização por parte de atuantes, alguma experiência pode atravessar significativamente ou ganhar espaço e tempo de qualidades em uma pessoa que não está também, minimamente e por si mesmo, em estado de presença? Não presente no sentido do conceito fraco apresentado, mas em estado de presença radical, em entrega ao instante vivido, no caso, ao acontecimento poético. A pergunta é se, e o quanto, corpos desconectados de si, dos mundos em que se inserem e do vivido em seus dias e práxis cotidianas, apresentam disponibilidade de serem afetados em uma experiência estética.

Para Bondía o sujeito da experiência é um “território de passagem [...] uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (2002, p. 24). Ele lembra ainda que a dimensão da experiência se relaciona às ideias de exposição, receptividade, abertura, travessia, perigo e paixão. Para o autor, a experiência articula-se à dimensão do sentido como aquilo que produz ou gera sentido, como uma via pela qual podem emergir sentidos relativos ao que somos e ao que nos passa. Distanciados dos domínios da informação e da opinião, os sentidos que advém da experiência são os vividos corporalmente, são aqueles experimentados em carne e alma, o que se conecta à ideia de *embodiment*.

Assim, na trilha do pensamento da arte como campo expandido parece importante revisar algumas chaves e deslocar a pergunta estrita sobre como desenvolver a pessoa artista, para a ideia, talvez, de despertar e desenvolver a arte de ser uma pessoa. E ainda, recuar um pouco do território das especialidades e fragmentações dos saberes e recuperar talvez, na experiência de epistemologias não ocidentais, uma ideia de arte que se espraia no modo como experimentamos nossa existência. Leda Maria Martins lembra que há culturas e sociedades em que “o deleite estético não se separa da funcionalidade de seus cantares e de suas danças, de sua artesanaria, [...] de suas ciências, [...] do estilo de seus penteados, de sua arquitetura, de seus ritos e de seus manjares.” (2021, p. 69). Na ideia de desenvolver a arte de ser pessoa está imbricada uma perspectiva em que ética e estética são inextricáveis, e de uma existência que se dá em exercício de alteridade, escuta, relação - vida experimentada em comum. Nesse sentido novamente encontro eco em palavras da autora:

Para adquirir a categoria de belo, há que ser necessariamente um benefício do e para o coletivo. O estético, como tradução e emissão da *sophya*, é o que é ético, não sendo assim exaltado como predicado a ser precificado, mas sim, como uma derivação de seu valor para o social, um usufruto. (p. 71)

Não se trata de desmobilizar ou desprivilegiar o que é da ordem dos estudos e experimentos com as linguagens artísticas, em suas especificidades, mas antes, na radicalização das experiências liminares propostas na cena contemporânea - atravessada pela performatividade - deixar derramar, transbordar, ecoar essas poéticas em corpos, mundos e práticas não inicialmente identificados ou recortados como artísticos. Nas palavras de Cassiano Quilici:

Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência de vida [...], é necessário libertá-la de seus templos consagrados (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas. Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza

a cada instante. As ações e obras artísticas *strictu sensu* seriam apenas expressões condensadas, engendradas na travessia atenta do viver/morrer. (2015, p. 194)

Complementarmente, penso também em algumas éticas e epistemes ameríndias - ou pindorâmicas - ancoradas na experiência de parentesco entre gentes e mundos, e no exercício de quase imiscuidade ou continuidade entre as carnes dos seres humanos e não humanos, na possibilidade xamânica de um corpo devir naturezas outras: animais, vegetais, minerais. Dessa qualidade de interação pode-se, talvez, inferir um caminho de descolonização subjetiva. O avesso do corpo colonizado não passaria também por (re)conhecer a potência de saberes e fazeres historicamente invisibilizados, interditados, exotizados, infantilizados, negligenciados ou apequenados nos processos civilizatórios, o que, no limite, é reproduzido no curso de uma vida ocidentalizada, quando o bebê vai sendo moldado e adestrado à guisa de educado?

Retomando o campo da linguagem cênica estrita, há autores que discutem a ideia de efeitos de presença em conexão com a noção e mesmo com a materialização de ausências. Josette Féral, em artigo publicado no livro *Archaeologies of presence*, tem seções com títulos sugestivos como *Presence as an intermittent state* e *Absence of presence*. Nessas passagens a autora sugere que a presença é mais fortemente sentida quando há uma ruptura, um afastamento, uma falha, uma ausência da mesma. Ela lembra que embora o conceito de presença seja muitas vezes associado a um estado ininterrupto que o público percebe como um fenômeno linear ou contínuo, ele também poderia ser compreendido como um estado intermitente que seria potencializado em seus momentos de aparição e desaparecimento. Nessa perspectiva, seria precisamente a alternância entre momentos de presença e de ausência o que criaria o estado de presença (2012. p. 32).

A discussão proposta pela autora caminha na observação de poéticas que materializam cenicamente esse jogo de ausências e presenças, com recursos como vozes em off, corpos que entram e saem de cena, objetos que aparecem e somem, etc., analisando como esse jogo de distâncias pode potencializar efeitos de presença junto à expectativa. Para nós, na conversa aqui proposta, importa tomar essa ambivalência posta entre ausência e presença como um ponto de partida para problematizar a ideia - também difundida no senso comum - de que presença estaria conectada a um corpo vigoroso, intenso, monolítico e imperturbável, o que, avaliamos, pode operar como dispositivo de desvulnerabilização dos corpos. Interessa aqui pensar não apenas os efeitos, mas também os afetos produzidos e percebidos nessa oscilação entre ausência e presença.

No contexto do corpo cênico, ainda circunscrevendo a conversa na linguagem artística, diria que a falta de vulnerabilidade erroneamente é associada com uma presença potencializada. Antes, o que uma atuação impositiva pode provocar é o fechamento dos corpos para atravessamentos e interações afetivas com o instante. O mesmo se passa no contexto ampliado dos corpos em conexão com acontecimentos poéticos. Entendemos que certa natureza de vulnerabilidade é quase que condição para que a experiência e conexões reais entre corpos e entre corpos e mundos ocorram.

Essas ambivalências entre presença e ausência, força e vulnerabilidade se desdobram ainda naquela entre cheio e vazio, que, na perspectiva de alguns saberes tradicionais, ganham nuances. Leda Maria Martins cita Muniz Sodré, que, ao apresentar a ideia de síncope, recurso rítmico comum ao samba e ao jazz, convoca as ideias de ausência e vazio:

é a ausência no compasso de marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte [...] De fato, tanto no jazz como no samba, atua de modo especial a síncope, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação temporal – palmas, meneios, balanço, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética [...] vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (2021, p. 71)

Ainda sobre a síncope, a observação de Simas e Rufino quando dizem que “na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada” (2018, p.18) poderia até ser associada com aquela ideia de uma natureza específica de vulnerabilidade dos corpos que, como comentamos anteriormente, seria favorável a um fluxo de afetos conectado ao instante.

Debruçando-se sobre saberes orientais a partir de categorias filosóficas, o sinólogo François Jullien também aborda potencialidades na noção de vazio. O autor lembra que para os taoístas o vazio não se contrapõe ao cheio, mas funciona correlativamente a ele. O vazio seria uma espécie de fundo latente das coisas, como se fala do fundo de uma tela, onde se pinta, ou o espaço onde o som ressoa, vibra, se propaga (1998, pp. 135-136). Essas correspondências vinculariam o vazio às noções de efeito e eficácia:

Uma noção resume essa eficácia do vazio [...] o vazio é simplesmente o que permite a passagem do efeito. ‘Onde nada existe de atualizado, não há parte alguma onde não [se] possa parar, parte alguma onde não [se] possa ir’. Ao contrário, o que impede o efeito de se exercer, é quando o pleno não está penetrado de vazio e, tornando-se opaco, gera obstáculo: fazendo anteparo, ele leva o real a imobilizar-se, ficamos presos nele; não sendo possível mais nenhuma circulação, enterramo-nos nele. [...] se todo vazio é eliminado, elimina-se também o jogo que permitia o livre exercício do efeito (pp.137-138).

Essa deriva ligeira e algo embaralhada por ausências e vazios na cena, na música e na filosofia vai operar aqui como um retorno e um reforço àquela ideia lançada inicialmente acerca da importância de desenvolver a arte de ser pessoa, o que passa pelo exercício necessário da presença radical (*embodiment*) em nossa existência. Entendemos que a perspectiva de presença radical abraçaria essa ideia de eficácia do vazio, na medida em que se baseia em um engajamento no vivido, no instante, em conexão com corpos e mundos daquele presente, respondendo afetivamente, graças à preservação de uma espécie de vulnerabilidade – abertura, travessia, perigo, como pontua Bondía - aos atravessamentos a que a experiência convida.

Compreendemos que o pacto com a presença – e a partir de agora ao falarmos em presença a entenderemos em sua acepção radical – não deve ser um compromisso ou busca exclusivos do corpo cênico, mas de todos os corpos humanos interessados em uma vida vivida. Uma vida que não seja - nas palavras de Suely Rolnik ao discutir a subjetividade contemporânea e os processos e sintomas de sua apropriação colonial capitalística - “Uma vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida” (2018, p. 77). A autora lembra que

Como os gérmenes de mundo que habitam os corpos engendram-se no encontro entre eles, formando o campo que os atravessa a todos e faz deles um só corpo, a interrupção de sua germinação na vida de um indivíduo é também, indissociavelmente, um ponto de necrose da vida de seu entorno. Em outras palavras, cada vida que não se coloca à altura do que lhe acontece

prejudica a vida de toda sua teia relacional: o veneno que se produz propaga-se como uma peste por seus fluxos e os intoxica, estancando seu processo contínuo de diferenciação. (p. 77)

Assim, está patente a importância de estratégias para lidar com os inúmeros sequestradores de presença – logo de vida - que comprometem nossos atos, afetos, conexões, fruições, nossa existência. Neste contexto, evidencia-se o potencial de práticas de si em conexão com ações poéticas - concebidas para além da arte estrita - enquanto micropolíticas de resistência anímica. Como diz Cassiano Quilici, “Ocupar-se de si é a tarefa de se reconhecer com esse desassossego originário e atravessá-lo. Ir construindo, para tanto, um modo de vida e uma ética, uma estética da existência ou quem sabe até uma espiritualidade” (2015, p. 69)

Que estratégias temos então para viver nossa performance~vida como acontecimentos e experiências plenas de presenças? Se “algo” é fundante da presença, esse “algo” passa pelo saber do corpo. A carne do ser e sua abertura à carne do mundo, a experiência da corporeidade de si, em si, do mundo, no mundo, com o mundo, com gentes e mundos. Trago Rolnik, que defende a ideia de um saber-do-corpo ou saber-do-vivo:

Examinemos agora a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais de força que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso próprio corpo – aqui, ambos em condição de viventes. Tais efeitos decorrem dos encontros que fazemos – com gente, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras, etc. [...] Introduzem-se outras maneiras de ver e de sentir [...] A essas outras maneiras, Gilles Deleuze e Feliz Guattari deram o nome [...] de “percepto” e “afeto”. [...] Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como essa palavra pode gerar equívocos, prefiro chama-lo de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. (2018, pp. 53-54)

Volto às estratégias e isso me leva a brevemente partilhar buscas pessoais, lembrando alguns caminhos experimentados, por esse corpo que escreve, na própria abertura ao sensível. São buscas de vulnerabilização ao fluxo e atravessamentos de afetos e sensações, práticas de “esvaziamento” de expectativas, ideias e sentidos apriorísticos. Buscas que nem sempre logram. Buscas instáveis e intermináveis. Buscas de uma vida.

Em 2007 defendi tese de doutorado em que propus diálogos entre processos composicionais para cena, saberes e fazeres de tradição taoísta e procedimentos pedagógicos de criação propostos nessa interação, o que envolvia a prática de alguns exercícios de Chi Kung. A prática de Tai Chi (um modo de Chi Kung) ainda se estendeu por algum tempo, em Brasília, junto ao grupo Teatro do Instante. Também junto ao Teatro do Instante, como parte de nosso treinamento, tivemos períodos de práticas conjuntas de Yoga (Astanga e Kundalini), Yoga da Voz e Seitai Ho. Em 2014 tive contato com práticas de *mindfulness* – técnica que dialoga com o Vipassana, da tradição budista - em um curso de redução de estresse a partir da meditação e de outras referências dessa tradição, o qual refiz em 2021.

Em 2014 cursei uma oficina ofertada pela atriz e diretora malasiana Jo Kukhatas, quando conheci um procedimento proposto por ela, ancorado em energias ligadas aos chakras, o qual incorporei em minhas práticas de atriz e docente, de modo transformado. Em 2015 iniciei a prática de

Kundalini Yoga (KY), que me acompanha até hoje, com alguma regularidade. Em 2022 fiz a formação em nível 1 em KY, com certificação pelo *Kundalini Research Institute* (KRI).

A tradição do KY remonta há muitos séculos e tem conexão com saberes de Hatha yoga, Tantra yoga, Laya yoga. O KRI ensina a prática como transmitida por Yogi Bhajan, mestre paquistanês que nos anos 60 levou esses saberes para os Estados Unidos tendo grande adesão no seio da revolução contracultural do período. Logo antes da pandemia de COVID 19 Yogi Bhajan engrossou a lista de gurus acusados de assédio. Fazer o curso após o impacto dessa denúncia na comunidade de professores de Kundalini acabou sendo interessante para mim, que tenho bastante resistência com a repercussão religiosa e quase fanática que algumas dessas práticas podem ganhar. Os escândalos de assédio em torno do guru acabaram arejando o curso e seus formadores, trazendo atualizações, problematizações, maior leveza e porosidade na transmissão dos saberes, embora eu ainda sinta forte presença de dogmas em torno dessa tradição.

No material didático do curso e junto aos professores aprendemos que o termo “kundalini” deriva do sânscrito e significa “enrolado como uma serpente”. A palavra Kundal tem ainda o sentido de “curvas do cabelo do amado”. Segundo a simbologia ligada ao KY, essa serpente é uma metáfora para nossa energia primordial que se concentra (adormecida) próxima à base da coluna e ao períneo, no Muladhara, que é o primeiro chakra, ou chakra básico. A Kundalini é compreendida como a energia da consciência, uma potência primordial, psicofísica e espiritual, que consistiria em uma parcela da energia cósmica em nós. O despertar e o estímulo ascendente da Kundalini pela coluna vertebral, através dos chakras seria um modo de (re)processar a fusão do indivíduo na consciência universal, finalidade de todo “Religare” e do Yoga, cuja etimologia leva a termos como unir, vincular, emparelhar.

Nessa tradição trabalha-se com kriyas. O kryia, que significa ação completa, é um conjunto de exercícios com um fim específico. Inúmeros kriyas apresentados por Yogi Bajhan estão registrados em distintos manuais e são a principal base desta prática hoje. Cada kriya tem uma lógica interna e visa algum propósito como ativar ou desenvolver um aspecto psíquico, despertar ou trabalhar órgãos, sistemas fisiológicos, limpar traumas, ativar energias ligadas a chakras, etc. Os kriyas consistem em uma série de ásanas, sendo alguns bastante exigentes fisicamente, que são repetidos ou sustentados por alguns minutos. Uma prática regular de kundalini geralmente leva entre 60 a 90 minutos e é composta também por momentos de relaxamento e meditação, além de ritos de abertura e fechamento com mantras e mudra específicos.

O momento de relaxamento – presente em toda prática de Kundalini - é o mais diretamente conectado com a ideia de vazio. Esse momento é tido como indispensável para que a prática assente no praticante, o que nos lembra da ideia de eficácia do vazio, discutida por Jullien. Além desses, o comando conhecido como “equalizar” - não fazer nada, não julgar, não corrigir, não comentar, mas apenas perceber, sentir tudo o que se passa no corpo naquele instante - é solicitado ao fim de quase todos os ásanas ao longo de um kriya. De novo o vazio é quem dá passagem aos efeitos do que se praticou. As meditações, embora bastante distintas daquelas ligadas ao mindfulness, pois muitas podem propor mudras, gestos, mantras e focos diversos, acaba também operando como esvaziamento, na medida em que, pelo intenso engajamento em ações específicas requisitadas nas práticas, favorece a interrupção do fluxo cotidiano de pensamentos.

O esforço físico requerido em muitas dessas práticas, condição para alcançar estados de consciência e conexão, me leva à reflexão proposta por Quilici de que a “ascese filosófica nos desafiaria a repensar as relações entre imanência e transcendência não de um modo abstrato, mas a partir de estratégias, exercícios, modos de vida adotados para a realização dessa experiência.” (2015, pg. 168). Shamdasani, apresentando a publicação que traz as preleções de Jung sobre o Kundalini yoga, lembra que para Eliade “a palavra ioga serve geralmente para designar qualquer técnica ascética e qualquer método de *meditação*.” (2022, p. 27. Grifos no original). Muito embora, segundo o próprio Shamdasani, o tantrismo, base da tradição KY, tenha sido antiascético, representando uma contracorrente transgressiva ao hinduísmo predominante. Segundo o autor, “No tantrismo havia uma celebração do corpo que era considerado o microcosmo do universo” (2022, p. 28).

No kundalini yoga, como em tantas outras práticas de natureza similar, é pela prática de si, encarnada, pelo engajamento e esforço corporal, e a satisfação daí recorrente, que se dá a possibilidade de saída de si, e assim, de conexão mais profunda com outros mundos – encarnados ou não, visíveis ou não, materiais ou não. Essa perspectiva, atrelada ainda à ideia de *embodiment* não poderia também ser útil para pensar essas interações entre imanência e transcendência? Shamdasani apresenta a ideia segundo a qual o que difere a doutrina Tântrica – origem da tradição KY – de outras doutrinas hindus é “sua ênfase sistemática na identidade entre o mundo absoluto (*paramârtha*) e o mundo fenomenal (*vyavahâra*), quando filtrados através da experiência do culto (*sâdhana*)” (BHARATI apud SHAMDASANI, 2022, pp. 27-28). No curso que fiz aprendemos que a sadhana consiste na prática diária, o trabalho de si, dentro do escopo da tradição, exercido na regularidade de dias e horários, disciplina que ainda não alcancei.

No escopo dos saberes do KY trabalha-se com 7 chakras principais, que não são seriam os únicos. Dentro de uma espécie de anatomia energética, essa tradição divide os chakras em dois triângulos: inferior e superior. O triângulo inferior é constituído pelos três primeiros chakras (do primeiro ao terceiro), que são localizados abaixo do chakra cardíaco (quarto chakra), e o triângulo superior é formado pelos três chakras superiores (quinto ao sétimo), que se situam acima do plexo do coração. Segundo os professores, não há julgamento hierárquico na relação com esses triângulos, mas há diferentes qualidades atribuídas a eles. O triângulo superior é compreendido como celestial, de natureza sutil, intuitiva, nutridor de conexão entre as emoções e a verdadeira identidade de cada um. Já o triângulo inferior é de natureza telúrica, animal, instintiva, impulsiva. Ambos se conectam por meio do chakra do coração, que simboliza o reino humano, operando como ponte entre essas energias.

Ao conectar o triângulo inferior (chakras básico ou Muladhara, sacral ou Svadisthana e plexo solar ou Manipura), com o triângulo superior (chakras laríngeo ou Vishuddha, frontal ou Ajna e o coronário, ou Sahasrara), o plexo cardíaco - Anahata – está também conectando nossa dimensão instintiva com a intuitiva. Instinto e intuição são aspectos distintos, mas que em alguma medida podem se complementar. O instinto tem uma base biológica, é inato e responde à sobrevivência, enquanto a intuição se conecta à nossa experiência vivida e ao desenvolvimento da consciência, amadurecimento, conexão, aprofundamento, se relacionando à possibilidade de “enxergar o invisível”. Talvez essa interação aqui proposta entre esses modos de captar e interagir com os mundos se conectem com a ideia de um saber-do-corpo ou saber-do-vivo, como sugerido por Rolnik.

Entrelaçando saberes do Kundalini Yoga e do Chi Kung com a prática laboratorial vivida no workshop com Jo Kukhatas e ainda com algumas outras referências e imagens colhidas em experiências laboratoriais diversas fui testando e desenvolvendo um procedimento que tenho chamado de dança da serpente, ou do despertar da serpente na coluna. Trata-se de uma ativação energética da coluna vertebral, por meio de um pequeno mergulho em cada chakra. Resumirei aqui, esquematicamente, o percurso desse procedimento.

DANÇA DA SERPENTE: ATIVAÇÃO ENERGÉTICA DA COLUNA VERTEBRAL PELOS CHAKRAS

- Iniciamos com pranaïamas e um conjunto de alongamentos, como por exemplo, uma saudação ao sol.
- Trabalhamos a conexão dos pés com o chão e do topo da cabeça com o céu, a partir de procedimentos aprendidos do Chi Kung conhecidos como “Entrar no vazio” e “Sentar na calma”.
- Em seguida partimos para a vivência nos chakras, cada um acompanhado por uma música previamente escolhida. Conduzo o mergulho e a transição de um chakra a outro sempre pela coluna vertebral, provocando os participantes a vivenciarem cada energia em diferentes intensidades, e, depois de bastante acentuada solicito sua gradação até uma espécie de latência residual da energia gerada, fazendo-a circular pela coluna para o próximo plexo.
- Conforme aprendido com Jô Kukathas, a ordem dessa vivência não segue a ordem dos chakras na coluna. Começamos por **Svadisthana** (o segundo chakra, sacral ou sexual), já que sem desejo, prazer e alegria não se acessa o trabalho criativo. Exploramos movimentos de quadris inspirados na imagem e sensação de água, elemento desse plexo. As ondulações vão aos poucos tomando todo o corpo em uma dança de movimentos orgânicos. Ao final podemos nos conectar com uma intenção para o trabalho do dia, imaginar um lápis acooplado em nosso sexo e escrever com esse lápis, no espaço, essa intenção. Escrevemos com letras grandes e pequenas, de modo mais lento e mais rápido, sempre mobilizando a região da pelve nesse gesto. Assim, gravamos nosso desejo no corpo e no ambiente de trabalho.
- Em seguida mergulhamos na região do **Manipura** (terceiro chakra, conhecido como plexo solar e localizado acima do umbigo) e também do **Nabi Chakra** (plexo não descrito entre os sete principais, conhecido como ponto do umbigo e que corresponde ao centro Tantien, base da mãe dos centros nos saberes taoístas). A ideia aqui é que sem coragem e ousadia também não se cria. Exploramos movimentos de luta, encontramos nosso guerreiro pessoal, investigando uma energia de prontidão e explosão que dialoga com o elemento fogo, ligado ao terceiro chakra. Um procedimento adotado aqui é a respiração de fogo, pranaïama muito praticado no KY. Ao final podemos deixar brotar um grito de guerra que emitimos juntos ou um de cada vez.
- O próximo chakra a ser explorado é o **Muladhara** (chakra básico). Aqui focamos nossa atenção no cóccix como uma memória reptiliana, a lembrança de uma cauda de bicho acionando nossa ancestralidade longínqua e nosso instinto e nossa natureza selvagem. Exploramos o contato de palmas das mãos e plantas de pé com chão, batucando e sugando a energia da

terra, elemento associado a esse chakra e convocando também imagens de nossos membros como raízes. Trabalhamos com o pulsar do períneo (procedimento aprendido no Chi Kung que visa sugar energia da terra) e com o mulabandha (travamento de genitais, ânus e baixo-ventre, procedimento do yoga. Mula, em sânscrito, significa raiz). Em algum momento podemos deitar de bruços no chão, com as palmas para baixo, testa tocando o chão, em um gesto de abraçar e se entregar a Gaia. Talvez possamos sussurrar algo para a terra, sentindo a voz nascer dos ressonadores do baixo-ventre, mais próximos do chakra da raiz.

- Após o mergulho nas profundezas do triângulo inferior, viajamos pela coluna até **Anahata**, plexo do coração, reino do amor, da escuta e da aceitação. O gesto convocado, de abertura de braços e peito, é ao mesmo tempo expansivo, doador e receptivo. Podemos dar delicadas batidinhas em nosso esterno e massageá-lo. Cuidamos e curamos nosso coração, realizando essa ação com a leveza e a sutileza de uma brisa de ar, elemento ligado a esse centro. Em seguida dançamos de peito aberto em uma atitude de entrega e recepção.
- O próprio movimento do ar dentro do corpo, acionado pela respiração, nos leva à **Vishuddha**, centro da laringe, e aqui deixamos a voz brotar a partir da viagem do ar dentro do corpo. Abrimos a percepção em relação à ressonância produzida pela vocalidade em nosso corpo e ativamos a escuta tanto em relação à sonoridade que produzimos quanto em relação aos demais sons ao redor. O movimento do corpo flui nos sons produzidos e escutados, levado pela reverberação dessa paisagem sonora.
- Por fim nos conectamos com os dois últimos centros, **Ajna** (terceiro olho) e **Sarashara** (topo da cabeça), permitindo emergir uma experiência de intuição e espiritualidade, nutrindo nossa capacidade de enxergar o invisível. Aqui podemos, com as pálpebras cerradas, focar o olhar no centro da testa (procedimento muito usual no KY). Esvaziamos a mente e dançamos com os braços elevados. Experimentamos nossa dança como um gesto de oração e devoção.
- Ao findar dessa viagem, retornamos nossa atenção à coluna como um todo, deixando a energia escorrer por seus plexos e nervuras energéticas, despertando a imagem de uma serpente que nasce no cóccix e percorre nossa espinha vertebral. Nossos olhos são também os olhos dessa serpente. O movimento agora se concentra no tronco, nascendo na coluna, estimulando a conexão entre cóccix e cabeça, instinto e intuição, unidos pelo coração. São estimulados experimentos livres a partir dos movimentos de coluna e da experimentação e circulação da energia de cada chakra, com desdobramentos nos estados que cada um aciona.
- Fechando o trabalho tomamos um tempo de equalização para que a experiência assente no corpo, trazemos a postura do “Abraço do Centro”, vinda do Chi King, como gesto de reequilíbrio, reorganização e consolidação do trabalho, antes da roda de conversa para partilhar a experiência.

Essa é a descrição sucinta de um laboratório que vem sendo vivido, desdobrado e transformado, fruto do cruzamento de uma série de referências significativas pra mim, conectadas à minha experiência de vida, por isso não deve ser tomado exatamente como uma sugestão de protocolo a ser seguido. Penso~percebo que esse percurso parece favorecer um mergulho de autoconhecimento e de exploração poética de diferentes estados, favorecidos na experiência do mergulho em cada

chakra. A coluna e seus mistérios, guardados nos distintos plexos, opera como uma trilha desconhecida e reconhecida, um vazio a ser (re)descoberto, uma passagem. E é com a imagem de corpo-passagem, desenvolvida por Denise Sant'Anna, que fecho esse texto:

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem [...] dissolução da distância entre consciência e inconsciência. [...] Nos corpos-passagens é a alma que amadurece em corpo enquanto este abandona sua suposta condição de suporte de inscrição de vontade. (2001, pp. 105-106)

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. V. 19. Abril, 2002. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso 11 de setembro de 2023.

FÉRAL, Josette. How to define presence effects: the work of Janet Cardiff. In GIANNACHI, Gabriela et al. **Archaeologies of presence**. 1 Ed. New York: Routledge, 2012.

FISCHER-LICHTE, Érika. **Estética do performativo**. 1 Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

JULLIEN, François. **Tratado da eficácia**. 1 Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **A psicologia da ioga kundalini**. Notas do seminário realizado em 1932 por C. G. Jung. Edição de Sonu Shamdasani. 1 Ed. Petrópolis: Vozes, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Poéticas do corpo-tela. 1 Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. 1 Ed. São Paulo: Annablume, 2015.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**. Notas para uma vida não cafetinada. 2 Ed. São Paulo: n-1, 2018.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. 1 Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1 Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

DELIRANDO A ANATOMIA: dançando sinapses

Mariane Araujo Vieira¹

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo apresentar práticas de estudos em composição improvisada em dança junto ao Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID). O foco desse trabalho foi experienciar o estudo do sistema nervoso como mote criativo, experiencial e compositivo, em uma busca por corporalizar conhecimentos fisiológicos, reinventando e experienciando a composição improvisada em dança, pela perspectiva do Body-Mind Centering (BMC). Os encontros foram planejados em quatro momentos, sendo eles: uma apresentação em slides com imagens do sistema nervoso; toque celular; experimentações a partir das imagens abordadas, processo que denomino de somatização; e jogo composicional. Os três dias seguiram os temas: introdução ao sistema nervoso, envolvendo o estudo do neurônio com o foco nos neurônios sensitivos do sistema nervoso somático; neurônios motores do sistema nervoso somático e padrões de ceder de condensação e ceder de expansão (SCEY); e sistema parassimpático e simpático.

Palavras-chave: Composição improvisada; sistema nervoso; prática como pesquisa.

ABSTRACT

This research aims to present practices of studies in improvised composition in dance within the Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID). The focus of this work was to experience the study of the nervous system as a creative, experiential, and compositional motif, in a search to embody physiological knowledge, reinventing and experiencing improvised dance composition from the perspective of Body-Mind Centering (BMC). The encounters were planned in four moments, including: a slideshow presentation with images of the nervous system; cellular touch; experiments based on the discussed images, a process I refer to as somatization; and compositional game. The three days followed these themes: an introduction to the nervous system, involving the study of neurons with a focus on the sensory neurons of the somatic nervous system; motor neurons of the somatic nervous system and patterns of condensation and expansion release (SCEY); and the parasympathetic and sympathetic systems.

Keywords: Improvised composition; nervous system; practice as research.

¹ Docente temporária nos cursos de Licenciatura e Técnico no Instituto Federal de Goiás. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Silvia Geraldi. Integrante dos grupos de Pesquisa Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID) e Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea. E-mail: marianedanca@gmail.com.

CONEXÕES SENSÍVEIS ENTRE CORPOS: COLETIVO EM JOGO

O encontro junto ao Núcleo de Estudos em Improvisação em dança (NEID) foi organizado a partir de práticas atravessadas por uma via do diálogo entre conhecimentos científicos do sistema nervoso e da abordagem somática do BMC™. Além disso, o foco desse trabalho foi experienciar esses atravessamentos como mote criativo, experiencial e compositivo, em uma busca por corporalizar conhecimentos fisiológicos na composição improvisada em dança.

Ao longo de três dias, conduzi as experimentações com o coletivo, tendo como base as práticas que realizei individualmente. Junto ao coletivo, fiz um compilado de informações e práticas que me foram mais importantes para abordar o sistema nervoso, reconhecendo que eram poucos encontros e tentando que fosse organizado dando privilégio às experimentações e composições.

Os encontros foram planejados em quatro momentos, sendo eles: uma apresentação em slides com imagens do sistema nervoso; Toque celular; Experimentações a partir das imagens abordadas, processo que também denomino de somatização; e Jogo composicional, também denominado de corporalização.

No primeiro dia foi abordado uma introdução ao sistema nervoso, envolvendo o estudo do neurônio, divisões anatômicas entre sistema nervoso central (SNC) e sistema nervoso periférico (SNP) e foco nos neurônios sensitivos do sistema nervoso somático. No segundo dia o foco foi na experimentação a partir dos neurônios motores do sistema nervoso somático, e o terceiro dia nos atentamos ao sistema nervoso autônomo com foco em sistema parassimpático e simpático e padrões de ceder de condensação e ceder de expansão (SCEY).

Dia 1 - Primeiro momento: imagens, falas e discussões.

A primeira parte do encontro foi organizada para apresentar imagens e abordar aspectos fisiológicos e anatômicos do sistema nervoso, que acredito ter contribuído para o processo de visualização nas práticas a serem experimentadas. O tema escolhido foi, nesse primeiro dia, apresentar o neurônio, célula do sistema nervoso, em modelos ilustrativos e representacionais, além de abordar sobre a organização do sistema nervoso central e sistema nervoso periférico; também foi discutido a formação e criação das sinapses. Por último, falei sobre os neurônios sensoriais, com o foco nas sensações exteroceptivas.

Essa introdução à neurofisiologia, não teve como intenção a necessidade de decorar nomes e conceitos com exatidão, mas sim de iniciar uma provocação de entendimentos sobre a organização do corpo nos aspectos neuronais, sensitivo e motor.

Dia 1 - Segundo momento: toque celular

Tocar célula a célula – Sensação da experiência direta do que está acontecendo celularmente, sem mediação de imagens. Explorar os poros dessa capa humana. Permitir surgir uma respiração celular. Reverenciar o ritmo autônomo da vida. Segundo Cohen, no toque celular:

Eu não manipulo no sentido de fazer alguma coisa a alguém. Eu recebo muito mais as informações a partir de diferentes níveis do tecido. Há uma maneira de colocar suas mãos onde não se sente a superfície e depois se vai um pouco mais profundo e ainda mais profundo e passa-se do outro lado [...], através das mãos como com um radar, em busca de informações. Eu tento sentir onde se encontra o bloqueio e como o atravessar a fim de o integrar (COHEN, 2015, p. 148).

Tendo esse entendimento, propus estabelecer um estado de receptividade e de uma não espera por algo acontecer. Deixar as células se tocarem sem pré-estabelecer qualquer outra ideia ou sensação. Propus permitir que esse toque encontre a nível microcelular uma comunicação entre meio interno e externo, entre líquidos e membranas, considerando também que “o contato tátil com a superfície porosa da pele possibilita uma comunicação contagiosa com os demais tecidos corpóreos (CAETANO, 2015, p. 222).

Além disso, propus que ficassem em média sete minutos em cada pessoa, totalizando 15 minutos somente com o toque celular. Esse tempo foi marcado para tentar achar um meio termo entre ficar muito tempo deitado, e perder um estado mais ativo de atenção indo para o relaxamento, ou ficar pouco tempo deitado, não permitindo o tempo necessário da atenção sair do externo e focar no interno ou mesmo na superfície entre o dentro e o fora.

Dia 1 - Terceiro momento: explorações

Após esse primeiro toque, já havia se instaurado um estado de atenção e silêncio na sala, uma mente diferente do que estava antes do toque celular. O foco dos olhares estava mais internalizado, os movimentos dos corpos mais lentos, menos agitados e próximos ao chão. Um tônus muscular não estava abandonado, mas também não estava ansioso ou tenso, me parecia um tônus ativo e preparado para o movimento dançado.

O primeiro direcionamento dado foi de que os corpos se mantivessem deitados e levassem a atenção ao sistema nervoso central, localizado no centro do corpo, na medula espinhal e na cabeça, em específico, no encéfalo. Essa divisão entre sistema nervoso central e sistema nervoso periférico é uma divisão anatômica que consiste na localização dos nervos, sendo o SNC localizado dentro do esqueleto axial, somente no encéfalo e medula espinhal e o SNP localizado fora desse esqueleto axial. As movimentações a partir desse direcionamento se dirigiam ao centro do corpo com um foco interno acentuado, sem deslocamento, e movimento menos expansivos. Uma das integrantes do grupo mencionou a sensação de flutuação e leveza do corpo nesse momento.

O segundo direcionamento dado foi o de levar a atenção ao sistema nervoso periférico. Essa mudança de foco provocou nos corpos movimentos mais expansivos, saída do nível baixo para o nível médio, maior verticalização da posição da cabeça, movimentações mais frequentes dos membros superiores e inferiores, com velocidade mais acelerada e mudança de posição de espaço com deslocamentos mais contínuos. Em coletivo, se levou uma atenção mais ao externo, inclusive com a abertura de olhos (mesmo que esse comando não tenha sido feito).

Outro direcionamento, em sequência, teve como base o reconhecimento de caminhos neurais já bem estabelecidos, isto é, padrões de movimento recorrentes. Para esse entendimento, foi

preciso explicar inicialmente, junto da apresentação dos slides, o que é uma sinapse e como elas se formam no processo de aprendizagem ao longo da vida.

Foi conversado que toda vez que algo novo é aprendido, se fortalecem, se moldam e se formam novas conexões neuronais, de forma que essas conexões se adaptam constantemente e variam de acordo com a relação do corpo-ambiente. Isso significa que, com o desenvolvimento do corpo ao longo dos anos, há caminhos de conexões sinápticas que se fortalecem na medida em são utilizados de forma frequente. Isso evidencia que um movimento novo aprendido, tal como um rolamento no chão, inicialmente parece difícil e exige grandes esforços (muitas sinapses envolvidas), provocando um movimento ainda desajeitado. Com a repetição desse movimento feita de forma constante, há caminhos sinápticos que já foram construídos e que se fortalecem, refletindo em um movimento com menos esforço e menos áreas corticais sendo utilizadas. Esse aprendizado motor citado é semelhante a qualquer ação física, desde as mais simples às mais complexa, indo do movimento de escovar o dente ao de tocar um instrumento musical ou fazer parada de mãos.

Esse mecanismo de conexões, influenciadas pelo ambiente, interfere na anatomia e individualização do sujeito, isso significa que a olho nu, o formato do sistema nervoso é muito semelhante, mas que, microscopicamente, as conexões são particulares e influenciadas pelas experiências de cada pessoa. Nesse sentido, os fatores biológicos orientam a taxa e a extensão de como as experiências são processadas para cada sujeito individualmente. Mas nossas experiências podem moldar como os fatores biológicos são expressos.

Nessa perspectiva, o direcionamento da prática foi o de encontrar os caminhos mais comuns de movimento de cada pessoa, aqueles percursos que se tornaram fáceis, isto é, padrões de movimento já conhecidos, já bem-marcados, reconhecidos. À essa experimentação denominei de 'Dança fácil'. Esse foi um direcionamento que tinha como objetivo motorizar o pensamento, isto é, não precisar pensar conscientemente para realizar o movimento, deixar o corpo percorrer os caminhos pelo espaço sem a necessidade de acessar uma racionalidade do movimento. No BMC™ essa motorização da ação é uma das bases da experiência sensorio-motora, onde há uma iniciação da própria célula para o movimento, antes mesmo da consciência racionalizada. Segundo Cohen (2015, p. 20) "a iniciação celular do movimento é uma experiência original, a iniciação do sistema nervoso do movimento é uma experiência controlada, baseada nas vias estabelecidas por experiências passadas".

Em resposta a esse direcionamento para encontrar a Dança fácil de cada um, houve em comum uma aceleração do movimento com uma qualidade de fluidez e continuidade. Com essa prática surgiram alguns questionamentos: Seria a dança fácil o caminho comum da improvisação? Seria a dança fácil aquela dança que identifica o modo de dançar do outro, que frequentemente aparece em frases como "dançando igual ao fulano", ou "esse movimento lembra tal pessoa", ou "imite tal pessoa dançando"? Seria a dança fácil modos operativos previsíveis que colaboram na composição em grupo?

Em um último momento de somatização, sugeri continuar a experimentação da Dança Fácil e levar a atenção para os estímulos externos, mas não com o foco aos estímulos em si, mas ao como o corpo recebe esses estímulos. A atenção se volta para o neurônio sensitivos, isto é, neurônios que captam e levam informação dos órgãos do sentido para o encéfalo e medula espinhal.

Sobre o sistema nervoso sensorial, a recepção desses estímulos do ambiente é realizada a partir de receptores que, divididos por sua localização, são categorizados em três categorias: exte-

roceptores, proprioceptores e interoceptores. Com relação aos exteroceptores, foco da prática proposta, cabe ressaltar que se localizam na superfície externa do corpo (sendo ativados por calor, frio, pressão, tato e luz, além dos órgãos do sentido como visão, audição, paladar e olfato).

O que foi proposto consistia em levar a atenção para as células que recebem o estímulo externo, na forma como elas são tocadas e, principalmente, observar aquilo que mais chama atenção, reconhecendo os inúmeros estímulos que o corpo recebe. Na criação dessa proposição, fiquei na dúvida de como provocar a experimentação dos sentidos exteroceptivos para que não ficasse muita informação, uma vez que são muitos estímulos provocados. A intenção não era de que a atenção não se perdesse nesses estímulos, mas ao invés disso, focasse mais no entre (interno e externo da pele), seguindo o movimento da célula que recebe os estímulos. A provocação, nessa perspectiva, se torna muito semelhante ao caminho proposto por Patrícia Caetano (2012) quando ela aponta sobre a atenção introspectivo-receptivo,

A Atenção Introspectivo-Receptiva constitui o desenvolvimento de uma atitude introspectiva ao corpo sem, no entanto, perder a conexão com o meio externo. A realização dos procedimentos somáticos em torno da propriocepção, exterocepção e interocepção são realizados por meio do foco interno numa atitude receptiva aos estímulos provenientes tanto do meio interno quanto externo. Portanto, ainda que o foco seja interno desenvolve-se uma atitude perceptiva às informações sensíveis que entram e saem. Além das informações sensíveis é possível reconhecer as relações espaciais entre partes do corpo, suas conexões, como também, suas relações (crescendo/abrindo/desdobrando e/ou encolhendo/fechando/dobrando). A partir desta atenção pode-se então perceber e acompanhar as variações dos estados de presença do corpo. Uma verdadeira capacidade de escuta se desenvolve além de uma capacidade de mergulho aos estados nascentes da matéria enquanto campo de forças e fluxos (CAETANO, 2012, p. 391).

Dia 1 - Quarto momento: jogo

O último momento da prática foi pensado para desenvolver a criação de um jogo compositivo que levasse em conta um roteiro de regras baseadas nas experimentações realizadas. As seguintes regras foram dadas:

- Dance a sua dança mais fácil;
- Dance a sua dança mais fácil com ou perto de alguém
- Dance na fronteira entre o externo e interno;
- Dance o que toca na sua pele;

O jogo durou 20 minutos contados no relógio e foi dado fim pela minha condução. Além disso, sugeri que não houvesse saída ao longo da composição e que fosse escolhido uma frente, um lugar posicionado do público, que no caso se constituía por mim e pela câmera. Uma perspectiva minha do jogo:

- Ela dança sozinha próxima a outro corpo. Corpos dançam sozinhos juntos. Em pé, três astros se interferem, jogam em relação. Parecem conectadas por linhas, talvez sinapses. Após um tempo, desejos se colidem, formas dialogam. Tempo de pausa. A dança em três corpos e não mais em um. Seria a Dança fácil compartilhável? Pensamento celular, tecidos que se

organizam em rede. Buscas e perdas: existiria pausa na composição ou fracasso? A conexão acontece em alguma dimensão. Seria a célula dançável? Desaceleração para a escuta. Eu que olho me perco em meus pensamentos, o que aconteceu entre mim e elas? Volto a prestar atenção e não percebi qual foi o sentido que provocou a retomada, seria a atenção um sentido? Sentir sentidos sensíveis.

Após o fim do jogo, conversamos sobre sensações e sobre o que foi experimentado. Um dos apontamentos foi o questionamento sobre a noção de composição a partir de quem está jogando. Seria possível perceber a dramaturgia sendo construída ao longo da improvisação? Quais seriam os parâmetros de uma composição para que ela se torne boa ou ruim? O estado de atenção celular seria o suficiente ou o necessário para um estado de composição na improvisação dançada? Um outro aspecto mencionado foi de que a Dança fácil é uma regra muito interessante para início do jogo, pois ameniza a tensão de começar fazendo algo já em composição. Isso gerou uma sensação de leveza para quem jogava.

Dia 2 – Estudo do sistema nervoso motor

O segundo encontro foi guiado por um caminho semelhante ao primeiro dia. Inicialmente, uma fala com apresentação de imagens e discussões sobre o tema apresentado, experimentações e jogo composicional, nessa ordem. O foco desse encontro foi sobre o sistema nervoso periférico com atenção no sistema motor, também denominado de nervos eferentes do sistema nervoso somático.

Esse caminho neuronal é uma via de controle consciente que leva informação de comando que saem dos centros nervosos e chegam aos músculos estriados esqueléticos, de forma que os neurônios motores controlam direta ou indiretamente os órgãos efetores, principalmente os músculos e, assim, um desejo ou uma intenção se torna movimento voluntário. Importante deixar claro que as vias de sensibilidade e de execução do movimento estão intimamente relacionadas e que podem inclusive serem difíceis de diferenciá-las em algumas regiões (MACHADO, 2012).

A prática com esse tema se iniciou com o toque celular, também no tempo de sete minutos para cada pessoa tocada. Expliquei inicialmente sobre algumas imagens desse toque celular, deixando claro que o foco da atenção se voltava para uma receptividade de sentir as próprias células do corpo tocando as células do outro corpo. Nesse segundo dia, inseri a condução da respiração celular, apontada por Bonnie Bainbridge Cohen (BAINBRIDGE, 2022), como uma ação de simplesmente “inspirar e expirar, abrindo minha consciência para a expansão e condensação que ocorre dentro de mim e dentro da outra pessoa. A respiração celular é um estado de ser, que, uma vez experimentado e conhecido, não requer localização consciente contínua” (BAINBRIDGE, 2022, p. 48).

Como era a segunda vez que estavam fazendo isso, percebi que os corpos já tinham outra organização e demandavam menos dos meus comandos de iniciar, tocar, descolar, trocar de pessoa, reiniciar o processo e finalizar. Após o tempo do toque celular, propus que todos se deitassem no chão e percebessem como estavam se sentindo e se havia algum desejo de movimento, e que caso houvesse, para que seguissem esse fluxo de energia.



Figura 1. Primeiro dia de prática com o NEID.

Fonte: A autora.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, cinco pessoas estão em uma sala grande sem móveis de piso amarelo amadeirado e paredes pretas. Uma pessoa está deitada e duas pessoas estão sentadas encostando as mãos nessa pessoa que está deitada. O mesmo ocorre com as outras duas pessoas, uma está deitada e a outra sentada encostando as mãos no osso externo da pessoa deitada.

Retomei o direcionamento de sensação do sistema nervoso central, sistema nervoso periférico e, a partir dessas sensações e movimentos, seguissem para a Dança fácil. A retomada dessa condução se deu com o intuito de encontrar um fluxo contínuo de movimentos, sem pausas. Uma tentativa de perceber o movimento antes do pensamento racional, que propus como “deixar motorizar sensações e desejos, ou ainda, um não pensamento”. A ideia dessa experimentação prática era de dançar a partir do movimento enquanto pensamento, um pensamento das próprias células nervosas que produzem ação do espaço.

Ainda nesse intuito e já percebendo maiores deslocamentos no espaço e variações entre os níveis baixo, médio e alto, propus a aceleração contínua do movimento até ser possível encontrar um descontrole do movimento, uma perda da capacidade de saber o que se está fazendo (Isso seria possível?). Completei sinalizando que, quando estivessem satisfeitos com essa experimentação, encontrassem uma pequena dança com esse fluxo de não controle do movimento.

Após um tempo de experimentação, conduzi a fala para que diminuíssem a expansão do movimento até torná-lo em uma pequena dança, uma quase pausa. Esse direcionamento foi pensado para uma transição da “motorização de um não-pensamento”, que seria o mover pela célula nervosa, ou mover sem um pensamento consciente racional”, em direção ao que seria experimentado no dia seguinte sobre o sistema nervoso autônomo.

Esse ritmo autônomo, segundo o BMC™, se inicia no desenvolvimento do embrião ao feto, nas primeiras semanas de vida intrauterina, e continua no decorrer da vida, se tornando padrões não só das células, mas também do corpo todo. Assim,

o ritmo autônomo é um patamar sutil desse ritmo alternante. Este patamar pode ser percebido como um fluxo de energia/fluido através de todas as células, da frente do corpo para a parte posterior do corpo (o ceder de condensação) e da parte posterior do corpo para a frente do corpo (ceder de expansão) (BAINBRIDGE, 2022, p. 51).

O ritmo de ceder de condensação e expansão faz parte do Sistema nervoso autônomo e não do sistema nervoso somático. Ainda assim, considerei propor já na experimentação do sistema motor, uma vez que esse ritmo pode ser explorado tanto a nível celular quanto a nível muscular, explorando os movimentos provocados pelas musculaturas de flexão, adução, rotadores internos (pronação/eversão de antebraços e pés) no caso do Ceder de condensação, e musculaturas de extensão, abdução, rotadores externos (supinação/inversão de antebraços e pés) no caso de Ceder de expansão.

Essa provocação como base no SCEY do BMC™, teve resposta corporais diversas. Em algumas pessoas possibilitou movimentos quase imperceptíveis e sutis e, em outras, movimentos mais expansivos, apesar de que, em comum, houve poucos deslocamentos pelo espaço de forma geral. Além disso, foi interessante perceber que não havia um padrão comum do que seria o ritmo de ceder de expansão e o de condensação, não me pareceu cair em um único padrão de movimento de “abrir e fechar com o corpo todo”. As imagens que sugeri no início do encontro foram imagens também sugeridas pelo BMC™, sendo a imagem de um “infinito dobrando para dentro, para o núcleo de si da pessoa” (BAINBRIDGE, 2022, p. 51) e de um “infinito dobrando para fora, para o universo” (BAINBRIDGE, 2022, p. 51).

Um último momento do encontro foi a proposição de um jogo com duração de 20 minutos, com o seguinte roteiro:

- Dance a sua dança mais fácil sozinha com ou perto de alguém;
- Motorize um não pensamento – descontrolar seria uma opção?
- Crie composições a partir do ceder de expansão e condensação;

E, mais uma vez, sugeri que não tivessem saídas do jogo e que houvesse uma frente determinada. Uma perspectiva minha do jogo:

- Já, tão pouco e tanto a fazer. Danças pessoais sozinhas. Olho individualmente para cada um, parece que vejo a sua intimidade. Uma rede de muitos braços, pés, nuca, joelhos. Linhas que se interconectam, mas não se encostam. Atravessamentos que se influenciam... a dança dele ainda é dela ou já é da outra? Hoje a dança fácil é mais rápida e fluida. Corpos dissonantes que (não) buscam composição. Será que sabem o que é cena? Eu, espectadora, espero o quê da composição? Corpos dançando juntos ou iguais? Quais as expectativas, espectadora? O tempo acontece... assim como a escuta. A escuta sempre precisa de tempo? Precisa de pausas? Precisa de calma? Encontro no descontrole algo que me interessa. A hierarquia da cabeça perde a verticalidade. Impulsos, tremores, quedas, chacoalhos, ainda que tímidos. Pausa, para escuta? Cansa motorizar não pensamentos? Encontrar um ritmo comum, uma composição de ritmos. Pausas. Fins.

As discussões após o jogo variaram em diferentes questões e problematizações sobre a experiência e sobre a composição. Uma das primeiras perguntas que aponto aqui é: em que momento o jogo se torna composição e deixa de ser experimentação?

Outra questão, qual o limite do pensar o não pensamento ou não pensar? Uma das integrantes falou que para ela foi difícil não pensar racionalmente quando acelerava o movimento, porque ela sentia que precisava não pensar, logo ela pensava. Outra integrante comenta que essa questão pode ter a ver com a ideia de treinamento de ação e reação, o não-pensar pode ser uma reação mais próximo de um reflexo do que de um pensamento racional. Nessa discussão, começo a reafirmar para mim que há um pensar compositivo que não é reflexivo racional, mas sim um reflexivo motor, da ação. Aproveitando o gancho da ideia de treinamento na improvisação, surgiu o assunto: seria possível dizer em uma expertise de improvisar? Quais seriam as habilidades treináveis na improvisação? Seria a capacidade de escolha, ou de adaptabilidade, ou de ação e reação ou de escuta, ou de afeto...

Dia 3 – Estudo do Sistema Nervoso Autônomo

O tema que escolhi apresentar e experienciar dentro do universo do Sistema Nervoso, no último dia de prática, foi uma introdução ao Sistema Nervoso Autônomo com o foco no estado parassimpático e simpático. Esse é um assunto que foi fortemente aprofundado nas práticas do BMC™, pois aborda um tipo de sistema que, não é controlado voluntariamente.

A fim de experimentar essas questões na prática, propus ao grupo uma prática que se iniciava com o toque celular e respiração celular. Expliquei que dessa vez o corpo de quem recebia o toque deveria estar deitado de barriga para baixo. Essa posição de decúbito ventral facilita um estado mais parassimpático de relaxamento e digestão. Nos outros dias indiquei começar em uma posição que fosse mais confortável para cada um. No BMC™, a posição deitada de barriga para cima aciona uma consciência mais simpática e a posição de lado possibilita e facilita a transição de um estado para outro (pois ela é apontada como uma posição de neutralidade das qualidades simpáticas e parassimpáticas). Nesse momento, retomei a ideia do toque celular, dando enfoque e importância à respiração celular, uma vez que ela “pode servir como uma base de sentimento inconsciente, a partir da qual a homeostase autônoma pode evoluir” (BAINBRIDGE, 2022, p. 48).

Após o toque, sugeri que todos ficassem deitados de barriga para baixo e percebessem as sensações e possíveis movimentos que surgissem após o toque celular, se deixando ser guiados pelos movimentos das células nervosas que se conectavam às vísceras. O estado corporal dos integrantes me parecia muito diferentes dos dias anteriores, estavam mais relaxados, com um tônus menos ativo e movimentações mais lentas com foco na região central do corpo. Os movimentos foram surgindo em um tempo mais dilatado, sendo necessário mais tempo de experimentação para saírem da posição deitada de bruços.

Ainda nessa experimentação em estado parassimpático, propus uma transição do nível baixo para o nível alto, no intuito de buscar um estado de consciência mais simpática. Além disso, logo em seguida, propus que se iniciasse deslocamentos pelo espaço, entendendo que pelo BMC™, “a locomoção bípede facilita o estado mais simpático” (BAINBRIDGE, 2022, p. 47).

Contudo, apesar desses dois direcionamentos, ainda sentia nos corpos um estado de menor tônus corporal e pouca atenção ao externo, ou seja, ainda um estado mais parassimpático. Para tentar experimentar um outro modo de organização corporal, mais voltado para o externo e mais ativo, propus a aceleração desse deslocamento em um *continuum*, respeitando o desejo de se mover cada vez mais rápido. Essa estratégia provocou nos corpos uma respiração mais rápida, olhares mais atentos assim como interações entre os corpos que antes não havia acontecido.

Após alcançar esse estado mais simpático, sugeri desacelerar os deslocamentos e deixar surgir uma dança a partir das sensações que estavam mais intensas naquele momento. Além disso, propus observar qual tipo de atenção estava mais presente, uma atenção mais interna ou externa, mais calma ou mais ansiosa, mais porosa ou mais rígida, mais simpática ou parassimpática. O que surgiu dessa experimentação foram muitas composições de corpos juntos, conectados entre si e no espaço.



Figura 1. Experimentação NEID.

Fonte: A autora.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, três pessoas estão em uma sala grande sem móveis de piso amarelo amadeirado e paredes pretas. Duas pessoas estão em pé, sendo que uma está abraçando outra pessoa pelas costas. A terceira pessoa está em quatro apoios no chão atrás das duas pessoas em pé.

Para o jogo final sugeri o seguinte roteiro que compilava as regras dos jogos anteriores com as experimentações feitas no terceiro dia:

- Dance a sua dança mais fácil sozinha, perto ou com alguém;
- Dance na fronteira entre interno e externo;
- Motorize um não pensamento – descontrolar seria uma opção?
- Escolha a sua atenção simpática.

Uma perspectiva minha do jogo:

- Mais uma vez, uma dança se faz solo na imensidão de células. Nada acontece em muito movimento. Ao mesmo tempo que o início se faz de forma simples, leve, sem frio na barriga.

Uma escuta simpática. Momentos de experimentar o erro, o fracasso. Quem está olhando? Olhares internos não viram jogo, o que isso diz sobre a criação? Um pré-conceito? Muitas falas sem narrativa. O que isso diz sobre a criação? Mais um dia de prática.

Ao fim dessas experimentações, comecei a pensar sobre modos de registro feito pelos integrantes do grupo que poderiam ser utilizadas em próximas experimentações e jogos compositivos. Pretendo retomar essa pesquisa em uma criação artística nos próximos anos de pesquisa do doutorado.

REFERÊNCIAS

BAINBRIDGE, Bonnie Cohen. **Programa de Formação SME Educação do Movimento Somático: Sistema Nervoso**. [S. l.]: Bonobos Produções Artísticas, 2022. 123 p. Não publicado.

CAETANO, Patrícia de Lima. **O corpo intenso nas artes cênicas**: procedimentos para o corpo sem órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2012.

_____. Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 206-232, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 05 jun. 2023

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir**: Educação somática pelo método Body Mind Centering. Local de publicação: Edições Sesc; 1ª edição, 2015.

MACHADO, Angelo Barbosa Monteiro. **Neuroanatomia funcional**. São Paulo: Editora Atheneu, 2012.

DE OUVIDO - RELATO DE EXPERIÊNCIA

Nara Keiserman¹

RESUMO

Relato, em primeira pessoa, de experiências que cercam a construção do vídeo pôster *De ouvido*, concebido como performance oral, abrangendo questões envolvidas já em criações anteriores em formato semelhante (*Eu fui da banca de Marcelo Asth*, em 2021, e *Viagem*, em 2022). Tendo a Escuta como tema e mote de criação, o relato apresenta, através de uma coleção de citações, autores de diferentes áreas que tratam do assunto e que inspiraram a seleção de textos que compõem a dramaturgia de *De ouvido*. As palavras de uma escutadora concluem o relato.

Palavras-chave: Escuta; Som; Palavra; Performance Oral.

RESUMEN

Narrativo en primera persona de experiencias en torno a la construcción del vídeo póster *Por el oído*, concebido como una performance oral, que trae cuestiones ya abordadas en creaciones anteriores en formato similar (*Yo estaba en el comité de Marcelo Asth*, en 2021, y *Viaje*, en 2022). Con la Escucha como tema y motivación de la creación, el texto presenta, a través de una colección de citas, autores de áreas diferentes de actuación que abordan el tema y que inspiraron la selección de textos que componen la dramaturgia. Las palabras de un oyente concluyen la narrativa.

Palabras-clave: Escuchar; Sonido; Palabra; Performance oral.

Estou nisso da Escuta há algum tempo. É um traço – tenho ficado muito tempo arrodando cada tema, tentando entender o que ali me fascina, o que eu quero com aquilo, o que aquilo quer de mim, os diferentes modos de convivência, a cena que vem dali. E isso se processa primordialmente de forma recolhida, interna, na imaginação/imagens, em gestos também internos - impulsos, formas pré-gestuais, certos espasmos mais ou menos perceptíveis, mas principalmente pelas sonoridades. Escuto o que leio. Há quem enxergue o que lê, pensa por imagens – escuto e penso por palavras, sons².

Sou uma colecionadora, especialmente de palavras. Sublinho nos livros que leio palavras soltas, frases que me impactam não só pelo sentido, mas pela sonoridade. Sublinho aquilo que eu

¹ Professora titular na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -UNIRIO, atuando na Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC. É líder do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento e membro do Laboratório Artes do Movimento e do Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas. Possui publicação seguintes temas: ator rapsodo, linguagem gestual, teatro narrativo, pedagogia da atuação, teatro e espiritualidade. Tem trabalhos como atriz, diretora de movimento e preparadora corporal de elencos. nara.keiserman@unirio.br

² “O Movimento Internacional dos Ouvidores de Vozes (Hearing Voices Movement – HVM) nasceu na Holanda nos anos 1980 a partir da colaboração entre o psiquiatra Marius Romme e a ouvidora de vozes, Patsy Hage. [] Dentre os princípios/valores que constroem o movimento estão: reconhecer que a experiência de ouvir vozes não é um sinal de doença”. <https://sites.usp.br/ouvidoresdevozes/movinternacionaldeouvidoresdevozes/> Acesso em 08 out 2023

desejo saborear dentro minha boca e eventualmente fazê-las soar. Percebo que não leio com os olhos, leio “de ouvido” e, por isso, devagar. Ouço mentalmente cada palavra. Em algumas me detenho, a ouvir. Por isso, encantei-me com um livro chamado *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (Librandi, 2020). Dali, sublinhei e trago como uma lista, pedindo que a leitora apenas escute. Não vou acrescentar nada ao que está escrito, dito, para que simplesmente soe internamente em cada uma. Acrescento outras frases e até mesmo títulos de livros desta minha coleção, de modo que a lista que segue é heterogênea em autores, contextos, áreas – numa formatação que contraria certas normas da ABNT. Aí vai, escute:

“A gente escreve o que ouve, não o que houve” (Barletta apud Librandi, 2020, p.13). “A escuta, descobri ao longo do processo de escrita desse livro, é inseparável do nascimento e da morte. (Librandi, 2020, p.25). “[] a escrita encontra o ouvido e o ouvido encontra a escrita. (Librandi, 2020, p.25)”. “Se ouvirmos de perto, podemos escutar o pulsar de uma escrita auditiva [] em especial no coração da literatura brasileira” (Librandi, 2020, p.29). “Para aumentar seu saber, escute o que dizem os outros”. (Xenofonte, apud Carvalho, 2013, s/n). “Só ouvimos o que escutamos e só escutamos o que nos interessa (provérbio xuliaká, língua desaparecida ao expirar o último xuliakáfono, em 9 de fevereiro de 2013”. (Carvalho, 2013, s/n). “Gostaríamos de dizer: o som imaginado está num espaço diferente do ouvido (Questão: Porquê?) [] porque o som ouvido está num espaço diferente do som imaginado (Tavares, Wittgenstein, apud Tavares, 2021, p.489-490). “Um dia, ao sair de uma sala à prova de som, John Cage declarou que o silêncio era algo que não existia. (Ackerman, 1997, p. 232)”. “Aquilo a que chamamos «som» é na verdade uma onda que investe, encapela-se e recua, composta de moléculas de ar e provocada pelo movimento de qualquer coisa, grande ou pequena, propagada em todas as direções. [] Vagas de som rolam como marés até atingir os nossos ouvidos, onde fazem o tímpano vibrar; por sua vez, este põe em movimento três ossos com nomes curiosos (martelo, bigorna e estribo), os mais pequenos do nosso corpo”. (Ackerman, 1997, 217-219). “A música pode ser animada ou triste, feliz ou lúgubre. Podemos amar uma música e detestar outra. Mas a partir do momento em que somos tocados por ela, uma coisa chamada alegria é imediatamente provocada: uma emoção transtornante”. (Didi-Huberman, 2016, p. 44). “Quando alguém diz *silêncio, por favor!* Pensa em ‘sossego, calma, paz’ []. Não entendemos o sopro do vento, o cantar dos pássaros ou uma agradável melodia longínqua como ruído: consideramos isso parte do silêncio”. (Izquierdo, 2002, p.18). “Ouvi componentes eletrônicos entrarem em operação ainda que não estivessem conectados ao sistema de som. Disse para alguém que entendia de eletrônica e estava me ajudando: ‘Vc não acha estranho? Não está conectado mas está funcionando’. Seu comentário foi: ‘Está tão perto dos outros, que eu acharia estranho se não começasse a funcionar’”. (Cage, 2006, p. 343). “Pelo conhecimento do som, o homem obtém o conhecimento da criação. Esse conhecimento atua como asas para o homem. [] Aquele que conhece o segredo dos sons conhece o mistério de todo o universo”. (Khan, apud Nakkach, 2014, 86). “Aquele que tem na voz a força de 100 búfalos caminhando dentro d’água é que possui autoridade para cantar” (Lirio, anotação da autora). “Está tocando música na minha cabeça / de novo, de novo, de novo/não tem fim” (King, apud Sacks, 2007, p.51). “[] boa parte do que ouvimos nos primeiros anos de vida porde ficar ‘gravado’ no cérebro pelo resto da nossa existência. O fato é que nosso sistema auditivo, nosso sistema nervoso, é primorosamente sintonizado para a música” (Sacks, 2007); “Alucinações musicais” (Sacks, 2007); “O

ouvido pensante” (Schafer, 1992); “A afinação do mundo” (Schafer, 1997). “OM – o universo inteiro cabe numa sílaba. [] De acordo com o etnomusicólogo Lewis Rowell:

A sílaba OM tem sido interpretada como a sílaba eterna que contém em si todo o universo fenomenológico, bem como um núcleo a partir do qual todos os sons audíveis procedem e para onde todos esses sons devem retornar. [] No primeiro som de OM todo o universo do som é revelado” (Nakkach, 2014, p. 121). Não são uma beleza? De uma grande beleza?

E por aí vai. Não são uma beleza? De uma grande beleza? São frases que quando as leio, escuto e essa escuta me põe em certo estado de ebulição, rumo a algum tipo de manifestação. “Certo”, porque não sei nem pretendo qualificar tal estado e “algum tipo” porque inicialmente não sei o que virá.

Aceitando as criações como manifestações, o que vem em primeiro lugar é o som. Entender o corpo como matéria sonora e enternecer-se com isso – apreciar tamanha dádiva. E usufruir do ar que inunda, vibra e sai pela boca (ah, a boca!) sob a forma de ondas sonoras que se convertem em sentidos vários. É ou não é um ato de magia? Por isso, e pela paixão pelas palavras, fui concebendo modos e cavando momentos para compartilhamento. Da minha coleção, fui selecionando o que me aprazia soar em cada momento destes em que poderia ter escutadores. E assim nasceram, mais recentemente, *Eu fui da banca de Marcelo Asth*, *Viagem* e *De ouvido*.

Eu fui da banca de Marcelo Asth foi concebido para o 2º Seminário Internacional Artes da Cena e Práticas contemplativas: Artes Performativas, Contemplação e Convivência, realizado em 2021 pelo Grupo de Pesquisa TRADERE - Artes da Cena, Tradição, Traição e Práticas Contemplativas (UFSM), de modo remoto. O que me movia naquele momento era a tremenda frustração pelo cancelamento de tantos planos devido ao caos sanitário que vivemos, e assim o mote para a seleção dos textos foi falar/compartilhar/dar a ouvir coisas tão bonitas que eu gostaria de ter encenado e não o fiz. Nenhuma motivação para gestualidades, eu não tinha o que mostrar, nada a acrescentar às palavras – som e sentido (Wisnik, 1989). Selecionei trechos de:

A imagem oferecida era de uma praia: areia e ondas soando com suavidade. Escolhi a água, sempre escolho a água. Quando ficou pronto, editado, parecia que eu, a voz narradora, a pessoa que falava estava sentada ali, onde estaria a câmara. Minha voz vinha dali e a comunicação soava íntima, de perto, quase ao pé do ouvido. E, por esses milagres, minha respiração e voz pareciam sincronizadas com o movimento das ondas. IARTE-UFU, em 2022.

Viagem nasceu no contexto de um curso ministrado ainda no sistema remoto por Daniela Visco “Corpo Instrumento”, com foco no Feminino e o Sistema de Chacras. No último dia, podíamos apresentar alguma coisa, como um oferecimento para o grupo. Reli minha coleção, selecionando algumas linhas para cada Chakra. Ainda não se chamava *Viagem*. Ganhou este nome e maior apuro nas escolhas e encadeamentos, com o acréscimo de mantras e pontos de Orixás para apresentação no “IX InterFaces Internacional: Corporalidades na cena da pesquisa contemporânea”, realizado pelo IARTE-UFU, em 2022, já em caráter presencial.

De modo que eu estava lá, havia meu corpo, meus gestos. Performei como gosto: movimentos, gestos, atitudes, locomoções nascendo do momento presente. Gosto de me deixar levar, deixar que me levem. Não sei exatamente quem me leva, mas reconheço o que me leva: impulsos motores muito claros e irresistíveis – em que confio e obedeço. Gosto e busco este sentimento de ser/estar

como canal – não preciso saber mais do que isso. Preparo-me pensando no que vou oferecer como sendo um seva (serviço amoroso e desinteressado – aquilo que se faz sem a expectativa de resposta ou reconhecimento). Vem se tornado cada vez mais claro: assim como realizo práticas contemplativas com a finalidade de realizar práticas contemplativas, trabalho para realizar o trabalho. Não me move alguma coisa como testar teorias, ideias, mas sim manifestar impulsos que percebo genuínos e irresistíveis – a que não ofereço resistência.

Mostrei *Viagem* em outras situações menos formais, sendo a última delas marcadamente especial. Sentada em frente a um amigo/mestre, em meio à natureza, escutando uma queda d'água e muitos pássaros e usufruindo da intimidade do amor de uma sólida amizade. Ali sentada, os textos mais uma vez como ondas, sincronizadas com minha respiração agradecida à pureza do ar, meu corpo vivo, muito vivo, numa intensa pulsação interna que precisava de muito pouca ou mesmo nenhuma manifestação gestual. Ali, batizei o trabalho de *De ouvido*, por ter percebido claramente que se trata de uma experiência de Escuta, para quem soa e para quem ouve. Ali, sentada em frente ao meu amigo, era quase visível a corrente das ondas sonoras que se cruzavam entre nós - as que eu emitia escapavam pela minha boca/corpo e as dele por sua presença ampla, amplificada de escutador. Ali, alguma coisa mais aconteceu. Apesar de outras oportunidades, não tive qualquer impulso de performar *De ouvido* ou qualquer outro trabalho nesta modalidade, como se alguma coisa tivesse sido concluída – ou existisse mesmo isso de um impulso ser totalmente satisfeito, e pronto.

Até que veio a possibilidade do vídeo pôster. Mais uma vez, a presença vocal, o som, o ar, a respiração, a palavra – a paixão das palavras. Precisei honrar o tema e selecionei textos sobre a Escuta, aqueles com que tenho mais familiaridade, meus velhos conhecidos, habitantes da minha boca. Foram algumas versões até chegar ao sequenciamento final, que incluía aspectos solicitados para o formato de vídeo pôster, como autodescrição e dados curriculares, por exemplo. São trechos dos seguintes autores: Amy Sophia Marshinsky, Diane Ackerman, Fernando Pessoa, John Cage, José Miguel Wisnik, Laurie Anderson, Silvia Nakkach.

O modo de realização foi tão simples, que quase não há o que explicitar. Gravei os textos no celular. Criei um ambiente propício e pronto. Este material foi tratado em estúdio, com poucas alterações para atender ao edital, como alguns cortes e o acréscimo de legendagem. Sobre a imagem utilizada. Eu queria alguma coisa que remetesse à experiência vivida com meu amigo, então certamente eu precisava de água (de novo e sempre) e de árvores. Não foi difícil encontrar. E ali está. Água que se move lentamente, árvores solenes e flexíveis são a paisagem visual para a sonoridade que ofereço como seva.

Tive a grande alegria de receber um retorno por whatsapp, com a voz gravada de Raquel Hirsom, de que reproduzo um trecho, seguido de parte da minha resposta. Raquel conta que escutou duas vezes, já com o compromisso de me dar um retorno, como acertado no GT durante o Congresso. Na primeira:

Na primeira vez, na primeira experiência, por um momento tentei me desligar da tua imagem, o que foi difícil, pq eu te conheço, tinha vontade de conhecer esse trabalho tb sem te conhecer para entender como é que essa voz chega, esse trabalho, esses textos, pq pra mim me chegava muito vc

E então:

Hoje escutei novamente. Não era só isso da outra vez, mas isso me chamava a atenção num primeiro plano, mas são muitas as camadas, seu trabalho traz muitas camadas e hoje me coloquei a escutar novamente, de um outro jeito, num outro lugar, outra posição, enfim e é muito... é uma obra de arte. É muito bom, muito criativo, nos coloca muito em criação, você coloca os elementos, você nos traz elementos para que a gente construa. Isso da imagem é muito bom, isso da escuta é muito bom. Porque é a gente que constrói a imagem e a gente constrói a partir do nosso repertório, então você traz o texto, mas é a maneira como eu compreendo aquele texto, a maneira como eu, como a minha história me faz compreender aquele texto. [] Queria dizer que tenho muita vontade de compartilhar essa obra com algumas pessoas que eu amo. Por isso, porque ao mesmo tempo que nos move, nos acalma, em poucos minutos nos coloca num lugar de concentração, que lembra o estado meditativo e ao mesmo tempo é muito criativo.

Minha resposta:

Muito comovida e grata (gratidão e estado de graça) ao te ouvir. Vou ouvir várias vezes, há na sua fala muitas e muitas camadas. Fiz com muita simplicidade, sem maiores pretensões, a não ser oferecer palavras que me comovem, que me colocam num “certo” estado, sei lá qual exatamente, mas que é meio fora de mim, além de mim – o tal do extra-corpóreo.

Como uma conclusão às avessas, segue o Resumo enviado na inscrição, antecedendo o ato de realizar o trabalho, quando este se encontrava no campo efervescente da intencionalidade. Dizia assim:

Um certo cansaço do Olhar abre espaço para a Escuta, entendida como atitude permeável, permissiva, sinestésica, (multi e extra) corpórea. Sustentada pelo Sopros, pelo Som, pela Voz, pela Palavra, na companhia inarredável de escutadores, neste caso invisíveis, com a bênção de presenças evocadas por uma ancestralidade espiritual: rapsodos, *griots*, pretas velhas, mestres Siddhas, Saraswati, a performer trabalha “de ouvido” e pede que ao fechar os olhos e ver, ao ser “todo ouvido” e escutar, se possa saborear o abandono, o deixar-se ser, deixar-se levar. *De ouvido* está sendo gestado através de experiências quem vêm desde as vivências em um teatro físico, o que permite à performer grande economia gestual; passando pelo teatro narrativo, que traz o profundo apreço pelas palavras; até chegar a uma ideia de teatro e espiritualidade - em que a presença e o texto se sutilizam, dando lugar ao pouco, ao pequeno, ao quase nada, evocando o sopros e a respiração como únicas condições para se estar ali. *De ouvido* quer honrar a atitude que consiste em deixar-se ouvir o som e o silêncio entre os sons, lembrando sempre que “nenhum som teme o silêncio que o extingue e nenhum silêncio existe que não esteja prenhe de som”. (Cage, apud Nakkach, 2012, p.194). Palavras-chave: Sopros. Voz. Palavra. Escuta. Performance vocal.

Estas palavras são mesmo a chave para estados, caminhos, atitudes, percursos, escolhas vida afora. (Ao escrever e escutar dentro de mim “vida afora”, escutei em seguida “vida adentro” e lembrei de ter escutado, em entrevista, Chico Buarque falando de como a família lidava com a existência de seu irmão alemão, assunto tratado como segredo. Chico disse, citando aqui de memória: “Não sei se ouvi mal ou se mal ouvi”.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, Diane. **Uma História Natural dos Sentidos**. Tradução Sofia Gomes Círculo de Leitores, 1997
- ANDERSON, Laurie. **I in u = Eu em tu**. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.
- CAGE, John. O futuro da música in FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos de artistas – anos 60/70**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Zahar, 2006. pp.330-347.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Que emoção? Que emoção?** Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editorial 34, 2016.
- IZQUIERDO, Ivan. **Silêncio, por favor!** São Leopoldo: UNISINOS, 2002.
- LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta**. Tradução Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- MARASHIMSKY, Amy Sophia. **O oráculo da deusa**. Tradução Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Pensamento, 2000.
- NAKKACH, Silvia E CARPENTER, Valerie. **Solte a voz e saia pela vida cantando**. Tradução Alba Lírio. Rio de Janeiro: Lirioê, 2014.
- PESSOA, Fernando. **Poemas esotéricos**. Porto (PT): Assirius &Alvim, 2014.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais – relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SCHAFER R. M. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trenach Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001
- SCHAFER R. M. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trenach de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Porto Alegre: Dublinense, 2022.
- WISNIK, J. M.: **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DO PALCO À JANELA: Um estudo através da janela física e virtual durante a pandemia

Eduardo Ailson da Cruz¹

RESUMO

A janela incorpora até hoje um protagonismo em meio ao caos, pois tornou-se a TV interativa do cotidiano, que serviu como palco para atos artísticos performáticos, tornando-se uma extensão do corpo individual que representa um corpo coletivo na luta contra problemas sociais que assolam a sociedade mundial. Propomos com esse artigo compreender a relação da janela com o lockdown, levando em consideração a sua importância nas relações humanas e com isso refletir sobre sua utilização para observar o mundo a partir de pontos de vista subjetivos. Dessa forma, esse trabalho pretende investigar a relação entre a janela física e a janela virtual com as ações performáticas de cunho crítico/político que aconteceram durante pandemia (2020-2021).

Palavras chave: Janela; performance; teatralidade.

ABSTRACT

To this day, the window embodies a leading role in the midst of chaos, as it became the interactive TV of everyday life, which served as a stage for performative artistic acts, becoming an extension of the individual body that represents a collective body in the fight against social problems that plague global society. With this article, we propose to understand the relationship between the window and the lockdown, taking into account its importance in human relationships and thus reflecting on its use to observe the world from subjective points of view. Therefore, this work intends to investigate the relationship between the physical and virtual window with the critical/political performative actions that took place during the pandemic (2020-2021).

Keywords: Window; performance; theatricality.

INTRODUÇÃO

A partir do século XX o teatro veio passando por modificações, no que se refere ao trabalho do ator, as novas formas de construir a cena sem ter o texto teatral como motor central, assim como, a representação teatral em espaços não convencionais, e os estudos sobre a teatralidade na cena teatral moderna (SARRAZAC, 2013). Fato que levou pesquisadores da área a refletir sobre esse fenômeno, que até hoje nos traz novas perspectivas de investigar a teatralidade a partir de outras ópticas. Diante disso, surge a necessidade de analisar como a teatralidade e a performatividade dialogam com estruturas físicas e virtuais presentes em nosso cotidiano, através dos quais nos relacionamos com o mundo e com o nosso dia a dia, como por exemplo as janelas físicas e virtuais. Tais estruturas

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto - MG. Bolsista UFOP. E-mail: eduilsoncruz@hotmail.com / eduardo.ailson@aluno.ufop.edu.br. Orientador, Alex Beigui.

são analisadas aqui como uma espécie de palco onde acontecem cenas cotidianas repletas de elementos teatrais e performativos, que são visualizadas por pessoas comuns.

Durante a pandemia, diversas cenas aconteceram nas janelas das residências, assim como nas janelas virtuais. Tais cenas foram vistas como um acontecimento que gerou um poder de afetação nas pessoas que as assistiam. Nesse sentido, podemos observar que houve um entrecruzamento entre teatralidade e o meio social, fazendo com que muitos de nós performássemos a partir das janelas, cenas que estão repletas de elementos teatrais. Diante disso, podemos perceber que a janela assume um papel, cultural e político que permeia nosso cotidiano.

O presente artigo tem o objetivo de investigar a janela como um objeto artístico, que assume uma estética relacional, ligando suas interações humanas ao seu contexto social, uma vez que podemos observar que cenas diversas aconteceram a partir desses espaços, sendo por nós analisadas através do entrecruzamento entre teatralidade e o meio social. A janela foi escolhida como objeto de investigação por apresentar um nível de complexidade, na medida em que relaciona o espaço do interior com o do exterior, acionando reflexões políticas, culturais e artísticas. Nos momentos mais críticos da pandemia e durante o *lockdown*, esse elemento da arquitetura incorpora um protagonismo em meio ao caos, pois tornou-se a TV interativa do cotidiano, servindo como palco para atos políticos, artísticos e performáticos, tornando-se assim uma extensão do corpo individual e coletivo contra problemas sociais que assolam a sociedade mundial no Terceiro Milênio.

ENCRUZILHADA DO VISÍVEL: SUJEITO, OBJETO E O COTIDIANO

A etimologia da palavra “janela” refere-se ao diminutivo de “janua” que significa porta, passagem ou acesso principal. É um elemento que surge através dos estudos da arquitetura universal e que tem como objetivo iluminar os ambientes com luz natural, fazer com que esses espaços sejam mais ventilados e está relacionado com a visão do mundo exterior, onde percebemos cenas cotidianas acontecendo ao passar do dia, diante de nossos olhos (JORGE, 1995). Nos estudos sobre a relação da janela com a arquitetura, podemos notar que na Grécia, por exemplo, a iluminação e ventilação das residências se dava por meio de janelas que ficavam à frente do pátio central, bloqueando assim o contato com o mundo externo (IVANÓSKI, 2005). Nesse sentido, a evolução desse elemento se dá na medida em que o homem se relaciona com o que acontece fora de suas residências (RODRIGUES, 2015). Em outras culturas, como a japonesa, a janela tem um aspecto contemplativo e introspectivo, podemos ver isso na exposição *Windowology: Estudo de Janelas no Japão (2021)*², que foi criada pela Window Research Institute, instituição japonesa que realiza pesquisas em torno desse elemento desde 2007 e se baseia na crença de que elas refletem a civilização e a cultura ao longo do tempo, abordando o papel das janelas no design, na construção das relações sociais, nas artes, incluindo a arquitetura e a literatura.

A cidade é um sistema composto de outros sistemas animados (seres vivos) e inanimados (objetos, arquiteturas etc.) que estão se relacionando uns com os outros a todo o tempo. Percebemos

² Disponível em: www.madoken.jp - Acesso em: 15 de Abr. de 2022.

a casa, como um corpo que habita esses sistemas e que podemos associar seus espaços a partes do corpo humano. A janela é percebida aqui como uma metáfora desse olho, a partir da qual observamos e somos observados constantemente. Luiz Antonio Jorge, em seu livro *O desenho da janela* (1995), descreve como um espaço no qual concentramos o nosso olhar.

A janela, na arquitetura, é obviamente um signo metonímico que logo se metaforiza, quanto tem, sob si, hipostasiado, o olho, pelo qual o edifício-gente olha e espia para fora ... É um buraco na parede, diverso, porém, do buraco de uma porta, portão ou portal: por este vão e vem corpos e objetos, pelo outro, espia-se (ou concentra-se) o olhar. (JORGE, 1995, p.9)

Nesse sentido, a janela e o olho têm uma relação dialógica entre o interno e o externo, entre o privado e o público, e é nesse entrecruzamento que as relações humanas interagem a partir do cotidiano. No universo da arte, notamos que o elemento janela sempre esteve presente em produções artísticas. Nas artes visuais, por exemplo, temos as produções de pinturas em telas, por meio das quais a janela aparece como parte da representação do cotidiano das pessoas. O pintor barroco Bartolomé Esteban Murillo produziu pinturas que abordam o cotidiano e sua relação com o público como, por exemplo, a obra *Duas mulheres na janela* (Figura 1). Nela, podemos observar duas mulheres de idades diferentes representadas na janela (espaço privado), olhando para fora da casa, esboçando um sorriso como se estivessem rindo de algo que estivesse acontecendo na rua (espaço público). Nesse sentido, embora a rua ou o que acontece nela não apareça na obra, ela está inserida de forma implícita ou imaginária.

O que se tem presentificado é a fronteira entre o dentro e o fora, delimitada a partir do olhar das figuras retratadas. Doravante, podemos refletir e inferir sobre a relação entre as personagens da obra acima, que estão dentro de sua residência, observando algo que se passa diante de seus olhos, com o *lockdown* realizado durante o ponto ápice da pandemia entre os anos de 2020 e 2021, período que a janela enquanto objeto retorna, dessa vez, performatizando o lugar do privado e do público. Durante o período de isolamento, tivemos que ficar resguardados em nossas residências, sendo a janela o espaço de extensão do corpo em relação ao mundo exterior.

A janela e sua relação com o cotidiano, também é vista em trabalhos fotográficos que abordam a visualização do cotidiano urbano como base para a concretização da obra. Para exemplificar esse tipo de abordagem, temos o trabalho da artista e pesquisadora Denise Moraes (Figura 2). A artista relata que quando morava em Paris (2013), durante seu processo de isolamento para se dedicar à escrita de sua tese de doutorado, seu único meio de contato com o mundo exterior era através de uma janela e foi através dele que ela decidiu fazer um ensaio fotográfico intitulado: *Quatro paredes e uma janela: visibilidades cotidianas* (2013)³. O referido ensaio aborda quatro temas: Brincadeira infantil, Transeuntes, O vizinho de frente e A mudança de casa (CAVALCANTE, 2015).

Segundo a artista e pesquisadora, a janela é um elemento fixo que revela o mundo exterior em movimento, funciona como uma espécie de tela de cinema que nos revela as ações cotidianas das pessoas e sua interação com o espaço urbano (CAVALCANTE, 2015). É perceptível no trabalho fotográfico o diálogo entre o que é observado e como isso pode trabalhar com o imaginário do

³ Disponível em: <https://www.denisemoraes.com/entre-quatro-paredes-h%C3>. Acesso em: 19 de Ago. de 2023.



Figura 1. Obra: Duas mulheres na janela. Two Women at a Window, Bartolomé Esteban Murillo - 1655 – 1660 – óleo sobre tela - 125.1 x 104.5 cm – National Gallery of Art, Washington, DC, USA.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/531213718532486425>.

#paratodomundover

A obra apresenta duas mulheres, vestidas com roupas de época e que estão na janela de uma residência. Subentende-se que ambas estão com o olhar voltado para algo que está acontecendo fora da residência. A primeira mulher está debruçada na janela com uma das mãos apoiada no queixo, enquanto a segunda está por trás da primeira escondendo o sorriso com um lenço que envolve sua cabeça.



Figura 2. Partida. Ensaio fotográfico: Quatro paredes e uma janela: visibilidades cotidianas.

Fonte: www.denisemoraes.com (Moraes, 2013).

#paratodomundover

A imagem apresenta três homens que estão em uma rua colocando objetos dentro de um automóvel de cor branca. O primeiro homem veste roupas escuras, o segundo veste calça jeans azul e uma camiseta na cor bege e o terceiro veste calça marrom e uma camiseta na cor cinza.

observador, criado a partir dessa relação entre o dentro e o fora. Nesse sentido, Cavalcante afirma que “a continuidade entre ambos espaços, interior e exterior, entre aquele que vê e o que é visto, converge em imaginário a realidade apreendida”. É a partir da relação entre esses dois universos que a teatralidade pode surgir como uma ferramenta de interação social.

Mas a janela também tem uma relação entre o cotidiano e a tradição popular, utilizando para tal a performatividade e a teatralidade de corpos que assumem uma gestualidade que prende a atenção do público que os assiste. Um exemplo disso, é o evento da janela erótica⁴. Segundo o pesquisador Mayor (2012), o surgimento da janela erótica deu-se por volta de 1991. Tal evento aconteceu na cidade de Ouro Preto -MG, durante o carnaval, integrando homens e mulheres que realizavam danças sensuais nas janelas. O público observava apenas a sombra da silhueta dos corpos seminus, uma vez que estes estavam por trás de uma tela iluminada (Figura 3).

4 Disponível em: <https://g1.globo.com/carnaval/2011/noticia/2011/03/janela-erotica-volta-e-faz-alegria-dos-folhoes-em-ouro-preto.html>. Acesso em: 26 de nov. de 2023.



Figura 3. Janela erótica.

Fonte: <https://g1.globo.com> (Pedro Triginelli, 2011).

#paratodomundover

A imagem apresenta a estrutura de uma janela de uma residência, decorada com objeto circular iluminado, contendo uma tela iluminada em toda a sua estrutura, na qual aparece a sombra de um corpo feminino realizando movimentos sensuais.

Tanto no trabalho fotográfico da pesquisadora Denise Moraes, quanto no evento da janela erótica, podemos perceber que a teatralidade está presente em nosso cotidiano, seja em espaços públicos ou privados, uma vez que a teatralidade “seria o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria sobretudo ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal” (BIÃO, Armindo apud HALL, stuart). Ao visualizarmos o espaço urbano vemos indivíduos que fazem uso, mesmo que de forma inconsciente, de elementos teatrais nas suas diversas formas de se relacionar com o outro e interpretar papéis sociais. Segundo Goffman (2007), esse espaço urbano funciona como uma espécie de palco social, por meio do qual as pessoas desenvolvem seus papéis sociais e apresentam as várias representações dos EUS.

Para Goffman,

O indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agirá de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença (GOFFMAN, 2007, p. 67).

Goffman (2007) faz referência ao indivíduo que influencia o outro através de suas ações agindo de forma teatral (consciente ou inconsciente), com o objetivo de obter reações do público. Podemos ver esses indivíduos agindo em nosso cotidiano, inclusive nas redes sociais, uma vez que a janela virtual (internet) é um lugar em que esses vários EUS aparecem interpretando seus papéis sociais que interagem e influenciam um número de pessoas através das redes. Esses personagens sociais da internet influenciam seus seguidores através de uma certa dramatização de sua vida, usando para tal a teatralidade como ferramenta de persuasão, trazendo um poder de afetação no público e fazendo com que estes se identifiquem com suas histórias de vida, ao ponto de realizarem determinados comportamentos e ações. Dessa forma, compreendemos aqui que o conceito de teatralidade vai para além do texto dramático, alargando nosso olhar para o teatral no sentido da ação (JUNQUEIRA, 2014), seja ela dentro do universo virtual ou no espaço físico. Considerando os apontamentos acima, percebe-se que além da teatralidade, a performatividade também está presente nas ações cotidianas, principalmente nas ações que tem um contexto e apelo político e crítico.

A PERFORMANCE ATRAVÉS DAS JANELAS

Durante as décadas 60, 70 e 80, a performance começa a se desenvolver em Nova York, quando ela começa a ser trabalhada a partir de questões sociais, estamos falando aqui de performances que foca sua preocupação nos grupos minoritários, como homossexuais, mulheres e negros. Tais grupos usavam a performance como ferramenta durante as manifestações de luta pelos seus direitos (CARLSON, 2009).

Dessa forma, podemos perceber que durante a fase mais crítica da covid-19, tivemos vários protestos realizados não só na janela virtual, como também nas janelas das residências. Temos como exemplo, a utilização das redes sociais como forma de protesto, foi a manifestação do painel (Figura 4)⁵, que teve sua primeira versão em 17 de março de 2020 e sua segunda versão em 31 de março do mesmo ano⁶. Na ocasião, grupos políticos utilizaram as redes sociais para incentivar a população brasileira, que fossem até as suas janelas nessas datas, para que das suas janelas, batessem panelas, durante o pronunciamento presidencial que aconteceria naqueles respectivos dias e horários específicos. Tal manifestação foi vista como uma resposta crítica à negligência do governo da época com relação à pandemia e à vacinação. Tais protestos são analisados aqui como atos performativos, uma vez que a performance torna-se um meio que faz com que esses grupos possam compreender melhor a sua situação na história e na sociedade (CARLSON, 2009).

⁵ Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/cidades-tem-panelacos-durante-pronunciamento-de-bolsonaro>. Acesso em: 26 de nov. de 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2020/03/31/panelaco-convocado-para-esta-terca-tem-como-tema-o-brasil-precisa-parar-bolsonaro>. Acessado em 01 de jun de 2023.



Figura 4. Panelaço.

Fonte: <https://www.poder360.com.br> (Parizotti, 2020).

#paratodomundover

A imagem apresenta uma janela aberta, em formato retangular, com estruturas metálicas. No seu centro, está uma mulher, usando óculos, vestindo uma blusa cinza com alças, segurando uma colher na mão direita e uma panela na mão esquerda.

Nessa perspectiva, a janela foi usada como uma extensão desse corpo com o espaço urbano, através da qual, diversas cenas puderam ser vistas, como os panelaços, pessoas que cantavam e tocavam para vizinhos, entre outros. Esses atos performáticos são vistos também como ações disruptivas (ARAÚJO, ALICE 2013), uma vez que há uma interrupção no fluxo do cotidiano, causado por essa relação do humano com a janela. Podemos compreender também, que esses atos performáticos que aconteceram nas janelas, podem ser entendidos aqui como ações contextuais, pois criam um diálogo com o meio social, apresentando “tensões, falhas ou ruídos no ambiente, produzindo ressignificações ou revelando contradições ali presentes, além de fazer emergir aspectos subterrâneos, camuflados ou recalcados” (ARAÚJO, ALICE 2013). Nesse sentido, as pessoas comuns que atuaram nas janelas durante a pandemia são compreendidas aqui como um público que foi criador de ações performáticas e ao mesmo tempo espectador, ambos geradores de respostas performáticas (RAUEN, 2013).

Segundo Carlson (2009), há dois modelos distintos do conceito de performance, a saber: a que envolve a “exibição de habilidades” e outra que envolve a “exibição de modelo de comportamento

reconhecido e codificado”. Diante disso, podemos afirmar que o segundo modelo se adequa às pessoas que usam as redes sociais como elemento persuasivo para captar a atenção de um público. Podem ser desde pessoas comuns, celebridades da mídia e políticos que usam da sua performance nas redes sociais, não a partir da arte, mas sim de seu desempenho nos domínios de poder midiático, gerando “processos de “subjetificação” (SIBILA, 2015), convidando e pressionando seus seguidores e fãs a interagir com seus discursos, realizando inclusive protestos de manifestação política.

Nesse sentido,

Tanto os célebres quanto os públicos são capazes de organizar posições políticas e estabelecer contato rompendo limites espaço-temporais e criando interações a partir de laços tecidos em outros campos sociais para alimentar interações com temas políticos mais precisos, associados a outros campos da vida cotidiana (PRADO Et al., 2020)

Dessa forma, essas interações se constroem a partir do acontecimento que é gerado pelas ações de determinados indivíduos, e que tem a ver com o rompimento ou aproximação com os valores morais inseridos na sociedade. Isso mostra que a relação do indivíduo, seja ela de forma virtual ou não, com o cotidiano, faz com que seja inserido na nossa caixa corporal, sensações de repulsa ou de aproximação, seja por meio da identificação ou não identificação com aquilo que é visto. Nesse sentido, a visão tem o poder de acessar, revelar e subjetivar o mundo externo (CAMINHA, 2014). O ato de ver faz com que enxerguemos as coisas para além do que estamos visualizando, juntamente porque o ato de ver nos abre possibilidades infinitas de subjetivação.

Georges Didi-Huberman (1998) nos apresenta dois caminhos diferentes, a partir do ver: Quando estamos frente a uma imagem, podemos escolher nos aproximar por aquilo que vemos ou daquilo que nos olha, como prática de fé.

‘fechemos os olhos para ver’, mas, abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. [...] a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998. p.34)

Desta forma, propomos aqui estabelecer um diálogo entre o pensamento do referido autor, com o que foi e ainda é observado por nós através da janela virtual e física. Pois, a nossa hipótese se baseia no fato de que muitos indivíduos apresentam determinados tipos de comportamentos quando se relacionam com o que está sendo visto da janela física ou virtual. Alguns se identificaram ao ponto de se organizarem em favor de uma democracia, enquanto outros podem se opor ao que está sendo visualizado gerando ações antidemocráticas. Tais comportamentos são analisados aqui por meio da performatividade da cena contemporânea, que acreditamos surgir nessa fronteira entre o corpo e a janela, através da qual, aspectos relacionados a questões de dominação e resistência de corpos são visualizados pelo público.

CONCLUSÃO

Considerando o que foi discutido aqui, percebe-se que visualizávamos a janela não como mero elemento arquitetônico, ou virtual, sem levar em consideração a sua importância nas relações humanas, que aponta para uma relação espaço-temporal. Dessa forma, esse trabalho pretendeu investigar a relação entre a janela física, virtual e subjetiva com as ações performáticas de cunho crítico/político que aconteceram na pandemia (2020-2021). Durante esse período, observamos que a cena artística mudou do palco físico para o virtual, assim como, a teatralidade dos atos performáticos saiu do palco para as janelas, ressoando no espaço público, através de ferramentas como o *Youtube*, *Instagram*, *Meet*, *Zoom*, entre outros.

As performances de cunho político deixaram as ruas e ocuparam as janelas, como os painéis que aconteceram nesse mesmo período. Essas cenas performáticas de resistência, observadas pelos espectadores através das janelas de suas residências ou de forma virtual, acabaram despertando diversos dispositivos e agenciamentos. De acordo com Carlson (2010), a performance social e politicamente engajada tem por objetivo dar voz aos indivíduos ou grupos silenciados. Neste artigo, consideramos as cenas performáticas visualizadas durante o período acima mencionado como atos de resistência e de resiliência criativa a questões cotidianas urgentes. Desse modo, a janela nos três aportes aqui apontados, a saber: o físico, o virtual e o da alma, pode ser compreendida como uma extensão do corpo sócio-político e performativo, servindo de espaço para expressividade dos sentimentos de uma sociedade em meio ao medo, à insegurança, ao caos e à indignação. Nessa perspectiva, o elemento humano foi a base essencial para que essas manifestações e expressões dos sentimentos, causados pela dor e revolta, acontecessem no tempo e no espaço de forma presencial e/ou *on-line*.

O respectivo artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado que ainda está em andamento e que investiga o protagonismo da janela, durante a pandemia do covid-19, a partir do viés da teatralidade e da performatividade. Nesse sentido, pretendemos em uma escrita futura pesquisar a janela como elemento de expressividade cênica, performática e sócio-política, compreendendo-a como palco de uma performatividade da cena pública em campo expandido durante o período de isolamento da pandemia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio; ALICE, Tania. A ação Disruptiva no Espaço Urbano: um treinamento ativista. In **Treinamentos e Modos de Existência**. Org. BEIGUI; Alex; BRAGA, Bya. EDUFRRN. Natal. 2013.

BIÃO, Armindo Jorge. **A Metáfora teatral e a arte de viver em sociedade**. Caderno CRH, nº15. 1991.

CARLSON, Marvin. **Performance**: Uma introdução crítica. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Ferreira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CAVALCANTE, Denise Moraes. **Quatro paredes e uma janela**: visibilidades cotidianas. 20º Colóquio de fotografia e imagem da Universidade de Brasília. UNB. Brasília. 2021

DIDI_HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. Trad. Paulo Neves. Ed. 34. São Paulo – SP, 1998.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida cotidiana**. 14ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

INSTITUTE, Window Research. 2021. **Windowology**: Estudo de Janelas no Japão. Disponível em: www.japanhousesp.com.br. Acessado em: 15 abr. 2022.

IVANÓSKI, C. G. **Um modelo de processo de projeto e produção de edifícios verticais, com uma visão “pavimentar” e de “interface horizontal”, visando integração entre layout de fachada e conforto**. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.2004.

JORGE, L. A. **O Desenho da Janela**. Annablume: São Paulo, 1995.

JUNQUEIRA, Flavia. A teatralidade na vida cotidiana. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo. 2014.

MAYOR, Sarah Teixeira Soutto. **O carnaval de Ouro Preto: mercado e tradição (1980-2011)**. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer). Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2012.

PRADO, Denise Figueiredo Barros; MONTEIRO, Livia Alessandra Campos; SARMENTO, Rayza. ANITTA, # elenão e as cobranças por representatividade e coerência. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, 2020.

RAUEN, Margarida Gandara. Do controle da cena à interações alostéricas: O público como agente compositor. In: **Interatividade, o controle da cena e público como agente compositor**. Org. Margarida Gandara Rauen. EDUFBA. Salvador. 2009.

RODRIGUES, Edna Aparecida Nico. **Influência da janela no desempenho térmico de ambientes ventilados naturalmente**. 2015. 202f. Tese de Doutorado (Programa de Doctorado en Arquitectura y Urbanismo da Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, da Univerdidad del Bio-Bío).

SARRAZAC, Jean Pierre. **A Invenção da Teatralidade**. Devira. são Paulo. 2009.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: A construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras**, v. 17, n. 3, 2015.

TAVARES, A. **A criação do homem nos mitos das origens**, Didaskalia 8, nº1. Lisboa. 1978.

EMPENHO E DESEMPENHO COMO PRÁTICA DE SI

José Tonezzi¹

RESUMO

Análise de procedimentos artísticos no espaço público, dando a ver a performatividade decorrente de tal prática. Trata-se de uma reflexão sobre trabalhos que dão a perceber tanto a incidência da obra no espaço quanto a influência desse espaço na criação artística. Para tanto, faz-se aqui o apontamento de práticas que contextualizam o corpo ao espaço em que se encontra o(a) artista, como é o caso de um exercício cênico no entrecruzar de ruas com semáforo ou da dança vertical praticada nas paredes de um edifício alto. Outra questão enfocada é a prática coercitiva sofrida por artistas de rua em diversas cidades brasileiras, com a proibição de seus trabalhos.

Palavras-chave: teatralidade; espetacularização; desempenho.

ABSTRACT

Analysis of artistic procedures in public space, revealing the performativity resulting from such practice. This is a reflection on works that reveal both the impact of the work in space and the influence of that space on artistic creation. To this end, we point out practices that contextualize the body to the space in which the artist is located, such as a scenic exercise in the intersection of streets with traffic lights or vertical dance practiced on walls of a tall building. Another issue focused on is the coercive practice suffered by street artists in several Brazilian cities, with the banning of their work.

Keywords: theatricality; spectacularization; performance.

A presente reflexão se dá com base nas investigações desenvolvidas pelo núcleo Cena e Contágio, vinculado ao Grupo de Pesquisa *Teatro: Tradição e Contemporaneidade* (UFPB/CNPq) e visa a análise de atividades cênicas realizadas no espaço público. Nossa primeira abordagem deste assunto se deu em mesa redonda promovida pelo 23º Congresso de Leitura do Brasil (COLE), realizado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em que se enfatizava as relações e proximidades entre o texto enunciado na cena e o contexto em que isto se dá: o espaço público. Chamaram a nossa atenção especialmente aqueles acontecimentos que se passam na rua por meio de realizações teatrais que se valem do espaço físico não apenas como cenário, mas de suas características no âmbito social como, por exemplo, um cruzamento de ruas com suas faixas de pedestre e um semáforo. Em princípio nos referimos ao entendimento de texto como sendo a expressão que se dá no corpo e na fala, pelo traje e pela ação de artistas cênicos que atuam de modo performativo pelas ruas das cidades. Significa dizer que se trata do desempenho do sujeito a partir de sua condição real, vinculada à sobrevivência do ser em termos profissionais e/ou étnicos, ou seja, a prática de si mesmo como agente do acontecimento cênico.

¹ Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) da Universidade Federal da Paraíba, sendo também editor do periódico *Moringa Artes do Espetáculo*. É ator, diretor e pesquisador das Artes da Cena. E-mail: josetonezzi@gmail.com

Ocorre que, em muitos casos, é possível ver a teatralização de si como prática performativa buscando a obtenção do sustento. Trata-se do uso de um corpo-texto transposto de outros espaços, que não aquele em que se encontra o(a) artista. Tal corpo pode apresentar-se com práticas e expressões comuns a lugares bastante específicos, como a lona de um circo ou um restaurante, sendo então recontextualizado numa sobreposição de ambientes.

O jogo cênico e a representação artística num farol de trânsito, assim como a dança vertical praticada na parede de edifícios altos, dão a ver a performatividade decorrente de um trabalho artístico em que se pode perceber tanto a incidência da obra no espaço – o que comumente ocorre numa instalação – assim como a incidência do espaço na obra. No primeiro caso, estaria a presença extra cotidiana de alguém trajando uma vestimenta fantasiosa (super heróis, tipos carnavalescos) ou trajes típicos de funções profissionais (um garçom, uma enfermeira, um palhaço), além do uso de elementos vinculados a práticas específicas (malabares, uma bandeja com garrafa e copo, um estetoscópio ou uma luneta). Tais ocorrências são deslocadas e se sobrepõem a um espaço concreto incomum a elas (um cruzamento de ruas com semáforo). Isto faz incidir na percepção do espectador um outro lugar, como um circo, um consultório ou um restaurante. Em contraposição, o lugar concreto faz notar que embora o fato seja real – está ali uma pessoa que oferece água numa bandeja com copos ou efetivamente joga malabares – o ato está deslocado, fora do lugar que lhe é habitualmente destinado.

Vale aqui o entendimento de Franco Ruffini – mencionado por Féral (1999) – a respeito da literatura dramática, enfatizando que esta abriga naturalmente dois componentes: o “texto do texto” e a “cena do texto”. Enquanto o primeiro diz respeito ao encadeamento da intriga, o segundo abarca “micro-situações que se mantêm à margem do conflito e da fábula, dando passagem a certa imprevisibilidade e curso livre ao encenador e ao ator” (1999, p. 9). Com isto, mostra-se possível o redimensionamento das funções de atuar e de encenar, em discordância com os padrões historicamente estabelecidos, que restringem o trabalho do artista ao texto e à cena previamente determinada. É o que fatalmente ocorre no trabalho de um ator-performer que, ao representar um papel com funções pré-determinadas para certo lugar em direta relação com alguém (um cliente, um paciente ou espectador), é posto na rua com não mais do que um roteiro a ser seguido. Buscando se comportar de acordo com a função proposta e trajando a vestimenta correspondente, há que se buscar contato e relação com uma pessoa fora daquele lugar – neste caso, alguém que passa caminhando, um motorista ou quem esteja dentro de um veículo. Aí se daria a cena do roteiro previsto: o oferecimento ou exibição do produto para apreciação ou consumo. A reação do outro determina o ato seguinte para prosseguimento da cena.

Num outro âmbito, convém citar a chamada dança aérea, atividade que sobrepõe a linguagem circense à dança contemporânea. Realizada no plano vertical, várias são as maneiras de praticá-la, sendo uma delas comumente relacionada ao circo, com habilidade de efeito e perícia nos movimentos, além do uso de tecido acrobático como suporte.

Quando levada ao ambiente urbano, ocorrendo em paredes externas de um prédio, tal manifestação – também conhecida como dança vertical – se vale de cordas e equipamentos próprios da escalada esportiva, utilizados de acordo com a proposta artístico-investigativa: cadeirinhas (*bouldiers*), mosquetões, freios autoblocantes e fitas. Na dança, tais equipamentos mostram-se impor-

tantes não apenas para a segurança, mas também para permitir variação nos movimentos, seja no contato do(a) artista com a solidez de um prédio ou com o corpo e o movimento de parceiros(as) na realização de coreografias: “Em todos esses exemplos, o corpo humano se desprende por um instante para evoluir nos ares. Ao virtuosismo, ao risco, à performance técnica, os artistas acrescentam uma arte aérea, um balé de infinita graça que não tem nenhum equivalente em terra firme.” (PAVIS, 2017, p. 34).

Ocorre que, ao se dar no espaço aberto, na fachada de um prédio com janelas e/ou paredes, traz à tona a possível e constante relação entre dança e arquitetura. Não deixa de ser surpreendente os resultados alcançados em trabalhos que envolvem a arquitetura, não apenas como uma ilustração cenográfica, mas também como elemento integrante e determinante nos resultados alcançados na apresentação da obra. Tal prática vislumbra o uso arquitetônico dos lugares, tidos como terreno para seu desenvolvimento. Nesse tipo de trabalho, já é possível indicar exemplos brasileiros, como é o caso da Cia d Fora², do Rio de Janeiro, e a Companhia Base³, de São Paulo.

A PERFORMATIVIDADE CÊNICA NAS RUAS

Mostra-se importante a conceituação de termos que se vinculam à arte da cena, sendo um deles a performatividade, adjetivação do vocábulo *performance*, que advém da língua inglesa. Neste sentido, em conformidade com Patrice Pavis (2017, p. 225): “A performance ocorre *live*: ao mesmo tempo ao vivo e encarnada por seres vivos.” A partir deste entendimento, é possível dizer então que a performatividade permeia a arte do teatro. No entanto, há que se considerar o fato de que convencionalmente, embora se dê ao vivo e diante de outras pessoas, a representação que se dá é a simulação de um acontecimento resultante de atos individuais ou de coletivos integrados por seres humanos. Sendo assim, a representação de uma peça teatral é um ato performativo, algo que acontece ao vivo (*live*), mas não se dá na vida propriamente dita.

Em se tratando de um ato previamente preparado e ensaiado para acontecer de determinada maneira, considerando cenografia e adereços, o resultado pode ser tido como uma encenação, o que remete à ideia de representação cênica comandada por um(a) encenador(a). Ou seja, a performance aqui seria “um pôr em ação que assume todas as formas imagináveis nos espetáculos como na vida social” (PAVIS, 2017, pp. 235). Assim, em se tratando de um ato que se dá em tempo real e na presença física daqueles que cumprem a função de cumplicidade, trata-se de um ato performativo. Ainda conforme Pavis, há entendimentos variados que podem ser encontrados em distintas áreas de conhecimento para o termo performatividade: na Linguística, na Sociologia e na Antropologia (Estudos Culturais).

Estilos e modos de trabalho diferenciados na arte teatral também devem ser considerados: o teatro de rua, o teatro na rua e o teatro do real. Trata-se de percepções distintas que podem nos orientar nesta reflexão. É fato que a obra preparada para se dar num espaço público e aberto con-

² Cf. <https://www.verticaldancecompany.com/2016/11/cia-d-fora.html>. Acesso em: 23/06/2023.

³ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/bailarinas-e-acrobatas-se-apresentam-a-70-metros-de-altura-em-sao-paulo/>. Acesso em: 23/06/2023.

sidera, desde a sua origem, o inesperado e os efeitos advindos de um lugar sem a exclusividade de um palco. Ou seja, a previsão do inusitado como ocorrência possível no dia a dia do espaço urbano é um dos elementos propulsores do espetáculo teatral feito para se dar na rua. Já uma obra produzida para acontecer no palco de uma sala fechada, quando levada para um espaço público (a rua) quase sempre busca a manutenção de uma obra de ficção, que na apresentação vai desconsiderar as características e possíveis acontecimentos – às vezes, de caráter intervencionista – do local. Por outro lado, nas experiências levadas a efeito como sendo um “teatro do real” não é o realismo ou os efeitos de real que qualificam o ato cênico, mas a possibilidade de construir ou explicar a realidade com base em dispositivos artísticos: “O anverso do teatro, não é então a ilusão, a ficção, a teatralidade, mas é a vida social, a política, a luta de classes, a sobrevivência econômica e o cotidiano.” (PAVIS, 2017, p. 319). Nesses termos, perfaz-se uma trama de caráter improvisacional que se dá nas ruas envolvendo artistas e transeuntes.

No teatro do real, assim como no teatro de rua, os espectadores podem estar apenas passando no local. No entanto, em sendo num cruzamento de ruas, o transeunte pode estar a pé ou como condutor/passageiro de veículos. É o que ocorre nas regiões urbanas em que se localizam os trens de metrô ou subúrbio, as praças públicas, calçadões ou semáforos, conforme se constatou nas cidades de Recife⁴ e Caxias do Sul⁵.

Em se tratando da arte da cena tida como prática improvisacional e instrumento de trabalho em meio à urbanidade, espaçamento é outro termo a ser considerado. Pavis aponta que o vocábulo foi tomado por Jacques Derrida junto a Malarmé e dá a entender a noção de tempo e espaço que se instalam como diferença – não como modificação e sim como um momento de espera ou retardamento: “não é uma distinção, uma essência ou uma oposição, mas um movimento de espaçamento, um ‘devir-espaço’ do tempo, um ‘devir-tempo’ do espaço, uma referência à alteridade, a uma heterogeneidade que não é de início oposicional.” (DERRIDA apud PAVIS, 2017, p. 102).

Escritura é outro vocábulo que cabe num estudo sobre a criação cênica surgida na relação com o lugar em que ela acontece. Em se referindo ao espaço, a escritura dramática (ou, neste caso, o chamado texto cênico) se vincula naturalmente a questões semiológicas e pode, conseqüentemente, se inscrever numa encenação. A escritura da cena pode acontecer na dimensão corporal e pulsional, ser sonora e também performativa. Neste último caso, em nosso entendimento significa dizer que uma encenação – num sentido redimensionado – pode se dar numa expressão oral que ganha força de lei, como apontado por John L. Austin (quando dizer é fazer). Além disso, a dimensão performativa de uma escritura permite que uma encenação se dê no simples deslocamento de coisas no espaço e no contexto, como fizeram os artistas Marcel Duchamp e René Magritte. O primeiro⁶ propôs a exposição de um mictório masculino numa galeria de arte, enquanto o segundo⁷ apresentou uma obra composta pela figura de um cachimbo tendo abaixo um texto que informa: isto não é um cachimbo.

⁴ Conforme reportagem disponível em: <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/03/artistas-transformam-ruas-do-recife-em-picadeiro-para-democratizar-circo.html>. Acesso em 23/06/2023.

⁵ Reportagem disponível em: <https://www.petrusnews.com.br/artistas-transformam-semaforos-de-caxias-do-sul-em-picadeiro-para-popularizar-circo/>. Acesso em 23/06/2023.

⁶ Imagem disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_%28Duchamp%29. Acesso em 20/06/2023.

⁷ Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>. Acesso em 20/06/2023.

PERFORMANCE DA ILEGALIDADE

Vale aqui chamar atenção para a prática coercitiva sobre artistas de rua em diversas cidades brasileiras. Estudos desenvolvidos dão a ver, por exemplo, que há uma vinculação de práticas circenses no semáforo com a exclusão social, sendo elas inseridas no âmbito da mendicância. Ocorre que, tendo a marginalização como prática social e a ilegalidade como instrumento de repressão, parte da sociedade se vale do poder público para impor a sua visão e entendimento sobre os procedimentos levados a efeito por artistas nos grandes centros urbanos. Sob argumentos que pressupõem a segurança daqueles que transitam a pé ou motorizados, leis municipais foram criadas para proibir atividades no meio público, envolvendo pedintes, vendedores e inclusive a prática de artes da cena. Isto significa tornar ilegal e impedir que profissionais atuem visando ganhar a vida, por exemplo, nos semáforos – para a maioria deles, um lugar de trabalho.

Conforme sustenta Foucault (2008), a economia clássica admite o trabalho como sendo um dos fatores quantitativos para geração de bens, juntamente com a terra e o capital. Com o neoliberalismo passou-se a constituir o trabalho como campo de análise econômica pela teoria do capital humano, que decorre da experiência numa função, de conhecimentos específicos, de habilidades técnicas e comportamentais. Entendendo que o salário seria o indutor do indivíduo a trabalho, foram traçados procedimentos que levassem ao entendimento de um trabalhador como máquina cujo conteúdo é um capital, uma empresa de si mesmo. Ou seja, o salário pode ser tido como uma renda e essa renda como produto do capital, sendo este um “conjunto de fatores físicos e psicológicos que tornam uma pessoa capaz de ganhar” (FOUCAULT, 2008, p. 308). Ou seja, agregou-se variáveis qualitativas ao trabalho e, no entanto, a análise do impacto dessas variáveis se dá unicamente pelo viés econômico, desconsiderando fatores como a satisfação prazerosa e o contentamento, que nos parecem essenciais na existência humana.

Conforme a perspectiva sociogenética evocada em Vigotski (2000), as relações sociais estão na gênese das funções individuais e, conseqüentemente, os outros do grupo social são partes necessárias da formação do indivíduo. Em decorrência, as formas de vida coletiva, a interação social e os acontecimentos reais entre pessoas abrem caminho para o desenvolvimento cultural, permitindo transformações para o outro, antes de si. Em nosso ver, seria isto que em princípio decorre da boa prática artística.

Ocorre, porém, que a nova realidade constituída no bojo do neoliberalismo imputa a ideia e também uma prática que delega ao outro – e não a si – a responsabilidade por questões sociais e coletivas, sejam elas boas ou ruins. Ao indivíduo cabe o seu destino, perpetrado pelas competências que escolheu desenvolver ao longo da vida. O pensamento neoliberal não se constitui apenas sob a ótica do trabalho como capital humano, mas permeia toda estrutura social. Trata-se de um comportamento imputado a partir do sistema legislativo, que desemboca conseqüentemente nos demais sistemas (jurídico, educacional, de segurança, de saúde, etc.). Em decorrência disto, uma política social que protagonize o bem estar coletivo é tida como danosa ao equilíbrio econômico, já que o indivíduo tem em si próprio o capital a ser investido na competição e satisfação do mercado. Permeando a lógica do sistema, a racionalidade neoliberal delega ao Estado a função de estimular um mercado concorrencial. É o que se dá com o ajustamento legislativo e regulamentar em todos os âmbitos.

ARTE DOS AFAZERES: CO-AÇÃO À COAÇÃO

Retornando ao teatro do real e à coerção sofrida por artistas de rua, veja-se como exemplo este decreto da prefeitura do município de Bragança Paulista:

DECRETO Nº 2800, de 28 de setembro de 2018 [...]

Artigo 1º - Fica proibida, no Município de Bragança Paulista, a prática de exibição artística de malabares, acrobatas e afins nos cruzamentos de Vias Rápidas e Vias Arteriais do Município de Bragança Paulista, sinalizadas por semáforo ou não.

Nos anos que antecederam a pandemia covid-19, vivida no mundo a partir de 2020, notou-se a criação de leis em diversos municípios do país visando não apenas regulamentar, mas efetivamente proibir atividades de artistas em semáforos e cruzamento de ruas. Em muitos casos, a proposta se mostrava justa: em defesa da segurança de artistas e passantes. Entretanto, várias delas iam muito além, como ocorreu em Bragança Paulista (SP), como se pode ver no decreto acima citado, e também na primeira versão da “Lei dos Malabares” em São José dos Campos (SP)⁸ que, em 2017, proibia a atuação de malabaristas, de vendedores e até de pedintes em semáforos. Em 2019, o poder legislativo da cidade de Santos (SP)⁹ também propôs a proibição de malabares em semáforos. Tais iniciativas levam à interpretação de que afazeres que não visam mais do que a sobrevivência de quem os pratica parecem não corresponder aos valores do poder econômico e, conseqüentemente, não estão voltados à lógica do capital, além de não alimentar a racionalidade neoliberal. Decorre disso, um possível entendimento de que esses afazeres não podem ser considerados trabalho.

Extremamente vinculado a este universo está a análise feita por Bojana Cvejic e Ana Vujanovic (2017), que refletem sobre a performance na esfera pública. Neste caso, entenda-se que enquanto o espaço público se encaixa na categoria física – espacialidade para uso e trânsito de pessoas –, a esfera pública diz respeito à categoria discursiva, incluindo palavras e atos. As autoras defendem que, em função do capitalismo neoliberal, há uma privatização da esfera pública decorrente de uma crise de representação na democracia representativa. Então seria possível entender que aquelas leis, de âmbito municipal no Brasil, podem levar à confusão entre os atos e falas praticados na esfera pública com atividades ligadas ao interesse pessoal de quem as realiza. Ocorre que um ato performativo vinculado à esfera pública – uma característica das artes cênicas –, não se limita ao fazer para si e diz respeito ao mostrar fazer, o que carece do espaço público. Assim, por exemplo, o ato de pedir um auxílio financeiro na rua pode dar-se de duas maneiras: diretamente a cada uma das pessoas que passam ou mostrar-se como pedinte representando tal ato (o pedir) pela sua contextualização. Então o sujeito pode sentar-se à porta de uma agência bancária e pedir ajuda financeira às pessoas que entram e que saem, com a mão estendida ou estendendo um chapéu com a mão. E ele pode fazer o pedido cantando ou desenvolvendo uma representação cênica numa praça pública, mantendo à sua frente, no chão, um chapéu ou uma caixa de oferendas. Ou seja: o ato em si se dá como ação de vida

⁸ Cf. <https://sampi.net.br/ovale/noticias/2769974/vale-do-paraiba/2023/06/tj-julgara-na-quartafeira-acao-contra-segunda-versao-da-lei-dos-malabares-de-sao-jose>. Acesso em 23/06/2023.

⁹ Cf. <https://www.tribuna.com.br/cidades/santos/projeto-de-lei-que-proibe-comercio-e-malabares-em-semaforos-gera-discussao-em-santos>. Acesso em: 23/06/2023

(estender a mão ou um chapéu), o que pode decorrer numa boa ou má performance econômica, diferentemente do ato performativo, que se dá como ação em vida, mostrando o pedido de ajuda por meio de ações outras. O fazer em si é diferente do mostrar fazer.

Então aconteceu que, em boa parte das cidades em que foram promulgados decretos e leis de restrição às atividades artísticas na rua, houve forte resistência da comunidade cultural e artística, o que levou o poder legislativo municipal a rechaçar decretos ou rever suas propostas de lei, apresentando novas versões que amenizavam as restrições. Note-se que a ação foi conjunta (uma co-ação, pode-se dizer) entre artistas, pessoas da comunidade, entidades culturais e órgãos da imprensa local. A coibição imposta pelo poder legislativo, muitas vezes baseada no argumento da simples redução do risco de acidentes, acabava tida como anticonstitucional – como aconteceu em São José dos Campos – onde a lei teve de ser refeita e até recentemente vinha sendo discutida.



Figura 1. Um garçom no semáforo. Entrar em cena na luz vermelha

Fonte: Compilação do autor (2023). Reportagem do Jornal Correio Brasiliense, 08/05/2017. Imagem disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/05/08/interna_cidadesdf,593531/semaforos-atraem-vendedores-e-artistas-de-brasilia-e-outros-estados.shtml. Acesso em: 23/06/2023.

#paratodomundover

Na rua, há uma fila de carros parados. Um homem pardo, vestindo calça social preta, camisa social branca e gravata preta e segurando uma bandeja com duas garrafas de plástico brancas com a tampa amarela, está dando uma terceira garrafa para uma pessoa que está dentro de um carro vermelho. Podemos ver as mãos da pessoa estendidas para fora do carro. Uma das mãos segura notas de dinheiro, a outra mão está pegando a garrafa.

Uma co-ação exemplar se deu em Brasília, em 2017, onde um grupo de quinze ambulantes se organizava em escala de revezamento: a cada sinal vermelho, cinco saíam a oferecer produtos como água de coco, frutas, pano de chão, dentre outros. Dentre eles, estava Francisco Leonardo da Silva (figura 1), advindo de Imperatriz (MA) e que trabalhou por muito tempo como garçom. Desempregado, ele resolveu fazer do trânsito o seu comércio.

A arte performativa que se dá nos semáforos acontece nos poucos instantes que o sinal de trânsito permite, requerendo do(a) artista não apenas a capacidade e o preparo técnico no manuseio de elementos circenses ou no preparo e na representação de papéis. Não se trata de uma atividade meramente contemplativa, decorrendo em interações por conta da necessidade de correr de carro em carro durante ou logo após a exibição, buscando recolher as possíveis contribuições. Neste sentido, boas contribuições para o estudo e entendimento dessas atividades podem ser encontradas no meio acadêmico e precisam ser trazidas à tona, visando emergir uma discussão de extrema importância na percepção do teatro real, um termo bastante atual.

REFERÊNCIAS

ARELLANO, Monica. **Dança vertical**: uma nova forma de explorar a arquitetura. Tradução de Julia Daudén. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/901968/danca-vertical-uma-nova-forma-de-explorar-a-arquitetura>. Acesso em: 23/06/2023.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (tenho livro)

BUSCARIOLLI, B.; CARNEIRO, A. T.; SANTOS, E. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? **Cadernos Metrópole**, São Paulo, v. 18, n. 37, p. 879-898, 2016.

CORDAZZO, Scheila Tatiana Duarte; VIEIRA, Mauro Luís. A brincadeira e suas implicações nos processos de aprendizagem e de desenvolvimento. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 92-104, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/10951>. Acesso em: 28 nov. 2023.

CVEJIC, Bojana; VUJANOVIC, Ana. Esfera pública através da performance. In: PAIS, Ana. **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp. 17-27.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FÉRAL, Josette. Le texte spectaculaire: la scène et son texte. In: **Degrés** (Bruxelles) 1999, Vol 27, N. 97-98-99, pp. 1-21.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**: curso dado no Collège France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEAL, P. H.; MONTRONE, A. V. G. Do olhar nos faróis ao convívio com malabaristas: a prática social do pedir nos semáforos. **Educação e Cultura Contemporânea**, Campinas, v. 15, n. 38, 2018. pp. 265-294

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAMPAIO, Ana Carolina Assis. **“Vai trabalhar vagabundo”**: a marginalização dos artistas circenses do semáforo. Dissertação: UFPB, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19579>. Acesso em: 23/06/2023.

VIGOTSKI; Lev S. Manuscrito de 1929. **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, Julho/00 pp. 21-44.

LEVAR À CENA A POLÍTICA BRASILEIRA RECENTE

A peça *Bolo Republicano* como disparador para se pensar o teatro político produzido na atualidade

Gabriela Guimarães Luque¹

RESUMO

Bolo Republicano é uma peça teatral solo que traz um paralelo da política nacional brasileira entre os anos de 1966 à 73 e 2013 à 2023, apoiado nas linguagens performativa e autoficcional. Levantando debates acerca do campo político e social partindo do ponto de vista da dramaturga, foi perceptível após as apresentações por meio de questionários que embora o paralelo entre as épocas tenha surtido o "efeito esperado", falar sobre ditadura militar prendia mais a atenção do público do que quando se apresentava os eventos das chamadas "Jornadas de Junho". Dessa forma questiona-se sobre a importância e desconforto que o teatro exerce quando utilizado ainda como um reflexo da sociedade que não se sente amplamente confortável em se ver representada e corresponsável por cenários atuais.

Palavras-chave: Teatro; Política; Performatividade.

ABSTRACT

Bolo Republicano is a solo theater piece that brings a parallel to Brazilian national politics between the years 1966-73 and 2013-2023, supported by performative and autofictional languages. Raising debates about the political and social field from the playwright's point of view, it was noticeable after the presentations through questionnaires that although the parallel between the eras had the "expected effect", talking about military dictatorship held more of the public's attention than when he presented the events from the so-called "Jornadas de Junho". In this way, we question the importance and discomfort that theater exerts when used as a reflection of a society that does not feel broadly comfortable in seeing itself represented and co-responsible for current scenarios.

Keywords: Theater; Policy; Performativity

TEATRO, MEMÓRIA E POLÍTICA CONTEMPORÂNEA

Este artigo é um recorte mais abrangente do segundo capítulo da minha dissertação de mestrado *Receita de Família: autoficção, pós-memória, gênero e resistência política na peça Bolo Republicano*, com orientação da Prof.^a Dr.^a Sulian Vieira Pacheco, na qual é discutido feminismo, memória, pós-memória, e o paralelo social e político vivido por duas mulheres em tempos dis-

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Sulian Vieira Pacheco. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES 5. Atuação artística: atriz; diretora; dramaturga e produtora. E-mail: luque.gab@gmail.com

tintos na peça: a personagem Z narra sua história de 1966 à 1973 e a personagem G dos anos de 2013 à 2023. São avó e neta, mas na performance não interagem entre si por serem interpretadas pela mesma atriz.

Proponho lançar um olhar sobre o fazer artístico como resistência política, lendo a política neste trabalho como um marcador social de interesses e desejos pessoais no meu próprio fazer teatral. Isso se deve ao próprio tema da peça que discute a política social do Brasil em dois tempos históricos distintos, a partir das vozes de mulheres cisgênero² nesse cenário.

A intenção da peça é traçar um paralelo político entre acontecimentos e impactos ocorridos durante a ditadura militar em uma família e a escalada autoritária política que ocorreu a partir do ano de 2013, com os protestos em massa, na política brasileira, utilizando como pano de fundo a história pessoal de G. Na dramaturgia foi uma escolha diferenciar a forma como cada personagem dava o seu texto, em Z há uma estrutura linear que facilita a compreensão do receptor por se aproximar do drama, enquanto em G a estrutura é não-linear, o que faz com que o espectador entre no jogo cênico proposto para uma melhor compreensão do que está acontecendo.

A peça *Bolo Republicano*³ inicia com a personagem G no ano atual preparando o bolo do título e refletindo sobre república e democracia, a origem de cada uma delas, como nem toda república é necessariamente democrática: a democracia é um ideal e a república uma organização política. A personagem reflete que se pudesse voltar no tempo para modificar algo iria para o ano de 2013. Com uma narrativa não-linear ela rememora os protestos ocorridos naquele ano e as consequências que vieram a seguir como a misoginia e o machismo na votação na Câmara dos Deputados para o impeachment da Ex-Presidenta Dilma Rousseff, comenta sobre a prisão do então Ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Dá um salto temporal voltando ao dia em que ele foi eleito pela primeira vez para a Presidência da República lembrando quando uma de suas tias maternas a levou para comemorar a vitória dele, mas que nos dias atuais nega que isso tenha acontecido. G segue em seu texto explanando suas opiniões sobre a eleição de Jair Bolsonaro como presidente em 2018, perpassando por momentos íntimos, como sua formatura em Teatro, seus namoros, aborto, questões financeiras.

Na sequência de Z começamos com a personagem lembrando que no ano de 1965 houve o Ato Inconstitucional nº 2 (AI-2) que operava mudanças na Constituição Federal vigente, de 1946. Entre as novas normas foi decretado a extinção e cancelamento dos registros de partidos políticos, assim como os direitos políticos dos cidadãos. Esse acontecimento abalou a família de Z já que seu marido era político, trabalhando como secretário de governadores de São Paulo e Minas Gerais, e por conta da nova lei ficou desempregado levando a família a passar dificuldades financeiras já que ele, naquela estrutura patriarcal, era o único provedor. A personagem narra que está em 1966 e recebe a notícia de que seu filho mais velho havia jogado uma bomba no Instituto Brasil-Estados Unidos em Belo Horizonte (MG). A partir desse episódio ele passa a viver na clandestinidade fugindo dos militares.

Sua narrativa é linear e possui um tom mais dramático que a de G. Z conta sua saga de mãe preocupada com o destino do filho que ganha um tom mais denso quando ele é preso. Ela diz que passa a ir nas prisões atrás dele: em Juiz de Fora (MG), no DOPS de BH e em Ribeirão das Neves (MG). Narra como era tratada pelos militares durante as visitas ao quartel do exército de Juiz de

² Pessoa que se sente confortável com o seu gênero biológico.

³ [Link](#) para a dramaturgia completa da peça.

Fora, como era o relacionamento com o filho, sua dedicação e alívio quando ele tem permissão para passar os finais de semana em casa e a decepção que ela sofre quando ele finalmente é solto. O filho sai da prisão e vai direto morar com a namorada, nunca retornando a casa dela de fato.

A peça termina com a atriz fazendo uma analogia entre o bolo e a república e os possíveis recheios, como a democracia. “(...) a democracia só existe se houver república” (LUQUE, 2022, n.p.), porém ela chama atenção ao fato de que quando ofereceu o bolo para o público, recém saído do forno e sem recheio, eles comeram tudo sem questionar. Comeram porque estava sendo oferecido e diz que aquele bolo, chamado republicano, não continha os princípios da democracia como o recheio. Então, a atriz joga uma calda de chocolate em seu pedaço e diz que só come o bolo se ele estiver recheado. Essa analogia ao final da peça é proposital para que se cause desconforto na plateia.

Por possuir uma maior fruição narrativa ao utilizar um caráter textual mais convencional é compreensível que o público produza uma maior conexão e interesse em uma narrativa que possui começo, meio e fim, como acontece com o texto de Z. Em G é dito sobre temas recentes e atuais, com a linguagem performativa que vai e volta no tempo e escancara problemáticas sociais. O ponto que se deseja levantar com este texto é que talvez não seja a linguagem da peça a problemática, mas sim como o receptor se reconhece e procura se desvencilhar nos campos micro e macro políticos brasileiros.

Partindo deste ponto citado, é sobre este segundo momento, o mais recente, que se pretende abrir para reflexão e debate neste artigo, possuindo a consciência de que as subjetividades da autora e personagens para com os eventos narrados tem um teor mais generalista.

Não se pretende ignorar que o teatro político na América Latina, em especial no Brasil no pré e pós golpe militar, teve um grande impacto ao expor questões sociais como os casos dos grupos Teatro de Arena, Teatro do Oprimido e Teatro Opinião. Também não é o foco grupos e autores teatrais que a partir dos anos 1990 passaram a abordar em sua práxis temáticas que são atravessadas pelo político, ou até mesmo possuem o teatro épico de Bertold Brecht como disparador em suas criações como ocorre com a Companhia do Latão. O objetivo neste trabalho é focar, de certa forma, na recepção do público na peça supracitada quando lhe é mostrado sua corresponsabilidade em um cenário fora do teatro.

Bolo Republicano é uma peça solo criada e performada por mim e objeto de investigação da minha pesquisa de mestrado, por isso, em sua primeira temporada ao ver os nomes de quem comprava os ingressos pela plataforma *online* foi possível notar que eram pessoas conhecidas por mim, e, dessa forma, foi possível realizar um recorte de idade, classe social, gênero, cor.

Dos 80 ingressos disponíveis, 60 foram vendidos. Destes a grande maioria dos compradores possuía idade entre 30 e 45 anos, exatamente o corte etário que participou mais ativamente das manifestações de 2013. A partir deste dado, foi produzido um questionário com cinco perguntas sobre a apresentação que pudessem auxiliar de alguma forma na escrita da dissertação. Ressalto que à época, essas perguntas pareciam pertinentes para o trabalho, mas passado mais de um ano formularia questões mais diretas.

As perguntas foram:

- Você já assistiu algum espetáculo de autoficção baseado em memórias? Se sim, quais?
- Para você quais são as diferenças entre uma peça autoficcional e uma peça autobiográfica?

- Para você como o teatro performativo (mais intimista neste caso) agrega na experiência do público?
- A ressonância de uma história com a outra fez sentido?
- Espaço livre para compartilhar suas impressões sobre a dramaturgia e encenação.

18 pessoas responderam anonimamente e, para este artigo, a ênfase será nas respostas para a 4ª pergunta, mas de uma forma geral foi perceptível pelas respostas de todo o questionário que aquelas pessoas se interessavam mais pela narrativa da ditadura militar e se eximiam dos eventos de 2013. Este ponto levou ao questionamento sobre como trabalhar cenicamente memórias coletivas-sociais e o porquê de as pessoas rejeitarem se reconhecer pertencentes àquela narrativa. Rosana Patriota, Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, pontua:

(...) a recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado. (...) Nesse sentido, a atualidade do objeto artístico não é, por si só, garantia de um diálogo imediato.

No entanto, a maneira de recebê-los e de interpretá-los, à luz de novos momentos históricos, redimensionaram os seus significados, colocando-lhes novos temas e novas percepções. Assim, as inquietações históricas, estéticas e políticas são dados constituintes das percepções (PATRIOTA, 2006, n.p).

As citações acima inferem justamente o que este artigo propõe: nem sempre o sujeito vai dialogar de imediato com o objeto artístico. Chamo este processo de alteração das memórias de “identidade envergonhada”, esse fenômeno ocorre por alguns fatores como terem feito parte da massa em 2013, pela extrema-direita ter se apropriado das manifestações, da ingenuidade em achar que lideranças políticas não são necessárias, entre outros (Chauí, 2013).

Como exemplo, destaco trechos de algumas respostas:

“apenas a parte da participação nas recentes manifestações parece-me uma tentativa mais distante de comparação, considerando que uma história se apresenta muito única e específica, enquanto a outra pode ser lida como um vivência mais geral e comum a muitas pessoas. Fora os atos de 2014, as histórias se convergem bem”

“o núcleo anos sessenta me fascinou um pouco mais, talvez não apenas por oferecer uma narrativa linear construída com suspense, mas também pelo maior distanciamento entre a plateia (no caso, eu) e a história; mesmo o distanciamento entre a atriz e aquele núcleo temporal mais antigo pode ter trazido (...)”, “Quanto à dramaturgia, acredito que ganhará ainda mais força à medida que for aumentando o distanciamento temporal dos acontecimentos relatados.” e “Ficamos morrendo de curiosidade sobre o destino final do tio/filho, mas também é interessante que no fim, a história não é a dele, mas delas.”.

O que chamou atenção nestas respostas, no entanto, foi este grupo de pessoas não observarem que, principalmente nos protestos de 2013, elas estavam presentes ativamente e não buscarem uma reflexão sobre isso, ao contrário tentarem se desvincular dos fatos e se eximir da responsabilidade da escalada autoritária política que veio a seguir.

Em 2023 completaram-se dez anos das manifestações de 2013, devido a este fato muito sobre o tema foi exposto na mídia convencional, com dez anos de distância temporal é possível se fazer uma análise dos eventos daquele ano, contudo, é possível ampliar a discussão para os processos da memória, como o esquecimento, a vergonha, o deslocamento de perspectiva sobre o acontecimento.

Um exemplo é a pesquisa realizada pelo Instituto de Inteligência em Pesquisa e Consultoria Estratégica (IPEC) junto ao jornal O Globo sobre as opiniões das quatro regiões do Brasil sobre 2013. A reportagem é de Guilherme Caetano e Rafael Garcia publicada em 12/06/2023 como parte de um especial que vários jornais fizeram sobre os dez anos dos protestos.

Este gráfico, cujo aprofundamento está na minha dissertação de mestrado, demonstra o comportamento de parte do público que tenta se distanciar dos eventos de 2013.

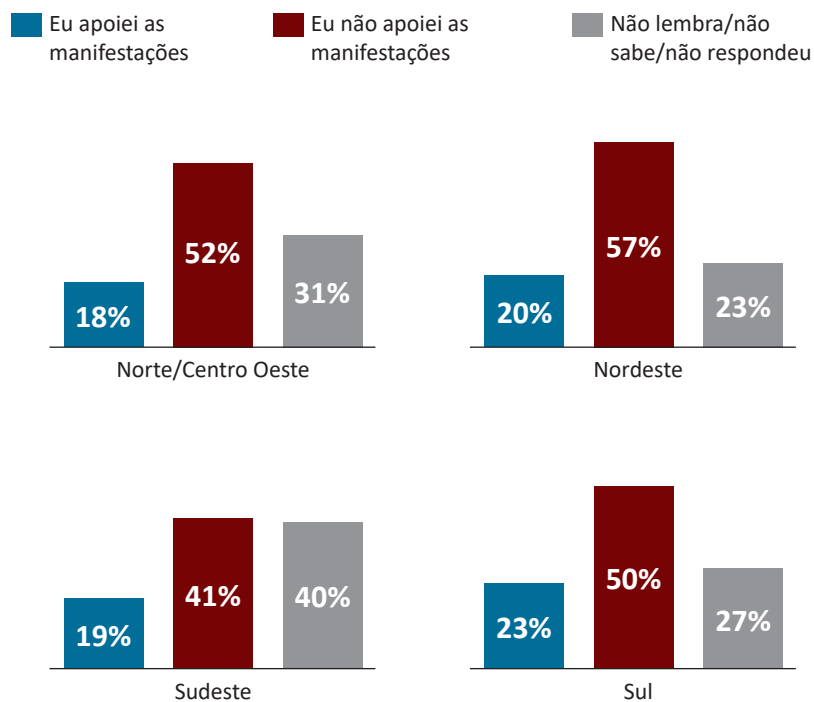


Gráfico 1. Pesquisa IPEC/O Globo. Opiniões por região: moradores do Sul são os que mais relatam participação convicta das manifestações de 2013.

Fonte: Ipec/O GLOBO

#paratodomundover

Gráfico em formato vertical com fundo branco separando as cinco regiões do Brasil, mas com norte e centro-oeste juntos, de forma com que apenas quatro sub-gráficos sejam exibidos. As respostas “Eu apoiei as manifestações” estão em azul e são as que possuem menor porcentagem, “eu não apoiei as manifestações” estão em vermelho e são maioria em todas as regiões, e as respostas “não lembra/não sabe/não respondeu” estão em cinza.

Esta pesquisa, realizada pelo jornal O Globo corrobora minha análise baseada na recepção da peça de que a juventude que participou das manifestações, que em seu auge levou mais de um milhão de pessoas para a rua em diversas cidades, possui uma leitura envergonhada entre as esquadras. Não romantizar ou demonizar as manifestações é necessário, assim como compreender o que aconteceu e sua camada de responsabilidade que desbancou nos eventos seguintes. Enquanto sujeitos que participaram ou ainda participam efetivamente da vida política do país, ou mesmo os que dão opinião sobre o tema, há de se considerar que o evento possuiu uma alta complexidade de entendimento e não é possível reduzi-lo a certo ou errado.

Curiosamente, ao final da segunda temporada da peça em 2023 que foi realizada para um público de 200 pessoas, dois jovens negros com menos de 30 anos vieram me parabenizar por falar sobre a responsabilidade da esquerda nos eventos de junho de 2013, dizendo coisas sobre autocrítica política. Não conseguir se enxergar como agente responsável ou passivo naqueles eventos diz muito sobre como a geração millennial tem vergonha de ter sido massa de manobra, e reforça com uma passagem sobre testemunho que o pesquisador e professor de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Márcio Seligmann-Silva, disserta sobre narrar o trauma: “A resistência quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo.” (2008, p.75).

Os eventos de 2013 foram traumáticos e suas consequências levaram alguns ao “sentimento paradoxal de culpa”. Pela primeira vez muitos jovens de classe média enfrentaram a Polícia Militar, apanharam ou viram companheiros e desconhecidos com marcas de balas de borracha. Beatriz Sarlo (2007) diz, em seu livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, que o problema da memória é justamente se organizar nas bases das concepções e emoções do presente e neste sentido para alguns sujeitos da esquerda política participantes das Jornadas de Junho a desconfiança na memória perpassa pela causa moral da perda de controle de narrativa.

Sarlo (2007), também chama atenção ao comentar sobre questionamentos do filósofo Paul Ricoeur sobre memória e esquecimento, questiona “[...]em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera” (p.45), nesse sentido é ainda mais compreensível a postura dos sujeitos com as memórias das manifestações de 2013.

Diane Klinger, professora de Teoria Literária na Universidade Federal Fluminense (2006), observa ainda que relatos de experiências são reflexos de uma época, geração e classe, sendo praticamente impossível refletir sobre tais pontos partindo apenas do “eu”, da individualidade, mesmo que cada narrativa seja diferente, ao retratar os outros, o contexto inserido, o “eu” é atravessado pelo momento exterior vivido.

Pode-se inferir que obras teatrais que levam à política social recente à cena de modo performativo, sem romancear ou atenuar algumas ações são formas artísticas de se exercer micropolíticas.

Ao dizer sobre micropolíticas no teatro, faço referência à resistência política a partir da provocação de Gilles Deleuze:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1987, p.13.).

Deleuze em sua fala desaparece com o sujeito. Pergunto, então: Quem resiste? Qual é a arte que resiste? Estruturalmente a sociedade empurra o artista para procurar formas de resistência. Quem resiste é o artista, mas todo artista é resistente?

A partir do recorte no campo teatral, busca-se refletir sobre qual tipo de peça política e sobre como peças que se dizem políticas propõem a questão da resistência na política, no gênero e no teatro a partir da consciência dos lugares que os sujeitos artistas ocupam socialmente.

O professor e ator Fernando Azevedo enfatiza que “Teatro político não é fazer política na cena, mas compreender em que medida ainda é possível se posicionar e elaborar experiência social nessa cena” (2018, n.p.). Talvez o conceito mais acertado neste trabalho de “arte e política” seria “arte e resistência”, O Professor Dr. Ricardo Kosovski da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em sua fala durante o XII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas realizado em fevereiro de 2023 na Unicamp, chama atenção de que a possibilidade de afetar o público é o que dá sentido ao artista e ao político.

Minha intenção neste trabalho é procurar provocar e discutir a memória social-histórica e a de momentos particulares que se transformam em prática escrita e cênica associando ao que diz Lehmann (2007) sobre uma memória coletiva ser a junção de várias memórias individuais. O que acontece perto de nós é material para práticas artísticas, principalmente em um momento em que a tensão entre o real e o ficcional tem sido tão discutido na cena contemporânea.

A professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo Beth Lopes (2010) chama atenção ao fato da memória ser afetada pela ideologia do sujeito e que inegavelmente todos possuem uma. Se o corpo é o espaço da memória particular e transmitida, voltamos ao ponto em que o corpo do performer é político. Não apenas em sua maneira de existir, mas também na forma de expor o seu repertório pessoal e público para o mundo.

Foucault diz que “escrever é, portanto, se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (2004), este trabalho se torna uma afirmação da própria existência do sujeito. Interpreto a frase de Lehmann: “O teatro é um espaço de memória” (2007, p. 317) com o teatro se relacionando com a história, mas não é história, como que para ele a memória no teatro acontece quando se consegue despertar no outro uma lembrança que poderia estar inconsciente provocando uma conexão entre sujeitos, assim uma história individual se encontra com uma história coletiva.

A memória é um ato de resistência, é um exercício de nos enxergar enquanto sujeitos das identidades construídas a partir de nossas próprias realidades. Evocar memórias através da arte pode ser uma oportunidade de ressignificá-las no momento presente em que se lembra, compreendendo um pouco mais sobre o que ocorreu. Ao acessá-las em teatros, filmes, livros, é possível evocar um inconformismo ético elaborando mobilizações políticas e sociais sobre momentos históricos.

Sobre o teatro político, Lehmann (2003) também afirma que para que esta prática aconteça não basta apenas o conteúdo, mas também uma forma que explore as percepções das questões abordadas. A forma define se o teatro é político, não necessariamente seu conteúdo. E neste ponto abro uma provocação a ser discutida posteriormente em outro artigo: nem todo teatro é político. Apostar no discurso de que “tudo é político” esvazia as práticas políticas nas artes. Há peças que procuram o divertimento sem a preocupação da construção do subjetivo no sujeito, da procura por algum tipo de reflexão social. E não há demérito algum em quem se dispõe a este tipo de fazer

teatral, assim como peças que utilizam questões políticas não devem ser elevadas ao posto de excelência cultural.

Concluo este artigo apontando estas questões da memória no campo do fazer teatral e a forma de se realizar um teatro político. Pode-se considerar que em *Bolo Republicano* a política atua tanto na memória que está presente na dramaturgia enquanto história, quanto na corporeidade da performer. O seu próprio corpo em cena performando a ela mesma e sua avó que são atravessados pelas esferas públicas e privadas de suas gerações.

A questão geracional está presente na recepção do público (e refletida socialmente como aponta o gráfico) quando este se questiona sobre qual memória lhe pertence, podendo editá-la, entrar e sair de eventos, ou simplesmente não se responsabilizar sobre o que ocorreu.

Por fim, levanto a provocação sobre todo teatro ser político, mas tendendo a pensar que o teatro político se dá pela forma em que ele é realizado. Atentando que como reflexo de seu tempo e espaço, o teatro tem como uma de suas funções exibir o que ocorre nas esferas sociais.

REFERÊNCIAS

XII Simpósio Internacional reflexões cênicas contemporâneas. **LUME Teatro**. Mesa 02 – Arte e política. 28/03/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HqbW1WbQmOM>. Acesso em: 28/06/2023.

CAETANO, Guilherme; GARCIA, Rafael. Ipec: no Sudeste, 40% dizem ter esquecido sobre manifestações de 2013. **Jornal O GLOBO**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/pulso/post/2023/06/ipecc-no-sudeste-40percent-dizem-ter-esquecido-sobre-manifestacoes-de-2013.ghtml>

CHAUI, Marilena. As manifestações de junho de 2013 na cidade de São Paulo. **Teoria e Debate**. Edição 113, jun. 2013. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2013/06/27/%EF%BB%BFas-manifestacoes-de-junho-de-2013-na-cidade-de-sao-paulo/>

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sociedade e Política** / Michel Foucault. Org. Manoel Barros da Mota; trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

KLINGER, Daiana. Escrita de Si como Performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2018. p. 11-30.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, v. 3, p. 9-19, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>

_____. **Teatro Pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. 14. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: Guinsburg, Jacó e Fernandes, Sílvia (Orgs.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. pp. 233-254.

LOPES, Beth. **A performance da memória.** Sala Preta, v.9, p. 135-145, 13 mai. 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica.** Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

LIMITES E TENSÕES NO ENSINO DA PERFORMANCE NA UNIVERSIDADE PÚBLICA BRASILEIRA

Sarah Marques Duarte¹

RESUMO

A pesquisa parte da experiência da investigadora como docente em disciplinas relacionadas à Performance em cursos de Graduação e Pós-Graduação, bem como da identificação, estudo e articulação teórica com referencial dedicado à discussão de práticas pedagógicas no campo, para refletir sobre as singularidades no ensino dessa linguagem na trajetória de artistas-pesquisadores na contemporaneidade. O estudo parte do desejo de contribuir com a prática docente no campo da performance por meio do levantamento de propostas pedagógicas, estudos de caso e reflexões decorrentes do ensino com foco na instrumentalização do profissional da área. Com isso em mente, o texto parte da produção reflexiva e do diálogo com professores-performers tais como Wellington Douglas Dias (UEA), Thaíse Nardim (UFT), Ricardo Barreto Biriba (UFBA), Juliana Moraes (UNICAMP), Tania Alice (UNIRIO), entre outros, em torno de sua prática docente, em articulação com relatos da investigadora.

Palavras-chave: performance; pedagogia; universidade.

ABSTRACT

The research starts from the researcher's experience as a teacher in disciplines related to Performance in Undergraduate and Graduate courses, as well as from the identification, study and theoretical articulation with a reference dedicated to the discussion of pedagogical practices in the field, to reflect on the singularities in teaching of this language in the trajectory of contemporary artist-researchers. The study stems from the desire to contribute to the teaching practice in the field of performance through the survey of pedagogical proposals, case studies and reflections resulting from teaching with a focus on the instrumentalization of the professional in the area. With that in mind, the text starts from the reflective production and dialogue with teacher-performers such as Wellington Douglas Dias (UEA), Thaíse Nardim (UFT), Ricardo Barreto Biriba (UFBA), Juliana Moraes (UNICAMP), Tania Alice (UNIRIO), among others, around her teaching practice, in conjunction with the researcher's reports.

Keywords: performance; pedagogy; university.

Reflexões em torno da impossibilidade de se ensinar arte são frequentes, “nem a performance nem nenhuma arte se ensina” (Ferrando, 2012, p.49), apesar disso “não há verdadeira educação sem arte nem verdadeira arte sem educação” (Camnitzer, 2009, p.20). Já Lucio Agra nos provoca

¹ Sarah Marques é doutora em Artes Cênicas (UFBA), professora do Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná e do Programa de Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados na Universidad Nacional de las Artes desde 2017. Mestre em Lenguajes Artísticos pela Universidad Nacional de las Artes (2016), possui especialização em Artes Visuais, é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014) e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade do Norte do Paraná (2021).

com a colocação: “não se pode ensinar performance, ninguém sabe direito o que é” (Agra, 2009, p.102); ou mesmo “arte não se ensina, contamina-se pela arte” (Barbosa, 2020). Bem, tampouco se ensina a ser professor-performer, porém, também se aprende. E como? Fazendo, trocando, dialogando, criando, copiando, experimentando, mudando, escutando, lendo, repetindo, memorando, sonhando, observando, inventando, reinventando, tensionando, jogando, respirando, afinando, intuindo, retorcendo, reparando, vibrando, pulsando, desejando, vivendo. Tudo isso e muito mais e sempre, continuamente, pois nesse campo, como reflete Naira Ciotti (2014, p.60): “os movimentos entre os alunos e o professor não são conhecidos de antemão”. Todo semestre é diferente, cada curso é um, cada encontro, cada estudante, os trajetos são únicos com cada turma.

Nesse caminho de aprendizagem e desaprendizagem contínua, o encontro entre pares, bem como com investigações em torno da performance como componente curricular na universidade são fundamentais, afinal: “como faz pouco tempo que a linguagem vem sendo incorporada nos currículos, as escolhas pedagógicas dão-se no limite da experimentação.” (Moraes, 2015, p.37) Embora sua incorporação na matriz curricular de várias graduações seja recente - por vezes a disciplina não se chama Performance, adquirindo nomes como: ‘artes do corpo e indisciplinaridade’; ‘configurações no tempo e espaço’; ‘corpo e espaço’; ‘poéticas do corpo’, ‘o corpo em ação nas artes visuais’; ‘expressão tridimensional’, entre outros - hoje encontramos-nos com a performance na grade de diversos cursos de Artes Cênicas e Artes Visuais no Brasil. Porém, é importante notar que, em sua maioria, o componente é ofertado como disciplina optativa e, muitas vezes, pela ausência de profissionais dedicados à área, permanece anos sem ser ofertado.

Contudo, podemos destacar a presença da performance nos currículos da Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade do Estado de Santa Catarina; Universidade Federal de Pelotas; Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Sul da Bahia; Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; Universidade Estadual do Amazonas; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará; Universidade Estadual do Paraná; Universidade de Brasília; Universidade Federal Fluminense; Universidade Federal do Rio Grande; Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade Federal de Santa Maria, entre muitas outras (por vezes obrigatórias e outras, optativas).

A continuidade entre o fazer e o pensar a performance como campo artístico e disciplinar nos cursos de artes, condiciona a atual investigação e mostra-se como exercício contínuo dos profissionais dedicados a esta expressão, o que se reflete na prática artística, reflexiva e docente, de maneira indissociável. A exemplo da trajetória de Renato Cohen que, em finais da década de 1980, lança o primeiro livro sobre performance em nosso país, o *Performance como linguagem*. Cohen participou ativamente da criação da área de performance - a primeira no país - no curso de Comunicação das Artes do Corpo, na PUC/SP em 1999, junto a professores-performers, para usar o termo proposto por Ciotti. Entre eles, destacamos Naira Ciotti e Renato Cohen, junto a Lucio Agra, Christine Greiner, Samira BR (Brandão), Toshiyuki Tanaka e João André da Rocha, hoje, vários deles, professores, coordenadores de grupos de pesquisa em performance em diversas universidades do país. Mostra-se, assim, a importância da universidade como eixo catalisador de encontros, debates, festivais, mostras, exposições, etc., no campo da performance. Se bem “a performance não possui nem léxico,

nem gramática, nem dicionário”² (MEDEIROS, 2022), é abundante a produção prática e reflexiva em nosso país, fazendo com que a troca de experiências e documentação dos processos de ensino-aprendizado seja fundamental para o campo.

É possível apontar, entre os diversas e ricas pesquisas na área, a tese de doutorado de Samira Brandão, Metodologias Cri-Ativas em Artes, em que ela, a partir de dezesseis anos de docência na área, se questiona: “Quais são os riscos de se conduzir uma ação coletiva, qual a ética, o limite, os cuidados?” (2021, p.11) Convergente a esta questão, a pesquisa aqui apresentada com o título *Limites e tensões no ensino da performance na universidade pública brasileira* parte de perguntas surgidas no meu exercício docente, entre elas: Quais os limites da prática da performance na universidade? Quais as responsabilidades do professor em relação às obras/trabalhos realizadas pelos alunos? De quais ferramentas o docente dispõe para lidar com as particularidades e desafios dessa disciplina? Como ser prudente, dentro e fora da sala de aula, estabelecendo a abertura necessária à experimentação e o cuidado que garanta a segurança de todos?

Percebi, em minha ainda curta experiência como professora dedicada à performance, que existem duas principais posturas em relação ao componente, bem como frente aos trabalhos com ênfase na experiência corporal e coletiva. Em um dos pólos, uma resistência que gera bloqueio, ou apatia e, por outro, também no extremo dessa oposição, um desejo grande de experimentar os limites da arte e do corpo que, por vezes, leva os estudantes a proporem ações bastante radicais. Logo em meu primeiro semestre ministrando o componente deparei-me com questões como: “Posso usar fogo?”, “Posso me cortar?”, “Posso ficar nu nos corredores da universidade?”, “Posso ficar nu em espaço público?”, “Posso intervir nas paredes da universidade?”, “Posso deixar os vestígios da performance como instalação nos banheiros?” entre uma série de outras perguntas que tive dificuldade em responder. Se, como afirma Juliana Moraes “cabe ao curso oferecer as condições para que cada aluno possa encontrar seu próprio jeito de expressar aquilo que lhe move, fazendo uso do que que melhor lhe convier” (2015, p.37), como posicionarmos-nos, como professores, de forma a assegurar as possibilidades e liberdade de expressão dos alunos, mas novamente citando a Brandão, garantirmos a “ética, o limite, os cuidados?”

Infiltrar, raquear, burlar, apropriar, invadir, intervir, parasitar, desobedecer, são operações utilizadas também como (in)definições da performance na arte. Ao trabalhar esta dimensão disruptiva no contexto universitário, confrontamo-nos com uma série de questões e contradições conectadas à institucionalização da performance tanto no circuito artístico, quanto acadêmico. Em sua abordagem da Performance como pedagogia do corpo³ (2021), Ricardo Biriba reflete sobre a necessidade e os desafios do trabalho desde a perspectiva do corpo no contexto da formação universitária. Desenvolve a ideia de ‘contra-docência’ para referir-se, também, às dinâmicas corporificadas que desobedecem ao paradigma logocêntrico de nossa herança colonial ainda reproduzido no ensino das artes pela dicotomização corpo x mente, teoria x prática, razão x emoção, conhecimento x intuição, bem como pela hierarquização dos múltiplos saberes. Convergente à ideia de “contra-docência”, Thaíse Nardim, em sua tese de doutorado dedicada às práticas de aprendizagem em performance refere-se

² Mesa de abertura do Colóquio Interinstitucional Performance como Área: <<https://www.youtube.com/watch?v=qlj0hN8MGDU&feature=youtu.be>> Acesso em 12 jun. 2023.

³ Mesa Congresso ufa: <https://www.youtube.com/watch?v=CRZO8CseTF4>.

a uma “pedagogia do avesso” (2017, p.172), para referir-se à resistência dessa expressão artística aos formatos disponíveis de ensino: “a arte da performance não será pedagogizada não será ensinada nada, nada não será não será avaliada não será testada não será apostilada ainda que catalogada vendida, comprada.” (Ibidem)

Em sua pesquisa, Nardim dedica-se à reflexão de sua prática docente e relata muitos dos seus desafios, como o desmaio de uma estudante durante um trabalho psicofísico, um aluno que, uma após a outra, bebeu nove latas de cerveja, entre outros exemplos com os quais imagino, muitos professores devem ter se enfrentado. Em 2022, tive dois alunos que reperformaram a obra *A situação* (1979), de Geraldo Mello, tive a mesma preocupação de Thaíse Nardim, bem como o receio do retorno dos estudantes envolvidos no trabalho às suas casas, pois estavam completamente embriagados. Soma-se à ingestão do álcool, o fato de que a ativação foi realizada no espaço urbano - nas Ruínas de São Francisco em Curitiba - diferente da proposta original de Mello, filmada em ambiente fechado. O caráter político da performance, às vésperas da eleição de 2022, desencadeou uma série de debates em praça pública, enquanto os performers continuavam a ação e a embriagar-se, aumentando o risco, bem como sua vulnerabilidade. A recorrência de situações como esta levou-me à investigação que tem como objetivo central ampliar o diálogo sobre este tema.

Qual é a responsabilidade objetiva do docente em relação às obras realizadas no contexto dos componentes curriculares? Em artigo intitulado *O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil* (2010), a performer e professora Tania Alice relata a experiência de uma estudante que realiza, como prática de uma de suas ‘disciplinas’, uma reperformance que coloca em diálogo duas propostas, a obra *4 dias e 4 noites* (1978) de Artur Barrio (1945) e a ação de Paulo Bruscky intitulada *O que é arte, para que serve?* (1978). No primeiro trabalho, Barrio caminha sem repouso na cidade do Rio de Janeiro até sua completa exaustão. Já Bruscky percorre as ruas de Recife com uma placa pendurada no pescoço que exibe o provocador título da obra.

A ativação da deriva em 2010, por uma artista em formação, sofreu algumas mudanças, entre elas, a caminhada durou 4 dias e 3 noites com um descanso de 5 horas por noite. A aluna escreveu um relato no blog da matéria⁴, narrando a escolha das performances, o processo, bem como a vivência, as reflexões e as interações decorrentes da ação feita na rua. A ativação de performances fora da universidade, em contato com o mundo e com as pessoas deve estar acompanhada de uma preparação, de um forte estado de presença e da consciência de que o espaço público é vivo e as interações acontecem, como reflete Feix “um estado de abertura a qualquer tipo de reação, desde a possibilidade de serem completamente ignorados até o risco de serem agredidos” (ARAÚJO; FEIX, 2013, p.17). Frente a estas questões, é importante questionarmo-nos: como criar redes de segurança que possibilitem experiências como esta que além de se estenderem por grandes períodos, apresentam riscos e desafiam limites físicos e emocionais dos alunos? Entre as estratégias, importante destacar os procedimentos criados por Tania Alice durante seus anos de docência:

Sempre peço para eles trabalharem em duplas, um que é anjo e o outro que executa a ação. O anjo é responsável pelo bem-estar da pessoa, então, se acontece algum problema, tem códigos, por exemplo: preciso de ajuda, levanta uma mão, ou duas mãos que quer dizer: eu

⁴ Blog da disciplina: <<http://performancereenactment.blogspot.com/2010/12/o-que-e-arte-e-para-que-serve-in-4-dias.html>>. Acesso em 15 jun. 2023.

preciso que meu anjo venha agora, porque tá uma situação muito ruim acontecendo aqui. Temos vários códigos para que eles se comuniquem com o anjo e comigo. Então, se eu vejo que tem a pessoa 'assim' e o anjo também 'assim', eu vou lá correndo, porque eu fico supervisionando todas as ações ao mesmo tempo, né?! (FEIX, 2023)

Ricardo Biriba relata que está em processo de criação de um documento de auto-responsabilização a ser assinado pelos estudantes antes de realizarem seus trabalhos (2023). Assim, o artista em formação garante o espaço de liberdade criativa, mas deve responsabilizar-se pelas consequências de seus atos. Outro cuidado, tomado por docentes entrevistados, é o desenvolvimento de protocolos de segurança relativos à realização de performances que amparem professores e estudantes no contexto da universidade. Juliana Moraes, atualmente docente da UNICAMP, também atuante como professora de performance no Centro Universitário Belas Artes (SP) entre 2005 e 2013, relata o processo de elaboração do documento junto à coordenação do curso.

[...] o que nós acabamos fazendo, em termos de segurança, foi um protocolo desenvolvido a duras penas. Os alunos tinham que me mandar uma descrição, um resumo do projeto de mais ou menos meia página. Eu não fazia uma avaliação artística do que eles estavam querendo fazer [...]. Esse documento era solicitado para mandar para a coordenação de curso que enviava o documento para outras áreas da instituição e que dizia o que podia e o que não podia fazer. (Moraes, 2023)

Mesmo com este cuidado, a professora relatou situações que desencadearam tensões institucionais. Contudo, a existência do documento com o aval da coordenação fez com que a gravidade das questões fossem atenuadas. Entre as experiências vividas por Moraes encontram-se propostas vetadas pela instituição, mas ainda assim ativadas pelos estudantes e, outras reformuladas, porém feitas em tom de protesto. A partir destas colocações, evidencia-se que os limites da performance em determinadas universidades dá-se pelos limites da instituição. Tal fato, apesar de parecer óbvio, faz com que a ativação, ou não, das ações dê-se por um juízo vertical, aos estudantes e professor cabendo respeitarem a decisão superior.

Ao observar a recorrência destes posicionamentos, torna-se fundamental perguntarmos-nos uma vez mais e sempre: a que veio a performance, qual sua potência como componente curricular? Se a entendemos nos cursos de graduação como espaço de estudo teórico para a compreensão da linguagem, história, referenciais artísticos e reflexivos, as discussões aqui levantadas nem mesmo fariam sentido. Entretanto, na maioria dos casos, o componente é voltado à prática, à experimentação corporal, vivencial e, em sua maioria, envolve a realização de propostas artísticas. Biriba (2023) ressalta a importância da performance em trabalhar com “processos educacionais menos verticalizados e mais horizontais”, condição de possibilidade da construção a partir do corpo e com maior liberdade nas artes visuais.

Como refletem Feix e Araújo (2013, p.14), a realização de ações disruptivas nos espaços públicos constitui-se como um “instrumento pedagógico de grande valia [...] durante a experimentação prática de ações disruptivas, as três instâncias - pedagógicas, criativas e de treinamento - se justapõem e dialogam entre si”. Pensando nas particularidades presentes nas atividades fora da sala de aula, particularmente para o componente de performance, os professores entrevistados para a

pesquisa falaram um pouco sobre as responsabilidades do docente em relação às ações urbanas propostas por alunos. Tania Alice (2023), professora da UniRio explica o processo de preparação para o trabalho na rua:

Dou muita aula fora, então peço que eles assinem um documento de que estão cientes de que as aulas vão acontecer fora e de que pode acontecer alguma coisa e que a universidade não vai poder ser responsabilizada por isso. [...] Conversei com o diretor da escola e a gente resolveu dessa forma. Nunca aconteceu nada, nunca ninguém se machucou, nunca ninguém se acidentou, mas se acontecer... Isso é uma coisa que estou fazendo há poucos anos. A direção da escola me orientou assim, peça que eles assinem um documento de que eles sabem que as aulas vão ser fora e que eles se responsabilizam caso aconteça alguma coisa. Aí eles assinam esse documento no início.

Ciente da complexidade destas ações, já tive um estudante que me disse: “professora, não vou te entregar um projeto antes de executar a performance ou você terá que impedi-la. Entrego depois!” No dia seguinte, as paredes do quinto andar da universidade amanheceram pichadas. O trabalho foi feito, o estudante justificou sua ação e me entregou o projeto. A partir daí, como agir? Como reflete Denise Rachel (2014, p.21), os “pressupostos destes trabalhos artísticos se delineiam justamente como reflexão crítica relacionada aos mecanismos de funcionamento do sistema sociopolítico-econômico ao qual estamos submetidos”. Esta experiência foi vivida, com particularidades, por Tania Alice que relata o diálogo com um estudante que entreviu na universidade e não queria tirar e explica: “aqui é um espaço coletivo [...] o espaço é de todo mundo” (2023). Afirmando-se como arte de caráter indisciplinar que problematiza a atual configuração de mundo, a performance abre espaço para múltiplas experimentações, sendo assim, o confronto com a própria estrutura institucional da universidade torna-se material de vários trabalhos. Como reflete Thaíse Nardim:

Com quais limites depara-se o professor [...] considerando as fronteiras do outro [...] como estimulá-lo a ultrapassá-las, a desapegar-se delas sem desrespeitá-lo, chocá-lo, ou feri-lo? E como poderemos reagir, todos nós, ao nos depararmos com uma criação que extrapola nossos limites éticos, estéticos, morais ou aqueles relacionados à responsabilidade que institucionalmente é atribuída ao docente?” (2017, p.241).

Se acreditamos na arte em sua potência crítica, bem como em seu compromisso ético, estético e político, torna-se fundamental questionarmo-nos sobre a relação do professor-performer, como artista implicado em questionar o mundo e suas instituições, como a universidade. Entretanto, o próprio ingresso da performance nesta instituição abriga contradições, já que esta expressão, como reflete Moraes (2023) “não é uma linguagem institucionalizada e a gente na universidade institucionaliza porque faz parte de qualquer forma artística que está na universidade ser institucionalizada”. Tania Alice Feix, professora da UniRio, ao referir-se a este lugar ambíguo ocupado pelo professor-performer, cita o francês Thomas Clerc que nos diz: “O professor é o lado institucional do performer” (2010). A partir desta colocação pergunto-me qual é o lado performer do professor e sobre os compromissos do artista enquanto docente. Talvez seja apostando nesta condição de performer-professor - não mais professor-performer - que a performance, dentro da instituição de

ensino, possa responder positivamente à questão levantada por Biriba (2020, p.8) em torno da universidade: “Por isso, questionamos: é possível salvá-la?”

Tendo o corpo na linha de frente, organismo implicado em desorganizar-se, transgredir fronteiras, borrar limites, extrapolar tabus e pudores, desobedecer os cânones reguladores, dessacralizar instituições, tensionar regras, enfrentar, perturbar, questionar, intervir, etc., a performance convida os estudantes a trabalharem sobre si mesmas, a problematizarem o atual estado do mundo e seus dispositivos a partir do fazer. Nesse sentido, a performance inaugura frestas, pontes, vias para a experiência intensiva de ‘aprendermos arte’ a partir da universidade e em direção à vida, afinal, como afirma Boris Groys: “ensinar arte significa ensinar vida” (2009). Ao identificarmos traços ontológicos da performance, destacam-se sua força política, implicação contextual e ingerência corporal, assim, esta expressão insere-se no curso de artes, também, para questioná-lo continuamente, pois, como declara Moraes (2015,p.28), a performance brinda-nos a possibilidade de vivenciarmos “passeios por linguagens distintas”.

Nardim (2022)⁵, ao refletir sobre tal questão e a construção da vida e da arte nas instituições, afirma: “nós resistimos, nos infiltramos, instalamos, atravessamos e somos atravessados por linhas de fuga, pegando o conhecimento em artes com nossas mãos quentinhas e moldando-o para que, com carinho, venha a caber na universidade”. Contudo, é importante que este remodelamento seja mútuo, isto é, que a arte não só caiba na universidade, mas que a expanda e transforme suas formas engessadas, afinal, como afirma Feix (2014, p.34) a performance “modifica o presente, influencia nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas [...] transforma, recria, remodela”. É justamente projetando mudanças que a performance se insere como hacker das outras disciplinas, como afirma Bia Medeiros (2022), caminho que encontra inúmeros percalços, como afirma Wellington Douglas Dias, professor da UEA:

Já passei por situações com alunos que queriam fazer performances bem radicais, como ocupar espaços na universidade bem problemáticos.[...] somos muito policiados na realização de ações assim. Temos professores que já sofreram punições, processos e até mesmo chacotas por terem permitido determinadas ações.

O relato de Dias vai ao encontro de alguns episódios vivenciados por mim, bem como de vários depoimentos de colegas que dizem passar por experiências em que os próprios alunos chegam imbuídos de preconceitos em torno do que irão experimentar nos componentes dedicados à performance, ou mesmo que compartilham impressões de outros professores: “já passei por situações em que os estudantes vinham me contar que outros professores se referiam de maneira pejorativa à disciplina”⁶ (2023), ou até mesmo no momento da matrícula no componente em que na secretaria do curso escutavam comentários como: “então você quer ficar nua, não é?” Como identifica a professora e performer Eleonora Fabião (2011), a performance é muitas vezes estigmatizada, vista como a prima pobre das artes, fato que se desdobra na desvalorização desta expressão artística em

⁵ Mesa de abertura do Colóquio Interinstitucional Performance como Área: <<https://www.youtube.com/watch?v=qli0hN8MGDU&feature=youtu.be>> Acesso em 12 jun. 2023.

⁶ Depoimento realizado em abril de 2023.

múltiplos âmbitos sociais, bem como no “pouco reconhecimento no quadro de políticas públicas” (p.67). Mesmo neste cenário árido, de pouco incentivo e valorização, a performance frutifica, politiza, cria corpo, corpos, corpas, existe e resiste como componente curricular em grande parte dos cursos de Artes Cênicas e Artes Visuais em nosso país.

Nas artes visuais, diferente das artes da cena e das artes do corpo, o privilégio à visão, em detrimento dos demais sentidos, faz com que uma das únicas oportunidades de trabalho não ocularcêntrico, seja em componentes relacionados à performance. Nessa minha ainda curta experiência como professora de performance percebi que existem duas posturas em relação às práticas corporais dedicadas a “exercícios de autoconhecimento” (Biriba, 2021). Em um dos pólos, uma resistência que gera bloqueio, ou apatia e, por outro, também no extremo dessa oposição, um desejo grande de experimentar os limites físicos que, por vezes, leva o estudante a propor ações bastante intensas. Tal fato gerou, também, a necessidade de dialogar sobre este duplo posicionamento e refletir sobre a prudência necessária em ambos os casos.

A força disruptiva desta expressão veementemente corporal encontra, com frequência, forma em ações pós-pornográficas, escatológicas, propostas que envolvem nudez individual e coletiva, suspensão corporal, autoflagelo, tatuagens, incisões, etc. Na universidade, não é diferente, artistas e acadêmicos, frequentemente, se propõem a experimentar seus limites físicos e psíquicos por meio da realização de performances. Em consequência, como reflete Wellington Dias (2023): “é sempre muito tenso o espaço da universidade, vejo que ele ainda, pelo menos aqui no Norte, não acolhe com bons olhos, ou ao menos com muita tranquilidade essas ações mais performáticas, essas ações que fogem do padrão”.

A falta de compreensão em torno da linguagem, bem como de diálogo sobre as ações, suas motivações e discussões, reflete-se na violência das mídias, injúrias nas redes sociais que divulgam imagens descontextualizadas de performances realizadas no âmbito universitário. É o caso da proposta *BanqueteComidaCorpoCorpoComida* (2013-2016), dirigida por Fernanda Magalhães e ativada pelo coletivo Fotocuir, durante o evento *ruído.gesto ação&performance* (FURG, 2015). A obra teve fotografias de registro postadas em redes sociais seguidas de comentários como: “arte não é mostrar 61753 quilos de banha, tetas batendo no joelho e mais vegetação que a mata atlântica num punhado de água no lado da universidade.” Como identifica Rivero (2019, p.50).

O público, de forma geral, costuma resistir a temas ligados à nudez e às demais questões relacionadas à construção da performance art. A exposição de corpos nus, por vezes, submetidos a ações que empregam gestos violentos ou que levam o corpo do performer a uma condição grotesca, é repelida e desconsiderada por muitas pessoas como uma manifestação artística. A performance proposta pelo Coletivo Fotocuir foi também observada como uma afronta à moral, sobretudo por ser realizada em ambiente acadêmico. A performance, bem como o corpo nu fora dos padrões de beleza atuais podem ser vistos, ainda, como uma ofensa ao modo tradicional de se produzir e consumir arte.

Desviando-se do padrão, rompendo com estruturas rígidas, a performance opera como “esticador de horizontes” pois, como reflete Juliana Moraes (2015, p.26): “é dever do artista esticar o paradoxo, abrir frestas no sistema mesmo que elas sejam remendadas pelo tempo”. A performance, na universidade, mostra-se como essa potência desestabilizadora, como componente ‘indisciplinar’

“que amplia fronteiras, abre horizontes” (FEIX, 2014, p. 36), que coloca a arte em questão, resistindo a qualquer definição estanque. É justamente perguntando-se sobre essa capacidade da performance que Ricardo Biriba, projeto *Pedagogia da performance: conflitos e consonâncias* (2017-2018) interroga: “O que pode a performance na educação?” A esta pergunta, nos saltam uma abundância de respostas provisórias, como a de Cristiane Rivero que afirma (2019, p.63) a potência da performance em tornar: “a sala de aula um lugar ilimitado ao exercício do autoconhecimento da crítica, da experimentação e da exploração corporal”.

Na abertura à experimentação, há estudantes que, voluntariamente, se colocam em risco, até mesmo de vida. É conhecida a história de um estudante da UCLA que, utilizando uma arma, performou uma roleta-russa dentro da universidade. Por falta de provas, o aluno não foi suspenso, fato que culminou no pedido de demissão de Chris Burden e Nancy Rubins em 2004. A notícia gerou inúmeras reações: “*a few students expressed safety concerns but more were alarmed that the university, if it disciplined the artist, would be cracking down on freedom of expression.*” (Boehm, 2005) Também é conhecida a performance de John Jairo Villamil (1986-2011) na *Universidad El Bosque*, em Bogotá, que levou o estudante a óbito em sala de aula. A partir da ação, o artista colombiano Carlos Monroy (2011) questiona:

¿Cuál debe ser la intervención de la academia frente a propuestas de alto riesgo para ejercicios de aula? ¿Cuál es el sentido de seguridad y auto-protección que la academia inculca a los estudiantes? ¿Es necesario tomar medidas preventivas, explicar los riesgos a ser tomados y cuestionar si las razones, intenciones y/o imágenes valen la pena?

Tais questões fazem com que a realização de um pré-projeto explicitando as características da performance a ser realizada, dê-se por distintos motivos. Não só pedagógicos, mas também de segurança de todes. Afinal, como afirma Moraes (2023) “tudo que é feito para essa disciplina é minha responsabilidade”, ou Tânia Alice (2023) que nos diz: “a gente como professora tem uma responsabilidade sobre aquilo que acontece e eles também, é uma responsabilidade coletiva”, e conclui “e o que me importa mesmo é minha responsabilidade afetiva com as pessoas, não deixar que a pessoa tenha uma experiência que possa ser muito ruim para ela”. Também Samira Brandão, destaca a responsabilidade social do exercício da profissão que implica zelar pelos estudantes, auxiliar em suas práticas sem “expô-lo a riscos em decorrência da ação praticada” (p.100). Como, além de não expô, garantir a segurança de todes e, conjuntamente, garantir a experimentalidade e o espaço para exercê-la na instituição?

A experimentação laboratorial com o “atelier interior” dos artistas, apropriando-me do termo poético utilizado por Biriba para se referir ao arsenal sensível que o artista em formação acessa durante esse mergulho necessário, implica na abertura à experimentação. Como reflete o professor, tais práticas abrem espaços de liberdade de expressão onde o estudante se “desvencilha de técnicas artísticas disciplinares” (2020, p.7). Para Biriba, esse caminho de desconstrução, de ruptura com uma ideia de arte disciplinar, passa por um “mergulho nesse atelier interior” como campo expandido da arte. Tal fato, faz recordar a conversa com Thaíse Nardim que afirma optar por não trabalhar numa perspectiva biográfica no componente porque quando se parte dessas questões, fica mais difícil colocar qualquer tipo de “restrição criativa” (2023). De fato, o trabalho com essa dimensão

autobiográfica, com a própria corpografia dos artistas, com suas memórias, traço de grande parte dos trabalhos em performance, como reflete Ana Bernstein (2001), abriga uma série de desafios que, por vezes, o professor de artes não está instrumentalizado para lidar.

A partir destas contribuições e vivências, bem como dos distintos posicionamentos em torno do tema, longe de pretender responder qualquer pergunta, mas desejando, como sustenta Moraes, “manter o debate e o espaço do contraditório” (2015, p.26), concluo este texto - parte da pesquisa ainda em andamento - iniciado com a questão “quais os limites da performance na universidade?”, com outra indagação: Os limites da performance na universidade são os limites da instituição? Compreendendo a arte em sua inclinação ao pensamento e à ação crítica, extrapolando limites e fronteiras disciplinares e institucionais, novamente o problema se refaz: Como a performance pode lidar com os limites da universidade, criando brechas para sua existência dissensual e desviante no interior das instituições?

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio José de Sá Leitão. Fronteira do múltiplo: performance, pedagogia, contemporaneidade. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte; MRAZ, Sandra de Camargo Rosa,

ACHARKIN, Vera Cecilia. (Org.) **Territórios das Artes**: ensinar-aprender, São Paulo: Educ/Artgraph, 2009, p.89-103.

ARAÚJO, Antônio. FEIX. Tania Alice. FEIX, T. A. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. In: Alex Beigui; Bya Braga. (Org.). **Treinamentos e modos de existência**.. 1ed.Natal: UFRN, 2013, p. 10-20.

BARBOSA, ANA MAE. **Arte não se ensina**; contamina-se pela arte. [vídeo](6’09) São Paulo: Sesc São Paulo, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROz0EPOdkc0>. Consulta em: 12 jun. 2023.

BERNSTEIN, Anna. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, v.1, São Paulo: USP, 91-103.

BIRIBA, Ricardo. Corpos negros em tese: performance e insurgências contemporâneas, **Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal**, 2020.

BOEHM, Mike. 2 Artists Quit UCLA Over Gun Incident. **Los Angeles Times**. 22 jan. 2005. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-jan-22-me-profs22-story.html>. Consulta em: 15 jun. 2023.

CAMNITZER, Luis., PÉREZ-BARREIRO, G. **Arte para a educação, educação para a arte**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal, RN: EDUFERN, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, p. 63-85, 2011.

FEIX, Tania Alice. O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil. **E-misférica**. v.8. New York, 2011.

FEIX, Tania Alice. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos. **Catálogo do Palco Giratório**, v. 2, p. 34, 2014.

FERRANDO, Bartolomé. Acerca do ensino da performance. **Nua, Revista de Artes Escénicas e Performativas**. Vigo: Asociación Cultural Inaudita, n.5, 2012.

MONROY, Carlos. **A riesgo de ser inmensurablemente necesario**. Esfera Pública, 2011.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. Especificidades do ensino da performance nas Artes Visuais. **DAPesquisa**, v. 10, p. 24-37, Florianópolis, 2016.

NARDIM, Thaise Luciane. **Práticas de aprendizagem em arte da performance – pesquisa docência -criação por uma intensionalidade inominável**.2017.288f. Tese (Doutorado em Artes da cena) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017.

RIVERO, Cristiane Rodrigues. **Performancensino: aproximações entre performance, ensino de arte e práticas de mediação em Artes Visuais**. Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Kremer Motta. 2019. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

NÃO NASCEMOS AINDA: Corpos de carne e corpos sem órgãos

Tadzio Veiga¹

RESUMO

Busco, neste texto, observar e refletir sobre algumas aparições e acontecimentos de corpo que podem apresentar semelhanças na maneira como se manifestam e com quais questões estariam lidando. Os conceitos e expressões que me apoio para realizar tal reflexão são: *nikutai* (do japonês, “corpo de carne”) e *corpo sem órgãos*. Tais conceitos estão relacionados com buscas de corpo e de vida intensas em Hijikata Tatsumi², dançarino e coreógrafo japonês do pós-guerra, e Antonin Artaud, poeta francês proponente de um teatro cruel. Apoio-me também na articulação dos termos referentes a essas aparições, segundo os filósofos Uno Kuniichi, Gilles Deleuze e Félix Guattari, assim como os pesquisadores Cassiano Sydow Quilici e Éden Peretta.

Palavras-chave: Corpo; Hijikata; Artaud.

O QUE HIJIKATA FEZ?

Hijikata Tatsumi foi um dançarino e coreógrafo japonês; uma figura importante na contracultura e na arte experimental do período pós-guerra e pós explosões de Hiroshima e Nagasaki, pois operou, na sua dança e nos seus textos, uma forma singular de resistência ao imperialismo cultural que ocorria no Japão a partir da entrada dos Estados Unidos. Seu trabalho se inicia em 1959, com a performance “Cores Proibidas”³ (*Kinjiki*), e se desenvolve em variados formatos ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. O trabalho de Hijikata encontra filiações e novas leituras no ambiente contemporâneo, que buscam desenvolver o que especificamente ele procurava realizar, assim como ampliar as possibilidades da chamada dança *butô*.

Hijikata parecia preocupado em fazer dançar o que não estava às luzes. O pesquisador Éden Peretta arrisca uma definição da dança de Hijikata, já no começo do seu livro “O soldado nu”: “[...] a materialização de um ambicioso projeto de transformação anatômica que pôde apresentar aos jovens desafetos do tradicionalismo das artes do espetáculo uma filosofia alternativa e persuasiva para a expressão teatral” (PERETTA, p. 10, 2015).

¹ Tadzio Veiga é diretor, performer e pesquisador. Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), sob orientação do Prof. Dr. Éden Peretta, investiga acontecimentos de corpo, de cena e de movimento em relação com a vida, a morte e as ambiguidades adjacentes. Diretor do Teatro da Matilha, amontoado de dança-teatro e linguagem performativa por onde realizou “Rito qualquer para qualquer coisa” (2023), “Foda-se eu” (2023) e “Dissolução festiva: geração z” (2019); e do Teatro da Destruição, núcleo de experimentação com recorte da destruição no sentido literal. Busca, em seus trabalhos, aglutinar e justapor universos e unidades de referência supostamente incompatíveis.

² Cito Hijikata como ele seria citado no Japão, com o sobrenome na frente do primeiro nome. Isso vai acontecer também com Mishima Yukio e Uno Kuniichi.

³ Título remete ao romance homônimo de Mishima Yukio, embora não seja uma adaptação da obra para o formato cênico e coreográfico.

Podemos dividir Hijikata em dois momentos: o primeiro, considerado vanguardista, que se inicia em 1959 e segue até 1968, no qual Hijikata parece ter encontrado sua verdadeira obsessão; um segundo, em que uma busca pelo corpo de carne toma conta de seu processo de coreografia (Hijikata começa a deixar os palcos). Esse segundo momento é marcado pela radicalização da investigação anatômica, mediada por procedimentos similares à tortura (PERETTA, 2015) e em busca de uma espécie de verdade que o corpo viria a “secretar”. Esses procedimentos nada mais eram que uma tentativa de desfazer o corpo cultural e individuado (*shintai*)⁴, levando o corpo, territorializado pelo biopoder, a uma experiência diferente, um acontecimento extracotidiano. Desfazer o *shintai* era uma tarefa que o dançarino deveria enfrentar em dança, em salas de ensaio: era nessa desconstrução do self e da apropriação anatômica que a carne poderia ser reencontrada.

A criatura apropriada de sua carne obteria o chamado *nikutai*, o corpo de carne, uma retomada da força que estava anestesiada. Hijikata parecia definitivamente preocupado com o corpo japonês e com tudo aquilo que cerceava e empobrecia suas forças, e não procurou resolver esse problema em ideias escritas, faladas ou proclamadas. Era a dança, em execução, que retomaria as forças, a dança *carnificada* era a força. Nesse sentido, entendemos que a guerra de Hijikata não será resolvida com algum tratado emancipatório, algum acordo institucional ou mesmo a destituição de determinada liderança. Seu inimigo é o biopoder e os mecanismos autômatos que fazem de nós cerceadores de nossa própria carne, de nossa própria anatomia.

Daí a importância de reencontrar seu *corpo de carne* e daí a importância de realizar investimentos intensos que poderiam superar as estratificações que o corpo vinha sofrendo. Entretanto, o *nikutai* não foi uma invenção de Hijikata em “Revolta da Carne” (*Nikutai no hanran*, 1968). A carne já era presente, mas surgia por acaso, tinha aparições. Os corpos que dançavam com Hijikata no seu primeiro período eram travestis, furtadores e homossexuais, pessoas que viviam à margem do sistema econômico e cultural que se estabelecia, composto de um misto da tradição disciplinar japonesa e do modo de consumo importado dos Estados Unidos⁵.

Tendo em vista a importância da investigação intensa, podemos reconhecer que o *nikutai* não se serve de uma imagem de corpo pleno, belo ou autêntico, nem de determinada referência para objetivar um corpo futuro. Este não deve ser entendido como uma realização mais ou menos específica de acordo com certos padrões de corpo e movimento.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em um dos muitos momentos que procuram definir estrategicamente o que seria um *corpo sem órgãos*, apontam que ele é “o corpo sem imagem” (DELEUZE, GUATTARI, p. 20, 2011). O *corpo de carne* de Hijikata deveria ser um *corpo sem imagem*. Hijikata parecia procurar, também, a realização de um corpo sem imagem, desfeito de qualquer fechamento que diminuiria a força do corpo. Nem mesmo os olhos revirados, as caretas, as pernas arqueadas ou a maquiagem branca definem um corpo de carne... não parece ser tão fácil assim constituir um.

A execução de um corpo improdutivo, verdadeiramente apropriado de sua anatomia, é, para Hijikata, uma frente contra o biopoder.

⁴ Diferentes palavras situam, no Japão, o que aqui chamamos de “corpo”. Cada uma dessas palavras traz consigo alguma característica do corpo ou ainda denota a forma como se está observando o corpo.

⁵ Christine Greiner escreve uma história do corpo japonês (que é também um modo de observar a história do Japão) em “Leituras do Corpo no Japão: e suas diásporas cognitivas”, n-1 edições: 2015.

“Além do mais, para uma sociedade orientada para a produção, o uso despropositado do corpo, que eu chamo de dança, é um inimigo mortal que deve ser tabu” (HIJIKATA, p. 44, 2000, tradução nossa).

POR ONDE ARTAUD NÃO VIVEU?

Algumas décadas antes de Hijikata buscar um corpo de carne, uma outra figura se empenhou em refazer sua própria vida, e registrou essas tentativas e essa necessidade em desenhos, poesias e cartas. Trata-se de Antonin Artaud, um ator, poeta, dramaturgo e lúcido francês. Assim como Hijikata, a obra de Artaud também pode ser dividida estrategicamente em dois momentos: o primeiro em que ele está preocupado com o teatro e a força do teatro, e no qual encontramos frequentemente a importância de “reencontrar” o que perdemos e o que sempre tivemos; e o segundo (que defino aqui a partir de sua internação psiquiátrica, em 1937), aquele dos textos sobre o aprisionamento do corpo, das ideias e dos desejos. É nesse segundo momento que Artaud dá nome ao corpo desorganizado que perseguiu durante a vida.

Em Artaud, já encontraríamos inquietações sobre a retomada da vida desde os textos sobre o teatro, em especial o livro “O Teatro e seu Duplo”, que embora tenha sido publicado após o início de sua internação compulsória, é composto por escritos do começo da década de 1930 e por alguns textos inspirados na sua viagem ao México, em 1936, onde Artaud parece ter encontrado alguma coisa.

O Artaud do teatro nos diz que devemos reencontrar uma força que o teatro perdeu, e demonstra diversas vezes o problema que os órgãos podem ter em um corpo, quando contribuem para o entorpecimento. Isso é um problema do ocidente, como podemos observar quando Artaud declara seu respeito por experiências não ocidentais que lidam com o corpo de uma outra forma. Além dos Tahamuras do México, lemos sobre o teatro balinês (em “O Teatro de Bali”) e a acupuntura chinesa (em “Um atletismo afetivo”).

Já o Artaud da década de 1940, possui outra escrita, um outro traço (se pudermos levar em consideração seus desenhos). Onde antes podíamos enxergar certa animosidade, ainda que tensa, agora tínhamos um lúcido e violento desespero. A crueldade, que antes servia ao teatro que tinha o poder de “cercar” e “encerrar” os órgãos, se torna agora a única forma de viver. A submissão à necessidade (ARTAUD, 2002) que antes podia parecer apenas uma orientação para os atores verdadeiramente apropriados de sua força, agora é o vínculo que o lúcido deverá ter com a própria vida.

Artaud escreve sobre essa crueldade na vida em muitos textos, que são denominados aqui no Brasil, de “textos raros”. São textos que servem como dramaturgias, e alguns deles foram apresentados assim. É o caso de “O teatro e a ciência”, no qual ele reconhece o corpo que tem, e as consequências da territorialização nesse corpo: “é preciso sobretudo uma aparelhagem que eu não tenho”. E conclui com certa literalidade: “Teria sido preciso que eu cagasse sangue pelo umbigo para chegar àquilo que eu quero.” (ARTAUD apud VIRMAUX, p. 324 e 325, 2009).

O sofrimento de Artaud, segundo o próprio, lhe deu ferramentas para compreender tudo o que o corpo perdia. Em algum momento, sua anatomia, que é um fluxo multidirecional (VIRMAUX,

2009), precisava se desfazer das unidades inúteis, da estruturação dos fluxos. A anatomia liberada dos registros orgânicos possibilitaria a vida de passear por todo o corpo, sem ser predeterminada. Na conclusão da conhecida emissão radiofônica, Artaud dá nome ao corpo anatômico verdadeiro, e denuncia como esse seria alcançado e restituído:

Digo, para refazer sua anatomia.
O homem está doente porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animálculo que faz com que ele se coce mortalmente,
deus,
e com seu deus
seus órgãos.
Porque prendam-me se quiserem,
mas não há nada mais inútil que um órgão.
(ARTAUD, p. 85 e 86, 2020)

O corpo sem órgãos de Artaud não está em guerra com os órgãos somente, mas com a organização dos órgãos, com a definição dos órgãos. A partir de “corpo sem órgãos” também podemos entender “corpo desorganizado”, “corpo fora dos registros orgânicos e funcionais”.

OS SEGUNDOS NASCIMENTOS

“Em suma, você nunca poderá começar nada. É sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você enquanto você não existe, ou quando você não sabe se algo começou. Você nunca poderá dominar o começo” (UNO, p. 78, 2018).

O filósofo Uno Kuniichi escreve sobre e a partir de Artaud e Hijikata. Uno foi orientado por Gilles Deleuze no doutorado e traduziu a obra “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2” para o japonês. As obras de Uno traduzidas no Brasil são “Gênese de um corpo desconhecido” (2012), “Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado” (2018) e “Artaud – pensamento e corpo” (2022). Uno parece interessado nos modos como se refazer o corpo, como se cria para si próprio alguma outra forma de existência.

Em Artaud e Hijikata encontraremos a importância de realizar um segundo nascimento, a importância de se refazer para então verdadeiramente nascer pela primeira vez (UNO, 2018). Um se valeu da peste, dos pregos e da crueldade para refazer-se; o outro, da carne apodrecida pelos mecanismos de individuação. Se “a vida e o corpo são no fundo uma mesma coisa” (UNO, 2018), refazer a vida, reencontrar a vida será também refazer o corpo, refazer suas condições.

[...] Mas de que eu dispunha para mudar minha vida?
EU
NADA, nada [...]
(ARTAUD, 2022, p. 23)

Para se refazer, estratégias de esvaziamento e povoamento do corpo serão encontradas. Para Hijikata, a tortura em busca de uma anatomia apropriada de sua carne era o caminho. Para Artaud,

a respiração fornece um atletismo potente, mas que ainda não parece refazer o corpo com a crueldade que seria necessária. O corpo sem órgãos não tem nenhuma receita, nenhuma “exposição sistemática de métodos e exercícios desta ‘ocupação consigo mesmo’” (QUILICI, 2015, 103).

Décadas depois da emissão radiofônica de Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari parecem ter encontrado na figura de Artaud uma ampla resistência da subjetividade. Fazem do corpo sem órgãos um protagonista na guerra com o inconsciente tomado pelo capitalismo e os cerceadores do desejo (manicômios, tratamentos compulsórios, sistemas aniquilatórios e fascistas). A obra que confere ao corpo sem órgãos tal importância é denominada “Capitalismo e Esquizofrenia” e é composta pelos livros “O anti-Édipo” e “Mil platôs”.

O corpo sem órgãos é, para Deleuze e Guattari, a obtenção de um corpo e de uma vida aparelhada em seu próprio desejo, destituindo qualquer outro sistema de produção compulsória de desejos capitalísticos e de opressão dos mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Fizeram-nos máquinas desejantes, fizeram-nos acreditar que os desejos que temos são fundamentalmente nossos, frutos de um inconsciente essencial à natureza humana, explicitamente vinculado à falta.

O problema de Édipo seria ter se tornado um plano de fundo para todas as possibilidades do corpo. O problema é que toda e qualquer singularidade é forçosamente encaixada em um sistema de desejo e de falta preestabelecido (e tratado como natural). Mais importante que analisar o passado com base em um mito da sexualidade, para os autores da chamada esquizoanálise, era criar meios para contribuir para a singularização e apropriação das possibilidades de criação do desejo (DELEUZE, 2013).

Nesse sentido, em “Mil platôs”, Deleuze e Guattari trazem certa literalidade para o corpo sem órgãos, assim como apontam os perigos que envolvem sua realização. O corpo sem órgãos será criado, programado, agenciado, de acordo com o meio e as ferramentas no qual e com que ele se encontra.

Para cada CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15)

Recrutar a si próprio, refazer seu corpo e consistir em um outro. A tarefa do corpo sem órgãos é essa. Não teremos receitas para essas criações, porque efetivamente é em busca de se realizar que o corpo sem órgãos será encontrado. Em movimento, um corpo sem órgãos mantém sua potente desorganização.

Como bem explicado por Uno, não somos nós que começamos. É sempre um outro, que nós ignoramos, mas que está sempre ali; sempre esteve. “Algo vai acontecer, algo já acontece” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 14). O corpo sem órgãos está calcificado em uma organização que ele não suporta.

Como vimos mais cedo, o corpo de carne de Hijikata estava em busca de uma força que havia sido também perdida. A retomada da anatomia, em seu sentido mais profundo, era de grande importância para o corpo. Mas há ainda uma diferença fundamental entre Hijikata e Artaud (suplementada por Deleuze e Guattari): a relação com o vazio.

FICA VAZIO?

O vazio é cheio de possibilidades para Hijikata, é ele que permite o corpo se metamorfosear, se tornar tudo aquilo que nunca foi. É na tortura, na raspagem da casca do corpo, que encontraríamos o *ma*. “Ma” é o vazio que comportaria tudo aquilo que nunca foi. Reprogramar o corpo a ponto de ele poder se tornar uma pessoa que já morreu, se tornar uma planta, um outro animal. Em algum momento, já no período coreográfico, Hijikata entendeu o corpo como um receptáculo para todas as outras coisas. Esvaziá-lo seria o mínimo.

Enquanto isso, o vazio é o fim da vida para o corpo sem órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari. O vazio é a morte, a inércia que o biopoder já opera, o indesejado. O corpo inerte já estaria vazio para eles, e deveria, então, ser “povoado por intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, p. 16, 2012).

O perigo do esvaziamento do corpo sem órgãos é também da experiência da morte, da catatonia, do vício etc. Quando um corpo sem órgãos realiza seu programa de criação, e não tem prudência, ele poderá cair no vazio que serviria ao mesmo sistema de cerceamento que organizou o corpo anteriormente. A prudência funciona como uma reterritorialização estratégica do corpo sem órgãos, uma maneira de ele reconhecer e lidar com os estratos que envolvem o seu corpo e sua existência. Sem a prudência necessária, o corpo cai no esvaziamento. Para elucidar esse sentido, Deleuze e Guattari trazem um exemplo um pouco diferente de Artaud: o masoquista.

O masoquista é uma figura importante para confrontar a interpretação que a psicanálise freudiana coloca. Segundo os autores, o masoquista “serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19). O corpo do masoquista não se dirige ao sofrimento porque tem a “ridícula pulsão de morte” (p. 19), mas porque esse procedimento convém a ele. As chicotadas, queimaduras e o teatro de submissão que se estabelece são o que retoma sua anatomia, fazem por ela passar fluxos adormecidos, experimentando, assim, um momento em que o corpo pleno ocorre.

O masoquista, assim como Artaud, não busca paz por meio de um sofrimento que levaria ao fim de sua vida de uma vez por todas. Ao contrário: a crueldade e o procedimento doloroso correspondem às forças adormecidas que precisariam finalmente ser colocadas para fora, como num gesto de expurgo, ainda que despreocupado com a significação deste. Por mais que a imagem consequente ao procedimento não se aproxime das ideias e versões ocidentais e clássicas da “vida”, é neste ardor que algo será reencontrado. O corpo é sem imagem, é desprovido de outras necessidades além de seu próprio acontecimento.

Podemos entender então que o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, a partir de Artaud, é movido em direção à vida. Ele acontece sendo preenchido, ocupado. Ele é puro desejo ao mesmo tempo em que é precisamente improdutivo. Certas práticas, por mais dolorosas que sejam, estão definitivamente preocupadas em alcançar a vida, e o corpo sem órgãos entendi isso da vida.

Enquanto para Hijikata o pacote vazio (*karada*) é um intermediário na obtenção da potência do corpo, em Artaud o vazio seria o fim do corpo. Podemos, a partir dessa diferença no uso e aplicação de termos ao corpo, observar a maneira como a cultura determina de formas completamente opostas algumas noções sobre ele. Embora Uno nos diga que Hijikata criou a seu próprio modo um

corpo sem órgãos (UNO, 2018), é importante salientar que são órgãos diferentes, isto é, são organizações que corresponderiam somente por analogia. Ambos descobriram o corpo sem órgãos, mas assim como escrevem Deleuze e Guattari: para cada corpo sem órgãos teremos que lidar com as questões que os envolvem.

São acontecimentos de corpo, sim, mas são sempre acontecimentos de corpo diferentes. Precisam ser assim para que sejam acontecimentos. A correspondência de um corpo de carne e um corpo sem órgãos talvez não deva ser baseada em imagens de corpo ou conceitos e termos atribuídos a esses acontecimentos. Assim como Hijikata zomba de sua passagem na dança, enquanto realiza a passagem (UNO, 2018), o corpo sem órgãos deverá se manter em um recorrente esquecimento, favorecendo a memória rápida e a associação de fatores pelo imprevisto (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Haveria ainda outras diferenças entre Hijikata e Artaud, a partir do procedimento de corpo e de acontecimento do mesmo. São questões da vida, da morte, do preenchimento, do vazio, da coreografia e do imprevisto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. Organização de J.Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Artaud, o momo**. Tradução de Sílvia Fernandes. São Paulo: n-1 edições, 2022.

_____. **Para acabar com o juízo de Deus**. Organizado por Alex Galeno. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3ª edição. São Paulo: Editora 34: 2013. p. 11-49.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. **Fabulações do corpo japonês: e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HIJIKATA, Tatsumi. **To Prison**. TDR, v. 44, n. 1, p. 43-48. Cambridge: The MIT Press, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146813?origin=JSTOR-pdf>

UNO, Kuniichi. **Gênese de um corpo desconhecido**. Traduzido por Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. Hijikata **Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Traduzido por Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PERETTA, Éden. **O soldado nu**: raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

_____. **O ator-performer e as poéticas das transformações de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

O CAMINHO DE VOLTA: Teatro Dadivoso e ancestralidades amazônidas matrilineares em pesquisa e criação cênica

Andréa Bentes Flores¹

RESUMO

Neste artigo, traço uma cartografia de princípios e procedimentos de trabalho acionados no processo de criação e pesquisa de O Caminho de Volta, processo de criação e pesquisa desenvolvido pelo Coletivas Xoxós, pautado na poética do Teatro Dadivoso. A partir de histórias matrilineares afroindígenas amazônidas, marcadas por processos migratórios, os artistas pesquisadores perseguem o desejo poético de voltar, de fazer fluxo em sentido contrário. Tendo os rios como imagem força de pesquisa, busca-se soluções cênico-performativas que apontem caminhos para conectar diferentes Amazônias: urbe belemense e territórios que se situam mais adentro, na outra margem. São Amazônias de espacialidades e temporalidades diversas, ligadas por águas de rio, Amazônias ancestrais. Os procedimentos criativos em experimentação apontam para cenas opostas aos silenciamentos, distanciamentos e apagamentos, em estratégias de re-existência através da criação.

Palavras-chave: Amazônia; ancestralidade; matrilinearidade; Teatro Dadivoso; processo de criação.

ABSTRACT

In this article, I outline a cartography of principles and work procedures activated in the process of creation and research of "The Way Back," a creation and research process developed by the Coletivas Xoxós, based on the poetics of Teatro Dadivoso. Drawing from Afro-indigenous matrilineal stories from the Amazon, marked by migratory processes, the artist-researchers pursue the poetic desire to return, to flow in the opposite direction, with rivers as a powerful image for research, seeking scenic and performative solutions that point the way to connect different Amazons: the urban Belem and territories further inland, on the other bank; Amazons of diverse spatialities and temporalities linked by river waters, ancestral Amazons. The creative procedures in experimentation point to scenes that resist to silences, distances, and erasures, in strategies of re-existence through creation.

Keywords: Amazon; ancestry; matrilinearity; Teatro Dadivoso; creation process.

¹ Docente efetiva da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, atuando nos cursos Técnico em Teatro, Licenciatura em Teatro e Superior Tecnológico em Produção Cênica na Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte. Líder do Grupo de Pesquisa Gepetu (Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade)/ UFPA/ CNPq. Atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora de Teatro, membra fundadora do Coletivas Xoxós, grupalidade teatral e do Coletivo Filhos de Iracema, formado por artistas de terreiro, em Belém-PA. E-mail: andreaflores@ufpa.br.

COLETIVAS XOXÓS E A CRIAÇÃO COLETIVA EM BELÉM DO PARÁ: UM PONTO DE PARTIDA PARA ESTA CARTOGRAFIA

Em Belém-PA, os artistas sobrevivem, em grande medida, graças aos agrupamentos. Em um tempo no qual viver isoladamente, por si, atende bem ao convite neoliberal, os teatreiros descobrimos há algum tempo que o coletivo é tanto uma utopia, quanto uma tecnologia avançadíssima de respiro em tempos difíceis, tempos estes que parecem não cessar de serem produzidos e reproduzidos, ao menos para a gente de Teatro. E aqui, para que não ressoe como um discurso inflamado e romantizado, eu não me refiro a todo teatro produzido no Brasil. Existe o Teatro que acessa grandes recursos, produzido em regiões com maiores condições de produção e circulação. E existe o Teatro feito por insistência, por necessidade de vida e por uma impressionante rede de afetos e convívio, que sustenta o fazer, para além do capital.

Para Valéria Andrade (2020), o afeto é o elo agregador primordial dos grupos teatrais, na cidade de Belém. Em sua tese acerca das teias de afeto constitutivas de alguns grupos e fazedores da cena teatral belenense, ela ressalta, a partir de entrevistas com criadores, mas também de sua própria experiência, que as relações tecidas entre os fazedores são as responsáveis por manter e romper coletividades.

A intrincada rede afetiva que caracteriza um grupo de teatro é muito comumente formada por pessoas que não se sustentam financeiramente através da cena teatral - porque isto é quase impossível ao Norte do país - e que, não raro, ingressam em processos de criação e sustentam a existência de grupos e coletivos que se mantêm principalmente pelo convívio. As condições são precárias para criar, estreitar e, especialmente, fazer circular espetáculos na Amazônia. E esta realidade é estranhamente desproporcional à forte e intensa produção em Teatro na cidade de Belém-PA, por exemplo, assim como em outras capitais e mesmo em algumas realidades no interior. Nada disto justifica discursos apaixonados e romantizados, que promovem uma espécie de potência da precariedade e se esquecem dos efeitos nefastos para a produção em teatro e para sobrevivência dos artistas locais. Provocada pela ineficácia de políticas públicas no campo da cultura, na e para a região, essa precariedade tem gerado uma série de problemas².

Ainda assim, e sem esquecer as mazelas pelas quais passamos, uma série de grupalidades, com diferentes arranjos, têm sustentado, ao longo dos anos, um rico cenário de criação, pesquisa e experimentação em Teatro na cidade de Belém, através de estratégias de sobrevivência, resistência e insistência, atreladas a fortes relações afetivas.

Se cada indivíduo já comporta muitos entres, um núcleo de indivíduos que se juntam em torno de ideias comuns comporta outros tantos, naturalmente. Desenvolvem trajetórias por meio do contínuo movimento de conciliar as particularidades e aquilo que comungam; trajetórias que são ao mesmo tempo do indivíduo e do coletivo, formado por vozes heterogêneas em busca de um mesmo diapasão. Cada grupo resulta de entrelaçamentos que mol-

² Considero importante ressaltar, dentre tantas precariedades circundantes do processo de produção em teatro na Amazônia, especialmente na cidade de Belém, que as condições de sobrevivência de grupos e artistas de teatro geram competição e rixas, supostamente movidas por diferenças pessoais, que, a meu ver, estão bem mais próximas de uma ação deliberadamente provocada pelas mesmas políticas públicas meritocráticas, excludentes e insuficientes, que têm interesse na desagregação e desorganização da classe artística local.

dam suas opções estéticas, seus procedimentos de criação, seus princípios éticos. [...] Sendo o teatro um território de encontro, entendo que pensar o teatro como relação é afirmar a sua potência máxima (ANDRADE, 2020, p.33).

O Coletivas Xoxós é herdeiro dessa tradição. Criado em 2014, reúne artistas da cena que se encontram para dividir convívio e pela afinidade a princípios e procedimentos de trabalho que se desdobram em processos de criação e pesquisa. Compreendo o Coletivas Xoxós como um coletivo movente, as redes se formam e se rearranjam, especialmente motivadas pelos afetos circundantes em determinados momentos da vida de cada um que se aproxima e pelos processos que motivam a entrada, permanência e continuidade ou afastamento dos integrantes que tornam o coletivo vivo em seus fazeres e afetos. Os processos caminham em várias direções, a depender da urgência dos criadores, mas sempre, de alguma forma, pautados em princípios de trabalhos que vêm amadurecendo ao longo do tempo, durante os nove anos de existência do Coletivas. São eles: o protagonismo de mulheres, as bioescrituras cênicas e o teatro ao alcance do tato.

O protagonismo de mulheres se expressa principalmente na atuação: as mulheres são o centro ou mesmo a univocidade da cena. Entre os anos de 2016 e 2018, em “Ô de Casa! Posso Entrar para Cuidar?”, dois elencos, formados, cada um deles, por quatro a cinco mulheres, circularam pelas casas da cidade de Belém, em um espetáculo situado nas fronteiras entre Teatro e cuidado de pessoas, tendo o espaço doméstico como território de atuação. Em 2022, ainda durante a residência artística no espaço cultural Teatro do Desassossego, em Belém, o Coletivas Xoxós leva à cena, simultaneamente, quatro espetáculos, nos quais atuo como performer solo, através do projeto Quartelada Teatral. São eles: “Rala, Palhaço” (2015), “mEU pOEMA iMUNDO” (2019), “Curupirá” (2018) e “Divinas Cabeças” (2021). O princípio do protagonismo feminino, no entanto, ocorre também no exercício de outras funções. Pois, mesmo quando um homem ocupou o centro da atuação, como em “Fale com Estranho” (2022), solo com atuação masculina, o espetáculo foi dirigido e encenado por duas mulheres e contava com mais de noventa por cento das funções exercidas por pessoas identificadas pelo gênero feminino.

Bioescrituras cênicas é um termo utilizado pela diretora, atriz e cenógrafa Wlad Lima, parceira do Coletivas Xoxós entre 2014 e 2022, para se referir a dramaturgias constituídas total ou principalmente por histórias de vida. Wlad é uma das fundadoras do coletivo, imprimindo essa e outras importantes marcas, artísticas e afetivas, nas criações do grupo. O uso do termo é menos um novo conceito, ou a muralha teórica de um procedimento que se compreende diametralmente distinto de outros, e muito mais uma tentativa de tatear a singularidade de uma experiência, em diálogos com tantas outras, nas cercanias de seu acontecimento. No campo teatral, vários nomes têm sido usados para tentar capturar, de diferentes formas, a criação a partir de histórias de vida, com várias semelhanças entre si e algumas especificidades, a depender dos territórios onde acontecem e dos princípios que convocam, em paralelo à urgência de fazer da própria vida matéria primordial de uma obra de arte. Na experiência do Coletivas, eu situo as bioescrituras cênicas como um princípio dramático, compreendendo dramaturgia em campo expandido³, como escritura cênica que convoca diferentes textualidades na experiência cênica, não restritas ao texto em si, tais como cenografia,

³ Para saber mais sobre dramaturgia em campo expandido, cf. Sánchez (2011).

figurino, ações físicas do performer, etc. De alguma maneira, nos espetáculos do grupo, as histórias de vida estão sempre e deliberadamente imbricadas à dramaturgia; quase sempre, de forma radical, apenas complementada por outros elementos de ficcionalização da cena.

O teatro ao alcance do tato é um princípio de trabalho e outra marca da importante presença de Wlad Lima nos processos de criação do grupo. O termo foi usado por Wlad pela primeira vez em sua tese de doutorado, inicialmente associada às relações de proximidade entre atuante e plateia, característica do teatro que acontece nos porões dos casarões históricos da cidade de Belém-PA. A vasta experiência de Wlad com o que ela chama de Teatro de Porão desdobrou-se em uma percepção ampliada das relações de proximidade física (Lima, 2015). A noção, que se desdobra como um importante princípio dos trabalhos do Coletivas Xoxós, gera experiências cênicas que desejam ser menos teatro e mais acontecimento de intimidade, ato e não representação, não havendo qualquer tentativa de tornar essas experiências uma categoria específica ou de padronizar seu modo de acontecer (Flores, Lima; 2017). Acredito que o teatro ao alcance do tato desdobra-se no que hoje compreendemos como Teatro Dadivoso, poética trabalhada pelo Coletivas Xoxós desde 2016, e sobre a qual tratarei mais adiante.

Esse é o território de partida, o meio do caminho que encontro para esta cartografia que tem como mote “O Caminho de Volta”, processo de pesquisa e criação mais recente, produzido pelo Coletivas Xoxós. Em uma espécie de amadurecimento e experimentação dos princípios norteadores da trajetória do grupo, o processo aciona, ainda, camadas que vão além desses princípios, deliberadamente adensando territórios de importância para o coletivo, que são ampliados por urgências de outros artistas pesquisadores em uma parceria com o GEPETU (Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade), através do projeto de pesquisa “Curupirações Cênicas: poéticas de re-existência e regimes de colonialidade nas artes da cena na Amazônia”, coordenado por mim na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Mais do que um espetáculo, “O Caminho de Volta” aponta para um aglomerado de pesquisas cênicas ligadas a ancestralidades amazônicas e a processos migratórios e dialoga com o esforço de artistas contemporâneos por criar com e a partir de seus territórios de pertencimento, especialmente na Amazônia. O trajeto de acontecimento do processo tem acionado, na experiência do Coletivas Xoxós, procedimentos que, neste artigo, procurarei mapear.

O CAMINHO DE VOLTA: PROCESSOS MIGRATÓRIOS, ANCESTRALIDADE E MATRILINEARIDADE AFROINDÍGENA POR ENTRE RIOS NA AMAZÔNIA

Exerço hoje a função de coordenação do projeto e a direção cênica de O Caminho de Volta. A elaboração do que hoje compreendo como princípios e procedimentos de criação envolve, no entanto, vozes coletivas. Acordos, desacordos, trajetos sinuosos, desencontros e encontros, atravessados por muitos afetos, próprios de uma produção nascida em grupalidade teatral, são alguns dos movimentos que geraram o que é o processo hoje. Meu percurso aqui é quase um lembrar/inventar as rotas desse trajeto afetivo, enquanto reconheço, no ato mesmo de escrita, os princípios e procedimentos de trabalho que perseguimos.

Águas de rio conectam diferentes Amazônias. A diversidade desse território reflete processos de ocupação e exploração, culturas tradicionais, diferentes geografias e outros processos que tornam impossíveis quaisquer tentativas de homogeneização. Amazônia diz muito pouco acerca do território onde atua o Coletivas Xoxós. Estamos em uma metrópole, Belém, uma Amazônia urbana, a Amazônia de grandes cidades.

Em meados de 2022, o coletivo se reunia para discutir nossas urgências de criação, o que nos movia, o que ansiávamos. Havia algo que nos ligava, por entre os desejos diversos: a distância entre esta Amazônia urbana belemense e outras Amazônias, ou, como preferimos, Amazônias tornadas outras, uma vez que a vida na grande cidade passa a ressoar como a única, a melhor, ou a que se toma como referência para os modos de ser, de saber, de poder. Havia, assim, um incômodo, uma inquietação, direcionada a essas Amazônias outrificadas pela experiência urbana. A elas nomeamos, a princípio, Amazônias de floresta.

Em minha tese de doutorado, utilizei por diversas vezes o termo “Amazônia de floresta” para referir-me a territórios de comunidade tradicional, especificamente de comunidades indígenas. Naquele contexto, quando investigava um processo de criação com comidades indígenas, em busca da descolonização de meu corpo cômico, era importante demarcar esse território em sua separação com Amazônias urbanas, deixando evidente que meu corpo se adensava, floresta adentro, em pesquisa, junto a comunidades específicas (Flores, 2019). Para o processo de criação com o Coletivas Xoxós, entretanto, essa dicotomia criava um fosso desnecessário.

Amazônias de floresta, no contexto do processo de criação, referia-se a territórios que se situam mais adentro, em outras margens, outros rios, mais próximos de imaginários e modos de vida tradicionais. A dicotomia tão bem demarcada entre urbe e floresta, no entanto, demonstrou-se irreal. Onde começam, onde terminam, e o que torna possível essa outra categoria de espaços- que ainda tem a urbe como referência-, são algumas questões que apontam para o risco de criar uma subcategoria de homogeneização e mesmo de exotização. Habitantes de uma Amazônia urbana, apontando para uma floresta inespecífica, poderíamos facilmente recorrer a símbolos massificados e realizar atos de apropriação cultural, como acontece a cada vez que, frente aos discursos acerca da liberdade do ato criador, nós, artistas, não nos questionamos e nos recusamos a adensar discussões que envolvem a ética, o respeito e o necessário diálogo com as culturas tradicionais.

Os espaços de Amazônias outrificadas perderam os contornos bem definidos por suas fronteiras geográficas. E o território de criação foi se delineando pela experiência vivida pelas famílias de cada criadora do Coletivo. Era preciso mergulhar nas genealogias, voltar na experiência temporal, para encontrar, sem exotizar, esses territórios amazônidas situado em outras margens de rio.

“Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui” (KRENAK, 2022, p.7). As distâncias espaciais que separam Belém dessas Amazônias são, por vezes, tão extensas, quanto àquelas relacionadas não somente ao espaço, mas também ao tempo: Amazônias contemporâneas e Amazônias ancestrais. Este tempo também não é preciso, nem se trata da instauração de uma nova dicotomia entre presente e passado, o que tornaria a distância temporal cada vez maior, sustentando um estranho fosso entre contemporâneo e ancestral. Que tempo-espaço seria este, então, a que passamos a denominar de ancestralidades amazônidas?

Essa pergunta revirou-se noutra, fundamental para a instauração do processo de criação: de que Amazônias ancestrais viemos? Essa era a questão que nos deslocaria da sala de debates para a sala de trabalho e experimentação, numa delicada partilha de histórias de família que tinham em comum o fato de que todas nós tínhamos uma conexão com diferentes rios, de onde partiram parentes próximos ou distantes, em fluxo migratório, para Belém. Nessas histórias, encontramos pertencimentos, silenciamentos, identificações e, finalmente, conexões legítimas entre diferentes Amazônias.

Vasculhar e partilhar essas histórias levou cada uma de nós a memórias e relatos, alguns deles de difícil acesso, que partiam de Belém e rumavam de volta às Amazônias ancestrais, seguindo o percurso dos rios. Vasculhar histórias, encontrar nomes, trajetos, conhecer e criar com esses achados. Era como fazer um fluxo migratório contrário, seguir uma espécie de caminho de volta. O nome do espetáculo veio em uma noite de encontro do Coletivas, no quintal de minha casa. Assim que ele se apresentou, notamos que dava corpo às urgências que nos moviam: O Caminho de Volta.

O Caminho de Volta vem amadurecendo enquanto espetáculo, mas também como uma movência, uma força motriz maior que o espetáculo em si, impulsionada por novas questões que são caras aos procedimentos de criação desenvolvidos pelo coletivo e que não se restringem ao grupo, nem ao processo em si. São questões para as quais o Coletivas Xoxós encontra algumas respostas possíveis, refeitas a todo momento, conforme o processo amadurece, e talvez passíveis de respostas outras, movidas pelas urgências de outros criadores, em processos de criação de alguma maneira análogos, conectados por uma ou mais questões, cujas respostas em algum ponto se assemelham e, em outros, se afastam.

“Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos” (Krenak, 2022, p.14). Para onde voltar? Rumo a amazônias ancestrais, a rios de memórias, a pertencimentos, a saberes, presentes em narrativas orais de familiares que contam sobre tempos e pessoas, próximas ou distantes, que deixaram esses espaços rumo a Belém. Por que voltar? Para fazer um fluxo migratório contrário, no sentido de deixar-se atravessar pelas sensibilidades de mundo imbricadas nessas histórias e que redimensionam imaginários, pertencimentos; que redimensionam o corpo e as Amazônias com as quais e a partir das quais criamos. Como voltar? Foi preciso encontrar algumas vias. O deslocamento real é importante para o coletivo, faz parte de nosso desejo atravessar os rios e chegar até esses territórios, mas também compreendemos que voltar tem intuito poético, performativo, no sentido de encontrar cenas capazes de colocar o corpo em estado de retorno.

O Caminho de Volta pode seguir várias linhas. Essa última pergunta, “como voltar?” está muito próxima de outras, que talvez tenham sentido análogo. Por que rota seguir? Uma rota inesperada se conectou ao processo, sem que nos déssemos conta. As histórias que encontramos tinham, em comum, uma intensa presença feminina. Tratava-se de um fluxo migratório de mulheres: mães, tias, avós, bisavós. Mulheres movidas por urgências e necessidades, e que carregaram consigo vivências, imaginários, que paulatinamente se transformam em potentes forças de vida, para além da criação artística, para cada uma das pessoas do elenco, também integralmente feminino, que compunha o coletivo neste momento. O protagonismo de mulheres enquanto princípio de trabalho do Coletivo radicalizou-se, assim, na adoção da matrilinearidade como rota para nosso Caminho de Volta.

O trajeto matrilinear da criação realça narrativas e presenças susceptíveis a invisibilidades. Se as histórias familiares já se revelam passíveis de apagamentos, contar essas histórias, a partir de

mulheres, amplia presenças que foram – e são -constantemente subalternizadas. Para além disso, porém, a escolha dessa rota nos desloca para o centro de discussões sobre os papéis femininos exercidos na Amazônia, em uma associação entre gênero e um contexto social específico. Este procedimento estaria reivindicando, assim, uma perspectiva feminista que, ao invés de evidenciar e generalizar opressões centradas no gênero, ressalta singularidades locais, que estão evidentes nas histórias e vivências partilhadas pelas mulheres em seus complexos territórios de existência.

Porque o gênero é construído socialmente, a categoria social “mulher” não é universal, e outras formas de opressão e a igualdade estão presentes na sociedade, outras questões devem ser feitas: por que gênero? Até que ponto uma análise de gênero revela ou oculta outras formas de opressão? Qual das situações das mulheres a teoria feminista teoriza bem? E de que grupos particulares de mulheres? Em que medida essa análise facilita os desejos das mulheres de entender a si mesmas mais claramente? (Oyèwùmí, 2020, p.173)

Criar a partir do protagonismo feminino, no Caminho de Volta, implica, assim, adotar uma rota matrilinear de criação, que torna complexas as relações de gênero na Amazônia, para além de este-reótipos universalistas acerca de mulheres. Agora, não somente as atrizes são protagonistas, como também suas ancestrais. Essas presenças são convocadas em sua potência de ação no mundo, como também nos encontros entre seus trajetos de vida e pelas compreensões que as atrizes vão criando sobre si mesmas, enquanto convidam os espectadores a também visitarem histórias de mulheres ancestrais no intuito de melhor conhecerem-se.

Essas mulheres revelaram, ainda, mais uma camada para o processo de criação. Não demoramos muito para perceber que não se tratava apenas de uma questão de gênero. Todas as mulheres que encontramos em migração, em nossas histórias familiares, são afroamazônidas. Aqui preciso fazer uma breve discussão, acerca de nossa negritude amazônida. Ou melhor, de nossa condição afroindígena, como prefere o pesquisador Agenor Sarraf Pacheco (2012).

Fruto da mestiçagem de matriz africana, com a intensa presença de povos indígenas, essa identificação considera o processo histórico de colonização específica da região amazônica e baseia-se inclusive em dados censitários, que revelam, por exemplo, a constituição afroindígena mesmo de espaços comumente associados à resistência negra, como os quilombos. Além disso, para além das questões de raça e etnia, o pesquisador ressalta também a simbiose histórico-social de cosmologias e saberes africanos e indígenas, assim como a presença massiva dessa população mestiça, alocada dentro dos padrões de “pardo” nos dados do IBGE, padrões que não dão conta de realçar a força de grupos sociais considerados pelo pesquisador como pilares das fronteiras amazônidas.

A compreensão desse processo, contudo, não é negar as tradicionais identidades culturais com as quais os habitantes da região operam para falar de si, de sua história e cultura, mas abrir brechas nos discursos essencialistas e guetizadores sobre identidade. E ao mesmo tempo, chamar a atenção que muitos habitantes da região têm sua árvore genealógica erigida pelas matrizes africanas e indígenas, podendo assumir, entre suas muitas identidades, também a de afroindígenas, já que, formaram-se culturalmente nos códigos afroindígenas que sustentam o tecido histórico-social da região. Apostamos na existência de uma dicção afroindígena, assim como em performances, vocábulos, culinárias, estéticas, crenças, costumes e tradições que diferenciam a constituição de homens, mulheres e crianças amazônidas, quando se apresentam em ambientes intersticiais (Pacheco, 2012, p.200).

Em acordo com a elaboração do pesquisador, considero que as negritudes amazônidas coexistem com uma condição afroindígena, tão presente quanto visível nos traços fenotípicos, nos modos de viver, nos imaginários e saberes circundantes, especialmente em comunidades tradicionais. Rumando pelos rios, seguindo o percurso de mulheres, nos encontramos com afroindianidades constituintes do corpo das atrizes-pesquisadoras. Aqui não me ateno a definir a identidade com a qual cada atriz se identifica, mas a apontar, como procedimento, que o Caminho de Volta é um percurso de encontro ancestral com matrilinearidades afroindígenas. Nesse sentido, o encontro se dá ativamente, na busca por rumos que façam aparecer espaços intersticiais que revelam os sustentáculos das fronteiras amazônidas.

Para finalizar, gostaria de retomar o acionamento da poética do Teatro Dadivoso no processo de criação. Chamamos de Teatro Dadivoso as poéticas cênicas situadas nas fronteiras entre teatro, cuidado de pessoas e espiritualidade, desenvolvidas pelo Coletivas Xoxós desde 2016, a partir do espetáculo “Ô, de Casa! Posso Entrar para Cuidar?”. Ao propor um processo que se desenvolve nessa poética, as atuantes se colocam em trabalho de cuidado consigo, a partir de uma questão pessoal com a qual necessitam lidar, ao mesmo tempo em que oferecem algo, uma oferta de cuidado, também a quem assiste. O sentido da dádiva é, portanto, de dupla via: recebo cuidado sempre que faço a cena e entrego cuidado a quem estiver comigo.

Em casa, o Teatro Dadivoso já acontecia e segue acontecendo. Estar na casa de quem nos recebe, entregar nossa casa-corpo para esse espaço, é dedicar-se ao trabalho e não há outra alternativa, se não entregar-se com toda a profundidade que o ato requer (Flores; Lima, 2017).

Assim descrevemos, Wlad Lima e eu, a experiência que vivemos com aquele primeiro espetáculo, disparador da poética do Teatro Dadivoso. Encenado para acontecer nas casas das pessoas, espaço de intimidade, o espetáculo imprimiu marcas importantes que seguem acompanhando a tessitura dessa poética em outras experiências cênicas: a instauração desse espaço de intimidade, a compreensão da cena como um trabalho direcionado ao outro, um ato *dedicado* e a tessitura dramática atravessada por histórias de vida, cânticos e presságios.

Em “Divinas Cabeças” (2021), o Teatro Dadivoso volta à cena, desta vez em uma atuação solo minha. Não estávamos nas casas das pessoas, mas a atriz se manteve em ato de cuidado de si e do outro, assim como houve a instauração de um espaço de intimidade propício à troca, a compreensão assumida por estar em trabalho com o outro e a estrutura dramática que, experimentada anteriormente, era refeita em outros arranjos singulares. Se antes cada atriz em cena contava histórias relacionadas a questões pessoais delicadas, em Divinas Cabeças, uma questão central na minha vida naquele momento, relacionada ao racismo, à consciência da negritude e à descoberta de uma espiritualidade afrocentrada, se coletivizava em outras questões ligadas ao enfrentamento da pandemia de COVID-19 e a perdas de entes queridos.

Roberta Bentes Flores Bayma (2023) desenvolveu uma pesquisa de doutorado publicada em livro acerca das potências de cuidado de si e de outros, desenvolvidas pelo Coletivas Xoxós, através do Teatro Dadivoso. Ela se dedicou a investigar e testemunhar atos de cuidado em ambas as poéticas do coletivo, a partir de sua presença junto ao grupo, onde exerceu diferentes funções, principalmente direção de palco. Sua pesquisa deixa evidente o que, em outros escritos, apenas deixamos indica-

do: a dimensão coletiva da cura, do cuidado, que buscamos com essa poética. A princípio, trata-se da coletividade que se instaura entre as criadoras. Nos escritos da pesquisadora, porém, encontro discussões que me deslocam para a existência de coletividades em movimento de cuidado também na plateia. Além disso, as questões levantadas em *Divinas Cabeças*, sobre as quais a pesquisadora se dedica, apontam para uma dimensão maior que as personalidades da atriz, instaurando outros potenciais coletivos.

Essas compreensões são fundamentais para o desejo que se revelou com a criação de *O Caminho de Volta*. Do cuidado de uma questão pessoal, avançamos para o entendimento social do que se está cuidando e buscando transformar. Além disso, o próprio direcionamento do ato de cuidar está mais inclinado ao sentido coletivo-comunitário, ao adensamento dos modos como desejamos completar a partilhar dadivosa: não entregar algo a alguém, mas partilhar sentidos possíveis que alarguem o alcance da poética para temas e condições de interesse comunitário.

Matrilinearidades afroindígenas amazônicas revelam *sentipensares* amazônicos. Em dádiva, as narrativas, cânticos e presságios partilhados acionam a presença de ancestralidades, estreitam relações entre a urbe e outras localidades, enquanto convidam a plateia a se reconhecer, também por seus pertencimentos, nas sensibilidades de mundo Amazônicas.

PELOS CAMINHOS DE ÁGUA, RE-EXISTÊNCIAS POSSÍVEIS

O Caminho de Volta vem experimentando territórios de invenção cênica em tensionamento entre o que se delinea enquanto estratégia de re-existência e os regimes de colonialidade. Re-existir aproxima-se de uma necessidade intersubjetiva e social, emergente na América Latina e, afirmo, especialmente nas Amazônias, como resultado de enfrentamento às violências produzidas pelo regime de colonialidade. Compreendo, junto a Achinte (2017), que a experiência da colonialidade, herança colonial do capitalismo na América Latina, gera exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais/étnicas e de gênero/sexualidade. Essas violências são da ordem da relativização e negação de condições de existência a grupos humanos subalternizados (negros, mulheres, indígenas, população LGBTQIAP+, etc.), através de sistemas de controle de seus corpos e saberes. Determinados grupos humanos são, assim, desumanizados e postos à margem, outrificados, lançados aos confins do sistema como não-seres, não-existências, excluídas do que se denomina de monoculturalismo da modernidade ocidental.

Em uma perspectiva mais ampla que o ato de resistir, os atos de re-existência são, assim, uma espécie de busca ativa pela possibilidade de ser, negada pelos regimes de colonialidade, em diversos âmbitos da vida social, inclusive, acrescento, nos fazeres e saberes da cena. A experiência poética e de pesquisa instaurada aqui está situada nas bordas da cena e da vida, tensionando a monocultura ocidental e os efeitos do regime de colonialidade na realidade local. O Caminho de Volta deseja adensar territórios possíveis de invenção de estratégias de criar e re-existir na Amazônia.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, A. A. **Práticas creativas de re-existência baseadas em lugar**: más Allá del arte...el mundo de lo sensible. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2017.

ANDRADE, V. F. de. **Poéticas do afeto no teatro de grupo**: trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). 2020. 392p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

BAYMA, R. B. F. **Teatro Dadvoso**: Ritos e atos poéticos como práticas de cuidado de si e de outres. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2023.

FLORES, Andréa Bentes. **Curupirá**: uma poética cênica cartográfica entre comichidades ameríndias na Amazônia. 2019. 290p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FLORES, A. B.; LIMA, W. de S. Ô, de casa! Posso entrar para cuidar? um teatro-cura ao alcance do tato. **Revista Nufen**, v. 9, n. 1, 20-39, 2017.

KRENAK, A. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIMA, W. **O teatro ao alcance do tato**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA, 2015.

OYĒWÙMÍ, O. Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.171-181.

PACHECO, A. S. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012

SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: **Repensar la dramaturgia**. BELLISCO, Manuel; JOSÉ CIFUENTES, María; ÉCIJA, Amparo (Ed.). Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

O LEVANTE DA RENDA: pistas para compor uma narrativa insurgente da renda de bilros tecida por mãos ameríndias no norte do Brasil.

Jucélia da Silva¹

Larissa Latif²

RESUMO

Levantar a renda é uma expressão utilizada pelas rendeiras de bilros para se referirem à retirada da peça finalizada da almofada. Já o levante, em termos históricos, seria uma reação coletiva a situações de opressão. Ao fazer um exercício de fabulação, propõe-se uma aproximação poética entre o procedimento técnico de *levantar a renda* e as alterações realizadas por povos originários amazônidas nos materiais da renda de bilros tradicional, ação livremente interpretada aqui como um levante simbólico em reação à imposição do ensino desta técnica pelos colonizadores portugueses, e que teria *originado a renda da terra*³. A pesquisa que teve início com a performance *pelo Bilro e pelo Espinho* (2020) está em andamento pelo PPGArtes/UFGPA e tem gerado uma produção artística híbrida que atualmente desdobra-se em peças de renda denominadas, por hora, *objetos para transver*, utilizados em ações performáticas. Compartilho aqui imagens captadas por câmera fotográfica.

Palavras-chave: renda de bilros; povos originários; performance; pelo Bilro e pelo Espinho; Objetos para transver.

ABSTRACT

Raising the lace is an expression used by bobbin lacemakers to refer to the removal of the finished piece from the cushion. On the other hand, in historical terms, it would be a collective reaction to situations of oppression. [By making an exercise of fabulation, a poetic approximation is proposed between the technical procedure of lifting/raising the lace and the alterations made by Amazonian native peoples in the materials of traditional bobbin lace. An practice seen in this paper as a symbolic uprising in reaction to the imposition of the teaching of this technique by the Portuguese colonizers, which would have originated the land rent.] The research that began with the performance *pelo Bilro e pelo Espinho* (2020) is in progress in the Postgraduate Program in Arts (Federal University of Pará). This research has generated a hybrid artistic production that currently unfolds in lace pieces called *objetos para transver* used in performative actions. Here, I share images captured by camera.

Keywords: bobbin lace; native peoples; performance; pelo Bilro e pelo Espinho; objetos para transver.

¹ Jucélia da Silva é mestranda em Poéticas de Atuação em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFGPA/PPGArtes). Bacharela e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp (IA-SP), licenciada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC-PT). Integrante do grupo de pesquisa PETECA e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)E-mail: pelobilroepeloepinho@gmail.com.

² Larissa Latif é doutora em Artes Cênicas (UFBA, 2005) e pós-doutora em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro, Portugal, 2016). É membro do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC/UA), onde integra o Grupo Género e Performance (GECE). Professora da ETD e do PPGArtes da UFGPA. Coordenadora do grupo de pesquisa PETECA. E-mail: larissalatif@gmail.com.

³ BRUSSI, 2009.

INTRODUÇÃO

A técnica da renda de bilros, uma forma complexa e singular de entrelaçamento de fios, parte da Europa e encontra seu caminho para terras brasileiras durante a colonização portuguesa, onde sofreu adaptações significativas nas mãos das comunidades indígenas. É com base na pesquisa poética e contextual sobre o tema que surge a performance e seus atuais desdobramentos aos quais esse artigo, tem por objetivo apresentar: *pelo Bilro e pelo Espinho e objetos para transver*.

A história da renda de bilros reflete complexas interações culturais, técnicas e socioeconômicas que moldaram as trajetórias das comunidades envolvidas na sua feitura ao longo dos séculos. O processo poético-reflexivo aqui compartilhado visa lançar luz sobre as contribuições ancestrais indígenas na construção cultural em torno desse saber-fazer no cenário brasileiro, explorando como essa arte tradicional se tornou um meio de expressão de identidade e resistência.

Ao explorar tais questões, este artigo visa contribuir para uma compreensão mais aprofundada das complexas relações existentes entre técnica, cultura e identidade, na renda de bilros por meio da arte. Portanto, para culminar na ação performativa, o processo de pesquisa passou por uma etapa de pesquisa contextual a respeito da entrada do ensino da técnica, via portugueses durante a colonização, nas regiões norte e nordeste do Brasil, abordadas neste artigo na primeira e segunda sessão. Por fim, na última sessão, explico as escolhas estéticas para a elaboração do trabalho, refletindo sobre as possibilidades de uma produção artística contemporânea autoral ser, ao mesmo tempo, estratégia de reaproximação com a própria ancestralidade e meio de rerepresentar e atualizar um saber-fazer tradicional de relevância coletiva.

SOBRE A RENDA DE BILROS

A renda de bilros é uma técnica manual têxtil secular, na qual se prescinde da utilização de uma almofada, onde é fixado o *risco* (ou cartão), com desenhos compostos por diferentes pontos e que funcionam como mapas a serem seguidos para a composição da trama. Os fios podem ser variados, algodão, fibra vegetal (bananeira, sisal, tucunzeiro, metalizados etc.) e são enrolados em bilros (de osso, madeira etc.), instrumentos que, ao serem manuseados pelas rendeiras, sustentam, movem e direcionam a linha para tecer a trama, enquanto esta vai sendo fixada por espinhos (ou alfinetes) para que não se desmanche (FLEURY, 2002).

Quando buscamos informações sobre as origens da renda de bilros, três registros aparecem com mais recorrência: Milão (Itália), em 1493, Flandres (Bélgica), em 1495 (RAMOS, L. RAMOS, A. 1948) e Zurique (Suíça), em 1536, (EARNSHAW apud FELLIPI, 2021). Mas, para além de disputas pelo pioneirismo de sua invenção, acreditamos que seja elucidativo pensarmos, também, sobre suas características e aspectos técnicos em relação a trabalhos já existentes na época. Um exemplo disto é o macramê, um trabalho manual que também é realizado com fios soltos e aos pares, mas que não apresenta o uso dos bilros, o que representaria a inovação técnica desse tipo de renda (ETCHEVERY apud FELLIPI, 2018). Outra comparação possível seria em relação à maneira como as tramas, em ambas as técnicas, são tecidas: na renda de bilros há a presença do suporte (almofada) e de obje-

tos para fixar a trama e impedi-la de se desmanchar (espinhos, alfinetes...). Já no macramê, os nós funcionam, ao mesmo tempo, como elemento compositivo dos desenhos da trama e como recurso técnico para sustentá-la.

Além de diferenciá-la de outros tipos de renda, esse elemento pode nos conduzir, inclusive, para um tempo anterior ao surgimento desses trabalhos manuais, cujo fio é protagonista da composição da trama, conforme a instigante perspectiva da autora britânica Fany Bury Palliser (1805-1878). Em seu livro *History of Lace*, publicado pela primeira vez em 1885, ela nos sugere que o surgimento das rendas - tanto a de agulha como a de bilros - seria o resultado do processo de eliminação gradativa do tecido, que servia de base para a fixação da linha, referindo-se às características do bordado de agulha. Essa transição teria começado pela substituição de tecidos densos e opacos, pelos mais leves e translúcidos (por exemplo o tule e o *mousseline*); posteriormente por processos nos quais a trama das bordas de tecidos, como o linho, era desfiada para criar ornamentos variados, conhecidos como franjas. Tal processo teria avançado, em alguma medida, para a utilização do recurso de corte, que consistia em retirar pedaços de tecidos rente aos bordados - o *point coupé* ou *cut-work* - criando, assim, os bordados vazados ou abertos, por exemplo, o *richelieu* (PALLISER, 1902).

Desta maneira, as rendas seriam, técnica e simbolicamente, o resultado de um processo emancipatório do bordado em relação a qualquer base permanente de tecido. O fio então, passa a se entrelaçar apenas em si mesmo, fazendo-se trama durante sua passagem pela almofada - que agora lhe serve apenas como suporte transitório - inventa para si uma outra maneira de se organizar no espaço e passa a constituir-se de estrutura livre e autônoma, conquistando o ar como o mais novo componente para preencher suas reentrâncias.

Considero, portanto, que o procedimento chamado pelas rendeiras de “levantar a renda” é o resultado de um processo de emancipação do fio, fato fundante de uma nova técnica na trajetória das manualidades têxteis. Assim, para caracterizar esse momento, sugiro, aqui, uma mudança do uso do verbo levantar para o substantivo levante, numa tentativa de conferir ao objeto, antes levantado, a intenção e a capacidade de levantar-se e modificar sua história, por acreditar que este, sim, tenha realizado o primeiro “levante da renda”. A partir da mudança sugerida, proponho uma transposição simbólica da expressão “levante da renda”, já imbuída desse caráter de insurgência, para quase três séculos mais tarde, quando a técnica da renda - nesse caso a de bilros - foi inserida entre os povos originários de determinadas localidades do norte e nordeste do Brasil, no intuito de aproximar seu sentido ao modo contrário como se desdobrou a trajetória da renda de bilros produzida pelos povos ameríndios, frustrando os planos do colonizador português, como veremos a seguir.

RENDA E TERRITÓRIO

Em meados do século XVIII, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, logo após assumir o cargo de governador da capitania de Belém (PA), comunica por carta a seu irmão, Sebastião José de Carvalho (o marquês de Pombal) - que estava em Portugal à serviço da corte - sua preocupação em relação ao poder atribuído às Ordens Religiosas na região a qual estava agora sob sua responsabilidade. Mostrava-se especialmente preocupado e incomodado com a presença e atuação dos Jesuítas que, segundo

Mendonça Furtado, não estavam mais conseguindo exercer o domínio necessário sobre os indígenas, o que começava a afetar, inclusive, as dinâmicas comerciais dentro das missões, acusando-os de:

...terem o monopólio da mão-de-obra indígena; de não controlarem os índios que continuavam com seus costumes e línguas, contaminando inclusive os brancos de Belém; de manterem os índios missionários sob uma "*aparente liberdade*" nas Missões; de controlarem a economia das "*drogas do sertão*" (sua produção e comércio), sem pagar imposto, prejudicando os cofres públicos e os colonos que sofriam uma concorrência desleal; de controlarem o comércio local de produtos essenciais [...]; e, principalmente, de controlarem a concessão do trabalho dos índios para os colonos e Estado. (MENDONÇA apud LOPES, 2005, p. 65)

Em suma, o governador estava atribuindo aos jesuítas "*...a culpa do pouco desenvolvimento econômico da Capitania ...*" (LOPES, 2005, p. 67). É nesse momento, então, que a atuação de Sebastião José de Carvalho torna-se determinante para uma mudança de rumos no sistema de organização da vida dos povos indígenas brasileiros, a fim de que estes passassem, definitivamente, a serem úteis e contribuíssem para o êxito da Coroa Portuguesa (LOPES, 2005).

Para o cumprimento desse objetivo, as palavras de ordem estabelecidas por Carvalho e Melo foram: "*ocupar, povoar, controlar e desenvolver*" (LOPES, 2005, p.31). Estavam, pois, estabelecidas as diretrizes fundamentais do Diretório dos Índios (1750-1798) ou Diretório Pombalino, que substituiu o Regimento das Missões, tirando dos jesuítas o poder de controle e de decisão sobre os povos indígenas. O Diretório estabelecia que fossem criadas as Vilas de *Índios*, nas quais eles possuiriam todo o âmbito da sua vida organizado, controlado e vigiado, para, em meio aos mais diversos planos previstos, "*...assumirem práticas e costumes culturais e políticos ocidentais-cristãos...*".

Um dos aspectos pelos quais esse controle deveria ocorrer era a educação e, para tanto, Pombal "*obrigou o estabelecimento de escola para o ensino de meninos e meninas [...] ou, na falta desta, a fixação de mestres nas Vilas*" (LOPES, 2005, p. 9). Dentre as atividades previstas para serem ensinadas, nesse contexto de imposição de práticas europeias, aparecia a técnica da renda de bilros, como nos conta a historiadora Fátima Martins Lopes:

[...] a preocupação primeira era a de que produzissem o tecido grosseiro utilizado para as vestimentas indígenas, mas também se preocupavam que as tecelãs se aperfeiçoassem para fazerem tecidos "*finos e tapados*" e que se dedicassem também à elaboração de rendas" das quais poderiam receber para seu sustento". Para tanto foram enviados para as Vilas jogos de bilros, agulhas e linhas. (LOPES, 2005, p. 313).

Essa noção de que era preciso " *europeizar*" os costumes dos povos indígenas reiterava uma premissa salvacionista do homem branco europeu, construída a partir de uma perspectiva hegemônica, que o autoriza determinar ao outro noções próprias de civilidade, com seus alicerces em ideais fundamentais do iluminismo. Algo tão bem elucidado através das palavras do autor indígena Ailton Krenak:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade [...] que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (KRENAK, 2019, p. 11)

A partir da perspectiva de que tais estratégias colonizadoras visavam promover o apagamento cultural ao inculcar costumes ocidentais e tornar o índio "[...] ignorante das coisas da própria terra, da própria língua e da própria cultura" (LOPES, 2005, p. 33), caberia, pois, questionar se a inserção da renda de bilros, uma técnica de origem europeia e até então desconhecida entre os povos originários do Brasil, auxiliou o projeto de "europeização" pretendido pelo colonizador.

Era evidente que o objetivo de ensinar a técnica da renda de bilros almejava que estas fossem reproduzidas pelos indígenas tal qual as produzidas na Europa. O que se confirma em relatórios enviados periodicamente à corte, como meio de controlar e acompanhar o progresso do aprendizado, aos quais eram anexadas amostras das rendas (Figura 1) feitas pelas aprendizes. Importante ressaltar que, em tais documentos, constavam anotações onde, por vezes, expressava-se o descontentamento diante do distanciamento entre a "qualidade" das rendas europeias e as realizadas aqui: "eram *grosseiras e rústicas*" (LOPES, 2005).

Tais julgamentos acerca da qualidade da renda que começava a ser produzida pelas aprendizes, evidencia uma expectativa de que esta fosse simplesmente reproduzida aos moldes europeus, sem considerar, portanto, que estas agora eram outras e possuíam uma outra maneira de se relacionar com os objetos que confeccionam e utilizam. Segundo LAGROU e VAN VELTHEM (2018), na perspectiva ameríndia, a confecção dos artefatos "...estão estreitamente associadas à visão de mundo..." (p. 134) sendo, por isso, impossível dissociar o processo de feitura de tais objetos do contexto no qual isso acontece e, igualmente, por quem é realizado e, por isso, inevitavelmente são um demonstrativo da sua "... concepção de espaço e de organização social.. e, conseqüentemente, "...refletem redes de sentidos, próprias a cada cultura indígena...". Provavelmente por isso as rendas enviadas tenham frustrado as expectativas portuguesas, porque, para as aprendizes, a essência do ato de engendrar, o que quer que seja, deve estar intrinsecamente relacionada com a sua existência e o seu entorno.

A partir da pesquisa de LOPES (2005), da qual consta aqui apenas uma fração da grandiosidade de sua contribuição, vimos evidências do contexto impositivo e intencional da inserção da técnica da renda de bilros entre povos originários do Brasil. Em seu trabalho a autora trata especialmente das localizadas do Rio grande do Norte mas, podemos considerar que, em se tratando de um projeto colonial que visava o domínio, tal estratégia tenha sido engendrada em outras vilas existentes na época. A seguir compartilho dados da pesquisa em relação uma vila na região amazônica.

Em 1783, a pedido do governo português, partia de Lisboa o naturalista de origem baiana Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), recém laureado Doutor em Filosofia Natural pela Universidade de Coimbra, com destino a Belém do Pará, onde chegou a 21 de outubro do mesmo ano, após 51 dias de viagem. Sua missão era comandar uma expedição científica na Amazônia para registrar a natureza e aspectos do cotidiano e costumes dos nativos da região. Para isso trouxe consigo dois desenhistas e um botânico. Juntos, percorreram inúmeras localidades, permanecendo no Brasil até 1793. Os registros da longa viagem empreendida por Alexandre e seus companheiros de jornada foram reunidos na obra *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* (1800).

Além dos materiais existentes, por óbvio, em Portugal, há alguns exemplares presentes em acervos brasileiros. Dentre as imagens que compõem a publicação, constam algumas fichas que nos mostram detalhes do interior de uma habitação ameríndia da época, localizada na Vila de Monte



Figura 1. Título: Amostras de rendas. Rendas feitas por indígenas na Vila de Arez - RN acompanhadas de anotações.

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino (1760).

#paratodomundover

Imagem dividida em duas partes. Na parte de cima, um fragmento de carta escrita em letra cursiva com alguns carimbos, também em tinta escura. Na parte de baixo, cinco pedaços de faixas tecidas em renda de bilros e três meadas de fios em tons variados de bege.

Alegre (PA) e que traz uma cena na qual estão presentes algumas pessoas realizando diferentes trabalhos manuais como a produção de cuias, a tecelagem e a renda de bilros (Figura 2) esta última trazida aqui em destaque (Figura 3). As ilustrações produzidas na época nos confirma, portanto, a presença da prática da renda de bilros por indígenas também na região amazônica.

A concepção trazida por LAGROU e VAN VELTHEM (2018), de que o processo de confecção de artefatos por povos indígenas envolve, em uma relação de interdependência, formas distintas de conhecimento e as matérias-primas utilizadas, nos aponta o seguinte: a técnica da renda de bilros, sim, foi introduzida e ensinada, porém, as aprendizes a executaram de acordo com as habilidades e expertises que já possuíam e empregavam em outros fazeres manuais e, muito provavelmente, por conhecerem as características e possibilidades dos materiais disponíveis no seu entorno, recorrem a estes e passam a utilizá-los. Ou seja, a técnica em si continuou sendo executada, mas a modificação de alguns instrumentos imprimiram alterações visíveis no aspecto da trama (BRUSSI, 2009).

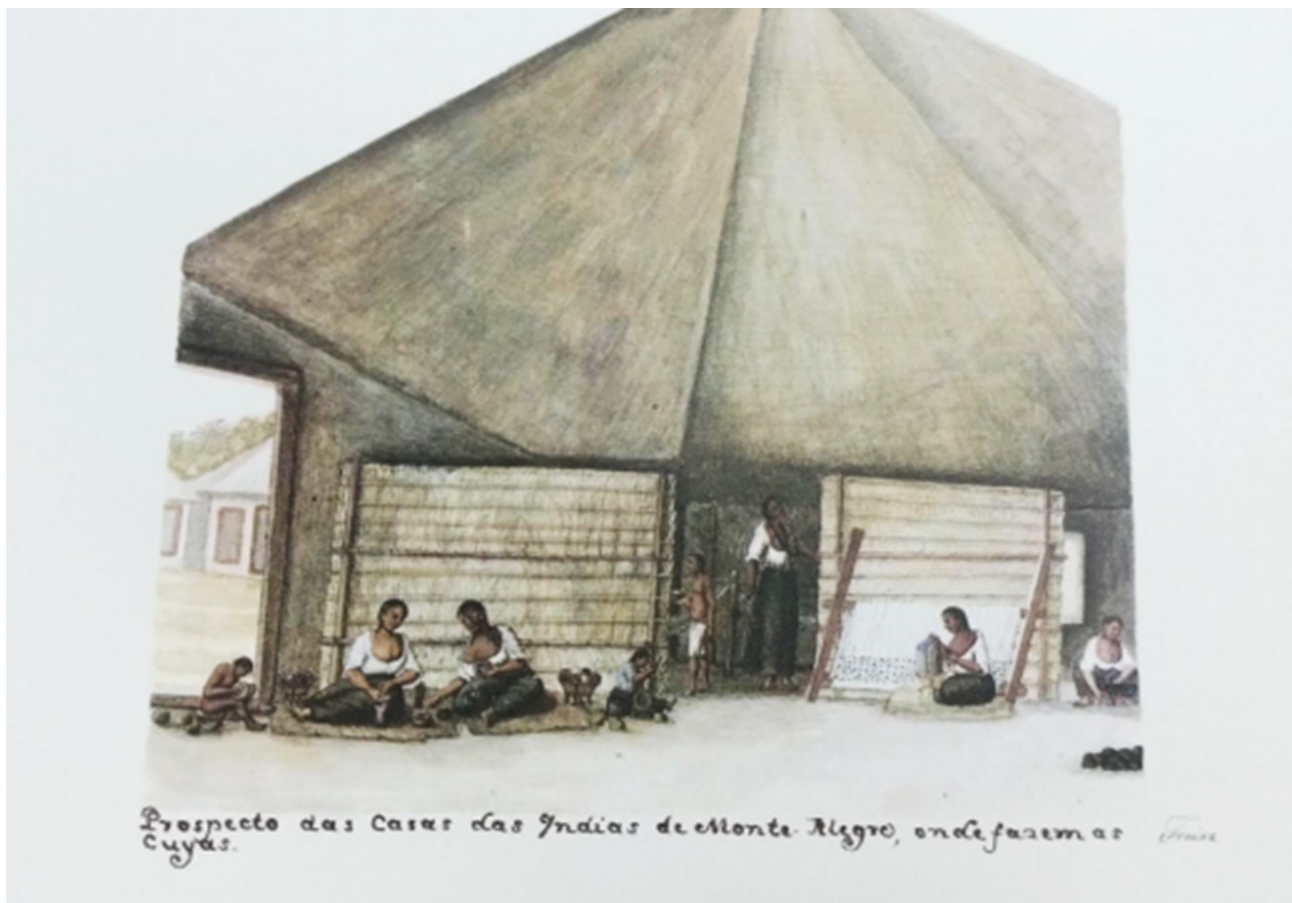


Figura 2. Título: Prospecto. Visão do interior da casa de indígenas de Monte Alegre.

Fonte: Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1800).

#paratodomundover

Interior de uma cabana de palha, habitação típica de nativos da época. Com abertura em uma das laterais e duas esteiras, também de palha, encostadas em pé e de frente. Espalhadas no ambiente, vê-se aproximadamente nove pessoas, entre adultos e crianças, a maioria mulheres, fazendo atividades manuais como: tecelagem, decoração de cuias e renda de bilros.

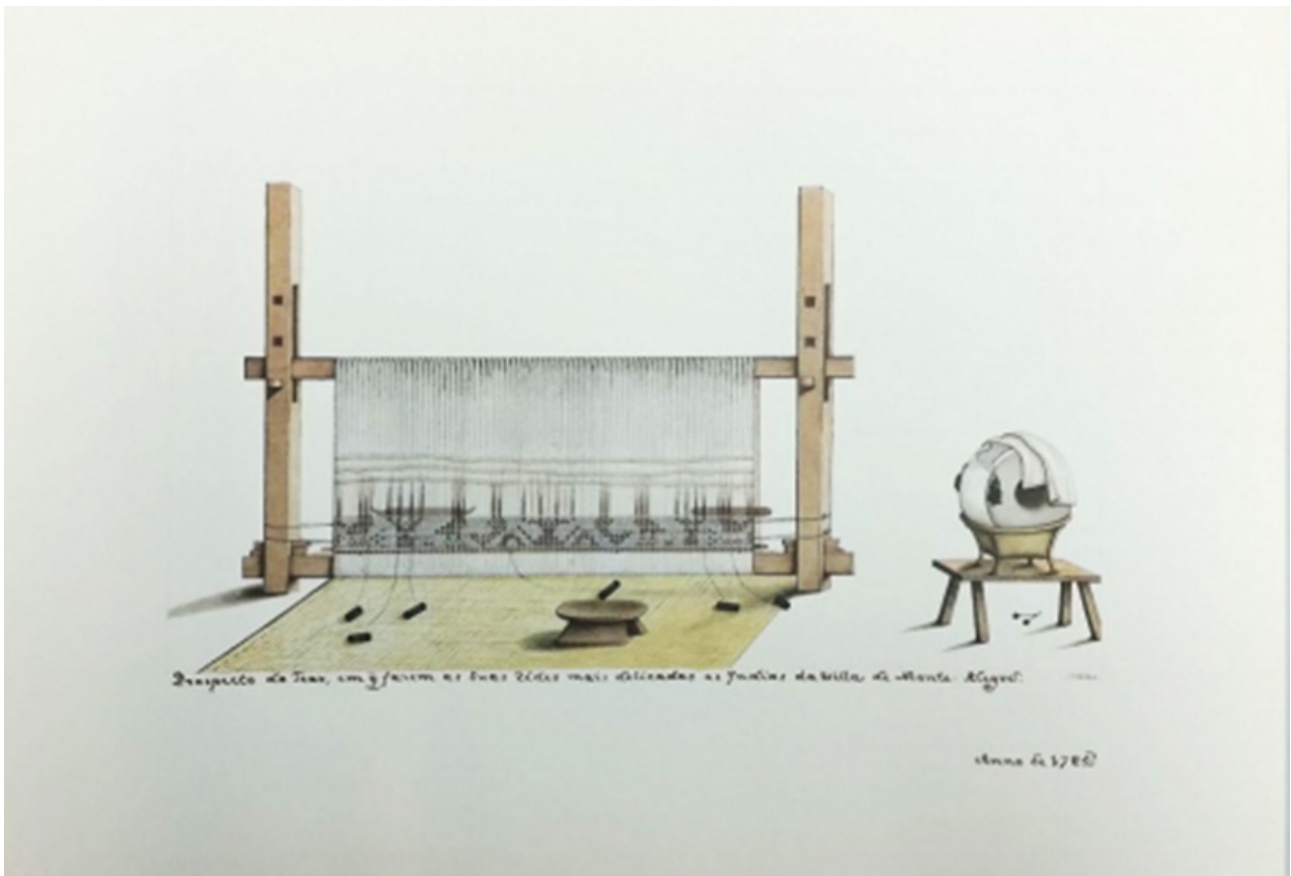


Figura 3. Título: Prospecto. Detalhe da imagem de indígena tecendo renda de bilros.

Fonte: Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1800).

#paratodomundover

No centro da imagem de fundo branco, estão dispostos lado a lado um tear de madeira com trama de fios claros com uma faixa estreita já tecida com detalhes em tons escuros e claros e uma almofada de renda de bilros com trabalho em processo, dentro de um suporte, aparentemente de cestaria, que está sobre pequena mesa de madeira. Sob esta, soltos no chão, vê-se dois bilros.

As mudanças são representadas principalmente pelas seguintes alterações: a linha branca e fina, por fios de palha e os alfinetes pelos espinhos de mandacaru que, por serem mais largos, aumentam o espaçamento entre os pontos. Outra mudança ocorreu na maneira de confeccionar os bilros, que costumavam ser esculpidos em uma forma inteiraça, ganha uma versão construída em duas partes: cabo e “cabeça”, formada por sementes, por exemplo, a de tucum; tais aspectos teriam sido responsáveis por caracterizar a renda feita em solo brasileiro, por indígenas, como a “renda da terra” (BRUSSI, 2009, p. 26).

PELO BILRO E PELO ESPINHO

Em 2020, instigada pelas informações sobre as circunstâncias do início da trajetória da renda de bilros, aqui no Brasil, e como seu contato com os povos originários havia transformado esse sa-

ber-fazer, começo a elaborar um novo trabalho. Tinha em mente algumas condições para conduzir o processo: teria o som dos bilros como elemento disparador, seria uma performance e utilizaria apenas os materiais característicos da *renda da terra*.

É nesse momento que surge o segundo elemento compositivo da obra e que lhe agregaria novas camadas de importância e sentido: a descoberta - a partir de uma fala de minha mãe (Dona Lurdes) - de que a minha bisavó havia sido uma rendeira de bilros. Aos poucos a proposta foi se delineando para uma ação na qual seria tecida uma peça de renda de bilros diante do público, com a duração temporal real necessária. Para tanto, todos os elementos e personagens essenciais à sua confecção deveriam estar presentes em cena. Convidei as rendeiras de bilros, Carmem Garrido e Gabriela Cherubini, para realizarem comigo a performance que nomeei de *Pelo Bilro e pelo Espinho* (Figura 4), com o título grafado intencionalmente com as iniciais dos nomes dos objetos em caixa alta, para destacar a importância destes no processo. Também optei pela estrutura frasal que alude a uma espécie de oração/reza em nome deles.



Figura 4. Título: Registro da performance. Rendeiras confeccionando a peça de renda durante ação no Sesc 24 de maio (2022).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Daniel Argieri.

#paratodomundover

Três mulheres: duas de frente, uma de pele branca, cabelos pretos, lisos, amarrados ao centro da cabeça e franja. A outra, de pele negra clara, brinco pequeno. Ambas usam máscara sanitária no rosto e vestidos rosa claro. Olham para a cabeça da mulher de pele negra clara sentada ao centro, sobre a qual tecem com as mãos uma trama de espinhos marrons longos e pontiagudos que estão voltados para fora e fio marrom claro, enrolados em instrumentos de madeira com aproximadamente quinze centímetros, chamados bilros.

Agora faltava realizar algumas operações poéticas para transgredir a técnica e diferenciar essa ação performática da atividade cotidiana da rendaria. A primeira foi colocar a minha cabeça à disposição para servir de suporte para a confecção da trama; a segunda foi optar pela permanência dos materiais que, no fazer habitual, saem de cena após cumprirem suas funções técnicas. Aqui, era imprescindível que eles ocupassem um lugar de protagonismo e importância, por serem eles que representam e caracterizam as mudanças realizadas na renda de bilros pelos povos ameríndios e também para que, assim, fosse possível visualizar os vestígios das etapas de elaboração da peça, valorizando, assim, o processo e o trabalho realizado pelas rendeiras. Eles, agora, tornam-se elementos estéticos compositivos da trama da renda e exercem, cada um, um papel singular na constituição desta.

Para tentar entender o que havia ocorrido e o que, agora, de forma mais consciente, desejava que acontecesse, me ancorei na concepção das forças agentivas observadas por Lagrou (2009) sobre as cosmologias de alguns povos ameríndios. Nas quais, todo adorno ou matéria-prima, quando em contato com aquele que o manuseia, exerce forças agenciadoras através de sua constituição material e simbólica.

Enquanto a trama era tecida em torno da minha cabeça, pude experimentar sensações jamais vividas: a percepção da presença das rendeiras girando ao meu redor; e a proximidade de suas mãos em movimentos ágeis que, por vezes, tocavam meu rosto; o som produzido pelos bilros em ação; a textura levemente áspera do fio de sisal roçando na minha pele. Todos esses elementos em ação simultaneamente estabeleciam uma atmosfera sinestésica que despertava no meu corpo um estado de vibração e agitação que perdurou ao longo de toda a ação. Como se o processo do fio tornar-se trama sobre mim, deflagrasse no meu corpo também transformações que servissem, como sugere Eduardo Viveiros de Castro, “para ativar poderes de um corpo outro” (2015) - ou corpos - os quais possivelmente sempre estiveram ali mas que suas presenças só foram ativadas naquele momento (Figura 5).

Após a ação, enfim me vi diante da imagem-corpo resultante do processo, na qual apesar de conseguir me reconhecer, passo a ter a certeza de que não estive ali - e não estou aqui - sozinha. Percepção esta que emerge a partir de uma ação artística mobilizada pelo interesse em resgatar aspectos de um saber-fazer outrora exercido por representantes de uma herança ameríndia e nordestina - que compõem a minha identidade - e que expressa a conexão desses povos com a natureza do seu entorno. Pela primeira vez, tive a compreensão da essência da ancestralidade, que seria “... termos a existência definida pela existência de outras existências” (JÚNIOR apud MARTINS, 2021, p.57). Deste primeiro entendimento, começo a investigar quais procedimentos artísticos poderiam ser realizados para que essas outras existências, de maneira simbólica e poética, emergissem e fossem apreendidas para, assim, se tornarem, em alguma medida, visíveis.

Faço, então, um exercício de retorno ao princípio de tudo: a renda. E me dedico a observar e refletir sobre o cerne da construção da técnica que a forma. A confecção da trama da renda de bilros ocorre a partir do entrelaçamento dos fios ao se moverem de maneira multidimensional: eles dançam para cima e para baixo, para um lado e para o outro, em linhas transversais e diagonais, curvas ou retas. Na renda, os fios existem e atuam ao mesmo tempo para a construção da sua trama. Percebo, portanto, ser essa simultaneidade que tenho buscado nos experimentos atuais.



Figura 5. Título: Registro da performance. Máscara/Veste finalizada (2020).

Fonte: Ana Pigosso.

#paratodomundover

Mulher de pele negra clara sentada ao centro da imagem com vestido largo sem mangas bege. Possui na cabeça um trama de fio marrom claro, amarrado a instrumentos de madeira com aproximadamente 15 centímetros e espinhos marrons longos, com a ponta voltada para fora. O fundo da imagem está ocupado por plantas de espécies diversas, algumas suspensas e outras ao chão.

Aquela peça confeccionada em renda de bilros sobre e ao redor da minha cabeça se torna, agora, objeto para *transver* pois é a partir de seu uso que meu corpo é convocado a mover-se, numa dança espiralar, tal como propõe Leda Maria Martins, que “...funda o ser no tempo...” (2021) e busca promover uma interação mútua entre mim e os elementos que a compõem: o fio, os espinhos e os bilros - que continuam a emitir seus sons, agora sob novas organizações rítmicas (Figura 6).

É durante essa relação que emergem e torna-se visível na imagem a coexistência das diferentes temporalidades que residem no meu corpo, ou seja, uma “...simultaneidade das instâncias presente, passado, futuro ...”, como define Leda Maria Martins (2021, p. 23), emanações de outras existências que animam e significam a minha existência no agora pois “...a ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital” (MARTINS, 2021).



Figura 6. Objeto para *transver*. Preparação para ativação (2023).

Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Nícia Salimos

#paratodomundover

Mulher de pele negra clara aparece da cintura para cima, virada quase totalmente para um dos lados, com vestido bege escuro, Possui na cabeça um trama de fio marrom claro, amarrado a instrumentos de madeira com aproximadamente 15 centímetros e espinhos marrons longos, com a ponta voltada para fora. Diante de uma árvore com folhas verdes grandes.



Figura 7. Ativação do objeto para transver. Captação da ativação em processo (2023).

Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Nícia Salimos

#paratodomundover

Mulher de pele negra clara aparece da cintura para cima, virada quase totalmente para um dos lados, com vestido bege escuro, Possui na cabeça um trama de fio marrom claro, amarrado a instrumentos de madeira com aproximadamente 15 centímetros e espinhos marrons longos, com a ponta voltada para fora. Diante de uma árvore com folhas verdes grandes. Toda a imagem tem aspecto borrado e tremido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, a técnica da renda de bilros, trazida para o Brasil durante a colonização, não foi apenas assimilada passivamente pelas comunidades indígenas, mas, em vez disso, viu-se transformada e reinventada de acordo com as tradições, materiais e visões de mundo desses povos. O processo poético de resgate e expressão de identidade por meio da renda de bilros, apresentado neste artigo, destaca a complexa interação entre a técnica, a cultura e a identidade.

Ao longo do artigo, foi explorada a evolução da técnica da renda de bilros em território brasileiro, incorporando materiais locais, como palha e espinhos de mandacaru, além de assumir uma expressão singular, a “renda da terra”. A inserção dessa técnica entre os povos indígenas teve implicações culturais e sociais profundas, refletindo a busca do colonizador por europeizar os povos nativos e controlar suas práticas.

A ação performática *Pelo Bilro e pelo Espinho* resgata não apenas a técnica da renda de bilros, mas também a sensibilidade, a conexão com a natureza e a ancestralidade, que permeiam essa arte tradicional. A performance permite que as outras existências se manifestem, trazendo à tona as vozes e os saberes das rendeiras e de suas comunidades. A simultaneidade de temporalidades, capturadas através do movimento, do som e das imagens, cria uma experiência transiente e poética que nos faz repensar nossa relação com a renda. Assim, *Pelo Bilro e pelo Espinho* representa uma oportunidade de reconectar-se com as raízes culturais não hegemônicas que compõem a identidade, tanto minha, quanto do espectador.

REFERÊNCIAS

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **da “renda roubada” à renda exportada**: a produção e a comercialização da renda de bilros em dois contextos cearenses. Dissertação. UNB, Brasília-DF, 2009.

FELIPPI, Vera.; PERRY, Gabriela. Renda de Bilros: estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil. **ModaPalavra**, v. 11, n. 21, p. 126-146, jan-jun, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1982615x11212018126>. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/10352/7182>. Acesso em: 12 out. 2023.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1800.

FLEURY, C. A.E. **Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará**: a expressão artística de um povo. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

LAGROU, Els; VELTHEM, Lúcia Hussak Van. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, São Paulo, n. 87, p. 133-156, dez, 2018. DOI: 10.17666/BIB8706/2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>. Acesso em: 16 mai 2023.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da liberdade**: as vilas de índios no Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII. Tese. Recife, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PALLISER, Bury. **History of Lace**. New York: Charles Scribner's Sons. 1902.

RAMOS, L. & RAMOS, A. **A renda de bilros e sua aculturação no Brasil**: nota preliminar e roteiro de pesquisa. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

O PARATEATRO E A “VIRAGEM PERFORMATIVA” DO SÉCULO XX

Lidia Olinto¹

RESUMO

Este texto tem como objetivo analisar a relação entre os experimentos parateatrais realizados pelo Teatro-Laboratório sob liderança de Jerzy Grotowski e a chamada “viragem performativa” no século XX. O termo *Parateatro* aglutina distintas práticas realizadas nos anos setenta e oitenta que tinham em comum não permitirem a observação passiva. Esses experimentos negavam a necessidade de elaboração de uma obra final, espetáculos teatrais no estrito senso, bem como a representação teatral no sentido tradicional, e valorizavam a experiência artística como veículo de autoconhecimento através do contato entre seres humanos. Embora o Parateatro seja único em suas inúmeras especificidades, dialoga com o contexto histórico geral do período, a contracultura e sua “viragem performativa”, conforme análise da autora, Erika Fisher-Lichte.

Palavras-chave: Parateatro; Grotowski; Viragem Performativa; Artes Cênicas.

ABSTRACT

This text aims to analyze the relationship between the paratheatrical experiments carried out by the Laboratory Theater under the leadership of Jerzy Grotowski and the so-called “performative turn” in the 20th century. The term Paratheatro brings together different practices carried out in the seventies and eighties that had in common that they did not allow passive observation. These experiments denied the need to create a final work, theatrical shows in the strict sense and also theatrical representation in the traditional sense and valued artistic experience as a vehicle for self-knowledge through contact between human beings. Although the Parateatro is unique in its countless specificities, it dialogues with the general historical context of the period, the counterculture and its “performative turn”, according to the analysis of the author, Erika Fisher-Lichte.

Keywords: Paratheatre; Grotowski; Performative Turn; Performing Arts.

O prefixo “Para” significaria “ao lado de” e, adicionado ao termo “teatro”, comporia um novo vocábulo, *Parateatro*, que significaria “ao lado do teatro”, como apontaram Slowiak e Cuesta (2013, p. 60). Mas o que foi exatamente o *Parateatro*?

O termo *Parateatro* reúne práticas muito distintas realizadas pelo *Teatro Laboratório* ao longo de toda a década de setenta e nos primeiros anos da década de oitenta. Tinham em comum serem experiências de improvisação coletivas, realizadas ao ar livre ou dentro de uma sala, em que todos obrigatoriamente eram participantes, não sendo possível apenas observar, e que também não resul-

¹ Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP com bolsas concedidas pela FAPESP e CAPES. Fez pós-doutorado na UnB no PPGCEN. Desde 2018 é professora na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), Brasília, na graduação (bacharelado e licenciatura em artes cênicas) e pós-graduação (especialização em direção teatral). Diretora e atriz. Email: lidiaolinto@gmail.com.

tavam em um espetáculo ou em qualquer “produto” artístico. Essa configuração específica pode ser sintetizada através do termo “Cultura Ativa”. Como explica Grotowski, a “Cultura Ativa” se oporia a “Cultura Passiva” do seguinte modo:

Uma cultura ativa é cultivada, por exemplo, por um escritor ao escrever um livro. Nós a cultivamos ao prepararmos nossas atuações. A cultura passiva — que é importante e rica em aspectos que não são fáceis de exprimir aqui — ocorre na relação com aquilo que é um produto da cultura ativa, ou seja, ler, assistir a um espetáculo ou filme, ouvir música. Em certas, digamos, dimensões de laboratório, estamos trabalhando num meio de expandir a esfera da cultura ativa. O que é privilégio de poucos, também pode se tornar propriedade de outros. Não estou falando da produção em massa de obras de arte, mas de uma espécie de experiência criativa pessoal, que não é sem sentido para a vida de um indivíduo, ou para a sua vida com os outros (Grotowski apud Burzyński; Osiński, 1979, p. 130).

Nessa explicação, vemos que o que se estava denominando como “cultura ativa” não seria exatamente uma novidade, nem um aspecto exclusivo das atividades parateatrais. A novidade estaria — se é que se deveria usar este termo — na maneira como se valorizava alguns aspectos específicos e comuns a toda manifestação artística, em especial das classificadas como cênicas, que seriam a interação entre indivíduos e o processo criativo, quer dizer, o momento em que se está criando e não a obra resultante desse processo em si. Assim, os experimentos da chamada “Cultura Ativa” negavam de modo contundente o teatro enquanto forma artística institucionalizada e, portanto, “aprisionada” em certos paradigmas. Como resume Grotowski:

Todos os elementos de um certo tipo de teatro estão presentes: contatos, impulsos, movimentos, improvisação, sons, música e espaço. Mas não estamos buscando criar personagens; ao contrário, estamos procurando situações que permitam o mínimo de jogo de representação (Grotowski, 1975, p. 34).

Nesse sentido, negava-se o teatro, todavia, paradoxalmente, continuava-se tendo como “base” a arte teatral, seus jogos, técnicas e exercícios, especialmente aqueles que já faziam parte do repertório técnico do grupo, isto é, seu “leque” de práticas cênicas.

Também se pode reconhecer nas experimentações parateatrais uma espécie de foco geral de interesse, algo complexo que era denominado pelos membros do *Teatro Laboratório* como “Encontro”, outro conceito igualmente central e intimamente conectado à noção de “cultura ativa”. Essa noção de “Encontro” passa a ser muito enfatizada em quase todos os textos/entrevistas produzidos pelos membros do *Teatro Laboratório* durante a década de setenta: “Já não é mais uma questão de pesquisa técnica: estamos procurando entender o que um encontro entre duas pessoas realmente significa, entre um indivíduo e os outros, [...]” (Grotowski, 1976, p. 15); “O que fazemos relaciona-se não só com a prática, mas, talvez, ainda mais com certo estilo de vida, com a busca por pessoas, para um encontro” (Grotowski, 1975, p. 33). O que Grotowski e seus companheiros estavam chamando de “encontro” poderia ser compreendido como uma forma de “processar-se no mundo”, uma busca de certas qualidades de “presença” e de “troca”, qualidades estas específicas e fora dos automatismos cotidianos, “um certo modo de existir com as pessoas” (Flaszen, 1978, p. 312) ou, em outras palavras, “uma procura de si mesmo no outro” (Motta-Lima, 2012, p. 217).

A centralidade do “encontro” se torna viável a partir da “eliminação”/problematização de outros elementos característicos da arte teatral (na acepção euro-americana), especialmente a separação artistas-espectadores, a composição de uma “obra” cênica (enredo, personagens e signos) e o princípio da representação (cópia da realidade, e não uma realidade assumida). Nesse sentido, o vanguardismo estaria na ênfase na interação humana em detrimento dos outros elementos característicos do campo teatral. Isso configuraria uma espécie de “abandono” ou de “negação” da arte teatral apenas nos moldes em que ela se encontrava, em seu *status quo*, em suas fronteiras “usuais”, mas não de vários aspectos intrínsecos dessa arte. Trata-se de um paradoxo apenas aparente de “teatro sem teatro”, pois se tratava de experiências que usavam as técnicas, os exercícios, as lógicas, as linguagens da Arte Teatral, e que apenas não almejavam produzir um produto teatral (um espetáculo) como resultado final. Havia uma espécie de expansão máxima dos ensaios (momento sem espectadores, sem apresentação pública), ou melhor, de considerar assumidamente os ensaios como momento mais importante do processo criativo, no qual ocorreria um tipo de descondicionalidade da percepção e do comportamento cotidiano, quer dizer, um processo singular de autoconhecimento na sua dimensão interpessoal (através do contato com outros seres humanos) e intrapessoal (através do contato consigo mesmo).

Outro aspecto importante do *Parateatro* é que se tratava de “uma jornada para fora do teatro, às raízes da cultura, à comunicação e à percepção essenciais” (Kolankiewicz, 1978, p. 1), ou seja, em direção a algo que de certo modo sempre existiu, mas que é anterior à constituição do “teatro” como prática e termo da cultura ocidental, algo que estaria na “origem” das Artes Cênicas e que transcenderia as inúmeras peculiaridades de cada fenômeno artístico. Trata-se da interação/contato com outros seres humanos - e/ou consigo mesmo -, a partir da qual se produz alguma experiência significativa e transformadora para o(s) envolvido(s). Conforme explica Grotowski, “no tocante à obra de arte, é sempre alguma espécie de encontro, nem que seja um encontro em solidão com seu próprio ‘eu’” (1975b, p. 7).

Partindo da visão antropológica ampliada de Grotowski, visão essa alinhada à Teoria da Performance de Schechner (1985 e 2003) e à Etnocologia de Bião, Pradier e outros pensadores (1998), pode-se dizer que essa experiência de contato/“encontro” seria um aspecto elementar e inerente a qualquer manifestação de caráter espetacular/performativo (seja artística num *stricto sensu* ou não), na qual se dá algum tipo metacotidiano de interação entre indivíduos. Nessa perspectiva ampla, o “encontro” englobaria e transpassaria tanto os diversos e bem distintos fenômenos culturais socialmente considerados como artísticos, bem como os igualmente diversos e diferentes rituais de cunho religioso ou sócio-político existentes pelo mundo. E que estaria também presente no desempenho esportivo, na política e outros “comportamentos espetaculares” (Bião, 1998). A forma como este elemento performativo/espetacular se configura em cada caso varia bastante, indo desde uma interação mais “tradicional”, na qual um grupo seria mais “passivo” (espectadores) e o outro “ativo” (atores), a modos bem variáveis de integração, nas quais seria mais problemático distinguir os dois polos. Nesse sentido, o contato/“encontro” seria tanto um aspecto pragmático basilar, como também um pressuposto epistemológico das manifestações cênicas/performativas, uma vez que seriam feitas para acontecerem “ao vivo”, na presença de espectadores. Apesar de ser possível apontar al-

gumas exceções² a essa premissa básica, pode-se considerar uma performance ou comportamento espetacular qualquer ação realizada por um ou mais seres humanos (sejam considerados atores ou não) diante de um ou mais seres humanos (sejam estes explicitamente espectadores) provocando algum grau/tipo de interatividade entre estes dois grupos e/ou pares.

Mesmo que se possa explorar uma participação mais ativa do público, problematizando de alguma forma a diferenciação funcional atores-espectadores, isto é, a “tradicional” dicotomia palco-plateia — como é o caso das propostas parateatrais e também as propostas de outros artistas (por exemplo, Cage e Cunningham, Kaprow, o *Living Theater*, o *The Open Theatre*, o *Teatro Oficina*, os *Carpet Shows* de Peter Brook, dentre outros), ainda assim a interação de indivíduos circunscrita numa relação espaço-temporal única, não deixa de se configurar de algum modo. Como pontua Ryngaert: “(...) apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos” (2008, p. 6). Ou, em outras palavras: “O valor básico do teatro, que impossibilita substituí-lo por meios mecânicos de comunicação, é a comunhão entre um ser humano e outro, num certo tempo e lugar” (Cynkutis, 2015, p. 79).

Assim, o contato/“encontro” (que também pode ser denominado de aspecto “ativo” da cultura) seria um elemento presente desde os *ditirambos gregos* — ritos que deram “origem” ao teatro na concepção euro-americana — aos subgêneros cênicos euro-americanos, outros modelos não “ocidentais” — como o *Kathakali*, o *Nô*, o *Kabuki*, *Topeng*, *Mapiko*, bem como muitos outros. E, nesse sentido, ao focar a experiência do contato/interação — chamada de “Encontro” — o *Parateatro* não estava exatamente criando ou propondo algo que possa ser classificado como “novo” ou “exclusivo” dessas experimentações, mas, sim, valorizando um aspecto que existe de algum modo em toda manifestação cultural cênica/performativa e que é também anterior à constituição dessas manifestações enquanto modelos artísticos socialmente considerados como tais. Trata-se de um elemento, de certo modo, “primordial”, no sentido de “primeiro” e comum, no sentido inerente a todas as experiências de ordem performativa, isto é, consideradas artísticas ou não, influenciadas ou não pela “moda Grotowski”.

Por isso, na medida em que o grande enfoque da experiência artística passa a ser o que está em torno da noção de “Encontro”, o *Parateatro* seria, por esse prisma, uma espécie de tentativa de retorno às “raízes da cultura” ou ao “elemento arcaico”, como comentaram Kolankiewicz (1978) e Rena Mirecka (2010). Na visão de Grotowski e de seus companheiros, e também na perspectiva próxima de outros artistas daquela época ligados à contracultura (anos sessenta e setenta), esse elemento primordial teria se enfraquecido ao longo da História (contexto artístico euro-americano) pela progressiva diminuição do “valor de culto” do fazer artístico em contraponto ao crescimento do “valor de exposição”, usando a terminologia criada por Benjamin (1985, p. 165-196)³. Isto é, identifica-se, no contexto ocidental, uma gradual valorização da dimensão estética da arte, seu caráter mi-

² Uma exceção que pode ser aqui apontada como exemplo é a performance *Super Night Shot*, do coletivo de arte britânico-alemão *Gob Squad*. Em seu formato, esta performance problematiza e fricciona as fronteiras entre o teatro e a arte cinematográfica. Nela, os atores que se encontram nas ruas, nos arredores da sala de espetáculos, acompanhados cada um por um cinegrafista, improvisam com os transeuntes a partir de tarefas predefinidas. Enquanto isso, os espectadores localizados dentro do auditório assistem ao vivo o resultado filmado. A filmagem começa exatos sessenta minutos antes de a plateia entrar no auditório/sala de espetáculo e acaba com os atores adentrando o local onde está o público.

³ Vide: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

mético (representacional) e de entretenimento social, em detrimento de outros aspectos fundantes, como a interação entre indivíduos (em outras palavras relação ator-espectador) e como veículo de um “*religare*” consigo mesmo e com o mundo (em outras palavras, um trabalho sobre si). Evidentemente, seria problemático afirmar que esses aspectos deixaram de existir completamente algum dia. Entretanto, seria coerente reconhecer que passaram a se configurar de forma comparativamente menos nítida e explícita no campo teatral, em certos contextos específicos (circuito “comercial” euro-americano, principalmente as vertentes mais eruditas). Nesse sentido, aponta Taviani: “A força das realizações de Grotowski chamou a atenção para os elementos da obra teatral que, por muito tempo, foram óbvios e, portanto, permaneceram na inércia” (2009, p. 137).

É possível observar, portanto, um longo e paulatino processo histórico de cisão entre “Arte” e “Religião” que gerou a possibilidade da arte se tornar uma área autônoma, na qual a produção de obras seria um meio de subsistência para profissionais especializados (profissionalização) e alvo de comercialização enquanto bem cultural de consumo. Entre o século XVIII e o início do XX, as Artes Cênicas, nos principais centros urbanos dos países europeus e nas capitais de suas colônias, passam a ocupar um papel importante como entretenimento social e expressão estética das sociedades burguesas. Mas seu campo de ação não se restringia a uma só camada social, gerando uma série de subgêneros, uns mais elitistas e outros mais populares. Como consequência desse processo histórico, observa-se uma diferenciação sociocultural e econômica entre as manifestações ritualísticas/folclóricas/populares e aquelas consideradas “artísticas” sem qualquer adjetivo adicionado.

No entanto, no século XX, com a já descrita necessidade de ruptura com os modelos ocidentais, muitos artistas vão encarar a forma artística como “um dispositivo de relação” (Quilici, 2015, p. 48). Ou, como explica detalhadamente De Marinis:

A revolução do teatro no século XX não foi exclusivamente nem principalmente estética (nem técnica). A verdadeira grande revolução do teatro (após sua reinvenção no século XVI) consistiu no abandono da forma tradicional de recreação para o entretenimento, no compromisso sociopolítico de suas variações altamente cultas. O teatro também se tornou um lugar onde, pela primeira vez, foi possível dar voz às (e, no final, encontrar satisfação para as) necessidades éticas, pedagógicas, políticas, cognitivas, espirituais e terapêuticas. Um dos instrumentos básicos por trás dessa transmutação contemporânea do teatro foi a pesquisa da eficácia, isto é, a real ação do ator sobre o espectador, do humano sobre o humano, e — principalmente — enquanto trabalho sobre si mesmo. Precisamos olhar nessa direção como uma porta de entrada para o segredo do teatro do século XX do qual Jerzy Grotowski certamente tem uma das principais chaves (De Marinis, 2009a, p. 149).

A partir dessa perspectiva, é possível dizer que uma das tendências características da grande renovação do século XX no campo teatral, e não só nele⁴, seria justamente o “resgate”/“retorno” desse elemento básico/“arcaico” como pilar central das Artes da Cena, isto é, uma revalorização, por parte de muitos artistas do fazer artístico como forma de intercomunicação humana e como veículo de autoconhecimento/trabalho sobre si, ocorrendo, nessa mudança, uma clara “expansão”/

⁴ No livro *Estética Relacional*, Bourriaud faz uma análise histórica da produção artística dos anos noventa, focando mais na área das Artes Plásticas. Segundo o autor, seria uma característica marcante das obras produzidas no final do século XX dar ênfase às trocas inter-humanas. Nas suas palavras: “Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990” (Bourriaud, 2009, p. 39-40).

transformação das dimensões pedagógica, ética, política, e terapêutica, como colocou De Marinis na citação acima.

No caso específico de Grotowski e seus companheiros, essa revalorização da arte como veículo de autoconhecimento foi sintetizada na noção de “encontro”, naquele momento específico, nos anos setenta. Nas fases posteriores de sua trajetória de pesquisa (*Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*), Grotowski vai, de certo modo, dar continuidade na sua investigação sobre o “Encontro”, mas tendo como base técnicas performativas advindas de tradições cênicas de diversas localidades (Índia, Haiti, Colômbia e outros lugares). Como o próprio Grotowski vai refletir no texto *Da Companhia Teatral a Arte como Veículo* (2001), em sua trajetória como pesquisador das artes cênicas há uma migração da elaboração de espetáculos teatrais, em que a dimensão da “arte como apresentação” era mais evidente, para uma série de investigações interculturais nas quais a dimensão da “arte como veículo” - isto é, de trabalho sobre si a partir do contato com o outro - é mais evidente - seja esse outro um ser humano ou a natureza. Embora essas duas dimensões nunca se anulem completamente. Trata-se de duas dimensões intrínsecas e complementares de todo e qualquer comportamento de ordem espetacular, no entanto, o que se evidencia aqui, são as inúmeras configurações possíveis para cada uma destas dimensões e modos de intersecção entre elas.

Desse modo, a ênfase no “Encontro” como elemento central da experiência artística não seria uma exclusividade do *Parateatro*, mas, sim, uma tendência daquele período (anos sessenta e setenta), tendência esta denominada por Erika Fisher-Litche como “viragem performativa” (2019, p.25) e que, de certo modo, “culmina” com o surgimento da Performance Arte como novo gênero artístico institucionalizado⁵. Como definem Goldberg (2006) e Glusberg (2011), a Performance Arte tem como características principais justamente a negação da representação no seu sentido mais tradicional, o “como se fosse”, e a fixação da experiência em uma obra artística fixa (pintura, escultura etc...) ou “reprodutível/repetível” (espetáculo teatral), além da interdisciplinaridade. E essa negação da representação e da constituição de uma obra, em prol da valorização do acontecimento relacional no “aqui e agora”, caracterizam a viragem performativa.

Todavia, é importante não enxergar esse “resgate” do performativo de modo superficial e generalizante. Primeiramente, porque esse “retorno do elemento arcaico” não deve ser visto como um sonho ingênuo e utópico no sentido de uma tentativa de resgatar um passado idealizado da arte teatral, uma “pré-História” antes do capitalismo “corromper a verdadeira arte teatral”, como uma busca *naïf* por um elemento que foi “perdido” no transcorrer da evolução/involução “civilizatória”. Ao contrário, trata-se de um meio concreto encontrado pelos artistas para se adaptarem e dialogarem com seu tempo, com as transformações históricas. E, como pertinentemente aponta Taviani (2009, p. 133-134), no caso de Grotowski, toda a sua trajetória pode ser encarada como uma “reinterpretação do teatro” a partir dos seus próprios interesses de pesquisa e das transformações estruturais que estavam em curso na própria arte teatral ao longo do século XX. Nesse sentido, a renovação/ruptura no campo artístico/cênico engendrada graças à influência de propostas como “Teatro Pobre”, “Ator Santo” e outras noções da fase teatral de Grotowski, como também a decisão de não mais montar

⁵ Alguns autores como Roselee Golberg (2006) e Jorge Glusberg (2011) localizam a origem da Performance Arte nas diversas ações performáticas das Vanguardas Históricas (Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, dentre outras), todavia, concordam que o gênero só se “oficializa” nos anos setenta.

espetáculos em nome de uma verticalização no “encontro” (*Parateatro*), bem como os desdobramentos posteriores dessa pesquisa no campo antropológico (*Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*), podem e devem ser compreendidas como o caminho essencialmente prático encontrado por Grotowski entre as possibilidades abertas pelo contexto econômico e político no qual estava inserido. Novamente citando as palavras de Taviani e De Marinis:

Estamos numa era em que a herança do teatro sobrevive socialmente por via de financiamento público, e, portanto, na qual a velha e primária necessidade econômica de envolver um grande número de espectadores pagantes não existe mais. E estamos numa era em que o teatro se tornou uma espécie de apresentação para uma minoria num sistema de entretenimento de massas. Grotowski nunca se juntou ao coro de lamentações; em vez disso, usou a situação marginal do teatro para abrir e percorrer esses caminhos que lhe permitiram escapar dessa mesma marginalização (TAVIANI, 2009, p. 133).

Além disso, é inegável que os experimentos parateatrais e outros do mesmo período contracultural são inovadores ou “de vanguarda” — e não uma mera “cópia do passado” —, não só por dar foco a esse “elemento arcaico” *per se*, mas, principalmente, como este foco era pragmaticamente trabalhado, quer dizer, como o contato entre seres humanos era promovido em cada experimentação artística desse período histórico e toda a gama de detalhes e conseqüentes especificidades envolvidas. No caso do *Teatro Laboratório*, o que foi proposto em torno da noção de “encontro”, embora fortemente em diálogo com “seu tempo”, estava muito atrelado à visão particular de Grotowski e seu grupo, isto é, à pesquisa desenvolvida por esse coletivo, e ao contexto específico em que estavam inseridos (a Polônia comunista), sendo, portanto, também experiências singulares e únicas.

Desse modo, o *Parateatro* foi, paradoxalmente, tanto uma escolha influenciada por fatores históricos — fatores estes relacionados ao campo artístico em si, como o movimento contracultural e a “viragem performativa” do século XX, e, ainda, ligados ao particular contexto social-econômico-político da Polônia — como igualmente um fenômeno singular fruto de questões artísticas e pessoais dos artistas envolvidos: Grotowski e seus companheiros. Nesse sentido, para entender o que foi o *Parateatro* e suas inúmeras singularidades é preciso levar em consideração e analisar esse entrelaçamento de fatores históricos com questões mais internas.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

BURZYŃSKI, Tadeusz; OSIŃSKI, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory**. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

CYNKUTIS, Zbigniew. **Acting With Grotowski**. New York and London: Routledge, 2015.

DE MARINIS, Marco. Grotowski and the Twentieth-century Theatre's Secret. In: ALLAIN, Paul (Org). *Grotowski's Empty Room*. London and New York: Seagull, 2009a, p. 149-172.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**: Origens e Legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____ ; FORSYTHE, Eric. Conversations with Ludwik Flaszen. **Education Theatre Journal**, vol 30, n. 3. Toledo: University of Toledo, p. 301-328, 1978.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte de Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. How One Could Live. **The Theatre in Poland**, n. 4-5. Varsóvia: Varsovie Author Agency, 1975a, p. 33-34.

_____. We simply Look for those close to us. In: **International theatre Informations**. Paris: International Theatre Institut, winter, 1975b, p. 6-8.

_____. Interview with Grotowski by Colette Godard. In: **International Theatre Informations**. Paris: International Theatre Institut, winter-spring, 1976, p. 15-17.

KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski in France. **The Theatre in Poland**, n. 3. Varsóvia: Varsovie Author Agency, p. 34, 1977.

_____. **On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977**. Wrocław: Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1978. (Brochura não publicada)

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. O que é performance? O Percevejo: **Revista de Teatro, Crítica e Estética**, UNIRIO, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.

TAVIANI, Ferdinando. "Grotowski's Double Vision". In: ALLAIN, Paul (Org). **Grotowski's Empty Room**. London and New York: Seagull, 2009, p. 116-148.

O SAMPLER COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO CÊNICA E A SAMPLER COMO UM MODO DE DESLOCAMENTO ARTISTA

Virgínia Maria Schabbach¹

RESUMO

Este artigo apresenta o percurso investigativo de um estudo que partiu de uma práxis de escrita *sampler* que, por meio da leitura, grifo, recorte e colagem de fragmentos de obras literárias, criava um texto teatral. A partir dessa experiência, o trabalho expande-se para pensar o *sampler* não apenas como um procedimento de criação, mas a *sampler* como uma subjetividade artista. Um modo de deslocamento que, ao ser atravessado pela experiência, recolhe dela movimentos intensivos e, estabelecendo linhas de fuga, desenha traçados que se singularizam em *algo (s)*; uma dramaturgia menor que é prática pedagógica, artística e modo de existência que pensa o teatro, a arte e a vida como criação contínua. A partir deste contexto passa-se, então, a investigar como acionar no professor-artista de teatro em formação, através dos modos compositivos citacionais, à insurgência de subjetividades afirmativas, capazes de subverter o desencanto para produzir encantamentos.

Palavras-chave: teatro; dramaturgia menor; *sampler*; subjetividade; procedimento de criação.

RESUMEN

Este artículo presenta el recorrido investigativo de un estudio que partió de una práctica de escrita que, a través de la lectura, subrayada, corte y pegado de fragmentos de obras literarias, creó un texto teatral. A partir de esta experiencia, el trabajo se expande para pensar el *sampler* no sólo como un procedimiento de creación, sino el *sampler* como la subjetividad artista. Un modo de desplazamiento que, atravesado por la experiencia, recoge movimientos intensivos y, estableciendo líneas de fuga, dibuja líneas que se singularizan en *algo(s)*; una dramaturgia menor que es una práctica pedagógica, artística y forma de existencia que piensa el teatro, arte y la vida como creación continua. A partir de este contexto, comenzamos entonces a investigar cómo activar en el profesor-artista de teatro en formación, a través de estos modos compositivos citacionales, la insurgencia de subjetividades afirmativas capaces de subvertir el desencanto para producir encantamientos.

Palabras clave: teatro; dramaturgia menor; *sampler*; subjetividad; procedimiento de creación.

Neste artigo, apresento o percurso investigativo de um estudo sobre as poéticas e citacionais (Schabbach, 2016; 2021; 2023), aquelas que emergem de um processo de apropriação de obras literárias, visuais ou musicais para a composição de novas criações. Mostro como, neste trajeto, as poéticas foram se modificando, ganhando novos contornos e relevos e relacionando-se com o que experiencio como professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

¹ Dra. Virgínia Maria Schabbach, professora adjunta no Curso de Licenciatura em Teatro, do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Atriz, dramaturga e produtora. E-mail: virginia.schabbach@ufpe.br

O princípio desse traçado foi o criar e o pensar as práticas de escrita dramatúrgica baseadas no que Villa-Forte (2019) vai chamar de literatura de apropriação, ou seja, aquelas que, por meio da leitura, grifo, recorte e colagem de fragmentos de obras literárias referentes, cria um texto teatral. Utilizei como aprofundamento teórico alguns estudos do campo da literatura contemporânea, que refletem sobre essas escritas que têm como foco o recorte-cole, a montagem, o escrever-através (Perloff, 2013) e que questionam, assim, a noção de originalidade; elas provocam as escolas da escrita criativa a partir da ideia de uma escrita re-criativa, re-criativa ou não-criativa (Goldsmith, 2015); elas propõem, ainda, entre tantas outras discussões, a existência de um gênio não original (Perloff, 2013).

Este início do percurso envolveu vários experimentos de escrita, dois deles já publicados: o texto dramático *Virginias* (Schabbach, 2018) que, com a fratura de obras de Virginia Woolf ao modo de um mosaico de variadas fontes, criou uma biografia dramática sobre a escritora. E a peça *No antes, no aqui e no agora – Invisível* (Schabbach, 2022), que fraturou a obra de quatro autores² para falar dos últimos momentos de vida de um adulto em situação de rua.

Nessa investigação, a questão era compreender como se dá a leitura da obra-fonte e o que dela o leitor-dramaturgo seleciona como material para a sua criação. O processo envolve uma tentativa de tipificação dos grifos deste artista-leitor-dramaturgo, pensando que ele seleciona não apenas palavras, mas ações, imagens, metáforas, ambiências, enfim, materialidades que gerem cena, desvirtuando-as ou recriando-as a partir da obra primeira e moldando-as à nova obra.

Nesse traçado, passei pelos seguintes momentos: 1) o de uma leitura que, ao se pretender também criação, necessita de um leitor disponível e aberto, não apenas para perceber aquilo que transita entre ele e a obra, mas atento também ao contexto que o envolve no momento da leitura e que vai influenciar o agir deste leitor-dramaturgo; 2) o de uma manifestação de leitura proposta por Antoine Compagnon (1996) e chamada de *solicitação*: o momento em que a obra de base convoca, provoca e tensiona o leitor e faz, como em um transbordamento, com que ele marque o texto que está lendo com o *grifo*; e 3) os de ablação e acomodação, também noções de Compagnon (1996): momentos em que os excertos, ao serem extraídos da fonte e acomodados na nova criação, perdem sua referencialidade primeira.

Na sequência desse estudo, encontrei as proposições do grupo *Escreleituras*: um modo de ler-escrever em meio à vida, que congrega pesquisadores da área da educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)³. De modo semelhante, ainda que usando a noção de transcrição de Haroldo de Campos (1992), parte-se da leitura de obras de referência para pensar uma didática-artista (Corazza, 2013), que cria propostas pedagógicas singulares para a sala de aula a partir da relação entre educação, literatura, apropriação e diferença. Ali encontrei, como fonte teórica, a filosofia da diferença e os pensadores nômades. Ao mesmo tempo, encontrei o *Manifesto da literatura sampler*, de Fred Coelho e Mauro Gaspar (2010), que advogam pelo termo *sampler* para falar das

² Obras referentes utilizadas na criação: *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway (2013); *Nunca lhe apareci de branco*, uma biografia ficcional de Judith Farr sobre Emily Dickinson (1998); *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1997); e *Os ricos também morrem*, de Ferréz (2015).

³ A rede de pesquisa *Escreleituras da Diferença em filosofia-educação* advém do Projeto *Escreleituras*, apoiado pela CAPES, Observatório da Educação (2011-2015), intitulado “*Escreleituras: ler-escrever em meio à vida*”; bem como dos Grupos de Pesquisa “*DIF – Artistas, Fabulações, Variações*” (desde 2002) e do Grupo de Pesquisa “*Escreleituras da Diferença em Filosofia-Educação*” (desde 2015), ambos vinculados ao PPGEDU/UFRGS e cadastrados no Diretório de Grupos do CNPq”. Informações disponíveis em <https://www.ufrgs.br/escreleiturasrede/sobre/> Acesso em: 23 set. 2023.

práticas citacionais, remetendo ao universo musical com seus equipamentos *samplers* que, ao modo recorte-cole, se apropriam de fragmentos musicais para compor outras obras. A experiência *sampler* permitiu, na segunda metade do século XX, que a música eletrônica se expandisse, que a noção do que é ou não música fosse questionada, e que movimentos importantes como o hip hop e seu veio musical, o rap, ganhassem força, dando visibilidade à produção que emergia, neste período, dos guetos latinos, jamaicanos e afro-americanos em Nova York.

O estudo, inicialmente dramatúrgico, ao expandir-se para o campo pedagógico, passou a experimentar, em sala de aula, diversas práticas, utilizando material de referência advindo da literatura, das artes visuais e da música, para a criação de cenas (projeto *Poéticas citacionais na construção da cena*); a produção de textos teatrais (projeto *Laboratório de escrita dramática para mulheres: Canibalizando cânones*); e para processos de experimentação com professores de artes e de teatro do ensino fundamental (projeto *Poéticas criativas e re-criativas em sala de aula*).

No transcurso de minha investigação, percebi que o que eu tinha constatado nas práticas de leitura e criação apropriativas, se assemelhavam ao que os pensadores nômades chamavam de *pensamento ativo*, um pensamento que é criação de modos singulares de vida, e não apenas de arte, de cena e de escrita dramática como até então eu vinha pesquisando.

Suely Rolnik (2015) fala de um movimento contínuo de produção de encontros entre corpos (vivos, não vivos, humanos, não-humanos, individuais e coletivos) em que há “de um lado, uma linha flexível, molecular, inconsciente, das atrações e repulsas, dos afetos e de suas simulações e, de outro, uma linha dura, sedentária, molar, consciente, dos territórios” (Rolnik, 2007, p. 59). Dois modos paradoxais pelos quais os indivíduos, em intersecções variadas e variáveis, vivem sua subjetividade, movendo-se entre formas e forças, entre o estranho e o familiar.

O modo como nos relacionamos com estes fluxos é marcado, segundo Rolnik (2015) por múltiplas possibilidades, das mais reativas às mais criativas, ativas e afirmativas. São como dois modos de deslocamento, ainda que eles possuam traçados, graus e níveis diversos. Nossa subjetividade, produzida através desses modos, e que envolve criação e produção a partir das conexões que nos chegam, é convocada, em seu desejo, a agir para dar conta dos equilíbrios e desequilíbrios produzidos pelo movimento da vida. Ela vai então criar, compor algo que lhe instaure em um território, sabendo-se que ele “circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (Zourabichvili, 2004, p. 23).

O modo reativo, para Rolnik (2015), é aquele que vai investir o desejo em formas já existentes, mesmo que sem potência; formas sedentárias, extensivas e que vão reproduzir o mesmo mapa. O modo ativo, ao contrário, vai criar possibilidades singulares, que ainda não existem na cartografia do presente. Vai aceitar cruzar a zona do estranho, da incerteza e do caos e, dentro desse fluxo de forças, vai compor, via matérias de expressão, uma nova cartografia. Em Deleuze (2013, p. 145): “não basta que a força se exerça sobre outras forças, ou sofra o efeito de outras forças, também é preciso que ela se exerça sobre si”. Ele vai propor um modo operação artista. Nele, as subjetividades se situam no polo ativo e criador. Trata-se de um espaço onde as regras são facultativas e constantemente reinventadas e do qual emergem modos de existência e práticas singulares.

Articulo algumas possibilidades de aproximação entre as práticas citacionais e *samplers* e estes modos de deslocamento. A primeira delas é que a conexão entre corpos variados e variáveis,

da qual fala Suely Rolnik (2015), e que produz - em mim - um *acontecimento* (Deleuze, 1974), está também na conexão entre a obra-fonte e o leitor-criador. Ou seja, há ali, nessa relação, um acontecimento que exige do artista-leitor uma disponibilidade e uma abertura para o encontro, porque percebe-se nele a possibilidade de criação.

Em segundo lugar, observei que a solicitação e o grifo são também *movimentos intensivos* (Deleuze e Guattari; 2011), linhas de força que carregam a variação, a possibilidade de criação em potência. *Movimentos intensivos* produzidos pelas fricções geradas no encontro com a leitura que produziu uma vibração intensiva no corpo. Penso aqui a partir da noção de *corpo vibrátil* de Rolnik (2018), aquele que, em nossa condição de vivos, é tocado pela experiência, passando a carregar germen desses atravessamentos e produzindo, no caso do encontro entre leitor e referente, marcas na obra, os grifos, que são também marcas no leitor.

E, em terceiro lugar, aproximo a noção de *agenciamento* de Deleuze e Guattari (2011), conexões que encarnam e conectam as forças atravessadas no sujeito para compor modos de deslocamento, existência ou criação, com o momento da montagem, o estabelecimento de uma outra realidade, de um outro território, ou seja, a nova obra.

Assim, o que eu estava investigando apontava para um modo de deslocamento-artista ao produzir uma obra. Tratava-se de um procedimento compositivo que chamei de *poéticas samplers* (Schabbach, 2021), mas que também pode ser pensado como um modo de deslocamento afirmativo pela vida, aquele que percebe os encontros, as conexões, o presente como acontecimento e que, ao modo *sampler*, colhe e recolhe dessas experiências, movimentos e marcas intensivas para com eles compor modos singulares de existência: uma subjetividade *sampler*.

Com essa aproximação entre o *sampler* como procedimento e a *sampler* como uma subjetividade-artista, me questioneei: se estamos em um ambiente que produz e pensa a criação e a arte, como são os espaços acadêmicos dos cursos de teatro, espaços onde conhecemos e estudamos de perto os processos, por que o movimento reativo segue investindo com força em nós? Onde e por que nós artistas, muitas vezes, carregamos aquilo que Deleuze e Guattari vão chamar de “o fascista em nós” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 30)? Para aprofundar, investiguei e trouxe para o debate algumas situações envolvendo tanto estudantes quanto professores do campo das artes, tentando compreender como o sistema contra qual lutamos, segue produzindo aderência em nós a partir de uma dimensão micropolítica, ainda que, no campo macropolítico, estejamos posicionados dentro do campo progressista⁴.

Advogo, então, pelas subjetividades *samplers*, aquelas que produzem linhas de fuga (Deleuze e Guattari; 2008), que se entregam ao devir e à experimentação e que se deslocam não por intencionalidade, mas por intensidade, que recolhem amostras de matéria intensiva que emergem dos acontecimentos que por ela perpassam, criando *algo(s)* (Schabbach, 2021), uma dramaturgia menor que pode ser texto dramático, peça, performance, cena, aula, pedagogia, mas que também é um modo de existência que pensa a vida como obra de arte.

O que a subjetividade *sampler* produz é da ordem do menor. Minoração como linha de fuga dos campos majoritários em que há um padrão, um modelo, uma classificação ou forma implicados

⁴Mais dados sobre essa discussão em: A sampler como linha de fuga para uma dramaturgia menor (Schabbach, 2021).

em cada derivação (Deleuze, 2010). A subjetividade *sampler* provoca a ação para fora desse “maior”, daquilo que se possa pensar, por exemplo, como uma criação na área da dramaturgia, ainda que a dramaturgia hoje seja compreendida de forma expandida e ampla. Dramaturgia menor como *algo (s)* (Schabbach, 2021), criações singulares que nascem de acordos prévios e regras facultativas que, guiadas por uma noção de dramaturgia como pensamento do teatro em ação, está “sempre em vias de se constituir” (Danan, 2010, p. 119 - 120). Nos procedimentos apropriativos e citacionais, minorar é também “submeter os autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de devir” (Deleuze, 2010, p. 35-36).

No *Manifesto da literatura sampler* (Coelho; Gaspar; 2010), aparecem as expressões *pirata* e *literatura pirata* referindo-se aos artistas que “roubam” como estratégia crítico-criativa, aproximando-os dessas figuras anárquicas que refutam o confronto direto, agindo pelas frestas e escolhendo a fuga como estratégia. No anarquismo ontológico de Hakim Bey (2001) e suas Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), a prática da pirataria é discutida como ação que se desloca por espaços em aberto, nos quais é possível produzir zonas de liberdade provisória. Corsários viajantes que seguem, “guiados pelo desejo ou pela curiosidade, errantes [...] desligados de qualquer local ou tempo determinado, em busca de diversidade e aventura” (Bey, 2001, p. 24). Toda a base do pensamento de Bey está na constituição desses espaços clandestinos com o propósito de que, neles, a alegria e a festividade possam acontecer. O “Maravilhoso na vida” (Ibid., p. 33) que não acabará nem “com o fracasso final da revolução política ou social”, pois, não “importa quantas taças do vinho proibido nós bebamos, carregaremos essa sede violenta até a eternidade” (Ibid., p. 63). Uma vida abundante, “vivida em vez de sobrevivida” (Ibid., p. 33).

Perspectiva semelhante, encontrei nas atitudes *pranksters* (Salvatti, 2010), ações de ativismo e arte que propõem uma ruptura jocosa da ordem, da hierarquia e da autoridade, através de experiências com características lúdicas, vivenciais e críticas à autoridade soberana das palavras, das imagens e das convenções sociais. Ainda nesta visada, vale citar o trabalho de Hill e Thornley (2017). Seu manual do *discordianismo*, misturando escrita mecânica, clip art, desenhos, carimbos e apropriações, apresenta-se como um manual de culto a deusa Éris, a deusa da discórdia. Nela, a imagem da desordem, do caos e da ordem apresentam-se como aspectos indispensáveis a uma vida semelhante à “arte de jogar jogos” (Hill; Thornley, 2017, p. 00074).

O texto é uma provocação àquilo que possa ser percebido como verdade e certeza: “Eu tenho a crença inabalável de que é um erro ter crenças inabaláveis” (Hill; Thornley, 2017, p. 00013); ou “quando estiver com dúvidas...que se dane. Quando não estiver em dúvida...Fique em dúvida” (Ibid., p. 00028). O manual é uma ode à transgressão: “Assim está escrito! Assim seja. Salve discórdia. Aquele que desrespeitar será transgredido” (Ibid., p. 0004). Ele inverte perspectivas: “o céu é embaixo” (Ibid., p. 00013) e opta pelo deboche “Limpe tua bunda com o que está escrito e ria como um idiota de tudo o que é dito” (Ibid., p. 00013).

Para pensar a *sampler* como deslocamento criativo e afirmativo, aproximei-me das estratégias vinculadas às proposições das TAZ (Bey, 2001), das *pranks* (Salvatti, 2010) e do discordianismo (Hill e Thornley, 2017), refletindo sobre esse movimento intensivo como uma espécie de contravenção. Interessou-me este deslocamento em que o furto está vinculado a um movimento do desejo que “rouba” não apenas palavras, frases ou fragmentos de algo já dado, mas experiências e atravessa-

mentos gerados pelos encontros. O furto, nesse sentido, toma para si tudo aquilo que, na relação com o outro, produziu potência. E, ainda, o furtar vincula-se ao criar, um criar que recusa o lugar canônico do criador, desfigurando essa face, esse nome, essa biografia e identidade. Cria-se transitando constantemente por um não lugar, abdicando da cadeira de proprietário de alguma coisa, optando pelo traçado de um locatário nômade que se instala em pousadas apenas por períodos temporários.

Corroboram com essa perspectiva, as figuras de Hermes, como o deus dos caminhos e das fronteiras, senhor das estradas, mas também da pilhéria, do furto e da traquinagem, e de Exu como instância de trânsito que atravessa e é atravessada pelas encruzilhadas do mundo, a partir daquilo que vibra e atinge seu corpo. Essa correlação da *sampler* com Hermes e com o orixá iorubano Exu aparece no *Manifesto da literatura sampler* (Coelho; Gaspar, 2010). Essas entidades arquetípicas se caracterizam por serem guiadas por uma intensidade que percorre o seu corpo e que faz com que ajam e se desloquem desorganizando e (re)organizando os espaços existentes em “direção a um novo espaço em permanente constituição” (Coelho; Gaspar, 2010, p. 164). A sua ação não se dá a partir de uma reatividade à norma. Não há um enfrentamento direto, mas uma esquiva ao modo de Hermes, esse “deus esquivo” (López-Pedraza, 1999, p. 11) que, amistoso com os demais deuses, não enfrenta “nenhum deles quando estão ocupados engalfinhando-se” (Ibid., p. 25); ele não tem necessidade de lutar para garantir um centro, pois ele não acredita ter um. Tal como ocorre com Exu, a autoridade e o poder não o condicionam, eles transitam esculhambando as normas e rodopiando no meio da rua (Rufino, 2017). Essa espécie de gingado não acontece como forma de aniquilação do outro, mas como sedução que permite o escape: Se tentar me prender, eu giro; pronto escapuli, já estou do outro lado (Rufino, 2017). Hermes, destacado por sua “persuasão doce” (López-Pedraza, 1999, p. 9), não confronta Apolo diretamente, mas o seduz com sua lira. Assim, o que chamo de deslocamento *sampler* caracteriza-se por uma espécie de ginga, de escape, de surrupio às normas aprisionadoras. Quando escrevo sampleando, eu grifo o que me fricciona, o que me gera intensidade, e, com esses fragmentos, recrio, transgredindo a palavra do outro que passa a falar do meu desejo de fala.

A recorrência da palavra *vibratória* também está presente nos autores com os quais entrei em diálogo: em Rufino (2017), no corpo vibrátil de Rolnik (2007), em López-Pedraza (1999, p. 77) que ressalta que aos filhos de Hermes é atribuída uma dimensão primitiva que os ata aos instintos manifestos no e pelo corpo, acionando sua ação a partir dessa espécie de presságio expresso corporalmente. Rufino, ao falar de Exu, destaca que ele é Bará, o dono do corpo e, também, Elegbará, o senhor de um poder mágico. A característica de Hermes de ser o “deus da transformação” (López-Pedraza, 1999, p. 8) e o “inacabamento” (Rufino, 2017, p. 12) em Exu, sempre desenhando novas e infinitas possibilidades, falam dessa permanente instabilidade. Trata-se de uma composição de forças que afirma a vida ao invés de reduzi-la, encaixá-la ou estabilizá-la, pois o equilíbrio é a morte e o aparelho *sampler* é contra a morte (Coelho; Gaspar, 2010).

Como vimos, trabalho com duas acepções do *sampler*: como procedimento (o *sampler*) e como subjetividade (a *sampler*), compondo com o visível (procedimento) e o invisível (subjetividade), respectivamente, forma e força, em uma dramaturgia menor, em um *algo(s)*, que reúne criação de arte e criação de vida. Nessa abordagem, processos complexos de territorialização e desterritorialização atuam tanto ao nível do procedimento compositivo da obra de arte, quanto ao nível de uma subjetividade que conduz a vida como obra de arte.

A pesquisa hoje se vincula a três percepções críticas. A primeira, vinda da minha experiência em sala de aula no curso de Licenciatura em Teatro. Trabalhando com turmas de início de curso, percebi quanto o desencanto, usando aqui a palavra de Rufino e Simas (2020), está instaurado em muitos corpos de discentes que chegam ansiosos e curiosos, mas, ao mesmo tempo, com receio, sentimento de incapacidade e dificuldade de estabelecer percursos autônomos de criação e formação, ou seja, trata-se, muitas vezes, de um deslocamento reativo e despotencializado.

Outro nasceu da percepção que a literatura, quando acessada, ainda é lida a partir de uma relação hierárquica entre leitor e autor, impedindo, por exemplo, que obras de outro período histórico sejam percebidas a partir de uma perspectiva contemporânea que, ao invés de obedecer ao cânone, pode ampliar os modos de abordagem do material literário para e na cena.

E, por fim, a percepção de uma certa dificuldade em acionar o interesse pela criação de percursos autônomos, singulares e potentes no professor-artista que, herdeiro de uma certa tradição reprodutivista, uma “reprodução não criativa dos saberes” (Orlandi, 2020), espera acessar um “modo certo” de criação, abstendo-se de investigar e inventar percursos – e recursos - que façam sentido a partir da sua experiência.

Estas práticas citacionais, no âmbito pedagógico, envolvem a utilização de diferentes materiais (literários, sonoros e visuais) como disparadores dos projetos de criação nos discentes, a partir dos seus desejos de fala, aquilo que neles pulsa como intensidade de criação. A questão recorrente que propomos, nos primeiros encontros dos *Laboratórios de Leitura-Criação*, é que o grupo encontre vestígios de materiais (um objeto, uma frase escrita em um papel, um fragmento de um texto, uma música, uma imagem ou foto) que, em algum momento, eles tenham guardado porque perceberam ali uma potência criativa. É a partir dessa busca que desenhamos e colocamos em prática os projetos, elegendo referencialidades que alimentarão essas criações⁵.

Ao trazer para a sala de aula referencialidades de diferentes áreas, tanto de outras linguagens artísticas quanto de outros campos do saber, percebi que esses cruzamentos têm se revelado uma estratégia potente para subverter o desencanto e produzir encantamento, se, é claro, são mediados por uma prática que incite à percepção da intensidade que percorre o corpo no momento que encontra e se conecta com essas matérias, que invista na atenção àquilo que no encontro com o outro vibra em mim. A pesquisa *Poéticas citacionais: Modos compositivos do professor-artista de teatro* (Schabbach, 2023), nasceu dessa percepção e realizou-se como uma investigação que, em um primeiro módulo, trouxe a literatura como mote para o encontro.

⁵ Como exemplo de algumas dessas experiências, a prática *Objetos Arquivados*, em que, a partir daquilo que cada discente guardou e trouxe para o grupo, elaboramos programas e jogos para a sala de aula de teatro que envolviam a acoplagem destes objetos com citações de diferentes autores e imagens de obras visuais, resultando em programas de improvisações para a sala de aula. O projeto *Cenas no Banheiro*, em que o grupo, reunindo frases retiradas das portas e paredes, planejou micro cenas acoplando esses materiais a outros referentes literários e musicais, ocupando performaticamente estes espaços. O projeto *Histórias para Aquecer* em que os discentes, a partir de pequenas histórias e contos infantis, criaram sequências de aquecimentos corporais e vocais para grupos de crianças e adolescentes, fazendo com que a narrativa, de forma lúdica, virasse dispositivo para o movimento. As *Partituras em Grifos Imagem-Ação*, que envolvem a montagem de partituras corporais e vocais baseadas no que chamamos de *grifos imagem* e *grifos ação*, fragmentos citacionais retirados de obras literárias que funcionam como disparadores para o trabalho físico do ator. E a performance *Roubo*, que se constituiu a partir de ações com objetos portados por aqueles que assistiam o trabalho. Do figurino ao texto e às ações, tudo emergia daquilo que o público carregava consigo (roupas, adereços, livros, canetas, pedaços de bilhetes, bulas de remédio etc.), fazendo com a prática *sampler* fosse conteúdo temático e formal sobre o qual o trabalho se constituiu.

O professor-artista que transita pelas poéticas citacionais, sabendo-se potente a partir da fricção do outro consigo mesmo, provoca e deseja esses encontros referenciais, pois eles conduzem e acessam sua subjetividade a partir de um outro lugar. Ele tem um certo gosto pela força criadora que se estabelece nessas conexões e sabe que, nesse tensionamento, pode nascer a criação. Reivindicando a imanência poética presente na docência, o que a própria expressão professor-artista já advoga, pode-se pensar as poéticas citacionais como modos compositivos para o docente-artista que instigue a insurgência de subjetividades afirmativas capazes tanto de produzir arte, como de pensar a vida como obra de arte. Uma micropolítica ativa que, com uma espécie de bússola ética, possa perceber os atravessamentos vividos como marcas criativas e criadoras, capazes de criar e recriar realidades que fazem perseverar a vida que pulsa em nós.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona autônoma temporária**. 1. ed. São Paulo: Conrad, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CORAZZA, Sandra Mara. La didáctica-artística de la traducción: Transcreaciones. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción**, v. 6, n.1, p.185-200, mai. 2013. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.15378>. Disponível em <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/15378>. Acesso em: 25 set. 2023.

COELHO, Fred; GASPAR, Mauro. Manifesto da literatura sampler. **Jornal Plástico Bolha**, Rio de Janeiro, out. 2010, p. 155-176.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. 1.ed. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia: Tentativa de enquadramento (ou desenquadramento). **Moringa teatro e dança**. João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 117 -123, jan. 2010. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/4802> Acesso em: 25 set. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. **Lógica do sentido**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

FARR, Judith. **Nunca lhe apareci de branco**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FERRÉZ. **Os ricos também morrem**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-creativa**: Gestionando el lenguaje en la era digital. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. 107. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2013.

HILL, Gregory; THORNLEY, Kerry W. **Principia Discordia**: Ou como eu achei a deusa e o que fiz com ela quando a encontrei. 5. ed. São Paulo: Penumbra, 2017.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Hermes e seus filhos**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1999.

ORLANDI, Luiz. A respeito de ensinar e aprender. **VII Encontro GT Deleuze e Guattari**: Pensar verdades que se bifurcam. Youtube, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vIIZQkZ-bWjE> Acesso em: 23 set. 2023.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Encantamento**: Sobre política de vida. 1 ed. Rio de Janeiro: Módulo Editorial, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. **Cartografia sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2007.

_____. **Micropolíticas del pensamiento**: Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial. Youtube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOobBU&feature=emb_logo Acesso em: 23 set. 2023.

SALVATTI, Fabio. **O pranck como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo**. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHABBACH, Virgínia M. **A sampler como linha de fuga para uma dramaturga menor**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

_____. No antes, naquele dia e agora – Invisível. **Liberdade**: Coletânea de dramaturgias. Rio Grande: Concha, 2022, p. 302 – 313.

_____. **Poéticas citacionais:** Modos compositivos do professor-artista de teatro. 2023. Projeto (Pesquisa docente) – Departamento de Artes - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

_____. **Virginias.** 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2018.

_____. **Virginia Woolf, apropriação e dramaturgia:** um procedimento de escrita textual para o teatro. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

VILLA-FORTE, Leonardo N. **Escrever sem escrever:** Literatura e apropriação no século XXI. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** 1. ed. Rio de Janeiro: Ifch-Unicamp, 2004.

PAISAGENS ONÍRICAS

Rita de Almeida Castro¹

RESUMO

O ensaio visual apresenta algumas imagens realizadas pelo coletivo Canto das Ondas, no processo de criação da exposição *Onírica*, a qual explora intersecções entre a arte computacional, a paisagem sonora e a performance. As performances foram realizadas nos Lençóis Maranhenses e em um estúdio, em casa, em interação com a arte computacional. Trabalhamos com alguns fragmentos poéticos de Manoel de Barros, que nos inspiraram na criação das ações performativas, como a frase “esfregar pedras na paisagem”. Algumas questões nos acompanharam: Como se cria o espaço performativo? Como é o corpo em situação de performance? A performance nos coloca em contato com a aceitação da transformação do tempo, nos provoca uma relação do corpo com o meio, nos abre a uma porosidade na fricção com os elementos, e possibilita diferentes reverberações, a partir da interação com as águas, ventos, areias e imagens criadas por arte computacional.

Palavras-chave: corpo; performance; natureza; arte computacional; vídeo.

ABSTRACT

The visual essay presents some images created by the collective Canto das Ondas, in the process of creating the *Onírica* exhibition, which explores intersections between computational art, soundscape and performance. The performances were carried out in Lençóis Maranhenses and in a studio, at home, in interaction with computational art. We worked with some poetic fragments by Manoel de Barros, which inspired us in the creation of performative actions, such as the phrase “to scrub stones in the landscape”. Some questions accompanied us: How is the performative space created? What is the body like in a performance situation? Performance puts us in contact with the acceptance of the transformation of time, provokes a relationship between the body and the environment, opens us to a porosity in friction with the elements, and enables different reverberations, based on the interaction with water, winds, sands and images created by computer art.

Keywords: body; performance; nature; computer art; vídeo.

TEMPOS ONÍRICOS

Em tempos de aceleração e multiplicidade de informações, cultivar espaços de silêncio e atenção é um desafio constante. A nossa provocação, enquanto coletivo Canto das Ondas, é romper com

¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e é artista –pesquisadora no coletivo Teatro do Instante. Pós-doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo. Atriz, performer e diretora. E-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

a pressa e os automatismos da vida cotidiana e acessar um tempo-espaço mais dilatado, explorar um tempo lento, uma espécie de tempo onírico. Criamos a exposição *Onírica*, que proporciona ao público a possibilidade de interagir e experimentar estados poéticos e estéticos com as representações imagéticas e sonoras associadas aos quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Queremos fomentar a reflexão sobre a hibridização entre linguagens (poesia, arte computacional, performance, arte visual, paisagem sonora e vídeo). Da mesma forma, o trabalho fundamenta-se na prática artística, a qual consiste na realização de performances, orientadas por fragmentos poéticos do poeta Manoel de Barros, tendo como cenário, em um campo, ambiente virtual imersivo e interativo com imagens geradas por meio do programa *Onírica* e, em outro, interação com a própria natureza. As ações performativas desdobram-se em vídeos que registram a mistura entre mídia digital e corpo em cena, com o intuito de propiciar ao outro uma abertura para tempos dilatados de apreciação estética, com um potencial de acionamento de universos oníricos.

Na dinâmica de criação da exposição *Onírica*, que foi apresentada no Museu Nacional da República, em Brasília, em 2023, materializamos as imagens poéticas em arte computacional e paisagem sonora, o que se desdobrou em ações performativas por meio do corpo, as quais foram registradas em vídeos e fotografias. Com os atos poéticos suscitados pela experiência e transmutados em cena performativa trabalha-se no âmbito de uma micropolítica do cotidiano, com pequenos momentos de ruptura para quem vive, transita pelas cidades e entra no espaço expositivo de um museu.

Participantes da exposição *Onírica*:

- Arte computacional: Carlos Praude
- Performance: Rita de Almeida Castro
- Paisagem Sonora: Felipe Castro Praude



Figura 1. Performance com areia.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, vemos uma mulher vestida com um kimono de cor bege, com pequenos desenhos de folhas na cor vinho, debruçada nas finas areias brancas dos Lençóis Maranhenses.



Figura 2. Performance com água e areia.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, vemos uma mulher, com um vestido claro e um kimono aberto, ajoelhada com a coluna e a cabeça para trás, com os braços para frente segurando um pequeno cristal de quartzo branco acima da altura da cabeça. A mulher está na areia e tem uma água corrente na cor esverdeada e azulada ao fundo.



Figura 3. Performance com vento

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, vemos uma paisagem de areias brancas dos Lençóis Maranhenses, com lagoas de água azul ao fundo. Na lateral direita da foto tem uma mulher com um vestido claro de tecido fino e um kimono aberto na frente. Ela segura com as duas mãos esticadas na frente um pequeno cristal de quartzo branco. As suas vestes e cabelos estão esvoaçantes.



Figura 4. Performance com água.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, vemos uma mulher com um vestido branco fino boiando, com os braços abertos, em águas cristalinas de uma lagoa nos Lençóis Maranhenses.



Figura 5. Performance com fogo.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, vemos uma paisagem de areias brancas dos Lençóis Maranhenses, com um por do sol ao fundo. No centro da imagem vemos uma mulher, de lado, com um vestido branco de tecido fino. Ela segura com as duas mãos esticadas na frente um pequeno cristal de quartzo branco.



Figura 6. Performance com cristal – arte computacional.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, vemos uma mulher sentada com os braços abertos. Tem uma projeção no seu corpo, com imagens de um imenso quartzo rosa.



Figura 7. Performance com água – arte computacional.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, vemos uma figura de braços encoberta. Tem uma projeção neste corpo com imagens de água, geradas por meio de programa de arte computacional.



Figura 8. Performance com fogo – arte computacional.

Fonte: Carlos Praude. Lençóis Maranhenses. Ano: 2022.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, vemos uma mulher de costas com os braços semi-abertos. Tem uma projeção no seu corpo, com imagens de texturas nas cores vermelhas e tons de bege, geradas por meio de programa de arte computacional.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**: etnografia de olhares híbridos. Brasília: Editora UnB, 2012.

PRAUDE, Carlos Corrêa. **Arte Computacional e Teoria Ator-Rede**: actantes e associações intersubjetivas em cena. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Arte. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

PARA PISAR LEVE: uma performance do cuidado como experiência do comum

nadiana carvalho¹

RESUMO

Neste trabalho, investigo o cuidado como campo de saberes e práticas do bem comum a partir de um relato de experiência em arte da performance, intitulada “*escalda-pés: um ato comum de cuidado*”, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2022. Negligenciadas na cultura neoliberal, as práticas de cuidado manifestam-se como *modos de fazer* cotidianos interessados na preservação e no fortalecimento da vida, e tornam-se fundamentais para reabilitar o corpo adoecido, decorrente da *sociedade do desempenho e do cansaço*, nomeadas, assim, pelo filósofo coreano Byung-Chul Han. Diante desse desafio, a performance propõe instaurar uma situação convivial entre pessoas desconhecidas a partir de uma partilha coletiva de cuidados, estimulada pela interação com as ervas; aliando-se às propostas do pensador indígena Ailton Krenak, para quem a vida é uma experiência cósmica, “*todo cuidado é bem-vindo!*” nessa ação que busca revelar a condição codependente e integrativa da vida em sua natureza.

Palavras-chave: performance convivial; cuidado; escalda-pés; comum.

ABSTRACT

This paper addresses ‘care’ as an area of knowledge and experiences of the commons, based on a report of the performance art entitled “*escalda pés: um ato comum de cuidado*”, held in the city of Rio de Janeiro in december 2022. Neglected in neoliberal culture, care practices manifest themselves as *everyday ways of doing things* that are intended to preserve and strengthen life, becoming essential to rehabilitate a sick body that results from the society of performance and burnout, as nominated by the korean philosopher Byung-Chul Han. In face of this challenge, the performance proposes to establish a convivial situation between strangers, based on a collective sharing of care, stimulated by interaction with herbs; allying itself to the proposals of indigenous thinker Ailton Krenak, for whom life is a cosmic experience, “*all care is welcome!*” in this action that aims to reveal lifes’ codependent and integrative condition in its nature.

Keywords: convivial performance; care; footbaths; commons.

PARA PISAR LEVE:

Uma performance do cuidado como experiência do comum

Estamos em fuga, ao menos, alguns de nós fugimos, não sabemos bem para onde, mas sabemos bem de quê, tramamos coletivamente uma fuga do antropocentrismo capitaloceno² e normati-

¹ Docente substituta de artes cênicas no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), atuando nos cursos de Licenciatura/Técnico/Educação Básica. Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com orientação da professora Dr^a. Eleonora Fabião. Bolsista (CAPES). Encenadora, atriz e performer. E-mail: nadianacarvalho@gmail.com.

² Suely Rolnik em “Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada”, 2018.

zador, ainda que ele nos capture cotidianamente. E não há muito o que fazer, a não ser aderir à fuga como modo de vida, para além de um mero contrapositionamento³. Fazer da fuga uma experiência que intensifica a vida a partir da recusa radical de práticas que insistem em reduzi-la a convenções desencantadas, fazer da fuga um escape estratégico para *adiar o fim do mundo*, imaginar um *amanhã que não está à venda* e desviar de imposições utilitaristas para, enfim, esperar um *futuro ancestral*⁴. O que será que acontece, quando um bando de zumbis resolve despertar do seu estado mórbido para reivindicar as forças nutritivas que lhe restituem a vida? Neste trabalho, relato uma experiência em arte da performance, intitulada “*escalda-pés: um ato comum de cuidado*” realizada na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2022. A ação propõe instaurar uma relação de “cuidado” como campo de saberes e experiências do bem comum, fundamental para despertar esse corpo adoecido e reconhecê-lo fundante, instituinte do mundo que queremos ser.

A fuga parece mesmo um impulso instintivo, na medida em que escutamos vozes ancestrais que nos atravessam como um canto sereno, acolhedor, revigorante e convocativo. Foi assim comigo, quando, em meio à epidemia do coronavírus, entre 2019 e 2022, me aproximei de filosofias dos povos indígenas do Brasil, atentando-me, sobretudo, aos chamados de Ailton Krenak - apesar de conterrâneos do estado de Minas Gerais, uma drástica distância cultural marcada pelas violências da colonização nos separa. Lembro-me de que, após assistir a uma conversa entre o Ailton Krenak e Sidarta Ribeiro acerca dos Sonhos⁵ em um desses dias, deitar-me no chão do pequeno quintal da minha casa e ser tomada pelo estranhamento de, pela primeira vez, desfrutar do meu metro quadrado de quintal. Fechei os olhos e inspirei profundamente a sensação de descanso e me dei conta de que aquela experiência contemplativa só me era possível graças à situação emergente de isolamento social. Apesar de ser a circunstância trágica e lamentável, eu saboreava o prazer da pausa no trabalho, o gozo de passar uma tarde em casa desfrutando a leveza de não ter nenhuma tarefa a cumprir. Levantei as pernas num impulso natural do corpo e passei um tempo sustentando aquele grande céu azul com as solas dos pés. Entre as nuvens e o infinito, eu brincava de dançar passos livres no céu e me pus a pensar com os pés - nos tantos sonhos que foram por eles guiados, mas também nos seus sacrifícios para manter de pé os sonhos.

Preenchida de pausa, percebi que os pés reivindicavam essa parada tão adiada. Sentia o cansaço vibrar no corpo, não só nas tensões musculares, mas também nas ideias - fraqueza, abatimento, desânimo. pés demasiadamente cansados querem apenas se livrar dos sapatos, pensei - respirar um pouco de terra, ar fresco e céu aberto. Foi também, nesses dias, que eu conversava com um amigo, o Marcos⁶, por cartas-poemas, e falávamos sobre a vida dos sapatos, suspeitávamos da culpa que eles carregavam - os sapatos - essa membrana de civilização que impede os pés de tocar o mundo na sua crueza. Seriam os sapatos os culpados pela separação entre o sujeito e o mundo? Teriam, os sapatos inaugurado essa espécie de anestesia dos sentidos? Parece-me um tanto evidente que, desde que o asfalto sufocou a terra, não sentimos mais o forte cheiro da chuva; desde que a luz escondeu a es-

³ Eleonora Fabião em “Una acción llamada LÍNEA: encuentros con el encuentro”, 2016.

⁴ O trecho descrito faz referência à três obras de Ailton Krenak: “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019); “A vida não é útil” (2020); “Futuro ancestral” (2022).

⁵ Roda de conversa “Sonhos para adiar o fim do mundo” do evento #NaJanelaFestival da Companhia das Letras, transmitida pelo Youtube em 24 de Maio de 2020.

⁶ Marcos Fábio de Faria é escritor, dramaturgo do Grupo dos Dez e professor da FVJM.

curidão, não enxergamos mais o brilho das estrelas; a buzina interrompeu o silêncio e não ouvimos mais o canto dos pássaros; as telas de celulares e computadores modificaram drasticamente o nosso convívio e a nossa imaginação parece sofrer uma espécie de hipnose.

O trauma pandêmico evidenciou a enorme fragilidade da espécie humana, o enorme equívoco antropocêntrico na crença do domínio do homem sobre a natureza e, sobretudo, revelou as violências estruturais de um modo de vida rigorosamente utilitarista, produtivista e consumista, responsável por nos aprisionar em um corpo desencantado, cujos pés - pesados e rastejantes - suplicam por um céu redentor.

Em 25 de julho de 2020, às 8h30, Marcos Faria escreveu:
Pergunto-me, agora, sobre a vida íntima dos sapatos,
e da obrigatória tarefa de permanecerem guardados.
Também as coisas devem estar vivas aqui em baixo,
no auxílio do aquecimento, o nosso e o da terra.
Metade triste e metade certa esses dias amarrotados,
Um vindo detrás do outro, sonhamos
nas telas tecnológicas, nas últimas gerações,
que são tão ligeiras de vida, mas sempre as últimas.
--Você se lembra, Nadiana, da vida infinita do tecnicolor?
Tínhamos medo da explosão da queda do televisor.
E a gente, também, não tinha medos descalços.
Agora, a televisão não explode,
e os sapatos viraram um membro do nosso corpo.
Mas os olhos, sempre, correm na direção do infinito.
E os fazem descalços, eu acho que sim...

Em 8 de agosto de 2020, às 23h03, Nadiana Carvalho escreveu:
Sim, creio nos olhos pelados!
Tenho sonhado com desnudamento
e é difícil imaginar o que encontraria se alcançasse a nudez por completo,
logo eu que nunca tive medo descalça,
tampouco consegui rejeitar os sapatos,
Devem ficar bem, aos pares e aquietados, Marcos!
Ainda melhor se livres, tomando sol em algum fio de poste.
Queria ter feito mais chão como Bruce, que não usa sapatos e bem vê,
suas patas correm desajeitadas quando gritam na tv, uma maldade!
Também me olha descrente, quando viro zumbi da tela,
e joga as patas pra cima, mostrando a barriga à janela, um divertimento!
Parece gritar em silêncio: "Toca, céu, também, o que é da terraaaaa,
mas, só quando pelado, porque faz cócegas e não esconde a miséria".
Ainda que despertando todos os dias, lembrando-me de que logo será ontem, penso na multi-
dão de cadarços...
daria uma linda rede para embalar os pés descalçados!

CORPO ZUMBI, PÉS PESADOS E O DESENCANTO ENCARNADO

A relação de poder que historicamente imprimimos sobre a natureza, resulta em uma grande armadilha em que, sendo a espécie humana também natureza, tornamo-nos exploradores e opressores de nós mesmos. A cisão da vida humana com o mundo natural não só nos afasta daquilo que



Figura 1. Pés descalços sustentando o céu I.



Figura 2. Pés descalços sustentando o céu II.



Figura 3. Pés descalços sustentando o céu III.

Fonte: nadiana carvalho, maio de 2020, fotos registros de experiência.

#paratodomundover

Sequência de três imagens de pés descalços sob o fundo de céu azul, nuvens brancas e uma silhueta de um coqueiro à esquerda. na figura 1, os pés estão soltos; na figura 2, as solas dos pés enquadram o sol brilhante no meio das suas bordas, e na figura 3 as pernas estão cruzadas e sob o fundo, na parte inferior da imagem, há uma borda horizontal de telhas na linha dos calcanhares.

nos constitui e garante nossa sobrevivência, mas opera uma cisão com a nossa condição natural, ontológica e desejante de desfrutar a vida. Meu enorme prazer em descalçar os pés para fruir um momento de contemplação, corresponde ao gozo de, por alguns momentos, corresponder à condição da minha própria existência, da minha própria natureza - seja pelo ato de desnudar o corpo, seja pelo ato de fruir uma ação desinteressada, sem qualquer compromisso produtivista - manifestando um despertar para o que Ailton chama de *dança cósmica*:

A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária (...) Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. (2020, p.108)

Aos poucos vamos percebendo que a morte tão temida pela doença viral já se manifesta, sorrateiramente, em forma de doença psíquica de uma vida desencantada. Afastados da nossa natureza, adoecemos num processo de perda de libido, perda de desejos e pulsão vital, demonstrando que *o contrário da vida não é a morte, mas o seu desencanto* (SIMAS e RUFINO, 2020). Nessa condição desencantada, os sintomas de adoecimentos são cada vez mais comuns: ansiedade, transtorno de déficit de atenção (TDAH), burnout (SB), transtorno de personalidade limítrofe (TPL), crise de pânico, transtorno alimentar e, sobretudo, depressão. Tais doenças causadas por estresse, irritabilidade, esgotamento e exaustão caracterizam o corpo da moderna *Sociedade do Cansaço*, assim chamada pelo filósofo coreano Byung-Chul Han (2017).

Como uma sina, cegamente condicionados a viver na sociedade do desempenho, normalizamos o cansaço. Passa a fazer parte da nossa natureza, então, rastejar, lamentar e ser indiferente à vida ao redor, produzimos nosso próprio corpo zumbi que, com os sentidos anestesiados, passa a ter pés cada vez mais pesados e rastejantes; ou seja, um corpo indiferente aos seus rastros destrutivos e incapaz de fruir a vida nas suas experiências tão ricas e diversas. E essa pisada pesada não é mera metáfora, já que ela dita com maestria a procissão dos produtores e consumidores nos grandes centros das cidades. Pergunto-me quantas danças foram esquecidas, adiadas, negligenciadas ou nem, ao menos, experimentadas em prol dessa coreografia medíocre e militarizada dos pés pesados.

Neste momento, estamos sendo desafiados por uma espécie de erosão da vida. Os seres que são atravessados pela modernidade, a ciência, a atualização constante de novas tecnologias, também são consumidas por elas. Essa ideia me ocorre a cada passo que damos em direção ao progresso tecnológico: que estamos devorando alguma coisa por onde passamos. Aquela orientação de pisar suavemente na terra de forma que, pouco depois de nossa passagem, não seja mais possível rastrear nossas pegadas está se tornando impossível: nossas marcas estão ficando cada vez mais profundas. E cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso. E é o rastro de uma humanidade desorientada, pisando fundo. (KRENAK, 2020, p.96-97)

Diante da violência sistêmica, decorrente da expansão capitalista e neoliberal, seguimos exaurindo desenfadadamente nossas energias vitais com produções que não despertam prazer e alegria e raramente alcançam as nossas próprias expectativas cruelmente autoimpostas. Escravos de nós

mesmos e da nossa própria produção, pressionados diariamente a produzir sempre mais, instauramos um delírio horrendo de autoflagelação, sobrevivendo na escassez de um corpo que sobra - um corpo sucata - um corpo zumbi. e essa história só piora a cada dia, porque a metrópole não pode parar. Adoecidos e mergulhados em uma sensação de fracasso e tristeza, seguimos mais mortos do que vivos, manifestando o desencanto encarnado.

Descorporificados das nossas forças sensíveis, escutamos mal, enxergamos mal, nos comunicamos mal, não sentimos tocar o mundo e menos ainda o mundo que nos toca. Cansados e indispostos, nos acostumamos a viver na escassez de vínculos vitais e relações prazerosas, na escassez do sentido de comunidade, na escassez de partilhas e afetos alegres e, por buscarmos, cada vez mais, poder de desempenho no mundo, perdemos o poder de experimentação do mundo: muitos estímulos e pouca intensidade nas experiências; muitas informações e pouca vivência; muitos impulsos e pouca imersão, muitos contatos e pouco vínculo, muito desenvolvimento e pouco envolvimento⁷. Tornamo-nos, desse modo, incapazes de nos afetar e de nos responsabilizar pela experiência coletiva de um bem viver comum, isso, porque o ato responsivo de “implicação” exige-nos um corpo saudável, erotizado, munido e nutrido de desejos e forças vitais, para, então, emaranhar-nos à natureza da qual fazemos parte e fluirmos nossas potências conviviais .

Diante desse contexto, a performance “escalda-pés - um ato comum de cuidado” propõe convocar uma experiência corpórea disruptiva, considerando acolher os corpos adoecidos e cansados, por meio de práticas coletivas de cuidado - de si e do/a/e outro/a/e - cujo método da partilha nos convoca a experimentar modos conviviais mais cooperativos, colaborativos e solidários.

Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. (Krenak, 2020, p. 47)

ESCALDA-PÉS: UM ATO COMUM DE CUIDADO

No segundo semestre, de 2022, junto a um grupo de artistas-pesquisadores, realizamos encontros semanais no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) para pensarmos a relação entre arte e ecologia, proposta de um curso oferecido pela professora Gabriela Lírio (UFRJ). Como desdobramento das reuniões, Gabriela sugeriu realizarmos uma série de ações performativas, no dia 11 de dezembro, para o público do museu e suas redondezas. No evento, reuniram-se 20 ações que apresentavam questões ligadas à ecologia, à ancestralidade, à memória, à sensibilização dos corpos, ao cuidado de si e do outro, à segregação, ao funcionamento e práticas das instituições de arte, entre outras. Dentre elas, propus a performance *escalda-pés: um ato comum de cuidado* interessada nos saberes populares de manuseio de ervas em práticas de relaxamento e alívio de sintomas físicos e mentais decorrentes da sobrecargas de atividades diárias.

Para a elaboração da ação, foi utilizado o programa performativo a seguir: – *Em um espaço aberto da cidade, dispor 10 cadeiras em formato de roda e 10 bacias com água fria, no chão, em*

⁷ Nego Bispo em Cosmologias do dinheiro, entrevista concedida à Muda Outras economias, em 18 de Maio de 2021.



Figura 4. Escalda-pés em casa.

Fonte: nadiana carvalho, 10 de dezembro de 2022. foto de um escalda-pés feito em casa.

#paratodomundover

Na imagem vista de cima, uma chão de taco de madeira ao fundo, um tapete xadrez nas cores roxo e branco, ao centro do tapete uma bacia branca contendo uma água turva, ervas e algumas bolinhas de gude e ao lado da bacia, um pano branco enrolado e amarrado com uma fita de pano azul.

frente às cadeiras. – No centro do círculo, dispor materialidades utilizadas na prática do escalda-pés. – Caminhar nas proximidades da roda, abordando pessoas para convidá-las a participar da ação. – Entregar a elas um bilhete, no qual contém, na parte da frente, a pergunta “aceita receber um escalda-pés de alguém? e/ ou Aceita oferecer um escalda pés em alguém?”, e no verso do bilhete as orientações para a participação da ação, de acordo com a escolha realizada. – Mediar a ação, orientando as pessoas quanto aos procedimentos, escolha e manuseio das ervas e de outras materialidades. – Estimular a troca de cuidados, auxiliando sempre que necessário; e orientar a finalização da ação por meio da secagem dos pés.

A performance tem início por volta das 10h, na entrada do museu MAR, quando começo a abordar as pessoas transeuntes, no local, perguntando se elas gostariam de participar de um escalda-pés coletivo e, em caso afirmativo, entrego a elas o bilhete-convite para a ação. Explico que não sou eu quem vai, necessariamente, realizar o escalda-pés, mas qualquer pessoa que, adentrando a

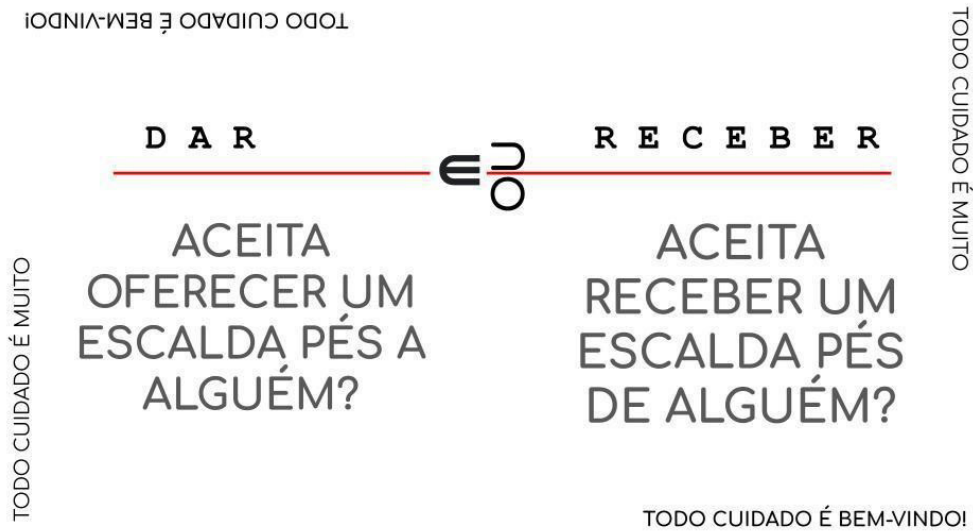


Figura 5. Frente do bilhete: convite.

Fonte: nadiana carvalho, 10 de dezembro de 2022. frente do bilhete utilizado para a ação.

#paratodomundover

Imagem com fundo branco e alguns escritos: ladeando as quatro margens, as frases “todo cuidado, é bem-vindo!” e “todo cuidado é muito”; ao centro o título “dar e ou receber, sublinhado de vermelho; abaixo os as frases “aceita oferecer um escalda-pés a alguém?” e “aceita receber um escalda-pés de alguém?”

dicas para oferecer :

- se dirija a uma pessoa sentada e ofereça sua ação;
- inicie descalçando os pés da pessoa;
- tempere a água da bacia com água quente para deixá-la morna;
- escolha as materialidade que pretende utilizar de acordo com os benefícios que deseja oferecer: sal grosso, ervas, óleos, bolinha de gude, tampão de olho;
- macere as ervas na água devagar;
- em seguida, você pode colocar bolas de gude na bacia e/ou massagear os pés com um creme;
- dê tempo para cada ação, sem pressa!
- para finalizar, seque bem e devagar os pés da pessoa e calce-os novamente.
- todo cuidado é muito e todo cuidado é bem-vindo!

dicas para receber:

- se dirija a uma cadeira disposta na roda e sente-se;
- aguarde até que uma pessoa te ofereça a ação;
- indique para a pessoa se a temperatura da água está do seu agrado, não é aconselhável que ela esteja fria e nem muito quente;
- você pode sugerir as materialidades que gostaria de receber: sal grosso, ervas, óleos, bolinha de gude, tampão de olho;
- relaxe e aproveite cada ação, sem pressa!
- não use celular ou qualquer dispositivo que possa te dispersar;
- desfrute do seu silêncio, da sua respiração e da sua imaginação;
- todo cuidado é muito e todo cuidado é bem-vindo!

Figura 6. Verso do bilhete.

Fonte: nadiana carvalho, 10 de dezembro de 2022. verso do bilhete com orientações para a ação.

#paratodomundover

Imagem com fundo branco e alguns escritos divididos em duas colunas. do lado esquerdo uma sequência de “dicas para oferecer” e do direito, uma sequência de “dicas para receber”.

roda, desejar, assim, participar da ação. Para tanto, os participantes devem escolher entre ocupar uma das cadeiras para receber o escalda pés de alguém ou se posicionar diante de uma cadeira ou pessoa já sentada, se dispondo a preparar o escalda-pés para alguém.

No centro do círculo, em um tapete estendido, são disponibilizadas para os convidados: água quente, em garrafas térmicas; ervas secas, em vasilhas com informativos que contém a identificação e descrição das propriedades básicas de cada erva - alecrim, camomila, hortelã, erva cidreira, eucalipto, capim limão e lavanda; sal grosso; bolinhas de gude; creme para massagear os pés; óleos essenciais de alecrim, lavanda e bergamota; laranja cortada em rodela; luvas de proteção; toalhas secas e limpas.

Apesar de o escalda-pés ser uma prática integrativa e complementar em saúde, podendo envolver conhecimentos profundos acerca das propriedades medicinais de cada planta utilizada, a performance não lida com a complexidade desses conhecimentos, mas, ao contrário, com a simplicidade dessa tecnologia milenar - mergulhar os pés em água morna com ervas - presente em diferentes culturas e, por isso, bastante conhecida popularmente, sendo, justamente, a dimensão comum desses saberes que ganha protagonismo na ação. O manejo com as ervas tornou-se um elemento a ser investigado com o grupo, pois havia participantes que já possuíam relações íntimas com as ervas, e outras pessoas que demonstravam interesse na oportunidade de ter ali suas primeiras experiências com os saberes das plantas. Essa partilha de saberes costuma acontecer de forma



Figura 7. Materialidades do escalda-pés.

Fonte: Daniel Ferrão, 11 de dezembro de 2022, registro da ação 1.

#paratodomundover

Na imagem, um espaço aberto com luz da manhã, uma roda com cadeiras e bacias; ao centro, um tapete bege estendido em um chão de pedras pequenas cinzas; sob o tapete, potes de vidros com ervas, duas garrafas térmicas e vidros de óleo essencial; ao fundo e ao redor do tapete, uma pessoa sentada com os pés na bacia e a sua frente outra pessoa ajoelhada com as mãos na bacia.

espontânea, porque as plantas parecem já habitar o nosso imaginário popular com essa qualidade relacional, advinda de uma oralidade ancestral propagada em diferentes gerações. Semelhante ao modo espontâneo com que aprendemos acerca das propriedades digestivas da planta boldo ou da propriedade calmante da planta camomila, por exemplo, sabemos intuitivamente que é possível atualizar esses saberes, nessa roda; as plantas carregam em si essa inteligência estética, política e relacional do comum. São elas, portanto, as protagonistas dessa ação, não só pelas incríveis propriedades medicinais do autocuidado, mas, sobretudo pela competência político-social em articular o cuidado como subjetividade de integração e comunhão do bem comum. Ao partilhar os saberes das ervas, o grupo inicia, assim, uma articulação da prática do cuidado em vista de um bem comum.

Quando as pessoas interessadas adentram a roda, compartilho de imediato esse saber das plantas como princípio norteador da ação: “todo cuidado é bem-vindo!” - digo e repito entre os participantes que compõem a roda. Percebo que essa intenção do cuidado vai se incorporando esteticamente por meio de gestos, olhares, toques, tom de voz e ritmo corpóreo. E esse estado estético me parece fundamental para abrir a ação por dois motivos: porque vamos nos relacionar com a nudez e porque vamos nos relacionar com o desconhecido - seja tocando os pés nus de uma pessoa desconhecida, seja dispondo os próprios pés descalços para serem tocados por uma pessoa desconhecida. Nesse aspecto, o cuidado manifesta-se também como uma intenção relacional cultivadora de vínculos de intimidade na lida com o desconhecido. e esse contato íntimo dispara um campo relacional com o desconhecido, fundamental para a experiência do comum; isso, porque, na circunstância abrangente das possibilidades de contato, contágios e afetos diante do desconhecido, ampliamos também nossas corporeidades para a prática convivial. Desse modo, destaco aqui três fragmentos da experiência acerca dessa variação convivial durante a ação.

Primeiro fragmento: é possível dar aquilo que não se tem?

Em breves minutos, após a abordagem do público e a entrega dos bilhetes, todas as 10 cadeiras estavam ocupadas por pessoas interessadas em receber o escalda-pés, mas nenhuma pessoa disposta a oferecê-lo. Fui tomada por uma súbita preocupação com a possibilidade de a proposta fracassar, logo apaziguada com a compreensão de que a ação já estava agindo, revelando de imediato um nítido recorte da sociedade do cansaço. “e se não houver nenhuma parceria para oferecer o escalda-pés?” - pensei, compreendendo, logo em seguida, que o problema estava posto e o conflito não era apenas meu, mas nosso. O desafio das relações coletivas se instaurou de imediato e restava saber quais possibilidades de deslocamento seriam ou não experimentadas. Talvez essa seja uma característica fundamental do processo de reabilitação - a tomada de consciência e de posicionamento: Como deslocar os hábitos condicionados para inventar outros modos de relação? Quais recursos são necessários? Dispomos desses recursos? Para nós, artistas, não nos interessa diagnosticar nenhum posicionamento como certo ou errado, mas como um fluxo compositivo, emaranhado em modos de percepção, sensibilidade e afetação do mundo que está dado, circunstancialmente, consciente da pergunta um tanto ardilosa do bilhete, entre “dar e/ou receber”, e diante dos corpos cansados carentes de cuidado, uma pergunta se desdobrou para mim - É possível dar aquilo que não se tem? Como transformar a falta em abundância de vitalidade?

Segundo fragmento: Jorge e a dádiva da mexerica

O inesperado, inerente à lida com o desconhecido, parece mesmo guardar toda a graça da experiência. Roda formada, problema posto e, de repente, como um presente do acaso, surge uma pessoa muitíssimo inspirada em oferecer cuidados. Jorge é um jovem negro que parece ter muita intimidade com a rua e com as práticas do cuidado. Ele mesmo é quem se aproxima e me conta sobre sua experiência com a prática do escalda-pés e a lida com as ervas. Ele chega, na roda, já descalço e parece que esteve andando assim há algum tempo, pois seus pés estavam sujos. Jorge parece empolgado com a ação e se põe logo a oferecer o escalda-pés para as pessoas sentadas. Observo que ele conversa animado - talvez seja um contador de histórias - pensei. Percebo que ele manipula um óleo essencial pra lá e pra cá, perfumando várias bacias. O óleo escolhido por Jorge é extraído da fruta bergamota, mais conhecida como tangerina ou mexerica. É um óleo recomendado para aliviar sintomas de ansiedade, pois ele possui propriedades antidepressivas e, por isso, é conhecido como óleo da revitalização e da alegria. Foi mesmo curioso que Jorge tenha escolhido, esse óleo, para perfumar as bacias. A presença inesperada de Jorge se presentifica para mim como símbolo de dádiva da mexerica - uma alegria que se instaurou, cuidando e revitalizando aquela roda. Jorge permaneceu, durante toda a ação, se dispondo a oferecer o escalda-pés para várias pessoas. Para a minha alegria, pude oferecer o escalda-pés a ele, já no final da ação. Em princípio, Jorge se recusou, disse que não precisava e que ele já fazia procedimentos com ervas. Então me dispus a escutar as histórias que ele contava sobre os processos espirituais que ele vivenciava com as ervas no terreiro religioso que ele frequentava. Aos poucos, o convenci a sentar um pouco, e perguntei se não gostaria de colocar os pés na água, apenas para lavá-los, pois pareciam sujos. Ele topou e, aos poucos, fui sugerindo colocar algumas ervas. Jorge aceitou as ervas, mas não autorizou que eu o tocasse, dizendo “sou filho de santo e meu santo não permite que ninguém toque meus pés”. Os limites foram respeitados e seguimos conversando. Ao final, perguntei se eu poderia embrulhar seus pés na toalha para secá-los, sem tocá-los diretamente com as minhas mãos e, então, Jorge permitiu que eu tocasse seus pés, assim. Envolvi os seus pés com a toalha, sequei seus pés com cuidado, pois havia algumas feridas, fiz uma massagem suave e senti o imenso frescor da mexerica. Agradei àqueles pés pela presença, pois pude sentir a leveza de quem pisa leve, muito leve.

Terceiro fragmento: contágios e reciprocidades

Lembro-me do prazer que senti em estar ali com aquelas pessoas, dedicando atenção aos nossos pés. Lembro-me de olhar nos olhos das pessoas e vê-las fechando-os devagar, ao mesmo tempo em que respiravam profundamente. Lembro-me da sensação de calma e serenidade que se instaurou. Lembro-me de estar finalizando a ação, e perceber que um senhor, para quem eu havia oferecido o escalda-pés, aguardava para falar comigo, me aproximei e ele agradeceu dizendo que gostaria de oferecer o escalda-pés em mim. Respondi também agradecendo, manifestando meu desejo em receber, mas lamentando em não poder aceitar, pois o tempo da ação acordado com o evento já havia terminado e eu precisava recolher os materiais. Então, ele se ofereceu a ajudar na arrumação dos materiais, limpando e organizando o espaço. Senti que a ação havia provocado uma



Figura 8. Jorge e a dádiva da mexerica I.

Fonte: Daniel Ferrão, 11 de Dezembro de 2022, registro da ação 2 e 3.



Figura 9. Jorge e a dádiva da mexerica II.

Fonte: Daniel Ferrão, 11 de Dezembro de 2022, registro da ação 2 e 3.

#paratodomundover

Sequência de duas imagens na qual Jorge, homem negro e magro, vestindo roupa preta, oferece o escudo de pés para duas pessoas diferentes - um homem na figura 8 e uma mulher na figura 9.

espécie de contágio da generosidade, fazendo com que a sensação de falta do início da ação se transformasse em sensação de abundância. Lembro-me dessa relação de reciprocidade ficar cada vez mais comum durante a ação. Lembro-me de duas mulheres que trocaram a oferta do escudo de pés e riam das histórias uma da outra. Lembro-me da sensação, por algum instante, de suspender o céu, reanimar uma vitalidade coletiva, integrar um movimento ordinário da natureza e fluir em benefício comum.

A POLÍTICA DO CUIDADO COMO EXPERIÊNCIA DO COMUM

Na ocasião dos estudos com a professora Gabriela Lírio acerca da crise política ambiental, nos perguntávamos com certa insistência como a arte poderia agir, propositivamente, diante de desafios tão complexos em escalas globais, em nossos estudos. Ambientalistas, antropólogos e filósofos do Brasil e do mundo, constatam, de modo unânime, que a crise ambiental é sustenta-

da por uma crise da subjetividade humana associada à crença antropocêntrica, elevada a níveis tão destrutivos que já são, hoje, considerados irreversíveis. Nesse aspecto, penso que qualquer contribuição propositiva precisa considerar o deslocamento dessa subjetividade na intenção de reintegrar a espécie humana à natureza, reintegrar sujeito e mundo, compreender a experiência humana na condição comum de partilha da terra com outras múltiplas manifestações de vida e de modos de viver.

Essa proposta de integração é pensada por Bruno Latour, por exemplo, por meio do conceito de *agentes terrestres*, na intenção de repolitizar o nosso pertencimento ao solo - para ele não se trata de pensar o sujeito como identidade, mas como composição, heterogeneidade e codependência. Eduardo Viveiro de Castro analisa culturas indígenas e identifica nelas uma metafísica antropomórfica, ou seja, povos que pensam a forma humana como a matriz do ser, em que tudo na natureza é humano e, portanto, não haveria para esses povos nenhuma contradição ou distinção entre a humanidade e os outros seres no mundo. Ailton Krenak problematiza a própria ideia de humanidade, instituição pela qual nos tornamos “servos voluntários”. E, de modo complementar, a filósofa Isabelle Stenger nos convida a pensar a humanidade como uma espécie de fantasia da racionalidade, para



Figura 10. Contágio e reciprocidades I.

Fonte: Daniel Ferrão, 11 de Dezembro de 2022, registro da ação 2 e 3.



Figura 11. Contágio e reciprocidades II.

Fonte: Daniel Ferrão, 11 de Dezembro de 2022, registro da ação 2 e 3.

#paratodomundover

Nas imagens, fotos de duas pessoas oferecendo o escalda pés, tocando com as mãos os pés de uma outra pessoa, imersos em água com ervas dentro de uma bacia branca.

quem a “servidão voluntária” revela uma espécie de confisco e destruição das nossas capacidades coletivas. Para ela, o capitalismo cognitivo é responsável por destruir nossa inteligência coletiva, aquilo que nos constitui como comunidade.

A primeira vez que estive com Ailton Krenak, pessoalmente, foi no lançamento do livro “Homo Modernus - para uma ideia global de raça”, de Denise Ferreira da Silva, no dia 14 de outubro de 2022, no museu de arte do Rio de Janeiro (MAR) - mesmo local em que realizei a performance. Ele contava uma conversa que teve com a Denise “*sobre como nós estamos habitando o mundo*”, ao que ela respondeu que “*na verdade, a gente pode pensar a questão nos termos não de estarmos no mundo, mas de sermos o mundo*”.

Esse convite – para nos pensar na condição de sermos o mundo – é, para mim, revelador, pois nos encaminha para uma implicação existencial acerca do mundo que queremos ser e da necessária medida de fazer deste querer um desejo coletivo. As plantas talvez possam nos ensinar um tanto dessa vida integrativa, já que são elas as grandes responsáveis pela manutenção da vida terrestre, seja pela manutenção da temperatura da terra, pelo oxigênio liberado na atmosfera, seja pela proveniência dos alimentos e das suas tantas propriedades medicinais. As plantas nos revelam a absurda codependência integrativa da vida em sua natureza e parece nos convidar para essa experiência imersiva, carregando em si esse conhecimento ancestral de emaranhamento cosmológico. Emanuele Coccia em seu livro *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, nos diz que essa imersão, pensada a partir das plantas é, antes, uma

ação de compenetração recíproca entre sujeito e ambiente, corpo e espaço, vida e meio; uma impossibilidade de os distinguir física e espacialmente: para que haja imersão, sujeito e ambiente devem se interpenetrar ativamente; caso contrário, falaríamos simplesmente de justaposição ou de contiguidade entre dois corpos que se tocam em suas extremidades (2018, p.41).

Nesse sentido, a ação *escalda-pés: um ato comum de cuidado*, performa essa experiência imersiva com as plantas a partir dos saberes conduzidos por elas; performa a fuga do capitalismo neoliberal tramada, por alguns de nós, como modo de vida que só se efetiva como experiência coletiva; performa possibilidades curativas das enfermidades antropocêntricas e capitalocenas pela política do cuidado como força integrativa na experiência do comum; performa, por fim, a lavagem dos pés pesados para pisar leve, para pisar leve, para pisar leve.

REFERÊNCIAS

Bispo, Nego; Krenak, Ailton. **Ciclo Outras Economias - Cosmologias do dinheiro**. Entrevista concedida à Muda outras economias. Publicada na plataforma youtube, em 18 de Maio de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ueQAV_4fWbY

BYUNG-CHUL, HAN. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Lisboa: Documenta, 2019.

DANOWSKI, Deborah; DE CASTRO, Eduardo Viveiros. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Una acción llamada LÍNEA: encuentros con el encuentro. In: Victoria PÉREZ ROYO, V.; AGULLÓ, D.. (Org.). Componer el plural. **Escena, cuerpo y política**. 1ªed. Madrid: Ediciones Polígrafa, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK; Ailton; Ribeiro, Sidarta. **Sonhos para adiar o fim do mundo**. Entrevista concedida à Companhia das Letras. Publicada na plataforma Youtube, Maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95tOtpk4Bnw>.

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

_____ . **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINO, Luis; SIMAS, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. Resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TABULEIRO, TERRENO, CANTEIRO: reflexões sobre experiências de atenção na sala de aula em atuação

Joana Lebreiro¹

RESUMO

Esse artigo buscará refletir, através de determinadas memórias, sobre a experiência pedagógica continuada que realizo na disciplina Fundamentos da Atuação da Faculdade de Teatro Cesgranrio. Entendo a sala de aula como espaço de experiência – no sentido proposto por Larrosa (2014), de atravessamento, de risco, de tempo expandido e de invenção. Entendê-la como espaço de engajamento e entusiasmo, como proposto por hooks (2013, como espaço de atenção conjunta, e, assim, de cuidado (Citton, 2016). A partir da descrição de uma prática/procedimento nomeada como “Tabuleiro” – prática que nasce a partir dos “exercícios estúpidos” de Sotigui Kouyaté (Bernart, 2013) – investigo de que modo um jogo aparentemente simples pode complexificar-se e tornar-se campo de experiência de uma atenção conjunta. Entendo que a prática “Tabuleiro” se expande em espaço de experiência e relação, alargando-se em sentido: é espaço-procedimento e também é grupo de pessoas que nele compartilha as experiências; Tabuleiro é corpo coletivo e organismo aberto onde se trabalha a atenção, a interação, a porosidade e a escuta.

Palavras-chave: Ensino de artes cênicas; exercícios estúpidos; práticas de atenção; práticas de cuidado.

ABSTRACT

This paper aims to map out thoughts, to organize memories from the continued experience built in the discipline Fundamentals of Acting of the Cesgranrio Theater College. To understand the classroom as a space of experience – as proposed by Larrosa (2014)- as a crossing, a risk, an expanded experience of time and invention. A space of engagement and enthusiasm, as proposed by hooks (2013). A space of communal attention, as proposed by Citton. (2016). The classroom as a space of care. Based on the definition of the "Board" method- which originated in the “stupid exercises” of Sotigui Kouyaté (Bernart, 2013) – I investigate how an apparently simple game can complexify, becoming a field/mode of collective attention experience. It is my understanding that the “Board” method expands in experiential and relational spaces, reaching larger grandures of meaning: a spacial procedure applied by group of experience-sharing people; a collective body and open organism that works to improve its attention, interaction, porosity, and listening abilities.

Keywords: Teaching of performing arts; stupid exercises; attention practices; caring practices.

¹ Professora Assistente no curso de Bacharelado em Teatro da Faculdade Cesgranrio. Coordena, junto ao professor Kadu Garcia, o projeto de extensão “Atuação: Olhares sobre processos em criação Cênica”. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena pela UFRJ sob orientação da Profa. Dra. Gabriela Lírio com a tese “Copacabana (não) me engana: lugar de memória em jogo na cena”. Diretora teatral e preparadora de atores.

O clichê um pouco bobo que define o amor pelo fato de olharmos juntos na mesma direção pode ser reciclado à medida que imaginamos – inextricavelmente unidos – ensino e pesquisa como processos que visam fazer convergir pontos de vista para a descoberta de fatos marcantes e até então imprevisíveis. Em uma sala de aula, aprendemos a olhar para onde o outro está olhando – para que possamos perceber aspectos que ainda não havíamos percebido. (CITTON, 2016, p. 92)

Primeiro dia de aula, agosto de 2022. Faculdade de Teatro Cesgranrio, Fundamentos da Atuação² – disciplina de prática cênica que recebe os estudantes recém-chegados ao Bacharelado em Teatro, na qual sou professora há quatro anos, desde a abertura do curso. Esta será, portanto, a oitava turma em que leciono.

Neste semestre, a turma está instalada em um novo espaço, bastante grande e, ao entrar penso, “talvez um pouco disperso”. Ao fundo, mas ainda perto da entrada, um pequeno palco de madeira simples, sem coxias. À sua frente, no centro do espaço com chão de madeira, um grande retângulo de linóleo preto, dividido por faixas. Olho para a parede lateral do espaço e para as amplas janelas que dão para o viaduto Paulo de Frontin, mais especificamente para o morro do Corcovado. São 17h30. Há barulho lá fora. Mas há um céu imenso, árvores e um belo pôr do sol. Passo alguns minutos em silêncio apenas olhando as janelas. Momento de reconhecimento. Do (novo) espaço. Das (novas) pessoas. Da (nova) experiência coletiva. “O que eu preciso olhar e escutar, hoje, neste início de noite de um início de semestre? Onde colocar minha atenção?”. E, repentinamente, percebo que meu vocabulário já mudou em pensamento pelas leituras e experiências que tive entre a sétima e a oitava turmas. Olho novamente para o chão marcado. Reconheço o espaço onde se dará o nosso tabuleiro, nosso terreno de jogo, nosso campo de experiência. Entro no tabuleiro e aguardo a chegada dos novos estudantes. Relembro Larrosa:

Mas talvez nos falte um saber para a experiência. Um saber que esteja atravessado também de paixão, de incerteza, de singularidade. Um saber que dê um lugar a sensibilidade, que esteja de alguma maneira incorporado a ela, que tenha corpo. Um saber, além do mais, atravessado de alteridade, alterado e alterável. Um saber que capte a vida, que estremeça a vida. O que é o saber da experiência? O que é que se aprende na experiência? O que significa ser uma pessoa “experiente” no campo educativo? O que significa que uma pessoa experiente está, ao mesmo tempo, aberta a experiência? Como se transmite o saber da experiência? (LARROSA, 2011, p. 26)

Este artigo nasce de um desejo, uma inquietação e algumas perguntas.

Um desejo.

Já há algum tempo, venho cultivando o desejo de traçar reflexões por escrito, de tentar organizar palavras e ideias a partir de minha experiência como professora-orientadora em “Fundamentos da Atuação”. Quando digo “minha experiência”, entendo a palavra experiência nos sentidos propos-

² Fundamentos da Atuação é a disciplina de prática cênica do Projeto Integrador I. O curso é estruturado em Projetos Integradores em Atuação, sendo estes Fundamentos da Atuação (Projeto Integrador I); Atuação em Drama Realista (Projeto Integrador II); Atuação Não-Realista (Projeto Integrador III); Atuação Narrativa, Atuação Cômica e Atuação para Cinema e TV (Projeto Integrador IV), Atuação com a Máscara Teatral, Atuação Performativa (Projeto Integrador V) e Ateliê de Criação (Projeto Integrador VI)

tos por Larrosa: aqueles de atravessamento, de transformação e, portanto, de formação³. Percebo-me, assim como a meus estudantes, também em formação a cada semestre. A sala de aula é, para todos nós, espaço de experiência – e, no meu caso, de uma experiência continuada – espaço que traz em si o risco e a aventura, a abertura para o possível e o impossível, para o reconhecimento e a invenção.

Uma inquietação.

Julho de 2022. Sala de aula virtual da disciplina “Atenção! Que atenção?”, ministrada pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima, no PPGAC, UNIRIO⁴. Em meio a discussões onde fervilhavam palavras e ideias nas nossas manhãs de segunda e quinta feira, ‘salta’ um poema de Manoel de Barros. No momento desta escrita, não lembro as palavras do poema, não lembro o nome do poema, mas recordo (trago ao coração) uma frase que despontou uma associação e que, desde então, segue ecoando: “talvez precise me colocar em *deslugar*”.

Lembro das outras duas matérias que fiz desde o início do doutorado, onde comecei a repensar o meu lugar-papel como diretora⁵ e a perceber o quanto a pesquisa (acadêmica e empírica) em arte se relacionava, para mim, intrinsecamente com as experiências que tenho como professora – ainda que meu projeto não seja sobre pedagogia. Ao ouvir, no poema, a palavra “deslugar”, pensei – e penso – em como seria me colocar em um ‘deslugar’ como professora. Talvez, me colocar em “deslugar” como professora ajude a iluminar “desluga(res)” possíveis como diretora e pesquisadora, algo que me convoca já há algum tempo. Este trabalho não pretende realizar tal empreitada, mas divido a inquietação por ter sido um dos motes que me levou a esta escrita e segue provocando fissuras em meus pensamentos enquanto exerço o meu ofício. Começo a arriscar, por escrito, algumas tentativas, reflexões – ainda que tateantes. Porque, antes de me colocar em “deslugar”, talvez precise entender o lugar de onde parto, o terreno por onde tenho pisado, caminhado como professora nesses últimos quatro anos.

Algumas perguntas.

Fundamentos da Atuação tem como uma de suas principais características a heterogeneidade das turmas recém-chegadas: reúne alunos e alunas com grande diversidade de idades, expectativas e formações – muitos possuem outra graduação anterior e mesmo pós-graduação. Como trata-se de um curso bastante novo, a disciplina segue em construção – embora já tenha um caminho apontado pela experiência continuada nesses últimos quatro anos. Penso em bell hooks e na “sala de aula engajada”, como um espaço que permite e precisa de mobilidade e entusiasmo. O adjetivo “engajada”,

³ “Se lhe chamo “princípio de transformação” é porque esse sujeito sensível, vulnerável e ex/posto é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobretudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação.” (LARROSA, 2011, p. 07).

⁴ Cursei a disciplina “Atenção! Que atenção? [ambientes atencionais, pequenas percepções, coexistência, hipersensibilidades, cuidado, virtualidades e algumas coisas mais]” como eletiva, parte do meu doutoramento em Artes da Cena pelo PPGAC da UFRJ. Destaco, de sua ementa, o seguinte trecho: “mais do que responder a essa questão, pretendemos que ela seja uma guia para a experiência das leituras e das vivências propostas pelo curso. Leremos autores e autoras de diferentes campos do conhecimento – arte, filosofia, sociologia, psicologia – que se dedicaram a refletir sobre a *atenção* [ou aspectos que julgamos correlatos] e realizaremos pequenas explorações “atencionais”.

⁵ Tenho graduação em Direção Teatral pela UFRJ e exerço o ofício de diretora de teatro profissionalmente há aproximadamente 20 anos.

para hooks, é como um convite a “estar sempre no momento presente”, a olhar para as aulas como espaço de mudanças, o que entendo como estar em processo continuado, se achar que algo está dado de uma vez por todas. “Quando a sala de aula é realmente engajada, ela é dinâmica. É fluida. Está sempre mudando.” (hooks, 2013, p. 209).

Importa, no início de cada semestre, pontuar para os estudantes que ali é um espaço de pesquisa coletivo, heterogêneo e que iremos operar como grupo de estudos – novamente busco-encontro hooks, no entendimento da sala de aula como um espaço comunitário onde há um “esforço coletivo”, no sentido de criar uma “comunidade aberta” de aprendizado, uma comunidade onde a contribuição de cada um se dê em entusiasmo de uns pelos outros e do professor por cada um, verdadeiramente. hooks defende essa sala de aula-comunidade engajada na escuta e na abertura para as diferentes vozes, que têm trajetórias e ideias por vezes dissonantes.

Heterogeneidade, pluralidade, alteridade. Essas são as condições que, para Pélbart (2016), são indispensáveis na formação-ideia de uma comunidade. Comunidade aparece, então, como compartilhamento realizado entre não iguais, e que não busca a igualdade. Ele é formada pelas singularidades, o que é o contrário de qualquer homogeneização ou “fusão” entre iguais. Essa comunidade é feita de “interrupção, fragmentação, suspense”, uma comunidade que permanece produzindo encontros a partir das singularidades e diferenças.

A cada novo semestre procuro, no período de aproximadamente duas semanas, o que chamo de “re-conhecimento” – do grupo, do espaço, e meu também enquanto professora. Um dos procedimentos que tem se mostrado fecundo nesse reconhecimento das diferenças/expectativas, e que ajuda a construir nosso “grupo de estudos em atuação” na sala de aula, é o que chamo de “Roda dos Fundamentos”. Partimos, em roda, de duas perguntas: 1) “O que a palavra *fundamento*, *fundamentos* pode te trazer como imagem e como associações?” 2) “A partir dessa primeira pergunta, quais seriam os possíveis *fundamentos da atuação*”.

Não estimo uma conversa “solta”, ao contrário, há uma solicitação para que se pense um pouco no que se vai dizer e para que, depois, essa escuta – de si e dos outros - seja de algum modo continuada, em fluxo, já nos apontando para alguns fundamentos que teremos no semestre. Os alunos são instados a pensar de um a dois minutos em silêncio e podem anotar o que quiserem em um pequeno pedaço de papel: imagens, ideias, associações. Tomo o cuidado de enfatizar que não há respostas certas ou erradas, há o que vem ao pensamento naquele momento para que possamos entender-reconhecer o que aquele grupo associa a partir das ideias provocadas por aquelas palavras/perguntas. Enfatizo ainda a importância de nos ocuparmos verdadeiramente com a escuta de cada um que falará, e o cuidado com as palavras no momento da partilha – que segue um sentido pré-determinado. Ao dar estas e outras indicações, novamente busco-encontro hooks e Larrosa, quando falam da importância das vozes individuais, do interesse uns pelos outros nessa construção-comunidade de alunos.

Anoto e faço uma leitura coletiva do que, nesse primeiro dia, seriam, para este grupo de pessoas, os “fundamentos da atuação”. Ao final do percurso do semestre, no último dia de encontro, uma nova “Roda dos Fundamentos” é formada e revisitamos nossas primeiras impressões à luz da trajetória feita. Novamente pensamos juntos, anotamos, nos escutamos. Ao final do semestre, percebo-me multiplicada em relação ao que seriam os “fundamentos da atuação” porque, assim como

para os alunos, essa é a pergunta que também tento responder durante cada novo semestre através de minha prática pedagógica – fomentando questões, aprofundamentos, desvios e desejos de novas experimentações.

“Fundamentos” ou “o que fundamenta” só podem vir associados à ideia de rigidez ou podem ser moventes – no sentido de mudarem e nos moverem? Como fazer da matéria um espaço verdadeiro de encontro de saberes-experiências fundantes para o ofício da atuação? Seria possível pensar que os “fundamentos da atuação” estão sempre vinculados à perspectiva coletiva? Como esses “fundamentos” podem se dar em variações nas singularidades e diferenças de cada estudante-pesquisador e, também, do grupo feito a partir do encontro de cada um e de todos eles? Como a relação com as diferenças pode ser verdadeiramente potente, criadora, e não uma tentativa de se eliminar as arestas em busca de uma pretensa “harmonia”, “homogeneização”, “excelência” do grupo? Como tornar a heterogeneidade característica do curso uma potência criadora-pedagógica para todos – incluindo-me no lugar de professora, orientadora e, portanto, também passível de exposição, dúvida e vulnerabilidade. É possível entender o grupo não como apenas alunos e alunas, mas como um corpo, um organismo complexo feito a partir das relações entre alunos, alunas e professora?

Escolho, como condução e inspiração, a leitura de Yves Citton em “A Ecologia da Atenção” (2016).

Para estabelecer um ambiente favorável à dinâmica da atenção conjunta, o professor deve, portanto, aprender a sentir, reconhecer e modular as ressonâncias afetivas (harmoniosas e dissonantes) que estruturam a sala de aula. Isso significa necessariamente, no entanto, que eles terão que reajustar constantemente não apenas o conteúdo, mas também os métodos de seu ensino (...) a sala de aula só oferece um ecossistema de apoio à atenção conjunta se for o lugar de um processo de invenção coletiva em ação. (CITTON, 2016, p. 92)

A obra – que em muitos momentos se assemelha a uma espécie de conversa com o leitor – propõe que olhemos para a faculdade da atenção como uma das maiores e cruciais questões do nosso tempo e traça um panorama histórico-social-político de seus usos e poderes. Citton alerta para a atenção ser objeto de análise e interesse dentro de uma perspectiva econômica, transformando-se em uma espécie de “capital” – onde está engendrado agenciamentos de produção, quantificação, gerenciamento, distribuição e, mesmo, lucro – a economia da atenção. Sugere que mudemos essa perspectiva, que não reduzamos a atenção apenas aos meios de se obtê-la, que possamos passar de um paradigma da economia para um paradigma da “ecosofia”⁶ – com o sufixo -sofia liberto de pretensões científicas e carregado de conhecimento intuitivo e compreensão: “Longe de ser uma competência puramente técnica (como afirma o discurso economicista predominante), a atividade de prestar atenção procede de uma verdadeira sabedoria ambiental – uma ecosofia” (CITTON, 2016, p.37)

Citton sugere que saíamos de uma visão individualista em relação à atenção para uma visão comum/coletiva – “Eu só presto atenção a isso que nós coletivamente prestamos atenção.” (p. 32). Nesta mudança de perspectiva do quanto há de indissociabilidade entre atenção individual e coleti-

⁶ Citton utiliza a palavra ecosofia como o paradigma de uma ecologia ‘mais profunda’ teorizado pelo filósofo Arne Naess (2008) e, também, citada por Guatarri (2013).

va, sou levada a um paralelo com o campo da memória social, estudado durante o período do mestrado⁷, especificamente com a ideia de memória como social e coletiva. Maurice Halbwachs, autor de “A Memória Coletiva” (1990), inaugura o termo “memória social” e propõe que há sempre uma relação entre indivíduos e grupos sociais no ato de reconstrução da memória – ato sempre feito no presente e em relação a este presente. Para o autor, ainda que nos âmbitos mais individuais

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade nunca estamos sós. (...) temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p.26)

Ainda que se refira a operações relativas à memória, posso associar esta frase de Halbwachs, “em realidade nunca estamos sós”, à afirmação de Citton ao enunciar “nunca prestamos atenção sozinhos”. Os dois autores enfatizam sobre como agenciamentos, seja de memória ou atenção, não se dão apenas na esfera individual, mas levam sempre em conta a inserção do indivíduo em seu meio social, em suas condições históricas e coletivas.

Citton cita um exemplo: mesmo o nosso olhar para um livro, jornal ou site, aparentemente solitário e “isolado”, inscreve-se em um jogo complexo midiático-cognitivo que inclui, inclusive, a nossa própria vontade de resistir a ele. Mas Citton chama atenção para uma outra experiência: o conjunto de situações em que temos consciência da presença de outra(s) pessoa(s) e de que a nossa atenção é afetada e afeta diretamente a atenção do(s) outro(s). É o que nomeia como situações de *atenção conjunta*, ou *co-atenção presencial*: essa atenção envolve o sentimento compartilhado de uma co-presença sensível às variações emocionais dos indivíduos envolvidos.

Alguns desdobramentos sobre a ideia de atenção conjunta trazem como princípios a *reciprocidade* (a atenção precisa circular bilateralmente entre as partes envolvidas), a *busca de uma harmonia afetiva* (para que se esteja verdadeiramente atento ao outro é preciso ser atencioso, há sempre um ajuste recíproco entre fala e escuta que pode se dar em micro gestos que também são formas de atenção) e, por fim, *práticas de improvisação* (para se estar atento ao outro é preciso aprender a sair de rotinas pré-programadas, estar aberto aos riscos).

O princípio da reciprocidade, a busca pela harmonia afetiva e as práticas de improvisação estão interligadas dentro de um ecossistema que possibilitou ao ser humano se 'comunicar' ao longo de milênios (...) que tem muito mais a ver com comunhão e cuidado com a comunidade do que com a simples transmissão de informações (CITTON, 2016, p. 88)

Penso que, ao ler Citton, entrei (ou ao menos procurei entrar) em estado de experiência e alteridade como proposto por Larrosa – e é o que procuro novamente ao escrever essas linhas. Havia uma certa dificuldade de leitura, até uma “dureza”, entendendo também a alteridade no âmbito inclusive da língua e das traduções possíveis e não possíveis. Mas, durante os desdobramentos que Citton vai desvelando a partir da ideia/qualidade da atenção – em especial à atenção conjunta no

⁷ Cursei o Mestrado em Memória Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, entre os anos de 2005-2007, tendo defendido a dissertação “Princesinha do Mar: Copacabana nas memórias de seus velhos moradores”, sob orientação da Profa Dra. Icleia Thiesen.

seu sentido de ‘prestar atenção/cuidar de’ – sou atravessada e meus pensamentos sofrem uma alteração. Assim como sofrem alteração as minhas palavras-ações em relação aos estudantes da oitava turma, em sala de aula.

Passo a orientar as conduções das práticas já operando mudanças no vocabulário: “onde coloco minha atenção?”, “onde percebo minha atenção?”, “como podemos direcionar nossas atenções de forma conjunta?”, “como prestar atenção ao que o outro presta atenção?”, “como conduzir o olhar e a escuta para-com o outro estando atento e cuidando da sensibilidade?”. Brinco ainda com a palavra, com o que vejo como sua calma e sonoridade. Trocar ‘tensão’ por ‘a-tenção’. Se ocupar em atenção (ou cuidar da) ao invés de se pre-ocupar em tensão. Brinco com imagens e sugiro pequenas delicadezas que entendo como atencionais.

O primeiro semestre de 2022 já foi sendo tocado com mais vagar e calma do que os anteriores, em um movimento que, de certa maneira, já havia começado no segundo semestre de 2021⁸. Percebo, porém, que o que começou como um movimento (quase) intuitivo tomou forma e foi alimentado por subsídios teóricos após estes primeiros meses nas aulas do doutorado. Através de pequenas experimentações e observação, pude perceber concretamente como o fator “tempo” foi fundamental para provocar saltos qualitativos de percepções e apreensões das experiências pelos alunos e alunas. A ampliação do tempo nas práticas de sensibilização, nos jogos coletivos, nas relações com os parceiros, com os espaços, objetos e mesmo nas relações com as ideias, produziram mudanças qualitativas visíveis. Este tempo mais vagaroso pareceu trazer de forma mais concreta para os alunos a calma nas relações e criações consigo mesmos e em conjunto. Percebi estes fatores tanto em pequenos detalhes de práticas que já fazia, como também nos relatórios de final de semestre de 2022/01⁹. Compartilho aqui trechos de alguns deles:

“Logo na primeira aula percebi que Fundamentos da Atuação seria diferente. Com a proposta de alguns exercícios de ritmo e concentração, olhar, perceber os colegas, interagir. Com os exercícios propostos em aula, eu consegui entender melhor esse envolvimento do que o grupo deve ter. Tudo funciona com uma engrenagem, onde você tem sua parte o outro a dele e a entrega de ambos para aquele momento fará que de fato o jogo aconteça. Preciso estar em sintonia, concentrado e disponível para o jogo. Se permitir, se deixar experimentar e jogar o jogo, sem a preocupação do resultado. A partir dessa experiência estaremos mais disponíveis para as relações e o resultado aparece” (Wagner)

“Esperar e espreitar. Um caminho de uns quinze (?) metros, pode ser feito em trinta minutos. É impressionante o que podemos fazer. Ter calma para deixar que as coisas aconteçam, pode nos impressionar. Nossos corpos já podiam ser tão lentos? Nós inventamos novos ritmos na hora? Já não importa se o ovo ou a galinha, mas que aconteceu. Que acessamos esses corpos e esses movimentos e as relações *em exercício*.” (Káique)

“Meu relatório começa a andar no instante que é apresentado ao tabuleiro. Todos an-

⁸ Por mais paradoxal que possa parecer, a verdade é que o movimento de ‘vagar’ e ‘calma’ começou durante as aulas em modo virtual na pandemia. Tudo era tão novo, fazer aula de atuação online no primeiro período envolvia delicadezas específicas e comeci a entender que poderia – e deveria – renunciar a uma certa necessidade de ‘produzir material’ – cenas, composições etc – e permitir uma investigação onde o modo online revelasse seu potencial de encontro e experiência. A aceitação do tempo mais alargado contribuiu bastante para que tivéssemos belas experiências. Quando voltamos às aulas presenciais – com máscaras e distanciamento, no meio de um semestre que havia começado virtual – entendemos que sim, tínhamos conseguido maturar um grau de intimidade, relação e afeto em pesquisa mesmo em modo virtual. E o tempo havia sido fator fundamental. Isto me instigou a seguir ‘desacelerando’- o que efetivamente começou no segundo semestre de 2021, todo em modo presencial.

⁹ Ao final de cada semestre os estudantes produzem o que chamamos de Relatório Criativo, um texto onde traçam reflexões a partir das experiências práticas, de leituras e discussões. Para a produção desse material revisitam seus ‘diários de bordo’ (individuais) e trechos escritos compartilhados (coletivamente) na plataforma virtual a partir das leituras bibliográficas e filmes assistidos durante o período.

dam com ele (...) A partir do jogo se conectar com todas aquelas pessoas se tornou fácil, o olhar e o confiar foram reaprendidos e sagradesignificados. Se concentrar e estar presente, tarefas tão complicadas, foram parecendo simples. Pisar no tabuleiro virou algo sagrado¹⁰. Só era possível estar ali inteiro. Fomos aprendendo a respirar juntos, a se escutar e se ver mais, de forma que aos poucos, coisas que pareciam impossíveis, como estar de costas para o grupo e mesmo assim conseguir se movimentar simultaneamente com ele, foram se tornando naturais. O respeito pelo tabuleiro e a vontade de jogar estava presente em todos nós, quando uma pessoa fugia disso, o tabuleiro inteiro sentia. Sentir coletivamente, algo que parece discurso de cunho espiritual, foi aprendido na prática, com o jogo.” (Nara)

Tabuleiro.

Tabuleiro é a palavra usada para designar uma das primeiras práticas da disciplina. O nome nasce dos exercícios de caminhada para reconhecimento de corpos e espaço bastante praticados em aulas de atuação, mas firma-se como vocabulário e procedimento ao começarmos a trabalhar com alguns “exercícios estúpidos” descritos no livro de Isaac Bernart, “Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté”¹¹ – neste caso, especialmente, o exercício chamado “O tempo de cada um”¹². Aqui o exercício proposto por Kouyaté e descrito por Bernart:

Com grupos de 20 pessoas andando, assim que o tantã soa, cada um do grupo tem que parar, duas pessoas não podem parar ao mesmo tempo. Os componentes do grupo que ficaram de fora avisam se duas pessoas pararem juntas. Novamente, ocorre uma série de atropelos e se retorna ao início várias vezes. Neste exercício fica visível: os que querem resolver de qualquer jeito, os que se isentam de agir e aqueles que aos poucos vão escolhendo o momento e aposição apropriada para parar. Acima de tudo, este exercício é um jogo de estratégia. Depois de várias tentativas o grupo pode ou não chegar com sucesso até o fim. (...) Tudo é aprendido, inclusive o tempo necessário para se permitir agir sem pensar. Durante os estágios Sotigui negociava bastante com o tempo. Assim, percebemos que algumas coisas podem demorar pouco, muito ou simplesmente ficarem para outro momento. Não há pressa em resolver questões. Quando o grupo consegue completar o ciclo do exercício, inverte-se a proposta. Os estagiários, após o soar do tantã, devem fazer o contrário da primeira parte do exercício e sair na inércia para o movimento.

Uma das características que mais me encantou, ao ler e começar a experimentar os “exercícios estúpidos”, foi a compreensão de como poderiam ser possibilidades de se trabalhar com o despertar das sensibilidades e, ao mesmo tempo, promover o reconhecimento das relações-temperaturas entre os jogadores-estudantes. Bernart salienta o quanto estes exercícios “propunham exatamente a quebra de níveis de valor, ou seja, não havia espaço para a famosa hierarquia pautada no *tempo de serviço* ou ainda nos níveis de sucesso” (p.149). O autor explica que são chamados de “estúpidos”

¹⁰ Busco relativizar a palavra ‘sagrado’ ou ‘sacralidade’ quando ela aparece para se referir à cena ou a espaço de jogos praticados. Mas, entendo que a aluna Nara aqui trouxe o termo no sentido de uma qualidade de entrega e inteireza que foi trabalhada-conquistada quando estavam todos em experiência no que chamamos de Tabuleiro.

¹¹ O livro é a publicação da tese de doutorado em teatro pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Em sua pesquisa Isaac Bernart descreve a experiência na convivência com o Griot, ator e diretor africano Sotigui Kouyaté, parte de sua história e relação com a cultura africana. Bernart também se debruça sobre oficinas ministradas por Sotigui no Brasil entrelaçando a descrição de exercícios e práticas com as reflexões arte-vida trazidas pelo Griot.

¹² Há outros ‘exercícios estúpidos’ descritos no livro e muito usados nas aulas de Fundamentos como “o pulso do grupo” ou “contar até vinte” que são basilares no momento de construção de uma prática da experiência de atenção conjunta pela turma mas para não me alongar mais vou me ater a apenas “O tempo de cada um”, fundante do Tabuleiro.

pelo próprio Kouyaté, pois em suas (aparentes) simplicidades “buscavam estabelecer um ambiente no qual se buscava a calma como meio de passar pela experiência” (p. 149).

A leitura de Bernart sobre Kouyaté foi feita na mesma época da descoberta dos textos de Jorge Larrosa sobre a experiência (2014). Estava, naquele momento, voltando às salas de aula de atuação em uma faculdade, depois de anos dirigindo espetáculos e ministrando oficinas livres. Juntar, à ementa e às necessidades da matéria que lecionaria¹³, esses dois autores à bibliografia já existente parecia um caminho interessante e sensível de experimentação com os (novos) alunos e alunas e para mim como (nova) professora. Logo comecei a entender a sala de aula como este espaço de experiência compartilhada no sentido do que Larrosa conceitua como travessia, como algo que *me* passa. No caso de uma turma, algo que *nos* passa coletivamente junto e em relação ao que *nos* passa a cada um, individualmente.

Começamos o exercício sempre com uma caminhada¹⁴ pelo espaço, com as orientações bastante comuns a aulas de atuação como a observação de si, do grupo e do espaço enquanto se caminha. A um bater de palmas, os estudantes devem perceber os corpos no espaço, observar onde estão e reorganizar, atentar para o que está em suposto equilíbrio e/ou desequilíbrio – nem sempre são instados a equilibrar o espaço, mas a perceber e ajustar. Neste momento de parada e rearrumação, introduzimos os dois segundos de respiração que sempre os acompanharão dali por diante: uma respiração após a parada para reconhecimento (onde se está) e outra para a reposicionamento (para onde se vai). Reconhecimento e rearrumação dos corpos-espaço, do/no Tabuleiro. Ao longo dos semestres – principalmente nos três últimos – percebi o quanto anexar a esse momento da parada as duas-respirações do grupo traz um salto de qualidade-sensibilidade na experiência do tabuleiro. Uma das orientações que costumo dar é que os dois segundos de respiração-reconhecimento (de onde se está) também precisam ser descobertos coletivamente, precisam ser feitos com calma, sem afobação para acertar, mas buscando compreender-reconhecer como este grupo pode parar, se perceber e se rearrumar em conjunto. Só começamos efetivamente a jogar quando conseguimos esse respirar junto nas paradas.

Começamos sempre pela segunda etapa do exercício de Kouyaté: “Todos parados nesse tabuleiro formado por vocês”. Eles estão respirando, se observando, percebendo o espaço ao redor. Aos poucos, um a um caminha e segue caminhando até que todo o tabuleiro esteja andando. Depois inverte-se a orientação. Peço para que todos “dentro do tabuleiro” ou “todo o tabuleiro” cuidem das saídas que porventura se deem juntas. Muitas vezes, é preciso voltar e recomeçar. Não há comunicação verbal. Quando alguém do tabuleiro percebe que duas pessoas saíram juntas, se estiver parado,

¹³ Quando lecionei esta disciplina pela primeira vez em 2018/02 na ocasião da abertura do curso de Bacharelado em Teatro, estive em parceria com o Prof. Dr Eduardo Vaccari – também coordenador do curso. Estávamos, juntos, descobrindo quais seriam os caminhos mais interessantes para a implementação desta disciplina inaugural.

¹⁴ Nas primeiras vezes em que trabalhamos com essa dinâmica ainda pedíamos/marcávamos velocidades específicas - com palmas ou outras formas quando estavam todos caminhando. Aos poucos, fui introduzindo/enfatizando que percebessem o ritmo-velocidade do grupo e que fossem mapeando-redirecionando o mesmo. Há uma outra prática, quando o Tabuleiro como procedimento de grupo já está mais estabelecido, que é o mapeamento de velocidades. Vamos da velocidade base (zero), para rápido (+1), depois rapidíssimo (+2), lento (-1), lentíssimo (-2) – ajustando vocabulário que também será usado em outros jogos e na pesquisa posterior com ação física. Nas primeiras vezes desta prática também usava algum marcador externo de velocidade e depois fui entendendo e orientando que mesmo essas variações fossem encontradas dentro do grupo e a partir dele: é o ‘rápido’, ‘rapidíssimo’, ‘lentíssimo’ ou ‘base’ próprio ao grupo, descoberto-mapeado por eles em conjunto, entre idas e voltas de todas as velocidades incessantes vezes até encontrarem essas variáveis em conjunto – o que costuma ocorrer depois de um longo tempo, fazemos sem pressa.

levanta a mão; se estiver andando, simplesmente para de andar. Isto já é sinal para que todo o grupo entenda que o jogo recomeçou já que nem todos têm a mesma visão.

As minhas orientações vão entrando aos poucos à medida que eles jogam – como, por exemplo, perceber através da contaminação de movimento de outro(s) que o jogo “andou” ou “voltou”. Chamo a atenção para que cuidem do jogo, pois não serei eu a decidir “parar” ou “voltar”. Digo sempre: “o tabuleiro sabe e decide junto”. Porém, sem falar ou fazer gestos indicativos com a cabeça ou com o olhar, sem gestos propositivos, – os estudantes são instados a perceber em conjunto. E descobrir como pode se dar esse perceber em conjunto é parte do processo. Se duas pessoas saírem juntas e uma que estava andando parar, isto significa que observou o “erro”, e essa é uma indicação para o grupo. As outras vão parando por contaminação. E recomeça-se. Se a pessoa que viu está parada, levanta sua mão – é um sinal para todas pararem e novamente recomeçarem. Sempre que o jogo “volta”, todos caminham um pouco para novamente parar na respiração dos dois segundos.

Quando o grupo consegue fazer as duas etapas com tranquilidade, começamos com as saídas de dois em dois. A dupla se escolhe pelo olhar e precisa sair junta – novamente não pode haver gestos indicativos, sorrisos, piscadelas, nada que ‘convide’ mais “ostensivamente” (mesmo que discretamente) a sua dupla. Se um da dupla, por acaso, sair antes, tudo recomeça. Se duas duplas saírem juntas, novo recomeço. Novamente, aqui o tabuleiro é soberano na observação e cuidado para que a experiência esteja afinada. O mesmo ocorre nas paradas. Depois que todo o tabuleiro está em caminhada, deve-se parar em duplas – há variações de orientação no sentido de se manterem ou não as mesmas duplas das saídas para as paradas, às vezes, a orientação é para que sejam diferentes, para que se estabeleçam novas duplas. Após as duplas, começamos a fazer as proposições em trios – saídas e paragens – e, depois, em quartetos.

O que aqui descrevo talvez possa parecer um pouco mecânico, mas, em uma aula, com bastante tempo de tabuleiro, conseguimos fazer tudo de modo fluido, suave e com precisão. Normalmente em duas semanas de tabuleiro – alternando com outras práticas de desaceleração, sensibilização e jogos – a turma já apresenta outra qualidade corporal, disponibilidade e escuta e, especialmente, aquela atenção conjunta.

Procuro, desde o início, dar as indicações ou realizar comentários, com bastante calma, salientando que é preciso não parar o jogo enquanto eu falo ou mesmo quando se tem dúvidas – evitar sair com o “olhar” do jogo, evitar a “desistência corporal”. A minha fala é também parte do jogo e assim deve ser recebida: “resolvam as dúvidas em estado de jogo, dentro do tabuleiro, se olhando, respirando. O tabuleiro cuida de si e de todos”.

O Tabuleiro, portanto, começa como um jogo simples, mas aos poucos vai se transformando, se complexificando em variáveis e delicadezas, tornando-se o campo/modo de trabalho para todas as outras práticas da disciplina – a maioria dos jogos-exercícios começam a partir das práticas do Tabuleiro e se transformam também a partir dessas práticas, de suas regras e cuidados específicos. O Tabuleiro se expande como espaço de experiência, e, portanto, como espaço de relação. Também se alarga em sentido: refere-se tanto a um espaço-procedimento, quanto refere-se ao grupo de pessoas que nele compartilha experiências. Tabuleiro é assim os próprios estudantes-pesquisadores em jogo – ou em observação da partilha dos colegas. Ele transforma-se, portanto, em vocabulário, em um terreno comum aos alunos e alunas na sala de aula de Fundamentos da Atuação.

E Tabuleiro, nesta escrita, começou também a configurar-se como o terreno de onde parte – ou por onde se espalham – as reflexões que têm me atravessado neste início de processo de doutoramento.

Uma delas é a hipótese de que Tabuleiro como espaço de experiência também possa significar um microcosmo, ou mesmo um corpo coletivo – se aproximando do sentido que Larrosa utiliza ao dizer que a experiência se aproxima do corpo entendido como uma superfície de sensibilidade. Corpo coletivo, organismo aberto que trabalha a sua atenção, interação, flutuação, porosidade e escuta. Corpo coletivo formado pelas singularidades que ali se relacionam em experiência. Um corpo coletivo *engajado, entusiasmado* e que *presta atenção*, no sentido de cuidar. Cuidar do que se vê e do que se escuta, do que se respira e do que se move, do que se apreende e do que se sente. Cuidar dos corpos e das sensibilidades, cuidar de si e do outro. Em alteridade e produção de pluralidade – talvez, então, experienciemos um corpo-comunidade (Pélibart, 2016). Mas, um corpo-comunidade que, ainda que operando a partir da relação-encontro entre diferentes, opera-existe em atenção conjunta e, portanto, em cuidado.

Esse Encontro só o é digno desse nome se promover transformação: nos estudantes, na professora, no coletivo.

Penso ainda se seria possível transportar-transformar Tabuleiro – com esses sentidos outros que carrega – para além da sala de aula de Fundamentos da Atuação. Experimentar Tabuleiro como procedimento ou como terreno para receber-cultivar grupos temporários na pesquisa de tese e como terreno, canteiro de ideias-cenas – concreto e simbólico – para criação da própria tese e de espetáculos.

Tabuleiro, terreno, canteiro.

REFERÊNCIAS

BERNART, Isaac. **Encontros com Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CITTON, Yves. **The ecology of attention**. Malden, MA: Polity Press, 2016.

CITTON, Yves. Da Economia à Ecologia da Atenção. **Ayvu: Revista de Psicologia**. v. 5 n.1 (2018). [CITTON, Yves. Pour une écologie de l'attention, Seuil, 2014].

GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que l'écosophie?**, textos recolhidos por Stéphane Nadaud, Paris, Lignes/IMEC

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Reflexão E Ação**, 19 (2), 04-27. (2011) <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444>.

NAESS, Arne. **Écologie, communauté et style de vie**. Paris: Dehors, 2008.

PÉLBART, Peter Pal. **Vida Capital**. Ensaios de Biopolítica. Iluminuras: 2016

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar**: Práticas dramáticas e formação. Paris, 2009

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992



7

**CIRCO E
COMICIDADE**



PALHAÇADA NOS HOSPITAIS: por uma arte de grande saúde e potencialização da vida

Luciane Olendzki¹

RESUMO

Neste artigo, a autora apresenta e analisa experiências de atuação como palhaça em hospitais, realizando associações com aprendizagens de sua formação inicial neste campo, experiências de vida e conteúdos de sua pesquisa de doutorado sobre a afirmação da vida na arte palhacesca. A partir disso, desenvolve considerações sobre a palhaçada nos hospitais e a possibilidade de experimentos de “grande saúde” (NIETZSCHE, 2001) e potencialização da vida para todos os envolvidos – palhaças, palhaços, pacientes, acompanhantes e profissionais de hospitais.

Palavras-chave: palhaçada; hospital; arte; vida; grande saúde.

RESUMEN

En este artículo, la autora presenta y analiza experiencias de actuación como payasa en hospitales, haciendo asociaciones con aprendizajes de su formación inicial en este campo, experiencias vitales y algunos de los contenidos de su investigación doctoral sobre la afirmación de la vida en el arte de la payasada. A partir de ahí, se desarrollan consideraciones sobre la payasada en hospitales y la posibilidad de experimentos de "gran salud" (NIETZSCHE, 2001) y la potencialización de la vida para todos los implicados – payasas, payasos, pacientes, cuidadores y profesionales hospitalares.

Palabras clave: payasadas; hospital; arte; vida; gran salud.

NA ESPIRAL DAS EXPERIÊNCIAS PALHACESCAS: LIÇÕES CORAJOSAS DE ARTE E VIDA

Este artigo parte da minha experiência atual de atuação como palhaça em hospitais nas cidades de Porto Alegre e São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, especificamente de outubro de 2022 a maio de 2023. A fim de refletir sobre as percepções e experiências advindas da minha prática atual como palhaça em hospitais, inicialmente, abordarei experiências pregressas neste campo, por serem a base de minha formação inicial e referência significativa para a minha atuação no presente.

Há 22 anos atrás, atuei como palhaça no Hospital Santo Antônio da Criança do Complexo Hospitalar da Santa Casa de Misericórdia, em Porto Alegre, nos anos 2000 e 2001, com visitas sistemáticas, sob orientação de Ana Wuo, a partir de sua pesquisa de mestrado **O Clown Visitador no Tratamento de Crianças Hospitalizadas** (1999). As visitas eram realizadas por um trio de jovens palhaças iniciantes que realizavam formação contínua de palhaçaria com Wuo, em cursos e labora-

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-mail: luquerubim@hotmail.com

tórios ministrados por ela enquanto residiu em Porto Alegre. Tendo como referência o trabalho e a pesquisa desenvolvidos por Wuo, o trio de alunas palhaças concebeu o projeto “Hospital Cheio de Graça”, como proposta de atuação no hospital acima citado, de forma voluntariada.

Naquele período, não era nada comum a presença de palhaças/os nos hospitais da cidade, o que demandava a abertura de um campo de atuação a ser respaldado pelos resultados positivos da prática e pela conduta ética e artística das jovens artistas. Também, se fazia necessário a exposição dos objetivos e referências teórico-práticas do projeto em reuniões com chefias e equipes do hospital – o que nos impelia ao estudo, à argumentação com comprometimento sobre as ideias e objetivos do projeto e à aprendizagem de nos apresentarmos, como pessoa civil, tendo em conta as formalidades e hierarquias da área dos profissionais da saúde (para além do nosso *modus operandi* na “tribo” de artistas).

A atuação no hospital, em uma fase inicial de formação e prática profissional como palhaça, na altura dos 23 anos de idade, foi muito significativa para minha formação integral como artista e pessoa, nos entrelaçamentos entre arte e vida.

Através da metodologia desenvolvida por Wuo (1999; 2011), sobre o *clown* visitante, fui aprendendo com a prática que para atuar como palhaça no hospital, para e com cada pessoa com quem encontrava ali, era necessário perceber a situação do/da paciente no momento, envolvendo acompanhantes e profissionais que porventura estivessem presentes; também, a atmosfera, os elementos do espaço e as variáveis do ambiente. Sobretudo, o quanto é fundamental perceber, enxergar, ouvir e considerar as pessoas no hospital, especialmente cada paciente, sendo estas o sentido principal de qualquer interação ou ação lúdica, cômica e artística que se possa desenvolver como palhaça. Deste modo, primando por uma relação sensível, humana, dinâmica e sincera com os/as outros/as, como um eixo contínuo da atuação, sempre considerando o consentimento, o envolvimento e a volição de cada paciente para a interação com as palhaças e qual espaço de proximidade ou distanciamento estas podiam ocupar.

Aí, aprendi que o respeito, a empatia, a consideração e a sensibilidade para com as pessoas, se revelam como qualidades fundamentais que balizam a atuação como palhaça no ambiente hospitalar e não se separam do conhecimento técnico e artístico necessários para tal. Nesse sentido, penso que a formação, os conhecimentos técnicos e artísticos necessários para a atuação de palhaços e palhaças no hospital (em que apenas boas intenções não bastam), também desenvolvem formação e responsabilidade humana e social da/do artista em seu ofício e na sociedade.

Por prática e observação, também percebi que uma performance, intervenção, interação ou atuação de palhaços/as que pretende ser *a priori* ou por si mesma divertida, animada e alegre – sem considerar as pessoas, o momento e a situação do ambiente onde se atua – pode ser algo invasivo, impositivo, opressivo e até mesmo repulsivo, sobremaneira, no contexto hospitalar.

Wuo nos falava sobre a potência do *clown* visitante em transformar dor em riso, que como palhaças no hospital podíamos trocar a dor ou sofrimento dos/das pacientes pelo riso, “um riso suscitador da vida” (WUO, 1999, p. 87). Ou ainda, “transformar e desformar a seriedade do ambiente hospitalar, em aprendizagens de lições corajosas para rir e ensinar a rir num momento desesperador” (WUO, 2021, p. 52). Lições de arte e vida com as quais aprendi e aprendo a ter coragem e a descobrir a “graça” do riso como palhaça com os/as outros/as, em diversas situações nos hospitais.

Ainda, vale a pena citar que da experiência inicial das três jovens palhaças no hospital se originou o grupo Firuliche² (2000-2005), com espetáculo homônimo, com direção de Ana Wuo, composto por entradas palhacescas elaboradas a partir de roteiros de cenas e improvisos inicialmente desenvolvidos e repertoriados em nossa atuação no hospital durante dois anos. Com o espetáculo Firuliche, também ingressamos no mundo profissional da palhaçaria, com apresentação do espetáculo em temporadas teatrais na cidade, em espaços variados, comunidades periféricas, festivais nacionais de artes cênicas e na IV Bienal Luso-Brasileira de Palhaços em Portugal.

Desde então, tendo seguido com diversos processos de formação, experiências de atuação e direção de espetáculos palhacescos, com desenvolvimento de pesquisa de mestrado e doutorado acerca da poética palhacesca, voltei a reingressar em hospitais como palhaça, aos 46 anos de idade.

A partir do convite para atuar no primeiro projeto dos Médicos do Sorriso na cidade de Porto Alegre (RS), em outubro de 2022, foi composta a dupla de palhaços formada por mim, Luciane Olendzki (palhaça Querubina) e Fábio Castilhos (palhaço Julieto Justo), tendo em conta a experiência profissional e comum entre ambos em atividades pregressas de formação e realização de espetáculo palhacesco.

Os “Médicos do Sorriso”³ é um projeto social criado em 2004, com a proposta de levar palhaços especializados aos hospitais da rede pública de saúde, a fim de amenizar os sofrimentos da internação hospitalar e aumentar a qualidade de vida nos hospitais, atendendo pacientes de todas as idades, acompanhantes e profissionais⁴. Atualmente, os MDS⁵ atuam em hospitais de diversas cidades do Rio Grande do Sul, realizando projetos com um período determinado de duração e número definido de visitas dos/das palhaços/as em cada hospital atendido, com viabilização através da captação de recursos junto de empresas patrocinadoras por meio da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet).

A partir dessa experiência atual, por um lado, me deparei com maturações de experiências de vida que pareciam redimensionar minha visão e prática como palhaça no hospital, desencadeando percepções e atitudes muito diferentes da jovem palhaça que fui no hospital há 22 anos atrás. Dentre tais experiências de vida, destaco a maternidade, a vivência da perda (morte) e do adoecimento de familiares e amigos e experiências próprias de breves internações hospitalares.

Avalio que a maternidade traz um outro olhar e qualidade senciante (com o corpo) de consideração dos/as outros/as para a minha atuação como palhaça no hospital. Considero a minha vivência como mãe como uma experiência radical de relação com “o outro” (filho) e de cuidado do “outro”, na qual a minha existência se (re)constitui tendo em vista o cultivo e a potencialização de uma outra existência singular, com afeto e responsabilidade para com a vida do “outro” (filho) e que esta seja boa.

Ao encontrar pacientes em internação hospitalar, com necessidade de serem cuidados/das por outras pessoas, apresentando diferentes graus de dependência para as ações mais básicas (co-

² Com as palhaças fundadoras Luciane Olendzki, Juliana Dornelles, Michelle Leão e Fernanda Lantz, vindo a ter outras configurações e participações no decorrer da existência do grupo e suas produções.

³ Com sede na cidade de Caxias do Sul (RS), projeto concebido e dirigido pelo ator e empresário Davi de Souza.

⁴ Cf. informações em <<https://claque.46graus.com/medicos-do-sorriso/>>. Acesso em 05 de out. 2023.

⁵ MDS – Médicos do Sorriso.

mer, sentar, andar, tomar banho, se virar no leito, urinar, defecar e até mesmo respirar), percebi em meu olhar-de-palhaça um olhar-maternal, isto é, um olhar à vida de cada paciente como algo a ser valorizado, cuidado, nutrido e acolhido. Ainda, com uma espécie de afeto amoroso incondicional, condizente com um estado de disponibilidade e abertura para os/as outros/as como palhaça no hospital, mesmo diante da crueza da humanidade-animal que o corpo-carne revela na doença e na luta entre morte-e-vida.

Um olhar-maternal que empresta experiência de vida ao olhar poético, à relação e ao jogo infantil e de inocência (que ignora o mal) da palhaça para com os/as outros/as. Sendo a palhaça mais próxima do devir-infantil nos jogos e interações, contudo habitada por um olhar-de-mãe que meu filho me ensina a ter e a aprender. O “olhar-maternal”, ao qual aqui me refiro, não se limita e nem se identifica com os estereótipos de mulher dócil, boazinha, servil, misericordiosa; tampouco com os de grande cuidadora e suportadora de todas as dores – o que se relaciona tanto à figura da mãe divina ou santa e/ou aos ideais e padrões perpetuados que convêm ao patriarcado machista. Posto isto, a palhaça Querubina atua por uma miríade de possibilidades, qualidades, jogos, códigos e formas de expressão que vão além do infantil e do maternal, passando também pelo masculino, feminino, suave, escracho, picardia, sensualidade, grotesco, absurdo – conforme a situação, com quem está, qual relação se desenvolve, o que acontece desde aí junto com os/as outros/as (pacientes, acompanhantes e profissionais) e a dupla palhacesca pautada na técnica improvisacional.

SER-COM-O-OUTRO-A-OUTRA

A coisa mais importante do mundo é a possibilidade de ser-com-o-outro, na calma, cálida e intensa mutualidade do amor. O Outro é o que importa, antes e acima de tudo. Por mediação dele, na medida em que recebo sua graça, conquisto para mim a graça de existir. É esta a fonte da verdadeira generosidade e do entusiasmo (...) O amor genuíno ao Outro me leva à intuição do todo e me compele à luta pela justiça e pela transformação do mundo (...) (PELLEGRINO, 2007, p. 61-64 apud ACHCAR, 2007, p. 3).

Atuando como palhaça em diferentes hospitais e seus diversos setores de atendimento à saúde, com pacientes de todas as faixas etárias, em projetos⁶ dos Médicos do Sorriso, me defrontei com minha experiência profissional, em constante desenvolvimento, posta à prova no contexto hospitalar. Passei a questionar sobre a necessidade de formação específica para palhaços e palhaças de hospital, implicando conhecimentos e técnicas pertinentes ao ofício artístico e profissional da arte palhacesca, especialmente tendo em conta a atuação no contexto hospitalar (suas especificidades e necessidades), com práticas de campo acompanhadas e avaliadas sistematicamente⁷. Ainda, com maior interdisciplinaridade e interlocução com os conhecimentos e profissionais da área da saúde.

⁶ Projetos de curta ou média duração, com colaboração como prestadora de serviços.

⁷ Importante referenciar que Ana Achcar (2007) com o Programa “Enfermaria do Riso”, desenvolvido e coordenado por ela desde 1998, com ações contínuas de ensino, pesquisa e extensão junto ao curso de Teatro da UNIRIO, onde é docente e pesquisadora, e Ana Wuo (1999; 2011; 2021) possuem pesquisas e produções acadêmicas e artísticas que são fundamentais sobre a formação de palhaços/as de hospital, com desenvolvimento e análises de práticas e resultados, testados e avaliados cientificamente. Ainda, com contextualização do campo de conhecimento e atuação de palhaços/as de hospital no país e no mundo (Achcar, 2007; 2022).

A atuação da dupla Querubina e Julieto Justo nos hospitais, primeiramente, foi ancorada em nossas experiências anteriores em conjunto, partindo de um plano comum de concepções e princípios de atuação no campo da palhaçaria teatral, com preceitos inicialmente desenvolvidos por Jacques Lecoq (2003). Ainda que já tivéssemos trabalhado juntos, em processos aprofundados de laboratórios de criação de números e espetáculo palhacescos⁸, era a primeira vez que atuávamos como dupla palhacesca⁹.

Em Porto Alegre, atuamos no Hospital Santa Rita, centro de atendimento oncológico para adultos, do Complexo Hospitalar Santa Casa de Misericórdia, nos setores de oncologia clínica e cirúrgica, salas de quimioterapia, salas de espera e corredores do setor de radioterapia. Também, no Hospital Materno-Infantil Presidente Vargas, nas alas pediátricas de internação hospitalar e emergência, maternidade e saúde da mulher. A atuação da dupla ocorria nas áreas do Sistema Único de Saúde (SUS), uma vez por semana em cada hospital, cada ida com três horas de duração. No Hospital Centenário de São Leopoldo, atuamos em quase totalidade do hospital (oncologia, maternidade, pediatria, traumatologia, emergência), duas vezes por semana e também em trio (com mais uma integrante do MDS), atendendo pacientes infantis, adultos e idosos.

A relação da dupla e o jogo conjunto de improvisação, com escuta, disponibilidade, adaptação e parceria, sem perder de vista o foco e a atenção nas pessoas (pacientes, acompanhantes e profissionais) e no que se passa no aqui e agora, se desenvolveu de forma fluente e com afinidade.

O jogo de hierarquias com os papéis e as funções clássicas da dupla de palhaços “branco” e “augusto”¹⁰, da tradição circense, é desempenhado de forma móvel pela dupla no hospital, conforme cada situação, ações e reações da palhaça e do palhaço, em função do que se desenvolve e acontece. Assim, cada vez que um de nós toma o jogo e a atitude relacionados ao “branco”/ “branca”, o outro imediatamente desempenha o contraponto e a linha de jogo do “augusto”/ da “augusta”. Não raro, são os próprios pacientes, acompanhantes e profissionais que desempenham a função do palhaço “branco” na relação e no jogo com a dupla.

Ao final de cada visita, como dupla adotamos o procedimento de revisar e avaliar os acontecimentos, interações, improvisos, êxitos, desafios, respostas do público hospitalar e dúvidas em torno de nossa atuação no hospital. Com isso, também buscamos identificar e repertoriar roteiros de improvisações que alcançavam o riso e a adesão das pessoas, e que podiam ser usados ou adaptados em diferentes situações no contexto hospitalar. Nessas trocas, foi importante considerarmos a perspectiva de “jogar no vazio”, ou seja, em sintonia e juntos para atuar no presente, conforme o que e quem encontrávamos, em estado de prontidão, em relação com o inesperado, sem partir de “cartas na manga”, ou seja, ideias, *gags* ou roteiros de improvisos pré-estabelecidos, tampouco limitar-nos a isto. “Jogar no vazio” exige uma afinação improvisacional conjunta da dupla, escuta e cumplicidade.

⁸ Oficina “Concerto do que não tem concerto” (2013) para criação de números palhacescos, ministrada por mim, com participação de Fábio Castilhos e Melissa Dornelles como integrantes. A partir desta experiência surgiu o convite de ambos para montagem com minha direção, o que veio a ser o espetáculo “Enfim Sós – uma tragicomédia clownesca” (2015-2018).

⁹ Como a dupla é formada por uma palhaça (Querubina) e um palhaço (Julieto Justo), e não por dois palhaços, adoto a expressão “dupla palhacesca” contra o apagamento da mulher (inclusive no uso da linguagem) na produção de conhecimento e presença na palhaçaria. Especialmente, a partir das considerações de Brum (2023) sobre questão de gênero e feminismos na palhaçaria, o que vem produzindo um novo campo epistemológico da palhaçaria feita por mulheres e pessoas LBTTQIA+.

¹⁰ Sobre a dupla de palhaços branco e Augusto, conferir OLENDZKI, 2016.

Ao mesmo tempo que cada um deve propor (agir) para o jogo e o improvisado se desenvolverem, também a todo momento há que se ceder e intercambiar. Metaforicamente, ora um é a agulha e outro é a linha, a traçar um bordado, o próprio jogo que vai se desenhando, enredando as pessoas que entram com suas linhas. Simultaneamente, palhaço e palhaça em ligação, proposição ativa e estado de observação para poder agir e jogar, pausar, avançar ou recuar.

Atuando juntos para algo que está além de nós mesmos e do protagonismo de um, outro ou mesmo da dupla. Atuamos juntos para que algo aconteça, algo que dê sinal ou apresente alguma transformação positiva no estado das pessoas (especialmente dos pacientes) e do ambiente – isso geralmente se dá com o aparecimento de risos: sopro, pulsação e movimento de vida. Também com a mudança do pesadume para a abertura de um momento de leveza e outros ritmos, em que a expressão “mudar de ares” se faz muito concreta na percepção da atmosfera do ambiente.

Não temos superpoderes e nem salvamos ninguém. Não somos melhores do que qualquer pessoa. Somos palhaça e palhaço, humanos demasiado humanos, imperfeitos, limitados e podendo errar mesmo que não intencionalmente – com responsabilidade artística, ética e profissional sobre isso. Quando “algo acontece”, ousar dizer, que é algo que vem dos/das outros/outras na relação com a dupla palhacesca no aqui-e-agora. Justo aí reside nossa responsabilidade e interesse, o sentido para qual a técnica artística deve nos servir e conduzir, com o que a máscara-palhaça nos permite.

Nas conversas avaliativas da dupla, também compartilhávamos nossas sensações e emoções pessoais pelo atravessamento de inúmeras experiências como dupla palhacesca no hospital, a cada ida. Tratando tanto de experiências encantadoras, em que se dá uma notável transformação positiva do estado do paciente e do ambiente (quarto, sala de espera, etc.) por meio da atuação da dupla palhacesca, quanto outras muito duras e desafiantes, com pacientes em estados complexos de saúde e/ou de estado anímico. Ainda, o esbarrar-se com a morte, no encontro ou na visão de familiares que recém perderam um ente querido.

O QUE ACONTECE?

Depois de algumas idas sucessivas nos hospitais, passei a ouvir de várias pessoas uma nomenclatura que parecia apropriada para o que estávamos ali a fazer: bagunça! “ – Eba, vai ter bagunça hoje!”; “ – Ué, cadê a bagunça?”; “ – Ô palhaços, venham fazer bagunça também aqui na emergência!”; “ – Naquele quarto não dá pra fazer muita bagunça porque tem um paciente terminal.”; “ – Venham cá, vou autorizar vocês irem no quarto onde está o prefeito, mas vejam lá a bagunça, porque é o prefeito né...”.

Afinal, o que é essa “bagunça”? Ao entrar com a máscara do nariz vermelho, de corpo e alma, como palhaça no hospital, com este fazer artístico fundamentado na relação com quem nos encontramos e interagimos, com o que se apresenta na realidade, no aqui e agora, a nossa forma de estar-ser e “to play” (tocar, jogar e brincar) como dupla palhacesca, bagunça a rotina dos atos e dos papéis que todas/os estão ali a desempenhar sistematicamente.

Essa bagunça se dá por meio do jogo, da improvisação atrelada à produção de comicidade, pelo brincar junto com os/as outras/os, como dupla palhacesca. Desse modo, acabamos bagunçan-

do a rotina regradada, a normalidade das normas e funcionamentos, confundimos as hierarquias de poder (por total falta de poder). Quebramos o silêncio para dar escuta, vez, voz, sentidos, afetos e olhar aos outros/as, para além da doença e do quadro clínico dos pacientes, do papel que se ocupa naquelas circunstâncias restritas, seja como paciente, acompanhante ou profissional do hospital (técnica/o de enfermagem; enfermeira/o; estagiárias/os; funcionárias da limpeza, da alimentação, da administração, da recepção; guardas; socorristas; médicas/os, etc.).

Como palhaça e palhaço, habitantes do fora-do-lugar, do fora-da-ordem, do fora-do-sério, acabamos por dar lugar ao que comumente não tem lugar na rotina hospitalar: a brincadeira, o riso, a festividade, a expressão dos sujeitos e de suas subjetividades e todo o tipo de afetos. Como agentes passageiros da vida que vem de fora e ao mesmo tempo já está ali, para ser tocada, vista, mostrada, valorizada e brincada pela dupla palhacesca no encontro com pacientes, seus acompanhantes e profissionais do hospital. Gaulier aborda o/a palhaço/a como sendo aquele de um lugar não-sabido, vindo de algum lugar longínquo e sem ter para onde ir, com isso “aporta a liberdade daquele que, por não ter raízes, ri melhor” (GAULIER, 2009, p. 135, *tradução nossa*).

É importante salientar que é de dentro das normas, regras, hierarquias e sistemas do funcionamento hospitalar, com consciência e conhecimento destes, envolvendo regras e práticas de biossegurança, que podemos bagunçar e divertir como dupla palhacesca. O significado de “divertir” envolve mudança de direção, de fim, de objeto; desviar; distrair; divergir; abrir outros caminhos, uma outra versão; diversificar; desvirtuar. Subverter e fazer verter as seivas da vida – o humor. “Bagunça” tem a ver com desordem, barulho e confusão.

No que diz respeito à nossa atuação como dupla nos hospitais, amplio o sentido de bagunça para a possibilidade de pôr em fluxo outras ordens, versões e “com fusão” (ligação, relação), por meio da diversão que advém do brincar junto, do brincar com, em relação.

A cada vez que ingressamos em um quarto hospitalar ou andamos por qualquer espaço do hospital, para mim, é como realizar um convite permanente para o brincar junto e para que ocorra um bom momento, por mais ínfimo e ordinário que seja, sempre da ordem do imprevisível. Um momento que valha a pena estar vivo, ter vontade de viver e brincar. Como diz uma criança de um conto de Galeano (2005): “eu não quero morrer nunca porque quero brincar sempre”.

O ingresso da dupla no quarto hospitalar envolve a entrada em um espaço íntimo dos/das pacientes, consentida ou não por estes. A atuação proximal com cada paciente, muitas vezes em torno do leito, conduz ainda mais a construção de uma intimidade cuidadosa e respeitosa, mesmo com a possível bagunça. A cada vez, como que construindo um picadeiro íntimo e um circo dos afetos com os/as pacientes, acompanhantes e profissionais presentes no quarto hospitalar.

Na relação e na brincadeira com a dupla palhacesca, os/as pacientes (também os/as acompanhantes) atuam como sujeitos de suas próprias histórias, experiências, memórias e desejos. No exercício de suas vontades e capacidades de expressão, o que parece evidenciar e acionar a força e a potência vital, ou seja, a parte saudável que cada paciente tem e manifesta brincando e em relação de afetos múltiplos com a dupla palhacesca.

A pesquisadora Lota Singe (2012), ao analisar a atuação de palhaços/as de hospital com crianças, partindo da perspectiva destas, considera que nesse encontro se efetua uma “área mágica segura”, intermediária entre fantasia e realidade. Ao meu ver, esta “área mágica segura”

também se estabelece na relação da dupla palhacesca com os/as adultos/as, e tem a ver com a própria área de jogo e brincadeira que vai se construindo livremente, com consentimento, cumplicidade, regras próprias e possibilidades que extravasam o cotidiano e a rotina sistemática do funcionamento hospitalar, os estados de sofrimento, dor, doença e demais limitações dos pacientes em tratamento e internação.

Ora, o que acontece nesta “área mágica segura” de encontro, jogo e relação, especialmente, entre a dupla palhacesca e os/as pacientes, mas que também envolve acompanhantes, cuidadoras, tutores e profissionais nos hospitais?

A área entre fantasia e realidade, de alta atenção dos palhaços, sem garantias prévias e determinadas, em que se parte do que se dá e se erige no momento, por meio da relação com os/as outros/as no aqui-e-agora. A cada passo, no risco de bailar na beira dos abismos humanos pela corda-bamba do riso e da brincadeira, se adaptando conforme cada pessoa, encontro e situação, tendo os/as outros/as como sentido principal.

Acontece do/da paciente brincar, cantar, dançar, contar sua história, fazer piada e papel de palhaça/o, sair do leito, quando se diverte e a dupla palhacesca distrai a dor, o sofrimento, a solidão, o desamparo, o medo, a morte, a saudade. Acontece do/da paciente que responde a uma música suave mexendo os dedos da mão ou com um olhar contemplativo que parece atravessar os olhos da palhaça e do palhaço, e por ali encontrar algum lugar de suas próprias existências e memórias que sequer podemos saber, só deixar ver e espelhar.

Acontece de entrar nos quartos a vida das casas, com os galos garnisé que o vovozinho quer alimentar assim que voltar para o seu quintal, o que faz a palhaça mostrar seu idioma galinhês e acabar colocando um ovo. Quando o adolescente do leito ao lado, finalmente, larga o celular para rir daquele absurdo. Acontece de entrar no quarto o baile, o aniversário, as brincadeiras da infância, o chope e a linguiça que vai se comer quando sair dali, o peixe que vamos pescar juntos. Acontece de poder fazer o que não se poderia fazer, como girar na cadeira giratória da enfermeira, mesmo com ela chegando no quarto e dando o flagra e acabar dançando com a dupla. Acontece de querer estourar bola de sabão e jogar balão, com 4, 40 ou 80 anos de idade.

Tudo passa e vira vida em jogo, a vida mesma posta no jogo naquele momento com a dupla, que junto com os pacientes, acompanhantes e profissionais, fazem praia, mar, carnaval, duelo, samba, serviço de cabelereiro, viram bicho, buscam ETs debaixo da cama, dançam forró com um suporte de soro desativado.

Nesse jogo, é possível mandar no palhaço e na palhaça, até ser mal-humorado, corrigi-los, mostrar como são atrapalhados, idiotas, como erram tanto, como não conseguem entender e fazer o óbvio! Se isto é um jogo desfrutado pelos/as pacientes, que assim se sentem tão superiores, capazes e inteligentes, no domínio da situação (como autênticos palhaços/as brancos/as).

Acontece de uma moça vir correndo até nós em um corredor e animadamente pedir um abraço. Logo após, ela nos conta sorrindo que sua irmã faleceu há dois dias, e que quando estivemos no quarto ela viu a irmã feliz e animada, jogando bombas no palhaço! Bombas que na verdade eram bolinhas de papel, que a paciente atirava com pouquíssima força, toda a que tinha. Então, para a dupla, era uma força cheia de superpoderes que causava estrondos no nosso jogo de reações às bombas lançadas por ela. A moça falava que a sua irmã tinha gostado de ouvir a música da banda *Ira!*, a

preferida dela, que a gente botou pra tocar e dançou. Ela contava que rememorar estes momentos lhe deixava feliz e lhe dava força para enfrentar o luto.

Acontece de mães rirem e também chorarem, como um escape de toda fortaleza que são e sustentam, enquanto os/as filhos/as se divertem com a dupla palhacesca. Acontece da mãe que sempre nos recebe com um sorriso radiante, chorar quando a filha adulta quer colo, colo de palhaça! E isso acontece. Enquanto isso, o outro palhaço atende a vontade delas de irem à praia, se pudessem... Espirra gotas de água pelo quarto, faz sol, pôr-do-sol, apaga e acende a luz, tudo isso cantando um pagode praieiro. Então, a mãe ri com a filha, que segue no colo da palhaça. A palhaça que já não aguenta mais aquele mulherão em cima dela e já pode brincar e reclamar disto, saindo dali amassada.

Um dia, no corredor do hospital, uma técnica de enfermagem me abraçou e se aninhou em meu peito de palhaça. Depois do nosso abraço, ela disse para Querubina: “quem cuida de quem cuida?”.

Há risos que deixam vazar o choro, como se fundissem um pouco da dureza que há de se ter e suportar no cuidado de alguém hospitalizado/a. Há choros que são atravessados por risos, numa fusão ou alternância de dor, alegria, tristeza e riso da bobagem ou do belo que o palhaço e a palhaça mostram que ali está, bem ali, naquela pessoa! Estes são momentos em que o correr e o verter da vida se mostram com uma força, no mínimo bela e maravilhosa. Como uma graça.

GRANDE SAÚDE E POTENCIALIZAÇÃO DA VIDA

Ao voltar a atuar como palhaça de hospital, em 2022, me deparei com um campo empírico, artístico e social que se liga diretamente a minha pesquisa de doutorado (OLENDZKI, 2019), na qual desenvolvi articulações entre a arte palhacesca e os conceitos de afirmação da vida e da alegria do trágico em Nietzsche. Com a perspectiva filosófica de que o riso e a visada cômica da existência possibilitam experiências e sentidos que conduzem à afirmação integral da vida e sua potencialização, junto das transfigurações dos aspectos doloridos, graves e negativos da existência através da arte palhacesca. Na pesquisa, com a visada nietzschiana da afirmação da vida, abordei o tema da morte pela poética palhacesca, com a realização de experimentos cênicos, composições de esquetes e espetáculos palhacescos.

No contexto hospitalar, a presença ou a iminência da morte e a luta pela vida, assim como, a fragilidade humana e a finitude, já estão dadas de forma real e crua. Justamente aí pude perceber mais fortemente possibilidades e sentidos da arte palhacesca e do riso ligados à afirmação e à potencialização da vida, também com a noção nietzschiana de grande saúde.

A noção de grande saúde em Nietzsche não diz respeito apenas aos estados orgânicos e fisiológicos de saúde ou doença, pois trata-se antes de uma vontade de potência, de uma vontade de vida, ainda que se tenha uma saúde fisiológica débil, frágil e incerta.

Em **Humano Demasiado Humano**, ao tratar da tipologia dos “espíritos livres”, Nietzsche (2000, p. 10-11) evidencia o “excesso de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras” como marca da grande saúde, junto da vontade de viver por experimentações próprias, na difícil arte do

refinamento interior e da capacidade de passar por múltiplas transformações. Em que doença e saúde, morte e vida não são excludentes, atuando como forças em constante embate no campo das vivências e do corpo.

Nietzsche ao tratar da grande saúde em **Gaia Ciência**, a associa ao riso e à brincadeira inocente de um espírito cheio de abundante potência, que ingenuamente brinca com tudo o que até então se considerou sério e intocável, ao colocar-se ao lado de toda a seriedade terrena e toda solenidade em gesto, palavra, tom, olhar, moral e dever com a “sua mais viva paródia involuntária” (NIETZSCHE, 2001, p. 287).

A ideia de grande saúde em Nietzsche pode ser interpretada como uma vontade de vida e de potência relacionada ao riso, à alegria, à brincadeira, ao distanciamento e à paródia que permitem perceber a graça da existência, rir de si mesmo e para além de si, desfrutando a graça da vida em sua integralidade, mesmo com todas as suas vicissitudes, imprevisibilidades e transitoriedade.

Assim sendo, considero que as práticas no campo da relação, da atuação e da brincadeira dos/as palhaços/as com pacientes, acompanhantes e profissionais dos hospitais, podem se configurar como experimentos e vivências de “grande saúde” e de potencialização de vida para todas/os envolvidas/os, com a arte palhacesca que transforma e atua na realidade hospitalar.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ACHCAR, Ana (Org.). **Caderno de textos sobre o riso na saúde em tempos de pandemia**. Coleção Cadernos; n. 7. Rio de Janeiro: UNIRIO / Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral, 2022.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Somos todas Palhaços?. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1–22, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23235>.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GAULIER, Philippe. **La Torturadora y Tres obras de teatro**. Paris: Éditions Filmiko, 2009.

LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**: una pedagogia de la creación teatral. Barcelona: Alba, 2003.

LINGE, Lotta. Magical attachment: Children in magical relations with hospital clowns. **International Journal of Qualitative Studies in Health and Well-being**, v. 7, não paginado, 2012. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3286793/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLENDZKI, Luciane. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. In: **Revista Arte da Cena “Comicidade e Palhaçaria”**, v.2, n.3, dezembro 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/43899/22492>>. Acesso em 21 de jul. de 2023.

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 (SP), 2019.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 1999.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador**: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. Uberlândia: EDUFU, 2011.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Orgs.). **Palhaças na Universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMS, 2021.



8

DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE



A REESCRITA DRAMATÚRGICA DA MORTE DE INÊS DE CASTRO

Yuri de Andrade Magalhães¹

RESUMO

O presente artigo é fruto da pesquisa desenvolvida na tese de doutorado intitulada *A Dramaturgia como Reescrita da História*, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Ao longo do texto, cujo conteúdo é baseado na referida tese, traçamos uma análise da peça teatral *La Reine Morte (A Rainha Morta)* escrita pelo francês Henry de Montherlant, à luz noção de “história nova”, proposta por Jacques Le Goff. No decorrer do texto buscamos contextualizar a vida e morte da rainha póstuma de Portugal, Dona Inês de Castro, e nos debruçamos sobre as estratégias utilizadas por Henry de Montherlant para operar a reescrita dramaturgical de sua vida na corte portuguesa até o seu cruel assassinato. A obra *La Reine Morte* nos chama atenção por ser uma obra dramaturgical, onde seu autor fez das personagens históricas projeções de sua própria personalidade, pensamentos e sentimentos pessoais.

Palavras-chaves: Rainha morta; Reescrita da história; Henry de Montherlant.

ABSTRACT

This article is the result of a research developed in the doctoral thesis entitled *Dramaturgia como Reescrita da História*, by the Postgraduate Program in Performing Arts at Federal University of Bahia. Throughout the text, whose content is based on the aforementioned thesis, we outline an analysis of the play *La Reine Morte (The Dead Queen)* written by the frenchman Henry de Montherlant, in light of the notion of “new history”, proposed by Jacques Le Goff. Throughout the text we seek to contextualize the life and death of the posthumous queen of Portugal, Dona Inês de Castro, and we focus on the strategies used by Henry de Montherlant to carry out the dramaturgical rewriting of her life in the portuguese court until her cruel murder. The work *La Reine Morte* is quite especial because it is a dramaturgical work, where its author made historical characters projections of his own personality, thoughts and personal feelings.

Keywords: Dead queen; Rewriting history; Henry de Montherlant.

Partindo do princípio, que trago na tese, de que a dramaturgia tem se mostrado uma ferramenta eficaz, e bastante antiga, no que tange à recriação de episódios históricos, a pessoa do dramaturgo frequentemente tem se revelado hábil no resgate de fatos que nos são contados por historiadores. A partir dos dados históricos coletados pelo dramaturgo, o mesmo tem utilizado sua imaginação para criar os elos que faltam, as cenas que ninguém viu e os diálogos que ninguém escu-

¹ Docente temporário vinculado ao Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (bolsista FAPESB), com período sanduíche na Universidade Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, na França, pelo Programa de Internacionalização da CAPES (CAPES-PRINT).

tou. Nesse sentido, a pesquisa a partir de peças de fundamento histórico se faz importante para que possamos tomar conhecimento das múltiplas estratégias que podem ser utilizadas pelo dramaturgo, que se interessa pelo argumento histórico, em seu processo criativo. Nos primórdios da dramaturgia ocidental, se retomarmos o contexto grego, o mito é a matéria-prima da produção dramática de tragediógrafos como Frínico, Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, sendo Frínico (540 – 480 a.C.) o primeiro, até onde sabemos, a se basear em um fato histórico com sua tragédia intitulada *A Queda de Mileto*, representada por volta de 494 a.C., cujo manuscrito não chegou até nós, e Ésquilo (525 – 455 a.C.) tendo sido o responsável pela escrita da única tragédia grega de fundamento histórico que chegou ao nosso tempo; *Os Persas*, que foi representada por volta de 472 a.C.

Dentro da perspectiva do fato histórico que nos é recontado de forma criativa pelo dramaturgo, ao longo da tese de doutorado intitulada *A Dramaturgia como Reescrita da História*, procuro contemplar algumas questões que circunscrevem a problemática da reescrita do fato histórico operada pelo dramaturgo ao procurar nos proporcionar uma experiência com o passado, são elas: Como a historiografia e a dramaturgia estão interligadas? Como a historiografia contribui para a dramaturgia e vice-versa? Quais são as estratégias utilizadas pelo dramaturgo para a operar a reescrita de um fato histórico?

Contemplando primeiramente a última questão norteadora; ao analisar as estratégias utilizadas por Henry de Montherlant (1896 – 1972) para operar a reescrita dramática da ocasião da morte de Inês de Castro, poderemos também perceber (ao mesmo tempo) como a historiografia e a dramaturgia estão interligadas e como ambas podem contribuir mutuamente entre si. Temos consciência de que é impossível abarcar todas as possíveis estratégias de reescrita dramática de fatos históricos, ao longo da tese trago exemplo de dramaturgos que se debruçaram sobre documentos, cartas, notícias, livros, crônicas, leitura de atas de sessões de câmaras e assembleias, a fim de nos proporcionar uma experiência próxima da realidade do fato em questão; bem como também nos deparamos com dramaturgos que fizeram uso livre da própria imaginação através do uso da distopia para nos trazer uma possível história de um acontecimento futuro; da mitificação de personagens; e do uso das personagens históricas como projeções de seus próprios sentimentos e pensamentos que o dramaturgo em pessoa teve ao longo de sua vida. Este último exemplo que trago, trata-se da estratégia utilizada pelo francês Henry de Montherlant para recriar dramaturgicamente a ocasião da morte da rainha póstuma de Portugal, Dona Inês de Castro (1320/1325 – 1355), no qual podemos fazer uma enfática defesa da potência do elemento subjetivo na recriação de uma versão alternativa de uma história objetiva. Para isso, trago aqui a versão objetiva da história de Dona Inês de Castro que nos é proporcionada por Antônio Henrique Rodrigues de Oliveira Marques (1977) e a versão alternativa que nos é apresentada por Henry de Montherlant em sua dramaturgia. De modo a perceber como historiografia e dramaturgia estão interligadas.

A rainha póstuma de Portugal tem inspirado diversas produções literárias a partir das conjecturas que se fizeram acerca de sua breve existência e seu cruel assassinato. No terceiro capítulo da tese de doutorado, procuro discorrer acerca dos aspectos da “história nova” na recriação dramática do acontecimento histórico. Conforme exponho na referida tese, a “história nova” (*nouvelle histoire*) foi uma expressão cunhada pelo medievalista Jacques Le Goff para uma coletânea de ensaios que o mesmo editou. Essa modalidade de historiografia está diretamente associada ao

grupo de historiadores vinculados à École des Annales, cabendo aqui destacar célebres historiadores como Lucien Febvre (1878 – 1956) e Marc Bloch (1886 – 1944). A história nova tem como uma de suas principais características a abordagem de temas que se encontram, muitas vezes, à margem da historiografia tradicional. Trata-se de uma modalidade de história que se interessa por aquilo que é visto como “periférico” ou “menos relevante” para a compreensão da totalidade de fenômenos históricos como as revoluções, as guerras, o surgimento das civilizações, a ascensão e queda de reis e imperadores, dentre outros.

No que diz respeito ao que se sucede a pessoas de grande notoriedade como reis, imperadores, generais, e líderes de estado em geral, a história nova pode se interessar pela vida cotidiana dessas pessoas como algo periférico, uma vez que a história hegemônica muito raramente adentra essa esfera. Esse interesse pela vida cotidiana de figuras notórias é, no âmbito da dramaturgia, um recurso bastante antigo, pois, o poeta romano Gnêu Névio (270 – 201 a.C.) fez uso desse expediente ao criar a *fabula praetexta*², e o filósofo Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) compôs uma tragédia chamada *Octávia*, baseada na vida e morte de Cláudia Otávia (40 – 62 d.C.), esposa do imperador Nero (37 – 68 d.C.), que é considerada a única *fabula praetexta* que chegou até nós. Nessa obra, Sêneca nos transporta para dentro da corte de Nero, vale aqui salientar que alguns trechos da obra foram supostamente vivenciados pelo próprio Sêneca, uma vez que o mesmo foi tutor do imperador romano em questão. Já no caso de Dona Inês de Castro, Montherlant nos faz mergulhar em uma intimidade que desconhecemos e que foi, por ele, imaginada em sua dramaturgia.

Ainda no que tange à história nova, dentro da esfera da vida cotidiana de pessoas de grande notoriedade, cabe aqui trazer a ideia de micro-história que, segundo Giovanni Levi (1992), consiste em uma prática essencialmente baseada na redução da escala da observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental. A micro-história não sacrifica, segundo Levi, o conhecimento dos elementos individuais em prol de uma generalização mais ampla, ao mesmo tempo a micro-história tenta, segundo o autor, não rejeitar todas as formas de abstração, pois o mesmo entende que fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral.

Conforme esclareço na tese, em *La Reine Morte* (doravante *A Rainha Morta*), o dramaturgo francês situa sua trama em Portugal, tomando como inspiração um fato que realmente se sucedeu naquele país. Para escrever *A Rainha Morta*, texto importante da dramaturgia francesa, Henry de Montherlant se inspira na funesta história de Dona Inês de Castro, e em fatos que realmente aconteceram durante o reinado de D. Afonso IV (1291-1357), que reinou Portugal de 1325 a 1357. No primeiro volume de sua *História de Portugal*, Antônio Henrique Rodrigues de Oliveira Marques nos esclarece que o rei D. Afonso IV viveu em uma época marcada por conflitos e pela peste negra, o monarca lidava com as constantes ameaças de ocupação islâmica na Península Ibérica e também com os constantes desentendimentos entre os reinos de Portugal e de Castela. Nesse sentido, a política de casamentos arranjados era, como em praticamente toda a Europa, uma garantia de que não haveria quebra de acordos políticos e mesmo de paz.

Oliveira Marques, todavia, nos esclarece que, em meados de 1339, os dois reinos, procurando cessar os conflitos, assinaram um acordo de paz em Sevilha. Na ocasião foi estabelecido o casamen-

² Modalidade de tragédia que coloca como protagonistas pessoas pertencentes ao alto escalão da sociedade romana, no lugar das tradicionais personagens míticas da tragédia ática.

to entre o herdeiro do trono português, D. Pedro, com a infanta Dona Constança Manuel, nobre vinculada a uma família influente na corte castelhana. Inês de Castro, por sua vez, chegou à Portugal em 1340 acompanhando essa Infanta como uma dama de honra. Pedro e Inês, segundo a história tradicional, se envolveram amorosamente, o que fez com que o rei Afonso IV a enviasse para o exílio em Albuquerque. A distância, contudo, não impediu que o casal continuasse a cultivar a relação. Em 1349, Constança morre e Pedro ordena que Inês seja trazida de volta e passa a viver maritalmente com ela sem oficializar a união. O nascimento de quatro filhos dessa união com Inês suscitou no rei Afonso IV o temor de que eles futuramente reivindicassem o trono, pois o mesmo precisou disputar o trono com irmãos ilegítimos para poder ocupá-lo.

Conforme exponho na referida tese, pouco se sabe a respeito de Inês de Castro, muito do que se sabe a seu respeito é fruto de escritos literários. O historiador A. H. Oliveira Marques nos esclarece que ela era filha de D. Pedro Fernández de Castro, camareiro-mor de Afonso XI de Castela, e primo direto de D. Pedro I (filho de Afonso XI). D. Pedro Fernández era casado com uma senhora conhecida como D. Beatriz, porém sua filha Inês foi fruto de um relacionamento extra-conjugal com uma dama chamada Aldoniza Suárez de Valadares, fato que, de imediato, coloca Inês de Castro como filha ilegítima. Em razão disso, D. Pedro Fernández de Castro entrega sua filha ilegítima a seu primo D. Afonso Sanches (senhor de Albuquerque e irmão bastardo do rei Afonso IV) e sua esposa Teresa de Albuquerque, a fim de que esses cuidassem de sua educação. Observemos que, ainda que considerada ilegítima, Inês de Castro tem parentesco sanguíneo com a família real castelhana e também portuguesa, uma vez que seu pai era neto ilegítimo do rei Dom Sancho IV de Castela.

Vale aqui destacar que Afonso Sanches e Afonso IV disputaram o trono português entre 1320 e 1324. As famílias nobres castelhanas e portuguesas se dividiram em relação ao apoio aos dois irmãos. A família Castro apoiou Afonso Sanches e fizeram oposição à Afonso IV, que venceu a disputa por ser o filho legítimo do casamento entre o rei e a rainha de Portugal. O parentesco e proximidade entre Inês e Afonso Sanches pode ter contribuído efetivamente para seu trágico desfecho. Como já mencionamos anteriormente, Inês voltou a viver em Portugal após a morte da esposa de D. Pedro, que se deu no nascimento do filho D. Fernando. D. Pedro e Inês tiveram quatro filhos, filhos esses que viveram na corte até o reinado de D. Fernando.

Diante do exposto, cabe lembrar que a relação amorosa existente o Infante D. Pedro e Inês de Castro constituía, no entendimento do rei Afonso IV, uma ameaça à integridade do reino português, uma vez que os irmãos de Inês se opunham ao recém coroado rei de Castela (também conhecido como D. Pedro I) e aconselharam o Infante Pedro I de Portugal reivindicasse o trono castelhano, já que também era neto do rei Dom Sancho IV. O rei D. Afonso IV de Portugal, por sua vez, rejeitava essa aliança, sendo contra a união das duas coroas, se mantendo defensor da completa independência do estado português. A única alternativa encontrada por Afonso IV foi ordenar o assassinato de Inês de Castro, para tentar afastar a influência castelhana de seu filho. O assassinato de Inês, no entanto, produziu efeito contrário, pois juntamente com os irmãos de Inês, Pedro I reuniu um exército e lutou contra o próprio pai, uma guerra que dividiu a nação portuguesa entre aliados de Afonso IV e aliados de Pedro I. A guerra finalizou através de um acordo de paz entre ambos, que foi mediada por Dona Beatriz de Castela, esposa de Afonso IV e mãe de Pedro I.

No que concerne aos detalhes de como se deu a morte de Inês de Castro; aproveitando-se da ausência de D. Pedro e seguindo os conselhos de seus fidalgos, Pero Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco; D. Afonso IV seguiu com eles para Santa Clara e lá leu a sentença permitindo que os nobres executassem Inês, cortando sua garganta com um punhal, quando se encontrava diante de uma fonte. Ao assumir o trono, o agora rei Dom Pedro I perseguiu e se vingou cruelmente dos nobres que participaram do assassinato de Inês, tendo perdoado apenas Diogo Lopes Pacheco já no final da vida. O novo rei também declarou ter se casado secretamente com Inês, legitimou os filhos que com ela teve, e coroou-a como rainha póstuma de Portugal. Desde então, Dona Inês de Castro é também conhecida como “a rainha morta” (ou “rainha póstuma”), adjetivo esse que ganhou mais força quando D. Pedro literalmente entronou seu cadáver, em 1361, obrigando que todos os nobres beijassem sua mão antes de ser reconduzida para sua nova e definitiva sepultura.

Diferentemente do que ocorre em relação à dramaturgia tecida em torno de eventos históricos, como a Revolução Francesa, o que mais alimenta o “mito” de Inês de Castro é a escassez de fontes realmente seguras a respeito de sua história. Essa ausência de fontes seguras contribui efetivamente para a construção de seu imaginário na mente do povo português, e também mundial. Parece existir algo, uma lacuna que simplesmente escapa à abordagem histórica de modo que, de acordo com Patrícia da Silva Cardoso (2002), essa lacuna impede a construção de uma possibilidade instigante ou satisfatória de interpretação. Não há, nessa perspectiva, uma tentativa por parte dos cronistas, poetas e dramaturgos, tampouco uma necessidade de se esclarecer essas lacunas do plano histórico; existe um desejo de se construir outras narrativas, outras histórias, de modo que as motivações nelas contidas ultrapassem o limite político.

A existência literária de Inês de Castro, observa Patrícia da Silva Cardoso, operou-se como uma forma de compensação pela sua quase inexistência na vida real – ao menos historicamente falando. Sua existência literária, aqui reforçando o que é posto pela autora, parece ter como objetivo dar sustentação e concretude ao amor de Pedro. Amor esse que se torna ainda mais concreto com a construção dos túmulos de Alcobça, túmulos esses que foram construídos um de frente para o outro, uma vez que era intenção de D. Pedro que no dia do “juízo final” despertassem um de frente para o outro, de modo que fossem um para o outro a primeira coisa que veriam quando esse dia chegasse.

No âmbito teatral, a obra mais conhecida é a de Henry de Montherlant. Para operar a recriação dramática dessa icônica história de amor portuguesa, o dramaturgo francês nos relata em sua obra, no posfácio da edição de 1947, que em 1941 Jean-Louis Vaudoyer (1883 – 1963) lhe emprestou três volumes de peças espanholas antigas sugerindo que ele traduzisse uma delas para a Comédie Française. Contudo, seja por modéstia ou por esquecimento, o dramaturgo nos conta que, de todas as quatorze peças que leu, apenas uma serviu como ponto de partida para *A Rainha Morta*. Em outras palavras, após ler todas aquelas obras que lhes foram emprestadas por Vaudoyer, Montherlant concluiu que nada do famoso Século de Ouro Espanhol possuía importância humana. Entretanto, a peça de nome *Reinar Después de Morir*, de Luís Velez de Guevara (1579 – 1644), lhe chamou especial atenção. A partir dela, Montherlant teceu a seguinte reflexão:

REINAR – Não. É uma armadura que eu poderia manter modificando tudo o que há por dentro, bem como as personagens e o diálogo. No entanto, essas situações não poderiam estar

mais distantes do que posso nutrir de mim mesmo. Um rei que mata uma mulher que se opõe à boa constituição do reino! Um príncipe diante de sua esposa morta! E que houvesse tão pouco para tirar de Guevara; que foi necessário, sem mais, substituir uma criação minha pela dele. (tradução nossa)³

Conforme podemos observar na citação acima, o dramaturgo francês enxergou na obra de Luís Velez de Guevara a possibilidade de operar mudanças significativas no que tange a suas personagens e seus diálogos, sem alterar a moldura original - a moldura trágica trazida tanto pela obra de Guevara quanto pela história que deu origem a toda produção literária em torno de Inês de Castro. Em outras palavras, podemos compreender que Montherlant agiu como um tragediógrafo, tecendo um percurso trágico para Inês, contendo a mesma dita e desdita, e proporcionando o elemento catártico que habita o trágico mito: o assassinato. Um rei que mata a concubina de seu próprio filho porque essa relação possivelmente seria prejudicial para a boa constituição do reino, um príncipe diante de sua amada morta, pareceram, conforme vimos, disparadores que estimularam o dramaturgo francês a criar sua própria obra a partir do conhecimento adquirido na peça escrita por Guevara.

No entanto, como cada uma das personagens e cada uma das situações presentes na obra de Guevara poderiam estar conectadas à vida interior de Montherlant de modo a serem irrigadas? Como procedeu o dramaturgo para conectá-las a ele? Aqui podemos verificar como historiografia e dramaturgia contribuem mutuamente uma com a outra na experiência vivenciada pelo leitor; Montherlant nos esclarece que foi feito um grande trabalho de mutação e apropriação, semelhantes àqueles que vimos em filmes documentários sobre ciências naturais em que nos deparamos com uma cena do crescimento de uma planta que dura um minuto, enquanto na vida real esse crescimento se dá ao longo de semanas. Cada personagem e cada situação de Guevara, que foram consideradas “coisas mortas” por Montherlant, passaram a fazer parte de sua vida privada e dela se nutriram. De modo que o dramaturgo francês já poderia considerá-las como sua criação.

No silêncio da noite, relata Montherlant, sentia como se seu próprio sangue corresse nas veias dessas personagens e situações. Sentimentos das personagens foram postos como análogos aos que o próprio dramaturgo teve, por exemplo: a infanta adoeceu de orgulho, pois o próprio dramaturgo foi assim em sua juventude. O rei, que é mal esboçado por Guevara, segundo Montherlant, tomou forma a partir de momentos vividos pelo próprio dramaturgo francês. Inês não era mais uma mulher que teve um filho, mas uma mulher que esperava um, porque ali havia uma matéria humana que lhe pareceu familiar nas amantes. Cada uma das personagens desenvolvidas por Montherlant não foram mais que projeções de sentimentos do próprio dramaturgo. O autor admite ter pressentido que, algum dia, poderia também vir a dizer frases que são proferidas por suas personagens em sua obra, a exemplo de “*Eu sei de tudo*”⁴ proferida pelo rei Ferrante. Nesse sentido, *A Rainha Morta* segue a mesma regra que seu autor aplica às demais obras, são elas nada mais do que fragmentos de suas próprias memórias.

³ REINAR – Non. C’est une armature que je pourrais garder mais en changeant tout ce qu’il y a dedans, aussi bien les caractères que le dialogue. Or, ces situations sont on ne peut plus éloignées de ce que je puis nourrir de moi-même. Un roi qui tue la femme qui s’oppose à la bonne constitution du royaume! Un prince devant sa femme morte! Et qu’il y ait si peu à prendre à Guevara; qu’il s’agisse, sans plus, de substituer une création de moi à la sienne. (MOTHERLANT, 1947, p.151)

⁴ Je connais tout cela. (p.152)

A partir disso, Montherlant afirma orgulhosamente, em seu posfácio, que refez totalmente a peça espanhola, sem conservar qualquer elemento de sua estrutura. Comunicando, à Vaudoyer, que escreveria *A Rainha Morta*; nosso dramaturgo se deu cinco semanas para escrever sua obra e fez uso de todas as influências externas possíveis, tudo aquilo que lhe chegou floresceu imediatamente. Tudo convergiu para a escrita da peça: notícias lidas em jornal, memórias de leitura, e até mesmo palavras que haviam sido ouvidas por Montherlant eram imediatamente direcionadas para a obra.

Aprofundando a tensão entre a versão objetiva proposta pelos historiadores e a versão subjetiva e alternativa proposta por Montherlant, almeja-se aqui demonstrar uma das múltiplas possibilidades de um mesmo fato considerado histórico ser apropriado pela ótica da dramaturgia. Deste modo, traçando um paralelo entre a história objetiva que nos é relatada por A.H. Oliveira Marques e a história alternativa tecida a partir da subjetividade de Henry de Montherlant, na obra do dramaturgo francês o rei Afonso IV é identificado pelo nome de “Ferrante”, os nobres Pero Coelho e Álvaro Gonçalves tem seus nomes substituídos por “Egas Coelho” e “Alvar Gonçalves”, substituição essa que já havia sido feita por Luís Velez Guevara em *Reinar después de morir*. Há, contudo, personagens que não foram diretamente inspiradas em pessoas que existiram, que foram apenas inventadas por Montherlant, a exemplo do pajem Dino del Moro. Ao longo da peça, podemos observar um rei preocupado com a questão sucessória, tal qual ocorre na historiografia objetiva, entretanto nos deparamos com um rei indeciso e pouco confortável com a ideia de matar Inês, nesse aspecto Montherlant talvez tenha se baseado no fato de que, segundo diversas fontes históricas, Inês se encontrava acompanhada de seus filhos no momento da execução, implorando para não ser morta, e o rei haveria se comovido com a situação; no entanto, o mesmo foi alertado pelos nobres sobre a necessidade de seguir à diante com a execução em razão da ameaça que a união entre ela e o Infante Pedro representava para a nação.

Na obra de Montherlant, o rei Ferrante nutre uma certa empatia pela jovem moça, tratando-a quase sempre de forma paternal. A Infanta, prometida de D. Pedro, é quem alerta à Inês sobre a possibilidade de ela ser morta a mando do rei Ferrante, chegando a oferecer-lhe ajuda em forma de fuga. Não há, entretanto, na obra de Montherlant, qualquer sentimento de disputa entre a Infanta e Inês, o que nos reforça o entendimento de que a união entre a Infanta e o Infante D. Pedro se dava unicamente por motivação política, e não por afeto. Também cabe lembrar que, na historiografia oficial, o então Infante D. Pedro apenas pôde viver efetivamente seu relacionamento com Inês de Castro quando a Infanta Constança Manuel faleceu e ele ordenou que sua amada fosse trazida de volta do exílio, conforme já mencionado anteriormente.

Inês, como uma heroína trágica nessa obra, recusa a proposta de fuga e decide permanecer em Portugal, perto de seu amado Pedro - atitude essa que leva a Infanta a classificá-la como “doce, ao mesmo tempo corajosa”. A Infanta se utiliza de diversos argumentos para convencer Inês a fugir, todos em vão.

INFANTA se levanta: Bem, que seja! Você deixou passar o momento em que eu a estimava. Agora, você me irrita. Por que sua vida me importaria, já que ela não lhe importa?

INÊS, se levanta: Eu, senhora? Lhe irrita?

INFANTA: Você me engana. Vá morrer, então, dona Inês. Vá rápido morrer, o mais rápido possível, de agora em diante. Que seu rosto não tenha tempo de se imprimir em mim. Que

ele desapareça e eu possa esquecê-lo: que desapareça como uma mancha de sangue sobre as lajes, que limpamos com água. Eu queria que todo meu tempo em Portugal desaparecesse como um pesadelo, mas já não é mais possível, por sua causa. Você, apenas você, é quem envenena o doce mel do meu esquecimento, como dizem da mosca no perfume no livro de nossas Sagradas Escrituras. Vá embora, dona Inês, Deus lhe guarde. Não é lindo que, não importa o que aconteça, mesmo que tenhamos pecado, possamos sempre dizer: “Deus me guarde”? Olhe para o céu, é onde está aquele que lhe protegerá.

INÊS: Deus me protegerá, se dele sou digna. Mas por que olhar o céu? Olhar para o céu me traz sempre de volta para a terra, porque as coisas divinas que eu conheço, são na terra que eu as vivi.

INFANTA: Então, minha querida, se você não quer olhar para o céu, volte-se de vez para o inferno. Procure inquirir o pajem, que veio do inferno, e saber através dele quais são as intenções do Rei. Ele se chama Dino del Moro. Ele é andaluzo. Os andaluzos não estão seguros. Ele trairá tudo o que quisermos.

INÊS: Eu creio que jamais terei coração de forçar uma criança a trair.

INFANTA: Mesmo se a sua vida e a vida de Dom Pedro estiverem em jogo?

INÊS: Pedro!... Mas, mesmo assim, uma criança! Uma criança... como a que poderia ter sido um dia um filho meu...

INFANTA: Bem, dona Inês, seja então sublime, já que é o que você decisivamente tenta. Sublime em não ir embora. Sublime em não forçar a trair. Vamos, seja sublime em toda sua embriaguez, e morra. Adeus. (tradução nossa)⁵

Esse drama escrito por Henry de Montherlant possui três atos. Na obra em questão, a Infanta não é propriamente Constança Manuel, de Castela, mas sim a Infanta de Navarra que é identificada apenas por “Infanta”. Na obra do dramaturgo francês a união entre a Infanta de Navarra e o Infante Pedro tinha por objetivo formar uma aliança entre os reinos de Portugal e de Navarra contra Castela. No diálogo inicial da peça, a Infanta conta a Ferrante que o Infante Pedro não quer casar-se com ela e, em razão disso, ela pretende voltar à Navarra. Em outro quadro, em conversa privada com seu filho, o rei Ferrante o lembra de seus deveres como herdeiro do trono, ele teme que a afeição que Pedro sente por Inês o impeça de se casar com a Infanta. Pedro resolutamente rejeita a ideia de contrair matrimônio com a Infanta, não aceita abrir mão do verdadeiro amor por motivos de estado.

Diferentemente do que se passa na história objetiva entre Afonso IV e Pedro I, Ferrante ordena que prendam Pedro para que este recobre a razão, Inês é quem revela a Ferrante que contraiu matrimônio secretamente com Pedro; diferentemente da história oficial em que Pedro é quem revela que se casou secretamente com Inês quando já havia se tornado rei de Portugal. Diante de tal situação,

⁵ INFANTE, *se levant*: Eh bien, soit! Vous avez laissé passer le moment où je vous aimais. Maintenant, vous m'irritez. Pourquoi votre vie m'importerait-elle, alors qu'elle ne vous importe pas? / INÊS, *se levant*: Moi, Madame, je vous irrite? / L'INFANTE: Vous me décevez. Allez donc mourir, doña Inès. Allez vite mourir, le plus vite possible désormais. Que votre visage n'ait pas le temps de s'imprimer en moi. Qu'il s'efface et que je puisse l'oublier: effacé comme une tache de sang sur les dalles, qu'on efface de l'eau. J'aurais voulu que tout mon séjour à Portugal s'évanouît comme un mauvais rêve, mais cela n'est plus possible, à cause de vous. C'est vous seule qui empoisonnez le doux miel de mon oubli, comme il est dit de la mouche dans le parfum au livre de nos saintes Écritures. Partez, doña Inès, Dieu vous reste. Est-ce que ce n'est pas beau, que, quoi qu'il arrive, et même si on a péché, on puisse toujours se dire: “Dieu me reste”? Regardez vers le ciel, où est Celui qui vous protégera. / INÊS: Dieu me protégera, si j'en suis digne. Mais pourquoi regarder le ciel? Regarder le ciel me ramène toujours vers la terre, car, les choses divines que je connais, c'est sur la terre que je les ai vécues. / L'INFANTE: Alors, ma chère, si vous ne voulez pas regarder le ciel, tournez-vous d'un coup vers l'enfer. Essayez d'acquérir le page, qui est d'enfer, et de savoir par lui les intentions du Roi. Il s'appelle Dino del Moro. Il est Andalou. Les Andalous ne sont pas sûr. Il trahira tout ce qu'on voudra. / INÊS: Je crois que jamais je n'aura le coeur de pousser un enfant à trahir. / L'INFANTE: Même si votre vie et la vie de don Pedro sont en jeu? / INÊS: Pedro!... Mais, quand même, un enfant! Un enfant... pareil à ce que pourrait être un jour un fils à moi... / L'INFANTE: Eh bien! doña Inès, soyez donc sublime, puisque c'est cela décidément qui vous tente. Sublime en ne partant pas. Sublime en ne poussant pas à trahir. Allons, soyez sublime tout votre saoul, et mourez-y. Adieu. (MONTHERLANT, 1947, p.104 e 105)

os nobres Egas Coelho e Alvar Gonçalves aconselham Ferrante a condenar Inês à morte. Mesmo tendo sido informada pela Infanta do perigo que corria, Inês permanece na corte, na esperança de reencontrar Pedro, vivendo unicamente em função do amor que por ele sente e pelo filho que carrega em seu ventre, acreditando ingenuamente que o rei Ferrante jamais seria capaz de ordenar sua morte. Nos momentos finais da obra, há um longo diálogo entre Ferrante e Inês na corte, o que na história objetiva acontece na beira da fonte quando esta implora por sua vida. Na obra, nesse momento, Inês por fim revela sua gravidez a Ferrante. O monarca ordena que Inês parta para Mondego acompanhada de uma pequena escolta.

Já na ausência de Inês, Ferrante é acometido de uma forte crise de consciência diante da aporia em que se encontra, uma aporia típica que perpassa a trajetória da maioria dos heróis trágicos, aquele momento em que todas as forças estão concentradas - de forma que o herói hesita em prosseguir, mas precisa fazê-lo, o momento de inação antes da tomada de decisão. Sua crise de consciência se manifesta através de um solilóquio, esse retardamento da ação também é algo inerente a heróis trágicos modernos, a exemplo de Hamlet. Conforme já o sabemos, as personagens históricas em *A Rainha Morta* estão a serviço de Montherlant, elas são projeções dos próprios sentimentos e pensamentos do autor, nos deparamos aqui com um dramaturgo que não está a serviço de uma tentativa de reprodução dos acontecimentos e discursos que personagens históricas possivelmente proferiram em suas existências, mas suas existências estão a serviço da poética de Montherlant.

FERRANTE: Por que eu a mato? Há, sem dúvidas, uma razão, mas eu não a distingo. Além de Pedro não desposar a Infanta, eu ainda o colocarei contra mim, inexpiavelmente. Acrescento mais um risco a esse terrível manto de riscos que arrasto atrás de mim, sempre mais pesado, sempre mais carregado, que eu carrego a meu bel prazer; e sob aquele que um dia... Ah! A morte, que ao final lhe coloca fora de alcance... - Por que é que eu a mato? Ato inútil, ato funesto. Mas minha vontade me aspira, e eu cometo a falha, sabendo que é uma. Bem! Que ao menos eu me livre rapidamente deste ato. Um remorso vale mais que uma hesitação que se prolonga. (*Chamando*) Pajem! - Oh não! Não um pajem. Guarda! (*Entra um guarda*). Chame o capitão Batalha. (*Só.*) Quanto mais eu meço o que há de injusto e de atroz nisso que eu faço, mais me afundo, pois mais eu me satisfaço com isso. (*Entra o capitão.*) Capitão, dona Inês de Castro saiu daqui e está a caminho de Mondego, com quatro homens fracamente armados. Reúna algumas pessoas, alcance-a e ataque-a. Isso é cruel, mas necessário. Tenha cuidado de não falhar com a sua tarefa. As pessoas usam todos os tipos de truques para não morrer. Execute-a com um só golpe. Ninguém deveria morrer com apenas um golpe: é tão rápido. Mas ela, um único golpe. Por minha alma, quero que ela não sofra. (Tradução nossa)⁶

Henry de Montherlant coloca em cena uma simultaneidade entre emoções contrárias, a exemplo de Ferrante como um rei ao mesmo tempo cruel e piedoso. Destacamos essa fala de Ferrante

⁶ FERRANTE: *Pourquoi est-ce que je la tue? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. Non seulement Pedro n'épousera pas l'Infante, mais je l'arme contre moi, inexpiablement. J'ajoute encore un risque à cet horrible manteau de risques que je traîne sur moi et derrière moi, toujours plus lourd, toujours plus chargé, que je charge moi-même à plaisir, et sous lequel un jou... Ah! La mort, qui vous met enfin hors d'atteinte... - Pourquoi est-ce que je la tue? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien! qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte. Un remords vaut mieux qu'une hésitation qui se prolonge. (Appelant.) Page! - Oh non! pas un page. Garde! (Entre em garde.) Appelez-moi le capitaine Batalha. (Seul.) Plus je mesure ce qu'il y a d'injuste et d'atroce dans ce que je fais, plus je m'y enfonce, parce que plus je m'y plais. (Entre le capitaine.) Capitaine, doña Inès de Castro sort d'ici et se met en route vers le Mondego, avec quatre hommes à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-la, et frappez. Cela est cruel, mais il le faut. Et ayez soin de ne pas manquer votre affaire. Les gens ont toutes sortes de tour pour ne pas mourir. Et faites la chose d'un coup. Il y en a qu'il ne faut pas tuer d'un coup: cela est trop vite. Elle, d'un coup. Sur mon âme, je veux qu'elle ne souffre pas. (MONTHERLANT, 1947, p. 143 e 144)*

porque ela nos revela bastante sobre o estado de espírito do rei no momento em que reflete sobre a atitude que está prestes a tomar. A princípio ele questiona o porquê de matar Inês, e isso também revela a alteração na história operada por Montherlant em sua dramaturgia, uma vez que na história oficial D. Pedro chegou a ser casado e teve filhos com a Infanta Constança, unindo-se novamente à Inês após sua morte. Ferrante reconhece seu próprio ato como inútil, uma vez que isso não fará com que seu infante D. Pedro se case com a Infanta. Sua consciência nesse momento o consome porque ele sabe que está cometendo uma grave falha. Por fim, decide tomar a decisão por entender que o remorso é melhor que uma hesitação que se prolonga. Essa decisão não é, contudo, isenta de tristeza e piedade, ele exige que o ato que resultará na morte de Inês se dê em um só golpe, para que ela não sofra. Ferrante adocece e morre algum tempo depois, o corpo de Inês é trazido para a corte - o que provoca grande sofrimento em Pedro. Enquanto chora por Inês, os príncipes lhe juram lealdade e o corpo de Ferrante é deixado para trás, abandonado em cena. Podemos perceber que essa versão alternativa proposta por Montherlant se distancia significativamente da versão histórica, uma vez que (na história oficial) a morte de Inês de Castro provoca um verdadeiro conflito nacional entre Pedro I e seu pai Afonso IV, além de o Infante ter se vingado cruelmente dos nobres envolvidos no assassinato de Inês quando se tornou rei.

Retomando o dilema vivido pela personagem Ferrante, o questionamento inicialmente por ele feito (*Por que eu a mato?*)⁷ é também feito por Daniel Aranjó (2013) em seu artigo dedicado à obra. Em seu artigo, o autor reforça que a mais provável motivação de Ferrante se deve ao fato de que Inês coloca em perigo a estabilidade da então jovem nação portuguesa – conforme já mencionado anteriormente - cuja independência quase definitiva se daria apenas com a batalha d'Aljubarrota em 1385, ou seja, 30 anos após o assassinato de Inês. Talvez por isso Montherlant tenha colocado o ato como “inútil” proferido na fala de Ferrante. Inês tinha três filhos vivos na ocasião de sua morte, podendo dois de seus filhos concorrer à sucessão contra o único neto legítimo de Afonso IV, o então futuro rei Dom Fernando (que reinou Portugal no período de 1367 a 1383). Como já sabemos, esses fatores foram omitidos por Montherlant, possivelmente o fato de Inês ter gerado quatro filhos do Infante (tendo o primeiro morrido logo depois de nascer), na vida real, poderia ser um motivo que ocasionasse impopularidade à heroína e possivelmente diminuísse o efeito de sua morte sobre o espectador ou o leitor.

Podemos observar em Ferrante uma simultaneidade de emoções contrárias que oscila entre a crueldade e o remorso. No tocante à essa simultaneidade de emoções contrárias, vale aqui destacar o elemento da “mentalidade” como um fator que também influencia os acontecimentos históricos, como exemplo do que aqui trago; o historiador e medievalista francês, Philippe Ariès, em seu artigo, nos traz uma estória do rei Francisco I para melhor elaborar o seu raciocínio. O historiador nos conta que, de madrugada, o rei Francisco I (da França) saiu da cama de sua amante, disfarçado, rumo a seu palácio. No caminho, passou de frente a uma igreja no momento em que os sinos começaram a badalar anunciando o início da missa. Emocionado, o rei parou para assistir à missa e orar com toda sua devoção. Ao nos depararmos com essa história - um homem simultaneamente adúltero e ao mesmo tempo tão sinceramente religioso - rapidamente, segundo Ariès, enxergamos esse rei como

⁷ *Porquoi je la tue?*

uma pessoa hipócrita, que age de acordo com preceitos religiosos para enganar aos outros e até a si mesmo, como se buscasse dar alguma satisfação ao divino em troca de perdão pelo pecado que acabara de cometer.

O homem da atualidade, reforça Philippe Ariès, parece estar convencido de que a coerência moral é algo natural e necessário, de modo que os sujeitos que se desfazem dessa coerência são julgados como “anormais” e excluídos da sociedade. Nesse sentido, podemos compreender a normalidade como um imperativo categórico ou, usando as palavras de Ariès, um “valor invariável”. Nessa perspectiva, se analisarmos a natureza humana em nível de profundidade e generalidade, ela não muda. Essa interpretação seria dada pelo historiador clássico, que busca reconhecer essa coerência moral em todas as épocas e culturas tidas como civilizadas.

O historiador das mentalidades, por sua vez, defenderia essa simultaneidade entre emoções contrárias como algo natural e sincero. O rei Francisco I seria, conforme indica Ariès, tão espontâneo e ingenuamente sincero em suas devoções religiosas quanto em suas aventuras amorosas, de modo que não teria sequer como perceber suas próprias contradições; a sinceridade com que ora não afeta sua vida extraconjugal, e muito provavelmente tampouco a sua vida como rei. Outra atitude, trazida por Ariès, é a que foi dada pelo historiador Lucien Febvre, em que Margarida de Navarra, irmã do rei Francisco I, lograva escrever diariamente uma coletânea de contos licenciosos (o *Heptamerão*), assim como escrever uma coletânea de contos religiosos (o *Espelho de uma alma pecadora*), reforçando que essa simultaneidade entre emoções contrárias é bem mais prosaica do que podemos imaginar.

Retomando *A Rainha Morta*, nessa célebre obra de Henry de Montherlant, ao determinar que Inês de Castro fosse executada, o capitão incumbido de realizar a ação pergunta a Ferrante se ele deveria trazer um confessor (*faut-il emmener un confesseur?*). Podemos, então, observar que essa simultaneidade entre emoções contrárias se mostra legitimada pela própria instituição da Igreja Católica, uma vez que a angústia de mandar executá-la fosse também acompanhada de um possível alívio da “salvação” da alma que supostamente teria ao se confessar para um padre.

À guisa de conclusão, podemos perceber que a estratégia utilizada por Henry de Montherlant para operar uma escrita dramática criativa a partir da história de Inês de Castro amplia o nosso olhar para uma gama de possibilidades e desdobramentos no tocante à liberdade que o dramaturgo possui ao tratar de um tema histórico. Montherlant nos proporciona uma versão alternativa da história, um “como poderia ter sido”, nos possibilitando uma experiência com o passado a partir de sua subjetividade. Isso nos ajuda a expandir nossa compreensão acerca de como a historiografia e a dramaturgia podem estar interligadas, sendo a estratégia do autor francês um recurso que potencializa esse entrecruzamento numa atitude colaborativa e criativa entre a história objetiva e a história subjetiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANJO, Daniel. **Inês de Castro, la reine morte: mythe et réalité** », Babel [En ligne], 27 | 2013, disponibilizado online em 30/06/2014, consultado em 24/02/2021. URL: <http://journals.openedition.org/babel/3389>; DOI :10.4000/babel.3389

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: **A história nova**. LE GOFF, J.; CHARTIER, R. & REVEL, J. (dir). Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CARDOSO, Patrícia da Silva. **Inês de Castro ou a morta iluminosa**. 2002. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária. Campinas: UNICAMP, 2002.

LE GOFF, Jacques.; CHARTIER, Roger. & REVEL, Jacques. (dir). **A história nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: **A escrita da história: novas perspectivas**. BURKE, Peter. (org). Trad. Magda Lopes. 7ª Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

MARQUES, Antônio Henrique de Oliveira. **História de Portugal: desde os mais antigos até o governo do Sr. Pinheiro de Azevedo**. Vol.1.1ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1977.

MONTHÉRLANT, Henry de. **La reine morte**: drame en trois actes. Col. Folio. Paris: Editions Gallimard, 1947.

FALE COM ESTRANHO: um relato de experiência teatral

Yasmin de Almeida Ramos¹

RESUMO

O que pretendo escrever aqui é o relato de uma pessoa que esteve durante meses imersa em um projeto único e estranhamente fascinante dentro de um dos inúmeros porões da cidade velha em Belém/Pará. Ao construir uma peça teatral, ou mesmo uma performance, um universo dramaturgicamente inteiro é escrito e executado na cena. O que experimentei ao trabalhar no espetáculo *Fale com Estranho* foi o aprendizado, na prática, do que é conhecer diversas formas de construir um texto, sem precisar, necessariamente, de palavras. O processo de construção dramaturgicamente de *Fale com Estranho* teve como obra base o livro *O Homem da Areia* (2010), de E.T.A. Hoffmann, cujo texto foi primordial para a estrutura textual da peça, e, também, a obra *Das Unheimliche* ou “*O Estranho*” (2019), de Sigmund Freud, utilizada para estabelecer o diálogo entre os estudos sobre psicanálise com o conto de Hoffmann. A partir disso, a criação e montagem de *Fale com Estranho* foi sendo realizada e montada pelo coletivo teatral, Coletivas Xoxós, sob direção geral de Andréa Flores e anatomia cenográfica de Wlad Lima, no espaço teatral Teatro do Desassossego, no ano de 2022.

Palavras-chave: Fale com Estranho, Teatro, Teatro Paraense, dramaturgia.

ABSTRACT

What I intend to write here is the account of a person who spent months immersed in a unique and strangely fascinating project inside one of the countless basements of the old city in Belém/Pará. When constructing a theatrical piece, or even a performance, an entire dramaturgical universe is written and performed in the scene. What I experienced when working on the show *Fale com Estranho* was learning, in practice, what it means to know different ways of constructing a text, without necessarily needing words. The dramaturgical construction process of *Fale com Estranho* was based on the book *Der Sandmann* (2010), by E.T.A. Hoffmann, whose text was essential for the textual structure of the play, and also the work *Das Unheimliche* or “*The Stranger*” (2019), by Sigmund Freud, used to establish a dialogue between studies on psychoanalysis and Hoffmann's short story. From this point onwards, the creation and editing of *Fale com Estranho* was carried out and staged by the theater collective, Coletivas Xoxós, under the general direction of Andréa Flores and scenographic anatomy by Wlad Lima, in the theater space Teatro do Desassossego, in the year 2022.

Keywords: Fale com Estranho, theater, Paraense Theater, dramaturgy.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob orientação do Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja. Discente do curso técnico em teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). É atriz e dramaturga. Email: yasminalmeidaramos@gmail.com.

SOBRE O CONTO O HOMEM DA AREIA

Quando li o conto *O Homem da Areia*, de E.T.A. Hoffmann, conheci a história de Natanael, um homem confuso, perturbado por seus próprios devaneios e lembranças do passado. No texto, as memórias do personagem confundem-se com a realidade. Os traumas tomam a dianteira dos pensamentos e, gradativamente vemos Natanael perdido entre o real e o imaginário.

Ao longo da narração de uma carta, Natanael enfatiza seus sentimentos e as sensações provocadas por situações que viveu, sempre dando destaque aos *olhos* dos outros como uma maneira de representar quem são. Como exemplo disso, temos os olhos de Coppelius, amigo do pai do protagonista, caracterizados como “olhos verdes como de gatos” (HOFFMANN, 2010, p. 13). Na literatura, esses *olhos verdes* remetem a alguém não confiável, mal-intencionado ou mesmo dissimulado. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, Capitu é descrita com *olhos esverdeados* ou de “cigana oblíqua e dissimulada”, os quais supostamente mentiriam sobre sua fidelidade ao marido Bentinho, que a vê como infiel.

Da mesma forma que Capitu é vista pela perspectiva de Bentinho, um homem que, aos poucos, se deixa consumir pelos ciúmes e pela loucura, Natanael gradativamente vai distorcendo a realidade e construindo suas memórias a partir de elementos conflitantes entre o real e o imaginário, os quais servem para moldar, talvez, a própria imagem do monstruoso e feio Coppelius.

Clara, a paixão de Natanael, porém, é descrita no conto de Hoffmann como uma mulher de “olhos de criança, claros e sorridentes” (2010, p. 23), se bem que bastante inteligente e racional. Ela representa a razão nessa narrativa, aquela que sabe a verdade e que tenta explicar a Natanael que tudo o que aconteceu não passa de memórias distorcidas por traumas da sua própria infância. Apesar da explicação contundente que a personagem faz dos acontecimentos da vida do protagonista, Natanael segue em seus devaneios e não aceita as explicações de Clara. O conto termina com Natanael preso em seus pesadelos e acabando por cometer suicídio. A narrativa do protagonista é sombria e desperta o medo do incerto em quem a lê.

BREVE ANÁLISE DA NARRATIVA DE HOFFMANN

Sigmund Freud produziu um estudo sobre o tema do estranho utilizando como base a narrativa de Hoffmann. Lenice Soares (2019), no trabalho *Das Unheimliche* ou “*O Estranho*”, de Freud, nos apresenta o ponto de vista do psicanalista:

O tema do “estranho” (...) relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral (p. 330).

O conceito de *estranho* é compreendido como algo que causa medo, temor e aflição, além de angústia e horror. O estranhamento parte do não reconhecimento de algo ou alguém, o que não seria *familiar* para um indivíduo, ou seja, que não faz parte do cotidiano e da vida de determinada

peessoa. Seguindo essa linha, a mesma autora apresenta o conceito de *infamiliar* abordado por Freud e explica que ele pode ser conhecido como uma metáfora para o próprio inconsciente:

Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia. [...] Gostaríamos de saber o que é esse núcleo comum, que permite diferenciar, no interior do angustiante algo “infamiliar” (SOARES, 2019b, p. 331).

Sobre os olhos tão presentes no conto de Hoffmann, a observação de Freud, segundo Soares (2019b), é a seguinte:

Sabemos, no entretanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração – o único castigo que era adequado a ele pela *lex tallionis* (p. 27).

Diante disso, quando Natanael vê a figura assustadora do homem da areia passar mais tempo com o seu pai do que ele, o menino teme a perda do amor paterno. É a partir disso que surge a relação entre a perda desse amor com a perda dos olhos. A castração mencionada por Freud, então, está relacionada, nesse caso, ao cortar dessa infância e à cegueira do pai, consequência de sua morte.

O jogo com o *duplo* também está presente em *O Homem da Areia*. Ao construir personagens cujas características são semelhantes e que, muitas vezes, acabam misturando-se em um só, Hoffmann coloca Natanael em meio à duplicidade dessas figuras. O próprio homem da areia reflete ora a imagem de Coppelius, ora a do próprio pai de Natanael.

Dadas estas breves considerações e análises, passo agora para meu relato da experiência vivenciada na construção da peça *Fale com Estranho*, uma adaptação do referido conto de E.T.A. Hoffmann.

RELATO DE EXPERIÊNCIA EM FALE COM ESTRANHO

Fale com Estranho é um monólogo que propõe um diálogo poético entre teatro e psicanálise. As apresentações do espetáculo ocorreram todas as terças e quartas-feiras do mês de junho de 2022, às 20 horas, no Teatro do Desassossego, localizado na rua Dr. Malcher, número 287, no Bairro da Cidade Velha, em Belém/PA. A realização é do Coletivas Xoxós, grupo paraense de teatro que iniciou a construção desse espetáculo ainda durante o auge da Pandemia de Covid-19 no Brasil, em 2020. Assim, o mundo, naquele momento, enfrentava perdas inestimáveis por conta do coronavírus e as pessoas estavam sendo forçadas a lidar com perdas e dores de parentes, amigos e entes queri-

dos em decorrência da doença contagiosa. O *Fale com Estranho* “nasce” em meio a esse sentimento de dor e luto, o qual a humanidade enfrentava naquele tempo, tratando sobre assuntos relacionados a morte, perda e uma tentativa de cura aos traumas do passado.

A minha chegada no grupo e na peça deu-se somente em 2022, quando fui convidada pela Wlad Lima, encenadora da peça, a assistir um ensaio do espetáculo. Quando assisti *Fale com Estranho* pela primeira vez fiquei imersa na história, mesmo o espetáculo ainda não estando finalizado. Eu estava muito nervosa para entrar no processo de construção da peça, pois seria esse meu primeiro trabalho com o coletivo. Foi assim, então, que fui chamada para ser assistente de dramaturgismo do espetáculo: meio de surpresa e de maneira inesperada. Logo de início, o ponto que mais chamou a minha atenção foi a presença de vários dramaturgismos - do som e da luz -, para além do textual e do corporal, na construção das cenas da peça.

O que eu entendia por *dramaturgia* até aquele momento mudou completamente e o interesse por estudar e pesquisar mais sobre o assunto me fez permanecer com o grupo na construção do espetáculo. As minhas experiências, até então, estavam limitadas às aulas que tive sobre construção dramática no curso técnico em teatro, da Escola de teatro e dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), sob orientação da Wlad Lima que, na época, era professora da instituição. Ainda, assim como no curso técnico em teatro, durante a minha graduação em letras-português, também pela Universidade Federal do Pará (UFPA), pude desenvolver, no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), algumas noções acerca do conceito de *Dramaturgia* para fins da minha pesquisa na época. Uma dessas definições é a de Patrice Pavis, o qual conceitua *dramaturgia* como:

[...] técnica (ou 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 conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente (PAVIS, 2008, p. 113).

Para esse autor, a escrita cênica está atrelada a um conjunto de regras, às quais todo escritor de teatro deve ter conhecimento, pois seriam indispensáveis; algo que estabelece esse objeto como detentor de normas rígidas de construção, que devem ser seguidas à risca por tal escritor. Por isso, o conceito de *Dramaturgia* de Pavis está ligado mais ao ofício do escritor, para que tenhamos conhecimento do significado do “fazedor de peças teatrais”.

O autor pontua, também, que “a dramaturgia, atividade do dramaturgo, consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido” (p. 113). Assim, a *Dramaturgia* seria o trabalho do dramaturgo e estaria ali como instrumento que rege o espetáculo, os técnicos e os atores, determinado suas ações e atos.

Todavia, para este relato, opto por adotar uma noção de *Dramaturgia* voltada para os estudos de Renata Pallottini (2005) que, ao escrever *O que é dramaturgia*, apresenta uma visão de *Dramaturgia* como arte da criação, destacando que essa criatividade deve reger o seu criador, não o contrário, como proposto por Pavis (2008):



Figura 1. Retrato do menino e o vaso de planta.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, a fotografia do ator criança utilizando uma camisa sem mangas cinza. Na frente da fotografia, um vaso preto com uma flor branca e uma folha verde. Os dois objetos estão sob uma mesinha redonda marrom, em um fundo preto.

A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos. É, na verdade, um ato de rebelião quase permanente. Que só atinge um significativo nível de expressão justamente quando nasce da liberdade de recusar fórmulas e mesmo do desafio de instaurar novos e, quem sabe, surpreendentes valores (p. 6).

Diante disso, Pallottini rompe com uma compreensão de *Dramaturgia* como um objeto formado de normas e regras de composição. Para essa autora, o ato criador que é a escrita dramatúrgica deve ser transformador e libertador com relação aos postulados mais antigos do fazer teatral. Além disso, a *Dramaturgia* deve ser renovadora e seus autores devem buscar instalar o novo em seus textos, tanto em temas, quanto na composição de seus textos.

Porém, ainda não tinha experimentado a parte mais prática da disciplina, a qual seria a montagem de uma peça ou qualquer outra coisa parecida. Eu sentia que me faltava essa vivência menos teórica da cena. Assim, sob direção de Andréa Flores, fiquei responsável pela assistência de dramaturgismo, parte sob o comando de Leoci Medeiros, que também concebeu a sonoplastia e a atuação da peça.



Figura 2. O Ator e o Boneco.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, a fotografia do ator, usando um terno marrom, segurando as mãos de um boneco branco, sem rosto, o qual está sentado em cima de uma caixa cheia de areia. Na caixa de areia há uma caneca amarela posicionada próxima aos pés do boneco. Ao fundo da cena, um tapete branco coberto de areia, outra caixa de areia, de madeira, e um saco branco de ração.

Uma das primeiras questões a ser levantada pelo Coletivas Xoxós foi sobre o nome do espetáculo *Fale com Estranho*. A primeira versão de título era *Fale com o Estranho*, inserindo o artigo definido “o” na frase e deixando esse *estranho* mais reconhecido facilmente em cena, afinal o *estranho* seria, dessa forma, apenas o ator. Outra ideia era chamarmos o espetáculo de *Não, fale com o estranho*, com a finalidade de remeter ao ditado popular “não fale com estranhos”. Nesse caso, convidamos o público a sim conversar com o estranho. Mesmo assim, esse ser *estranho* ainda estava definido, era o ator, e nós queríamos que o *estranho* da peça não fosse somente a figura do Natanael e sim todos os tipos de estranhamentos. Então, a partir disso, surge o nome *Fale com Estranho*, cuja ideia principal é a de não definição de um sujeito estranho, mas sim dos mais diversos estranhamentos presentes em nós e nos outros.



Figura 3. Os Duplos.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, a fotografia das duas caixas de areia, de madeira, posicionadas entre o tapete branco coberto de areia e, nas pontas do tapete, três sacas brancas de areia. Em uma caixa, o ator, usando o terno marrom, está deitado com a cabeça inclinada para fora da caixa. Na outra caixa, o boneco branco, utilizando uma cabeça de gesso branca feita com o molde do rosto do ator, está deitado sob a areia. Nessa segunda caixa, também estão uma caneca amarela e uma luneta ao lado do boneco.

A dramaturgia textual de *Fale com Estranho*, escrita por Leoci Medeiros, originalmente tinha mais de vinte páginas. Após muitos diálogos entre o Leoci e a Wlad Lima, a dramaturgia foi sendo alterada até chegarmos em quatro páginas no total, sendo que, em comparação com os indicadores de ação cênica, o texto falado é bem menor. Em muitos momentos do solo há silêncio por parte de Natanael e os seus gestos acabam tomando grande parte da narrativa para si. Essa história é majoritariamente contada e encenada por ações, movimentos e gestos do ator com os objetos cênicos e a cenografia.

O espetáculo teve um caráter imagético. As imagens que o ator projetava com os objetos cênicos e com o próprio corpo eram bastante expressivas. Comecei minha jornada no *Fale com Estranho* auxiliando Leoci na construção do dramaturgismo corporal do espetáculo fotografando os momentos em que as imagens construídas pelo corpo do ator, em confluência com os objetos cênicos, funcionavam para determinada cena.

É bom ressaltar que o jogo com o *duplo* presente no texto de Hoffmann, já mencionado no tópico anterior, também foi utilizado na concepção de encenação e na anatomia cenográfica de *Fale com Estranho*, feita por Wlad Lima. Os elementos *duplos* eram: duas caixas de areia, duas cabeças, dois óculos, duas canecas, dupla plateia e *duplos* “performers” – ator e boneco.



Figura 4. Ator e Espelho.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, a fotografia do ator, usando o terno marrom, de costas, segurando um espelho redondo pequeno, com as duas mãos.

A construção da iluminação para o espetáculo, feita por Patrícia Gondim e operada por Danielle Cascaes, era impressionante. A luz acompanhava as mudanças propostas pelo ator em cena, as alterações físicas e psicológicas do personagem e a própria sonoplastia da peça. Ao sugerir o jogo com um espelho em uma das cenas do drama, Patrícia propôs um diálogo muito interessante com o texto de Hoffmann, pois a luz refletida pelo espelho e jogada aos olhos do público remetia aos diversos olhos tão mencionados por Natanael ao longo do conto. Além disso, sombras disformes projetadas por meio de uma lanterna colocada embaixo de uma lona laranja representavam a confusão da mente perturbada do protagonista da peça.

Entre todos os elementos importantes para a construção da dramaturgia da luz, para mim, sem dúvidas, o mais comovente era um objeto diferente e muito bonito: o projetor, algo cuja primeira utilidade seria apenas registrar imagens. Em *Fale com Estranho*, porém, esse aparelho representa as memórias do personagem central, Natanael. As imagens projetadas pelo objeto eram confusas, distorcidas, fora de ordem. Eram fotografias, desenhos e pinturas, os quais geravam uma sensação de desconforto. Às vezes, para representar o esquecimento, apenas era projetada uma grande escuridão (nenhuma imagem). Uma das fotos projetadas, a que mais me chamou atenção, foi a de uma caverna. Talvez o objetivo fosse remeter ao *Mito da Caverna*, de Platão, para sugerir, consequentemente, a metáfora da dualidade de pensamentos: *ignorância e conhecimento; escuridão e luz*. O fundo da caverna representa, no texto de Platão, o lugar onde os seres humanos estão presos por seus próprios medos e inseguranças. Em *Fale com Estranho*, a caverna de Natanael é a sua mente, que o aprisiona e confunde durante todo o espetáculo.

Ao longo desse processo de aprendizagens, pude conhecer um último tipo de dramaturgismo: o do som. A concepção de sonoplastia do espetáculo é de Leoci Medeiros e a operação é de Vanessa Lisboa. Os dois são os responsáveis por, na minha opinião, aprofundar ainda mais a atmosfera de aprisionamento e enlouquecimento do personagem Natanael. Dentre os instrumentos mais presentes na sonoplastia do espetáculo destaco o uso dos violinos, os quais estão em quase todos os momentos da peça, às vezes emitindo um som mais estridente para cenas mais sombrias ou apresentando um ritmo mais suave, em partes mais nostálgicas do personagem. Os sons e as músicas escolhidos para compor a sonoplastia de *Fale com Estranho* são aterrorizantes e causam aflição em quem assiste, envolvendo o público de um modo que o leva a adentrar ainda mais no universo do personagem.

Recordo-me de que a cena final do espetáculo foi a que mais teve versões. Natanael caía/não caía, ligava/não ligava o projetor antes de sair. A ideia de colocar um som que crescia, gradativamente, até o momento da grande explosão, o da queda de Natanael, veio de Leoci e de Vanessa. Tínhamos, então, como sonoplastia da cena final, a voz de Clara sendo repetida diversas vezes em concomitância com um som crescente de tambores e carros, que chega, no fim, em uma grande explosão. A morte do personagem.

Entretanto, diferentemente do conto de Hoffmann, em *Fale com Estranho* a morte de Natanael não é o verdadeiro fim da história, mas sim uma parte desse final. Acontece que a cena final da peça é o ator levantando-se do chão após sua queda e guardando todos os objetos cenográficos no centro do espaço cênico e os envolvendo em torno de uma grande lona preta, deixando apenas do lado de fora, e em cima da lona, a fotografia do menino com o vaso de flor, como uma espécie de



Figura 5. O Projetor.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, a fotografia de um desenho em preto e branco, sendo projetado em cima do quadro do ator criança, com o vaso preta com a flor branca na frente, sob a mesinha redonda marrom.



Figura 6. Ator e Cabeça.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, a fotografia do ator, usando o terno marrom, olhando para a câmera e segurando, com as duas mãos, pressionando-a sob seu peito, a cabeça de gesso branca feita sob o molde do seu próprio rosto. Ele está em pé e um pouco inclinado para frente.



Figura 7. A Morte do Personagem.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, a fotografia do ator, usando o terno marrom, em movimento. Ele está tentando soltar as mãos de dentro do terno. Sua feição é de dor e o fundo da cena é preto.

enterro, um funeral do passado, ou das memórias traumáticas. Após realizar esse ato, o ator acende uma das luzes do porão e sai de cena, finalizando assim o espetáculo, o que eu, particularmente, acho um final mais intrigante do que o próprio fim de Natanael no conto.

A equipe responsável pela montagem do espetáculo *Fale com Estranho* é bem grande e apesar de não ter mencionado por menores do ofício de cada um dos membros do coletivas, os cito aqui nesse parágrafo para fins de registro e ressaltar, novamente, a importância do trabalho exercido por cada um deles durante toda a construção da peça. Abaixo a ficha técnica do espetáculo *Fale com Estranho*.

O espetáculo *Fale com Estranho* teve sua estreia em 2022, no Teatro do Desassossego, em um porão da cidade velha, em Belém/PA, e desde lá, já esteve presente em diversos outros espaços teatrais na cidade. São esses locais o Centro Cultural Atores em Cena (CCAC), o Teatro de Apartamento, o Teatro Waldemar Henrique e, mais recentemente, em 8 de setembro de 2023, o espetáculo foi encenado na Casa das Artes de Belém, para o projeto *Desmontagem cênica*, da Fundação Cultural do Pará (FCP). Assim, a peça conta com um total de 4 temporadas e uma apresentação especial.

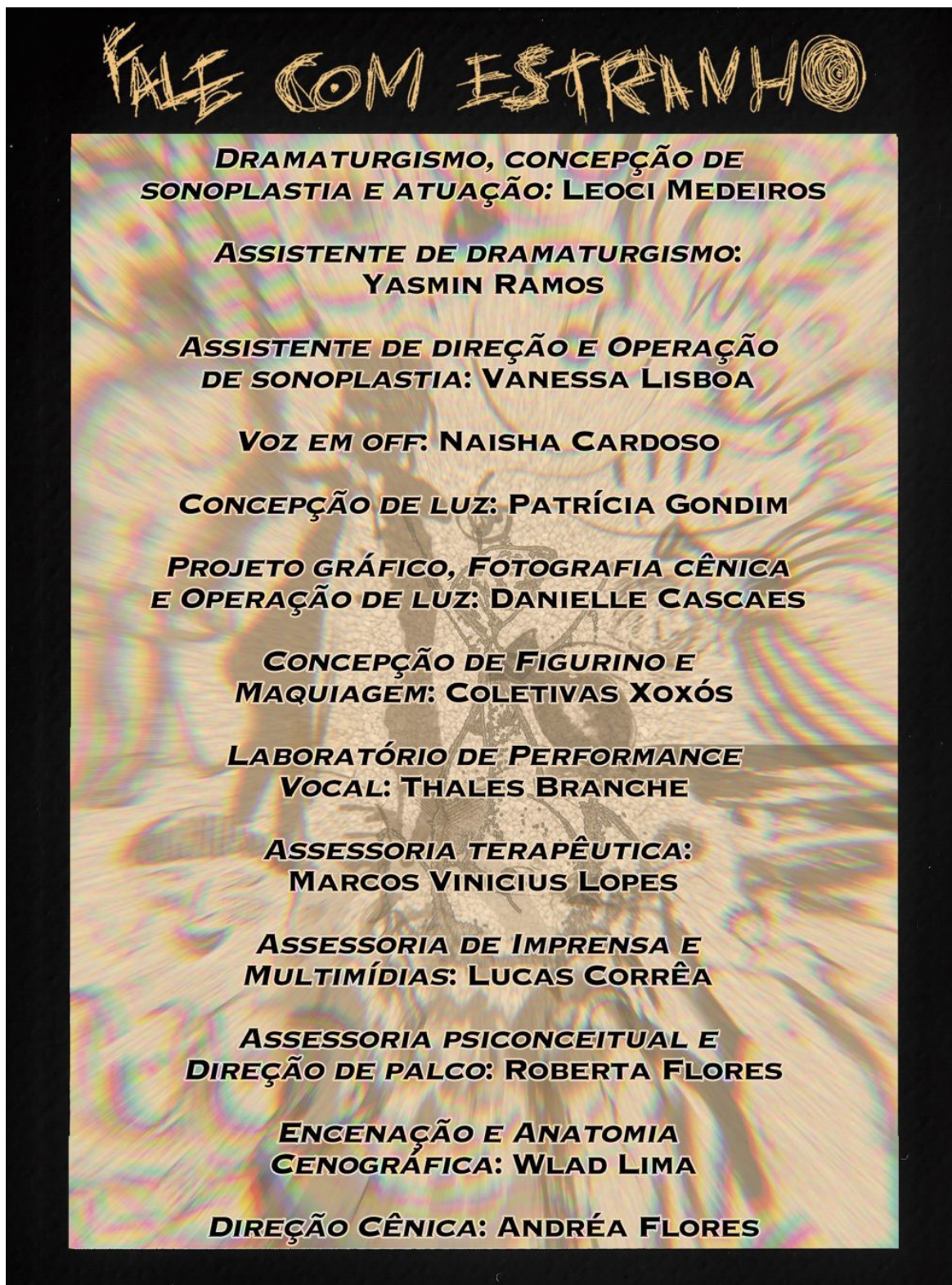


Figura 8. Ficha Técnica do Fale com Estranho.

Fonte: Danielle Cascaes (2022)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, a ficha técnica do espetáculo Fale com Estranho.

Desde a sua estreia, eu estive presente em todas as temporadas do *Fale com Estranho*, sempre exercendo minha função de assistente de dramaturgismo, mas, também, por conta das demandas e necessidades da equipe do Coletivas Xoxós, assumindo outras funções. Em algumas temporadas, eu também fui operadora de luz, de som, maquiadora, assumi a montagem do cenário e desmontagem também, ou seja, eu experimentei e vivi cada um dos tipos de dramaturgismos, ao longo dos anos, mencionados neste relato e pude aprender cada vez mais sobre dramaturgia com cada um deles.

Além do grande aprendizado que tive como artista e dramaturgista durante a produção/execução de *Fale com Estranho*, também pude conhecer mais sobre o trabalho do Coletivas Xoxós, bem como suas dificuldades e realizações. Digo que sou muito grata pelo Coletivas ter me acolhido no meio da jornada de *Fale com Estranho*. No projetor da minha mente, essa experiência será uma imagem jamais esquecida.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. O Infamiliar [Das Unheimliche], Edição Comemorativa Bilíngue (1919-2019). **Revista Abusões**. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 10, 2019b, p. 308-333.

HOFFMANN, E. T. A. **O Homem da Areia**. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOARES, Lenice Alves. Das Unheimliche ou “O Estranho”, de Freud. **Revista Abusões**. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 10, 2019, p. 9-39.

O LUGAR DA DÚVIDA NA DRAMATURGIA COLOMBIANA CONTEMPORÂNEA (Magnolia perdida en sueños e Pies morenos sobre piedras de sal de Ana María Vallejo)

Yenny Paola Agudelo Cristancho¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo explorar o conceito de dúvida em relação ao papel da palavra na dramaturgia colombiana contemporânea, com ênfase na temática da violência. Ele concentra sua atenção principalmente nas peças "Magnolia Perdida en Sueños" e "Pies Morenos sobre Piedras de Sal", ambas escritas pela dramaturga Ana Maria Vallejo. Além disso, são incorporados materiais provenientes da minha dissertação, intitulada "Aproximações ao Estudo da Dramaturgia Colombiana Produzida por Mulheres na Contemporaneidade e sua Relação com a Violência".

Palavras chave: Dramaturgia colombiana, Dramaturgia Latino-americana, dramaturgia e violência.

ABSTRACT

The objective of this work is to explore the concept of doubt concerning the role of words in contemporary Colombian dramaturgy, focusing specifically on the plays "Magnolia Perdida en Sueños" and "Pies Morenos sobre Piedras de Sal," both written by the playwright Ana Maria Vallejo. Additionally, it incorporates materials derived from my own dissertation, titled "Aproximações ao Estudo da Dramaturgia Colombiana Produzida por Mulheres na Contemporaneidade e sua Relação com a Violência" (Approximations to the Study of Contemporary Colombian Dramaturgy Produced by Women and Its Relationship with Violence).

Keywords: Colombian playwright, Latin American playwright, playwright and violence.

ELEMENTOS ANTERIORES

Ana María Vallejo é uma atriz, pesquisadora, dramaturga e diretora com uma extensa formação em diversos aspectos da atuação, encenação, teatro e cinema. Ela possui graduação, mestrado e doutorado em estudos teatrais pela Universidade de Sorbonne - Paris III. A obra de Ana María Vallejo pode ser dividida em dois períodos distintos. O primeiro período inclui duas de suas peças, *Juanita en traje de baño rojo* e *Bosque húmedo*, escritas entre 1995 e 1998. Essa fase é caracterizada como um momento experimental na dramaturgia de Vallejo. Essas peças foram criadas em colaboração com a Companhia Rio Teatro Danza, da qual Ana María foi cofundadora na Venezuela. No entanto, lamentavelmente, – e como a própria autora expressou segundo o relato de Manuela Vera no texto *Análisis de la dramaturgia colombiana actual* (GARCIA, 2017, p. 152) – os textos produzidos nessa época foram perdidos e nenhum registro deles foi mantido.

¹ Atriz, dramaturga, doutoranda em Artes da Cena- UNICAMP. Bolsista CAPES. E mail: yeagudelo@yahoo.com

O segundo momento da dramaturgia de Vallejo começou nos anos 2000, com trabalhos individuais escritos por ela. A partir de 2000, Ana María escreveu diversas peças, incluindo *Pasajeras* (2000), *Magnolia perdida en sueños* (2008), *Pies hinchados* (2002), *Oraciones* (2010) e *Pies morenos sobre piedras de sal* (2013)

A dramaturgia de Ana María Vallejo é notavelmente diversa e reflete sua rica trajetória de vida, seus diversos trabalhos e seus estudos realizados fora da Colômbia. Essa combinação de influências culturais confere à sua dramaturgia uma singularidade distintiva, que é notável em sua habilidade de detalhar com precisão os ambientes onde suas peças se desenrolam. Sua carreira artística e acadêmica a levou a viver em países como Venezuela, Estados Unidos e França, e seu conhecimento dessas culturas se reflete em suas obras, transformando seus personagens em indivíduos que migram de um lugar para outro e exploram diversas partes do mundo. Ana María Vallejo iniciou sua produção artística em um período de grande turbulência na Colômbia, marcado pela violência, tráfico de drogas e transformações sociais e políticas significativas. Esses elementos fundamentais compõem a identidade de suas peças, já que os textos da autora incorporam suas experiências pessoais, influências culturais e uma reflexão crítica sobre a realidade social do contexto em que ela está inserida, mesmo que se apresentem de forma ficcional. Isso contribui para a riqueza e autenticidade de suas obras.

A dramaturgia de Ana María Vallejo é uma dramaturgia da violência – mais especificamente da violência na Colômbia. É também o resultado dos trânsitos e aprendizagens da autora pelo mundo, e em suas abordagens notam-se referências de sua vivência internacional. As peças da autora são relatos ficcionais dos processos ocorridos na Colômbia por causa das ações violentas que marcaram a história recente do país. Vallejo faz da violência a base para textos poéticos que refletem a situação invisível das mulheres em espaços que elas habitam normalmente. A dramaturgia desta autora permite dimensionar os estragos da guerra, a situação das famílias, as posições assumidas no conflito armado² na Colômbia.

Em *Magnolia Perdida en sueños* a autora descreve com profundidade uma situação biográfica que aconteceu nos anos 80/90 em Medellín – Colômbia, cidade de nascimento da dramaturga. Na peça os detalhes constroem um universo camponês, cheio de cheiros, sensações, cores e personagens que constroem a história. Neste texto, a família e os vínculos entre os parentes são o tema que a autora desenvolverá, recorrendo às suas próprias experiências e aos lugares que fazem parte de sua herança cultural no país. O jogo com diálogos que oscilam entre o presente e o passado e

² O conflito armado interno da Colômbia começou nos anos 1960 e continua até hoje. Ao longo da história, os grandes personagens desse conflito têm sido o governo colombiano e as guerrilhas do país. Com a passagem do tempo, inseriram-se no conflito grupos paramilitares e alguns movimentos de extrema-direita, o setor mais prejudicado sempre foi a população civil. Fatores como o tráfico de drogas e várias atividades criminosas, tais como sequestro e assassinatos em massa, fizeram com que o conflito se aprofundasse ainda mais nos anos 80. As consequências deste conflito deixaram milhões de vítimas, incluindo atos como deslocamentos forçados, desaparecimentos, torturas, violações, recrutamentos forçados de menores e violência sexual. Embora muitos dos grupos guerrilheiros de esquerda tenham sido dissolvidos após negociações, diálogos com o governo, ou assassinatos em massa dos membros desses grupos, neste momento a violência continua dominando o país em nome das quadrilhas criminosas resultantes de grupos paramilitares, que tinham e ainda têm bastante apoio de membros do estado colombiano. Atualmente o paramilitarismo tem deixado vários políticos condenados, mas ainda está sujeito a investigações pelo crime que se denomina “parapolítica”. O mais recente acordo para o término da guerrilha na Colômbia foi realizado em 2016 com o grupo das FARC, que atualmente encerrou suas atividades armadas e criminosas e virou partido político, neste momento aguarda a implementação dos acordos feitos com o estado para garantir sua inserção na sociedade, segurança social e política no marco de um processo que foi chamado de “os diálogos de paz”. (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, s.d.).

entre sonhos e realidade são elementos característicos da peça. Como em todas as obras de Vallejo, as mulheres e seus conflitos são elementos vitais para o conflito, mas, neste caso, Ana María Vallejo constrói uma atmosfera rica em sensações que lembram o ambiente rural colombiano. Além de estar latente ao longo da obra, a presença da guerra no ambiente dos personagens. Homicídios, torturas, mortes e ameaças, circulam pelo texto e afetam a trajetória dos personagens e seus vínculos.

Em *Pies morenos sobre piedras de sal* (2013), a autora faz um relato da violência no interior da Colômbia. Propõe, desse modo, dois universos dentro da mesma ficção: o universo da personagem que conta sua história e do ator que interpreta diversos personagens, além do músico que se caracteriza por fazer intervenções reais e ficcionais na peça. Nessa mesma peça Vallejo faz uma menção a outros lugares do mundo como Argentina, México e França, construindo uma união ou relação entre a América Latina e a Europa. A peça é também uma dramaturgia de fragmentos, de cortes nas cenas e nos diálogos. A autora propõe uma hibridação não só com as linguagens que utiliza (como a música e a narração), mas também com a linearidade na história. Em um momento os personagens falam dos Campos Elíseos na França e em diálogos seguintes falam da Guajira na Colômbia, as culturas se misturam e os personagens também. Outro aspecto que a peça propõe é a mescla do mundo onírico com o mundo real, assim como a união do mundo dos brancos e o mundo dos indígenas, o que permite também falar da diversidade cultural na Colômbia, incluindo nessa diversidade a problemática da segregação dessas populações além de refletir a violência que cerca os territórios ancestrais.

O LUGAR DA DUVIDA

O texto que apresento começa com uma reflexão sobre o papel crucial do território como parte intrínseca dos processos criativos e artísticos. No meu caso, minha abordagem se concentra no contexto colombiano, nas experiências pessoais que vivenciei e nas pesquisas realizadas durante meu mestrado, bem como no atual processo de doutorado, que se dedica ao estudo das dramaturgias criadas por mulheres na América Latina. É importante enfatizar que, mais do que fornecer respostas definitivas, este texto é guiado por dúvidas que servem como ponto de partida para investigações tanto em relação à temática em discussão quanto à minha própria pesquisa.

Partindo da premissa de que a violência é um elemento intrínseco à identidade dos habitantes do meu país, é possível que alguns de vocês tenham algum conhecimento da história da Colômbia e entendam que o reconhecimento do conflito interno que assola nosso território há mais de setenta anos é parte integrante da nossa identidade coletiva. Para fornecer uma visão geral do que estou abordando, é importante destacar que a guerra na Colômbia resultou em mais de quatrocentas e cinquenta mil vítimas fatais, mais de sete milhões, setecentos e cinquenta e três mil pessoas deslocadas de suas terras, sem contar aquelas que foram recrutadas ilegalmente para lutar em diferentes facções do conflito. Há também um número significativo de crianças exploradas, vítimas de violência sexual e execuções extrajudiciais, perpetradas tanto por agentes do Estado quanto por grupos armados que tomaram ilegalmente cidades e regiões inteiras. (Os dados citados são baseados no relatório final da Comissão da Verdade, elaborado durante o processo de negociação dos acordos de paz.)

Esses números servem como uma contextualização básica, mas ao mesmo tempo profunda, da maneira como a violência afetou os corpos, os laços sociais e as vidas dos colombianos e colombianas.

Partindo da premissa de que a violência é um elemento constitutivo da identidade dos habitantes do meu país, é possível que alguns de vocês tenham algum conhecimento da história da Colômbia e compreendam que o reconhecimento do conflito interno que assola nosso território há mais de setenta anos faz parte da nossa constituição como povo. Para proporcionar uma visão geral do que estou abordando, é importante destacar que a guerra na Colômbia resultou em mais de quatrocentas e cinquenta mil vítimas fatais, mais de sete milhões, setecentos e cinquenta e três mil pessoas deslocadas de suas terras, sem contar aquelas que foram recrutadas ilegalmente para lutar em diferentes facções do conflito. Há também um número significativo de crianças exploradas, vítimas de violência sexual e execuções extrajudiciais, perpetradas tanto por agentes do Estado como por grupos armados que tomaram ilegalmente cidades e regiões inteiras. (Os dados citados são baseados no relatório final da Comissão da Verdade, elaborado durante o processo de negociação dos acordos de paz.) Estes números servem como uma contextualização superficial, mas ao mesmo tempo profunda, da maneira pela qual a violência tem afetado os corpos, os laços sociais e as vidas dos colombianos e colombianas.

As obras de artistas como Doris Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Fernando Botero, Débora Arango, Emiro Garzon, Jose Alejandro Restrepo, entre outros, relatam parte da história do país, mas também refletem as histórias dolorosas das milhares de vítimas que já não estão mais aqui para contarem suas próprias histórias. Esses artistas mencionados, assim como muitos outros, criam em suas obras um registro da violência no país, o que, por sua vez, contribui para a construção da memória histórica.

No entanto, diante dos mais de oitocentos mil mortos que a violência deixou e continua deixando no país, parece que o poder das palavras na dramaturgia se torna insignificante. Parece que a arte desaparece quando a realidade não pode ser contada ou descrita, e o silêncio é tão poderoso quanto as lágrimas de toda a população.

Quando Ana María Vallejo, uma dramaturga colombiana, coloca nas palavras de uma de suas personagens:

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 llorando³. (Vallejo, 2008, p. 20)

As palavras anteriores não tratam de uma ficção, mas mesmo assim, a palavra parece insuficiente para descrever profundamente uma tragédia ou um desaparecimento na Colômbia. Devido a essa ideia, mencionei a dúvida no início deste texto, pois neste momento estou questionando o

³ Voz da mãe: Então é verdade que meu irmão Antonio teve a cabeça cortada Mas como pode ser que meu irmão Antonio teve a cabeça cortada? Quem mata um dos nossos irmãos? Não falem pra minha mãe que alguém cortou a cabeça do filho dela, essas coisas não tem que ser ditas para uma mãe, não. Não Berenice! Não ponha um terno escuro no meu irmão, porque em Barrancabermeja nem os mortos gostam de pano, porque não consigo ver com clareza? Se eu nem estou chorando. (Tradução nossa)

poder da palavra, da arte e até da própria dramaturgia quando o contexto vivido pelo artista transcende a capacidade de expressão.

Portanto, quando Ana María Vallejo, em sua peça *Magnolia Perdida en Sueños*, faz com que um de seus personagens pronuncie o trecho a seguir:

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 sueñeme⁴. (Vallejo, 2008, p. 33)

Mais uma vez, a dramaturga não está tratando de uma ficção ou apenas da imaginação. Ela está se referindo a Medellín, na Colômbia, nos anos 90, a cidade onde ela nasceu e cresceu, e que teve uma influência decisiva em sua escrita.

Francisco de Roux, membro da Comissão da Verdade, afirmou há alguns meses:

(...) somos uma sociedade quebrada e precisaremos de séculos para poder falar novamente e nos curar. a lista é interminável e a dor imensa e levaríamos dezessete anos para dar um minuto para homenagear cada uma das vítimas, por que os colombianos deixaram passar essa dilaceração de nós mesmos como se não fosse conosco, por que vimos os massacres em televisão dia após dia como se fosse uma novela barata (...) Onde está o meu irmão? Teríamos que nos perguntar todos e todas as colombianas, todos os dias, até sabermos onde estão todos e todas⁵ (Tradução nossa)

O trecho anterior oferece um relato breve, porém impactante, do que ocorreu no país, onde milhares de pessoas foram assassinadas, e muitos de nós assistimos a isso ao vivo em completo silêncio. A morte se tornou um acontecimento diário e banal, que já não comovia as pessoas. Somente agora, com os processos de recuperação da memória histórica, a verdade começa a vir à tona, e as consequências desse silêncio começam a cobrar um preço impagável devido à impunidade dos eventos.

Mais uma vez, trazendo as palavras de Ana María Vallejo, em um trecho de *Pies Morenos sobre Piedras de Sal*:

Una Muchacha morena, indígena, muy delgada, vestida con un viejo vestido occidental, de tul, con encajes o boleros en la falda, cruza descalza un camino polvoriento. Pegada de la punta de un tallo seco, una bolsa vieja de agua hondea con el viento. La muchacha la arran-

⁴ Juan: Estou aqui, mãe, cansado, muito, muito cansado, tenho quase inveja do seu sono prolongado, gostaria de me deitar a seu lado, como quando eu era pequeno e dormir profundamente até tudo isso passar, acordar em outra vida, isso é o 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, eles me fizeram um comandante mesmo assim, seu filho é um herói anônimo neste guerra eterna. Fui e voltei algumas vezes do horror e estou cansado, já não luto por convicção e muito menos por paixão, saio ao ringue como um toureiro doente para tentar enganar o touro. Mas não posso fazer mais nada mãe, não posso pedir para você pensar em mim ou orar por mim, apenas sonhar comigo. (Tradução nossa)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=U1L3Z4A7jsc&t=4522s>

ca, la mira un instante y después intenta chuparle algo al plástico amarillento. No hay nada, lo tira⁶. (Vallejo, 2018, p. 14)

No trecho e na obra de Vallejo, os indígenas morrem de sede e as mulheres são vítimas de violência sexual. No entanto, isso não é uma imagem distante ou uma ideia exagerada que precisa ser ficcionalizada para se tornar um drama, é algo que ocorre quase diariamente no país. As palavras que definem a violência na Colômbia são insuficientes, superficiais e não conseguem expressar o que precisa ser dito. Tenho uma hipótese de que a dramaturgia e a arte que abordam a violência na Colômbia são insuficientes para retratar o que aconteceu e ainda ocorre em nosso território. Eu mesma me pergunto se, em minhas peças, em algum momento, conseguirei criar uma história que possa carregar o peso que carrego por ser colombiana e por ter permanecido em silêncio enquanto tantas coisas aconteciam no país.

Voltando com Vallejo ela traz a seguinte fala na personagem Juan

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 otro⁷. (Vallejo, 2008, p. 38)

Novamente, o fragmento reflete uma verdade sobre algo que ocorreu no país e suscita, em mim, mais uma vez dúvidas sobre o poder da palavra na dramaturgia para abordar a violência nos territórios colombianos. Quando Francisco de Roux, o comissionado de paz, pergunta: “Por que o país não parou para parar a guerra política?, “como ousamos deixar isso acontecer e como ousamos deixá-lo continuar?”⁸” As palavras são apropriadas, questionadoras e, ao mesmo tempo, nos provocam culpa sobre os eventos que ocorreram no país, elas nos sacodem. No entanto, quando a palavra que cerca a violência se torna drama, parece perder parte de seu poder.

Quando a dramaturga coloca nas falas dos personagens essas palavras, não está falando completamente de uma ficção. No entanto, as palavras ainda parecem ser insuficientes para descrever a profundidade de um massacre ou um desaparecimento na Colômbia. Devido a isso, mencionei a dúvida no início deste escrito. Neste momento, estou questionando o poder da palavra, da arte e da própria dramaturgia quando o contexto é mais impactante (em termos de horror) do que a capacidade de expressão do artista.

Quando em *Magnolia perdida en sueños* Voz diz:

Voz – Aún no, hay cosas que deben decir, cosas que cualquiera puede decir, incluso si no parecen importantes. Seguro que algo tiene que ver todo esto con el resto, con los problemas de verdad, los que se discutirían durante la cena, y con el viaje, la perdición, el naufragio, los asesinatos, la sal de Manaure, las minas de carbón, las empresas extranjeras, la desaparici-

⁶ Uma menina indígena muito magra, morena, vestida com um velho vestido ocidental, feito de tule, com renda ou bolero na saia, atravessa descalça uma estrada poeirenta. Presa da ponta de um galho, um velho saco de água balança ao vento. A garota arranca o saco, olha para ele por um momento, depois tenta sugar algo do plástico amarelado, não há nada, o joga fora. (Tradução nossa)

⁷ Juan – Não é a minha guerra, é a de todos, mais cedo ou mais tarde chega à sua porta, fere você gravemente. Se não acredita, olhe para os vizinhos, eles vivem afundados em um sono enganoso, seus filhos se matam entre si, o bairro sangra, e eles acordam cedo para trabalhar como se o problema fosse de outra pessoa. (Tradução nossa)

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=U1L3Z4A7jsc>

ón del hombre. Colombia, ese enredo, el tráfico mayor de los grandes emporios pudriendo hasta el más mínimo gesto⁹... (Vallejo, 2018, p.13)

Gostaria de concluir ressaltando que apresentei algumas das minhas dúvidas, mas este foi o momento de não ficar em silêncio. Na minha perspectiva, é um fato que as palavras se mostram insuficientes, o teatro é limitado e a dramaturgia, ainda mais, quando se trata de temas tão incompreensíveis. No entanto, quero encerrar com uma mensagem de esperança. Acredito que, acima de tudo a vida e a arte nos permite falar, nos ver e nos curar. Mas também é crucial e urgente que reconhecamos a nós mesmos e nosso papel no que fazemos, como parte do que somos e do território de onde viemos, embora, no meu caso, isso pese muito.

Uma pergunta que continuo fazendo a mim mesma e gostaria de compartilhar com vocês: aonde estão meus irmãos e irmãs?

BIBLIOGRAFIA

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 17/12/ 2018.

DIEGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo**. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

LAMUS, Marina. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, Vol. 36, núm. 50-51. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango. 1999

SARRAZAC, Jean Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva. 2017.

VALLEJO, Ana María. . **Entrevista concedida a Yenny Paola Agudelo**. Bogotá, 20 mar. 2019.

⁹Voz: Ainda não, há coisas que devem ser ditas, coisas que qualquer um pode dizer, mesmo que não pareçam importantes. Certamente tudo isso tem a ver com o resto, com os problemas reais, os que seriam discutidos durante o jantar, e com a viagem, a perdição, o naufrágio, os assassinatos, o sal de Manaure, as minas de carvão, as empresas estrangeiras, o desaparecimento do homem. Colômbia, essa bagunça, o maior tráfego dos grandes empórios apodrecendo até o menor gesto... (Tradução nossa)

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.

VELASCO, Maria Mercedes de. La mujer en la dramaturgia colombiana, **Revista de estudios culturales /A journal of cultural studies**: Número 2, 1992.

Paginas web

<https://www.behance.net/gallery/100750769/Fragmentos-Espacio-de-Arte-y-Memoria>

<https://www.theculturemap.com/street-art-of-bogota-colombia/>

<https://www.semana.com/nacion/articulo/se-inauguro-en-cali-el-monumento-a-la-resistencia/202138/>

https://english.elpais.com/elpais/2019/01/28/inenglish/1548664699_342362.html

PARA ALÉM DO GLOBAL, DA ORIGEM E DA INFLUÊNCIA: Apontamentos sobre o Método da Comparação Diferencial

BEYOND THE GLOBAL, THE SOURCE, THE ORIGIN AND THE INFLUENCE: Notes on the Differential Comparison Method

Alex Beigui¹

RESUMO

Este artigo visa problematizar algumas noções próprias da dramaturgia comparada, firmadas pela crítica e pela teoria literária, assim como intensificar a complexa relação entre o global, o universal e o internacional no confronto com a cultura. Para tanto, recorre-se ao método da comparação diferencial e seus múltiplos modos de conceber a dinamicidade dos gêneros, dos mitos e dos textos em um regime de migrações e de contaminações cada vez mais atrelado à cultura e aos efeitos de sentido por ela reivindicados e produzidos. Busca-se ainda elencar alguns agenciamentos que tornam o texto, o mito e o signo artístico cada vez mais diaspórico, cruzado e fronteiro.

Palavras-chave: comparação diferencial; dramaturgia comparada; mito; cultura.

ABSTRACT

This article aims to problematize some notions specific to comparative dramaturgy, established by criticism and literary theory, as well as to intensify the complex relationship between the global, the universal and the international confrontation with the culture. The method of differential comparison is used and has multiple ways of conceiving the dynamics of genres, myths and texts in a regime of migrations and contaminations increasingly linked to culture and the effects of meaning claimed by it and produced. It also seeks to list some assemblages that will have made part of the text, the myth and the artistic sign increasingly diasporic, crossed and border.

Keywords: differential comparison; comparative dramaturgy; myth; culture.

EXÓRDIO

O campo da dramaturgia comparada tem se deparado ao longo dos últimos anos com diversos embates em torno de sua dimensão universal. É importante destacar que esse debate se iniciou com os estudos dos gêneros clássicos, de uma taxionomia que perdurou por muito tempo como consenso na área e, de certa forma, legitimou divisões e fronteiras mais respeitadas pelos críticos do que propriamente pelos poetas. De Aristóteles a Emil Steiger, muitas questões foram problematizadas,

¹ Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, atuando nos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas; Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Líder do DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermídias e Cena cultural / UFOP/ CNPq. beiguialex@gmail.com

muitas fronteiras foram rompidas diante dos limites não só das teorias críticas quanto das teorias da leitura.

O campo expandido dos estudos da recepção marca um espaço importante rumo à crise dos parâmetros universais e globais que assolam o final do século XX. No contexto internacional, a área dos estudos comparados tem se revelado espaço decisivo no cruzamento não só das questões relacionadas aos gêneros, mas dos cruzamentos culturais cada vez mais explorados e dinamizados contra a herança positivista e cientificista que dominou parte dos estudos literários até o final do século XIX e início do século XX.

Nosso intuito, nesse artigo, não é realizar uma cartografia histórica dos principais marcos que determinaram as mudanças de rumo dos estudos comparados, mas analisar alguns aspectos importantes na mudança de rota da virada taxionômica às insurgências políticas que afetaram e continuam afetando o confronto entre textos, autores, obras, leituras e aproximações transdisciplinares.

Nessa perspectiva, o hibridismo de gênero passou a ser a regra e não a exceção da produção literária contemporânea, reclamando cada vez mais uma inversão hierárquica a partir da qual não mais o gênero determina a obra, mas a obra deterritorializa o gênero, esgarçando-o e diminuindo sua categoria e *status* universais. Acreditamos que não se trata exatamente de uma crise da representação, no sentido estético que esteja na base desse abalo sísmico, mas, um despertar de consciência que advém do enfrentamento de culturas e de uma crise da própria noção de história, de teoria e de crítica.

A FRONTEIRA E O CAMPO EXPANDIDO

Uma obra que marca esse divisor de águas é, sem dúvida, o *Orientalismo* de Edward Said, publicada em 1978 e traduzida no Brasil pela primeira vez em 1990. Trata-se de referência aos aportes que problematizam os mecanismos de colonização responsáveis pela anulação, subjugação e apagamento dos valores culturais do Outro, sejam eles reais e/ou simbólicos. Os dois grandes momentos do projeto colonialista, berço do capitalismo e da modernidade, apontados por Said correspondem à Expansão Marítima do Século XVI e à colonização da Índia pelos ingleses no Século XIX. Esses dois momentos da alta e média história do capitalismo sedimentaram nas culturas “marginais”, fora do “centro”, uma cicatriz, espécie de fratura, trauma, cujas medidas ainda estamos a entender e a buscar, se não uma cura, uma leitura em diagonal. É importante que processo de adaptação, roubo, plágio e apropriações culturais não são filhos unicamente do século XVI e do Século XIX. O autor, refere-se ao campo dos estudos literários da seguinte maneira:

Mas não há como escapar ao fato de que os estudos literários em geral, e os teóricos marxistas americanos em particular, têm evitado o esforço de fechar seriamente a brecha em ter os níveis básico e superestrutural na erudição textual e histórica; em outra ocasião, cheguei até a dizer que o *establishment* literário-cultural como um todo tinha declarado estar fora dos limites o estudo sério do imperialismo e da cultura. Pois o orientalismo põe-nos diretamente frente a esta questão - isto é, faz-nos perceber que o imperialismo político domina todo um campo de estudo, imaginação e instituições eruditas -, de tal modo que torna o fato impossível de ser ignorado intelectual e historicamente. No entanto, haverá sempre o perene

mecanismo de escape de dizer que um erudito literário e um filósofo, por exemplo, são treinados, respectivamente, em literatura e em filosofia, não em política ou análise ideológica. Em outras palavras, o argumento especialista pode agir com muita eficácia para bloquear a perspectiva mais ampla e, na minha opinião, mais séria intelectualmente (Said, 1990, p. 12).

Outra perspectiva importante foi aberta pelos estudos de Cheikh Anta Diop. Sua obra aponta para essa “partilha” cultural desde os herdeiros do Nilo, referindo-se aos gregos que foram buscar no Egito a base de sua civilização e de sua cultura altamente contaminada, nem sempre admitida, pelo Outro. Os estudos do africanista apontam para uma crise no conceito de “fonte” e de “origem” que fundam os estudos comparados e que, em nossa concepção, são responsáveis pela criação de sistemas hierarquizantes e universais, reproduzidos ao longo do tempo e, em larga escala, balizadores dos parâmetros de legitimidade do discurso globalizante e hegemônico, seja em relação às obras literárias comparadas ou aos seus respectivos gêneros associativos.

Tal necessidade aparece fortemente na noção de “dialogismo cultural” de Mikhail Bakhtin (2003) e de “différance” ou “quase-conceito” de Jacques Derrida (1971). Autores que retomaram a exigência de perceber a singularidade de cada obra em seu respectivo contexto de enunciação. A noção de “polifonia” de Bakhtin, como sabemos, coloca sob suspeita a própria noção de originalidade e de fonte, marcando a consciência da pluralidade de vozes que habitam as obras de um(a) determinado(a) autor(a) e do jogo que cada um(a) deles(as) elabora frente à tradição. No prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal* (2003), destaca Tzvetan Todorov:

Mais do que construção ou arquitetura a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros, cruzamento e pontos de encontros; ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos ‘métodos’ formalistas, mas no sentido de um pertencer à história da cultura (Todorov, 2003, p. 30).

O processo de subjugação de uma cultura por outra foi naturalizado ao longo do tempo e defendido sob a égide de um suposto progresso coletivo e global. Se a busca por princípios universais coincide com o que ficou conhecido como globalização e, mais recentemente, como unificação/conexão através da noção de rede, percebemos que a base de sustentação do propósito universalizante e globalizante é o mesmo, a saber: o poder sobre determinada obra-povo-cultura. Afirmar-se como “fonte” e como “origem”, nesse contexto, não é apenas uma forma de ser honesto intelectualmente, mas uma estratégia de guerra, cuja linguagem passa a operacionalizar uma dinâmica fundamental na divisão hierárquica e nos dispositivos de controle.

À medida que o Outro é “encontrado”, sua comparabilidade passa a se dá por colisão forçada aos desígnios do Pai que o adota como provedor e, muitas vezes, determinador de seus limites. Essa fratura é a base de uma fissura que sedimenta o patriarcado de um texto sobre outro texto, de um(a) autor(a) sobre outro(a) autor(a), de uma leitura sobre outra leitura, de uma civilização sobre outra e assim por diante. Um dos primeiros, dentre os importantes estudos traduzidos e publicados no Brasil em 1995, foi *Qu’est-ce que la littérature comparée* (1983), de P. Brunel, CL. Pichois e A. M. Rousseau. A obra divide-se em sete partes, a saber: a história, nascimento e desenvolvimento da disciplina literatura comparada.

A preocupação com a obra, vertente estruturalista muito forte nos estudos literários das décadas de 1960 e 1970, afastando-se da periodicidade e das condições enunciativas, condiciona uma espécie de manutenção do caráter global e universal da literatura comparada como sendo um macro sistema ancorado em um conjunto de regras e de modelos previamente estabelecidos, ou seja, uma pseudo irmandade a partir da qual as obras ligam-se e matricialmente vinculam-se, seja tematicamente ou por seus efeitos de sentido, quase sempre alicerçados por questões de gênero, de motivos, traduções, de estilo etc. Nesse sentido, os autores privilegiam, obviamente, o contexto ocidental, e mais especificamente o europeu, elegendo e privilegiando como exemplo o Romantismo e os seus respectivos desdobramentos enquanto movimento de corte e ruptura com a tradição. Evidentemente, não se trata de uma ruptura qualquer, mas àquela ancorada não só na ideia de influência como na retomada das ligações de familiaridade, ou dito de outra forma, dos “conjuntos literários” e dos “quadros naturais” sempre passíveis de atualizações em um eterno presente. Para eles:

A qualidade de uma obra que a literatura universal considerará não é devida inteiramente ao gênio de seu criador: está ligada à sua universalidade original. O classicismo francês, graças ao seu racionalismo aparente, foi adotado sem dificuldade pela Europa e oferece ainda ao conjunto do mundo um valor de pensamento e de arte que desperta e estimula a reflexão. O romantismo alemão não tem um menor valor absoluto; entretanto, o que contém de típico e de individual se chocou e se choca ainda contra resistências estrangeiras. A estreita associação de uma literatura e de uma civilização hegemônica favorece o acesso desta literatura ao nível da literatura universal. As dificuldades de tradução a prejudicam como, geralmente, também o fato de pertencer a uma minoria linguística. Falta, pois, bastante para que a qualidade seja o fator determinante. Porém, a literatura universal ideal deve procurar por toda a parte as obras que, por suas qualidades merecem uma audiência internacional, mas que não a obtiveram ainda (Brunel et al., 1995, pp. 63-64).

O que caracteriza uma obra universal parece ser para os autores o sucesso internacional garantidor de uma certa qualidade duradoura e inquestionável a partir de uma certa blindagem que a obra supostamente universal adquire contra o tempo. “Global”, “universal”, “mundial”, internacional parecem tornar-se sinônimos, palavras unidas pelo propósito quase cristão de tornar visível aquilo que continua no anonimato ou na melhor das hipóteses na clandestinidade. A dificuldade de manutenção desse tipo de raciocínio e de sua aceitação na atualidade advém da própria incoerência de seu argumento, fundado no encontro e no reconhecimento. Um encontro não pode ser regido pela balança de um único lado, mas pelo diálogo intermitente com o outro. O encontro exige, contrariamente e criticamente, uma escuta sobre a obra que se apresenta como o outro do discurso. Essa escuta não pode ser passiva sobre o objeto, mas interativa e interacionista. Tal visão também reduz o papel da tradução ao espaço fático da linguagem, despotencializando seu poder de criação². Sobre o assunto, explica Dominique Grandmont:

Por conseguinte, é o tradutor que fabrica o original, que o constitui como tal, tomando-o como objeto do seu trabalho, o qual consiste, se me fiz entender, em produzir um segundo original (e assim por diante: pois isso também não é suficiente para parar de escrever). A tradução seria – compete-vos julgá-lo – um segundo original, desfigurado ou transfigura-

² Para mais argumentos sobre o papel da tradução, além dos estudos de Haroldo de Campos, ver o excelente ensaio *A viagem de traduzir* (2023), de Dominique Grandmont.

do, mas igualmente autêntico que, ao substituir a origem, compensaria a sua perda – que acusaria esta perda e a transferência de autoridade que arrasta consigo –, uma vez que o tradutor é o segundo autor, o refundador do discurso. Traduzir é, pois, conseguir fazer – com ou sem razão – o luto original (Grandmont: 2013, p. 66).

É importante perceber que a ideia de globalização e de universalização do objeto estético está impregnada de exclusão estrutural, mesmo quando repleta de boas intenções. Exclusão, racismo e colonialismo estão sempre fortalecidos pela ideologia salvacionista de rendição e alforria. Tanto as Américas quanto as Índias vivenciaram na pele o peso dos exércitos da salvação, cujo objetivo principal era e continua, de algum modo, sendo uma forma de controle sobre o outro e sobre a diferença que esse outro é capaz de produzir em sua coexistência. O global, enquanto sistema dinâmico e unificador, dá exatamente o contrário do que promete oferecer, uma vez que sempre se trata de unir para dominar. Evidentemente, faz-se mister entender que a Europa também não é um todo homogêneo, mas um espaço heterogêneo, multilíngue e repleto de contradições, muitas delas inclusive advindas dos sucessivos processos de deslocamentos, viagens, migrações, diásporas forçadas, exílios etc. Um sempre violento e fantasmagórico encontro entre Próspero e Caliban.

Caliban
Tenho que jantar.
A ilha é minha, herdei-a de minha mãe Sycorax,
E você a tirou de mim. Quando chegou
Era todo afagos e lisonjas, me trazia
Água com framboesas e me ensinou
A nomear a luz maior e a menor,
Que queimam de dia e de noite; e assim lhe amei
E lhe mostrei todas as qualidades da ilha,
Fontes frescas, poços salgados, lugares férteis e estéreis –
Maldito seja por ter feito isso! Que todos os sortilégios
De Sycorax, sapos, escaravelhos, morcegos lhe alcancem!
Agora sou seu único súdito,
Mas antes era meu próprio rei, e me mantém maltratado,
Nesta rocha nua, interditando-me
O resto da ilha (Shakespeare: 2014, p. 61).

Muito se tem produzido a respeito da tendência assumida pela literatura e pela dramaturgia comparada tradicional em privilegiar o estudo das influências. Essa perspectiva embora não seja mais hegemônica, ela ocupa uma vertente do pensamento ainda bastante arraigada às metodologias e aos sistemas comparativos em uso. Isso ocorre devido a um comportamento sedimentado na ideia de similitude, semelhança que norteou e continua norteando muitos dos estudos inter e extraliterários. Os comparatistas mais conservadores têm muitas vezes negligenciado inúmeras possibilidades de percebê-la na relação com outras linguagens artísticas e em um campo cada vez mais expandido, a partir do qual a própria ideia de literário é performatizada. Sandra Nitrini em seu livro, obrigatório para quem se interessa pelo assunto, assinala:

O comparatismo tradicional existe ainda e, de certo, será cultivado por muito tempo, mas acha-se hoje relegado à periferia das pesquisas. Uma das tendências atuais da literatura comparada é antes de tudo transcender as fronteiras nacionais e lingüísticas, a fim de ex-

minar as questões literárias gerais de um ponto de vista internacional. Daí seu empenho em detectar leis comuns às literaturas nacionais ou, pelo menos, àquelas cujas histórias apresenta analogias, para descobrir sob que linha de força geral as literaturas evoluem. Tal procedimento necessita não somente de uma terminologia isenta de qualquer conotação nacional, mas também de princípios aplicáveis a um grupo de literaturas (Nitrini, 2010, p.117).

A autora após perpassar pelas principais linhas de pensamento que constituíram a trajetória da literatura comparada nas últimas décadas, descarta uma única teoria que constituiria a base da literatura comparada, defendendo como princípio o cruzamento de metodologias e o caráter plural do comparatismo atual. Mais do que pensar a análise, interpretação, leitura como fenômenos voltados para uma imanência do texto/obra, torna-se importante compreender o dinamismo que a coloca em movimento, suas linhas não só de analogia e articulação com as que a antecederam, mas sua capacidade de desvio da influência, de alteração na marcha própria do gênero que a absorve em seu sistema de classificação. O corte necessário com o pai e a mãe, nesse caso sempre adotivos. A obra adotada torna-se órfã, à deriva de uma leitura que a ressignifique. Há obras que alteram a própria moldura do gênero, a exemplo das obras de Bertolt Brecht que, ainda que se inscrevam na tradição dramática, sustentam-se a partir da estrutura épica. Podemos pensar também, no jogo que Wole Soyinka estabelece entre os mitos gregos e os mitos africanos em sua reescrita baseada em encontros culturais revisitados. Sobre o escritor, Eliana Lourenço de Lima Reis explica:

Em lugar de opor duas divindades de tendências contrárias, Soyinka define Ogun como ‘a totalidade das virtudes dionisíacas, apolíneas e prometeicas’. Como Dionísio, Ogun enfrenta a experiência da desintegração e da sobrevivência ao atravessar o abismo/caos da transição; daí ser ele não só trágico, mas também o modelo de todos os heróis. Como Apolo, Ogun simboliza a essência da criatividade: é ele quem efetua a passagem do caos para a cultura, introduzindo o ferro, ação que inspirou a arte trágica. Segundo Soyinka, ‘Ogun é a personificação da ousadia, o instinto prometeico do homem, constantemente a serviço da sociedade para sua auto-realização’. Como Prometeu, que sofreu por ter criado o homem e lhe ter dado o fogo divino, fonte de vida, inteligência e vontade, Ogun ousou abrir o caminho entre os deuses e os homens através de sua iniciativa. Por isso, esse orixá encarna a vontade de poder da comunidade. Embora Soyinka descreva Ogun como abrangendo em si os atributos de Apolo, Dionísio e Prometeu, sua tendência é enfatizar a ligação entre o deus Prometeu e a importância da vontade que leva a ação (Reis, 1999, p. 161).

O diálogo intercultural entre duas ou mais obras também prescinde uma escuta baseada não nas respostas que um dos lados deseja/impõe escutar, mas de um jogo que Ute Heidmann (2014) cunhou de “pergunta e resposta”. Para a autora que critica a visão folclorista dos gêneros, defendida pelos comparatistas tradicionais que fundamentaram seus argumentos em relações de aproximação, de semelhança e de continuidade entre contos, poemas, dramas e autores, de preferência da mesma época e entre obras dentro de um mesmo gênero, a pesquisadora funda o método da comparação diferencial com base nas relações de diferença e de descontinuidade. Segundo a autora, uma obra literária é sempre uma resposta a uma outra obra, fundada não no princípio de semelhança e de homenagem, mas de diferença.

Tudo indica que o ponto de partida de Heidmann está ancorado na proposição dialógica defendida por Mikhail Bakhtin³. O dialogismo cultural nesse sentido problematiza a ideia de “fonte” como origem e de “influência” como submissão. Constatar que um texto está sempre em diálogo com outro texto, evidência bastante acolhida pela maioria dos comparatistas contemporâneos, estimula-nos a perceber quais os níveis estabelecidos pelo diálogo proposto, bem como força-nos a investigar qual a natureza desse diálogo.

A relação entre uma obra e outra ocorre também a partir de uma relação de alteridade, ao ler um texto e reescrevê-lo opera-se uma relação de outridade. Vejamos, por exemplo, a rescrita de *Antígona* por seis óticas distintas: *Antígona* de Jean Anouilh (1942), *Antígona de Sófocles* (1947/1948) escrita por Bertolt Brecht, *Antigone* de Henry Bauchau (1997), *Antigone's Claim* (2002), de Judith Butler, *Antigone* (2026) de Slavoj Žižek e *Antígona: a resistência está no sangue* (2019), de Sophie Deraspe.

As duas primeiras obras aproximam-se em termos de contexto, inserindo-se no mesmo critério de gênero, mas diferenciam-se completamente em termos de estilo. Já a obra de Bauchau, um romance de 356 páginas, escrito em 1997, dilata a paixão da heroína, detalhando sua vida anterior ao confronto com Creonte sempre sob o alicerce de sua natureza incorruptível. A obra de Butler, um ensaio que não só problematiza a questão familiar em *Antígona*, bem como confronta as leituras acerca da personagem empreendidas por Hegel e por Lacan, revitaliza o mito literário à luz da problemática de gênero. Em outra perspectiva, temos a *Antígona* de Sophie Deraspe que opera, no cinema, a temática do estrangeiro, do imigrante ilegal, ressignificando o protagonismo da heroína trágica frente ao problema da migração. Por fim, a obra de Žižek aponta uma terceira via na tensão entre a defesa humana de *Antígona* e a defesa do Estado por Creonte, inserindo o povo, ausente nas tragédias, como uma linha possível de intervenção capaz de introduzir uma saída fora da polaridade entre as duas formas de justiça: *theía dikaiosýni* e *anthrópini dikaiosýni*.

ÊNFASE NA COMPARAÇÃO DIFERENCIAL

Os estudos comparatistas parecem aos poucos e em uma velocidade cada vez maior se distanciarem da noção de filiação para adentrarem-se no mundo dos órfãos. As modalidades apropriativas permitem pensar atravessamentos cada vez mais críticos e críticos em relação à originalidade ou ao suposto original. Trata-se de processos de desleitura da tradição, mas também de reagrupamentos e pistas que levam à transformação do legado recebido. Menos que entender ou diferenciar os níveis de influência e de originalidade ou mesmo de detectar se tal influência/ou imitação é servil, emancipada ou decolonial, vale ressaltar o caráter dinâmico da linguagem e de sua política de em-

³ Em 2015, no Congresso Internacional de Literatura Comparada em Viena, defendi para além da admitida influência de Mikhail Bakhtin, a aproximação entre o Método da Comparação Diferencial proposto por Ute Heidmann e o princípio de “*differance*”, presente em Jacques Derrida. A autora não reconheceu de imediato a aproximação, apontando a necessidade de um aprofundamento melhor entre as abordagens. No mesmo grupo de estudos estava a poeta, dramaturga e ensaísta Sylvie Dupuis que apontou a importância de paralelamente aos conceitos de “*differance*” e “quase-conceito”, atentar para o de “assinatura”, ou seja, da repetição e da interabilidade, pois aquilo que se repete não se repete da mesma forma. Desde então, tenho me dedicado ao estudo da relação entre o método proposto por Heidmann e os conceitos derridianos postos em questão na prática comparatista.

préstimos e intercâmbios, além dos aspectos editoriais envolvidos quase sempre negligenciados na análise literária. Os processos autorais, editoriais e leitoriais apontam para o que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann compreenderam como categorias dinâmicas em variação. Para os pesquisadores:

Os procedimentos livres ‘de caráter não obrigatório que permanecem próprios de certas obras, certos escritores, certas escolas etc.’, situam-se nas margens variacionais de um ou de vários gêneros. Além disso, no movimento da evolução histórica inelutável de um gênero, ‘a aspiração a uma renovação’ (Tomachevski, 1965) toca, geralmente, os procedimentos canônicos, tradicionais, estereotipados, levando-os mesmo até a passar, às vezes, do grupo dos procedimentos obrigatórios ao dos procedimentos proibidos. A existência, a evolução e a contestação das normas fazem parte da definição mesma dos gêneros e de seu reconhecimento. Os gêneros são – como as línguas – convenções consideradas entre dois fatores mais complementares que contraditórios: o de repetição e o de variação (Adam; Heidmann, 2011, p. 25).

Mesmo quando apontamos um texto ou um mito como unidade de sentido, o que Adam e Heidmann, seguindo Gérard Genette (1982), entendem como “textualidade”, isto é: a “unidade e irreduzível singularidade de um texto” e a “transtextualidade”, ou seja, “as forças centrífugas que abrem todo texto para vários outros textos” (Adam; Heidmann, 2011, p. 26).

Um aspecto importante dentro da pesquisa que desenvolvo no Brasil, localiza-se na crítica contra a ideia perpetuada pela corrente da tradição comparatista que privilegia o método da semelhança/desvio, bem como da ideia de “origem” e de “fonte” para explicar a ascendência de um mito/texto/signo sobre outro, ou mesmo de uma cultura sobre a outra. No campo do mito, a história levantada por africanistas como Cheikh Anta Diop (1979), Marcus Garvey (2017), Molefi Asante (2003), entre outros, aponta para a necessidade de revisão/superação da tese de influência, de texto-original ou de texto-fonte defendida por alguns teóricos e estudiosos dos mitos, entre eles: Carl Jung (2016), Patrice Pavis (2008), Joseph Campbell (2014) e Mircea Eliade (2019).

No contexto diaspórico e da comparação diferencial, o mito e o texto enquanto signos corresponderiam a uma dinâmica, uma semiose infinita de possibilidades, funcionando em um eterno movimento de pergunta e resposta, mas também de um constante levantamento de tensões. Uma espécie de dinamizadores da própria cultura, a partir da qual a própria noção de cultura é possível. O mito/texto/signo viabiliza, nesse sentido, a possibilidade de ressignificação do próprio conceito de história, uma vez que agrega, expande e permite reler os acontecimentos, além de estabelecer novas perspectivas através de seus agenciamentos e estratégias de reescritas. É importante, aqui, destacar o importante estudo de Robert Darnton sobre a dificuldade em cartografar os processos de leitura no seio da cultura:

As diferenças parecem infinitas, pois a leitura não é simplesmente um a habilidade, mas uma maneira de estabelecer significado, que deve variar de cultura para cultura. Seria estranho esperar encontrar uma fórmula que pudesse considerar todas essas variações. Mas deveria ser possível desenvolver um modo de estudar as mudanças na leitura no interior da nossa própria cultura (Darnton, 1992, p. 212).

Uma vez que o mito e o texto obedecem a categorias de tempo, como bem pontuou Roman Jakobson (2007), tanto de ordem da diacronia (continuidade/sequencialidade) quanto da sincronia

(corte/ruptura), pode-se pensá-lo a partir não apenas do que eles significam, mas como são ressignificados no plano da cultura e da história. A ressignificação provocada por um mito ou um texto na cultura e em uma determinada Era ou época pode alterar a própria estrutura social de seu tempo. Tal movimento ativo do mito e do texto permite-nos pensar novos formatos enunciativos que revelam a natureza de um campo expandido ou aquilo que Iuri Lotman (2020) já havia definido, referindo-se às semioses artísticas, como sendo “interações culturais geradoras de processos dinâmicos de sentido”.

O caráter performativo dos textos e dos mitos questiona os limites e as convencionalidades, denunciando estruturas políticas de subjugação do outro a uma identidade homogênea e autocentrada. O mito e o texto literário, nesse sentido, promovem através de leituras e reescritas um desabituar, assombrando noções clássicas e realizando cortes profundos em superfícies. Nunca é demais lembrar, que o trabalho de reescritura de um mito ou de um texto passa por diversas edições, configurações textuais, modulações de gênero e variações das formas poéticas, verbais e visuais que integram essas migrações. Segundo Claude Calame⁴: “Em verdade, se os discursos míticos são eficazes é por causa da forte relação que a ficção narrativa e o mundo do texto mantêm com um mundo de representações culturais, correspondentes a um universo de crenças marcadas no espaço e no tempo; e, em razão das formas poéticas e práticas de comunicação em geral que os inserem neste universo, por meio do viés estético e emocional” (Calame, 2013, p. 212).

Com o objetivo de ver as variantes do mito em cada obra, é importante compreender, como bem aponta o autor, a língua como expressão concreta do sentido e o mito como forma de pensamento, como expressão de um eu e de um coletivo. A partir da ideia do mito como uma estratégia de ação, é possível expandir suas fronteiras e territórios. Pensar o mito no Brasil, no Chile, na Argentina, nos Estados Unidos, enfim nas Américas é diferente de pensar o mito na Europa e na África, assim como na Ásia, Antártica ou na Oceania. Se por um lado, o mito sugere uma ordem primitiva no mundo, ele sempre aponta para um caráter de renovação. Um mito fundador em uma determinada cultura pode não assumir essa mesma função em uma outra. Contudo, a natureza selvagem é sempre presente em alguns mitos que se impõem pela transgressão: Prometeu, Medeia, Antígona, Fausto; religiosos: Hórus, Isis, Osíris, Exu, Ogun entre tantos outros. Nesse sentido afirma Ute Heidmann:

Na história milenar da sua exegese, ganhamos o hábito de atribuir aos mitos gregos e às suas múltiplas reescritas significações pretensamente universais ou arquetípicas que o uso comercial ou ideológico tende a transformar em estereótipos. Ao contrário, desses usos universalizantes dos mitos, a comparação diferencial empenha-se em mostrar que as reescritas dos mitos gregos não se limitam a reproduzir um tal sentido supostamente universal ou arquetípico, e que não são redutíveis a estereótipos, antes criam efeitos de sentido diferentes e novamente pertinentes pelos seus modos, frequentemente complexos e inventivos, de entrar em diálogo com estas ‘velhas histórias’ gregas, de as reconfigurar relacionando-as com as preocupações de outras épocas, de outras culturas e de outros destinatários (Heidmann, 2014, p.11).

A iniciação grega herdada dos egípcios permite questionar e colocar em crise a ideia de fonte, de matriz ocidental. Os processos de migrações que datam de sete mil anos a.C apontam para uma

⁴ A vrai dire, si les discours mythiques sont efficaces, c’est en raison de la relation forte que la fiction narrative et le monde du texte entretiennent avec un monde de représentations culturelles qui correspond à un univers de croyance marqué dans l’espace et dans le temps; c’est en raison des formes poétiques et pratiques de communication en général ritualisées qui les insèrent dans cet univers, par le biais esthétique et par le biais émotionnel (CALAME, 2013, p. 212). Tradução nossa.

permanente trama e troca cultural, entre o mundo africano dos egípcios e o mundo helênico. É importante destacar que o processo de iniciação ao mundo mítico de alguns eminentes pensadores gregos como Tales de Mileto, Plutarco, Sólon, Demócrito Isócrates, Pitágoras, entre outros ocorreu no continente africano. Os gregos conheciam profundamente a mitologia dos faraós, como bem descreveu Earle de Motte em sua obra colossal *Egyptian Religion and Mysteries*⁵.

A partir de tais estudos, faz-se necessário repensar o sistema comparativo por semelhança, fortemente apoiado em uma tese de “influência” ou de “origem/fonte”. As evidências apontam para um campo diaspórico e expandido do mito e do texto, estabelecido sobretudo por migrações, trocas e contaminações entre culturas que envolvem a reflexão sobre a natureza humana, animal e divina em sistemas que foram se complexificando ao longo do tempo por um permanente sistema de trocas, acréscimos, supressões que colocam o discurso em permanente movimento.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O texto literário**: por uma abordagem interdisciplinar. Trad. João Gomes da Silva neto e Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: La Table Ronde, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BAUCHAU, Henry. **Antigone** (roman). Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2014.
- BRECHT, Bertolt. Antígona de Sófocles. In: **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. pp. 191-251.
- BRUNEL, P; CL, PICHOS; A.M., ROUSSEAU. **Que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CALAME, Claude. Pour une anthropologie historiques des récits héroïques grecs: Comparaison différentielle et pragmatiques poétiques. In: **Mythes (re)configurés**: création, dialogues, analyses. Lausanne, CLE – Unil, 2013.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter, org. **A Escrita a história**: novas perspectivas. Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **A escrita e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁵O autor afirma que registros apontam que Pitágoras permaneceu por 22 anos no Egito

DIOP, Cheikh Anta. **Nations nègres et culture**: de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui. Paris: Presence Africaine, 1979.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GRANDMONT, Dominique. **A viagem de traduzir**. Trad. João Domingues e Maria de Jesus Cabral. Coimbra: Edições Pedagogo, 2013.

HEIDMANN, Ute. **Diálogos intertextuais e interculturais**. Trad. Maria de Jesus Cabral João. Domingues. Coimbra: Edições Pedagogo, 2014.

HEIDMANN, Ute; VAMVOURI RUFFY, Maria; COUTAZ, Nadège. **Mythes (ré)configure's**: création, dialogues, analyses. Lausanne, CLE-UNIL, 2013.

HEIDMANN, Ute. **Poétique comparée des mythes**. Lausanne: Payot, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOTTE, Earle de. **Egyptian religion and mysteries**. Bloomington/Indiana: Editora Xlibris, 2013.

NITRINE, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

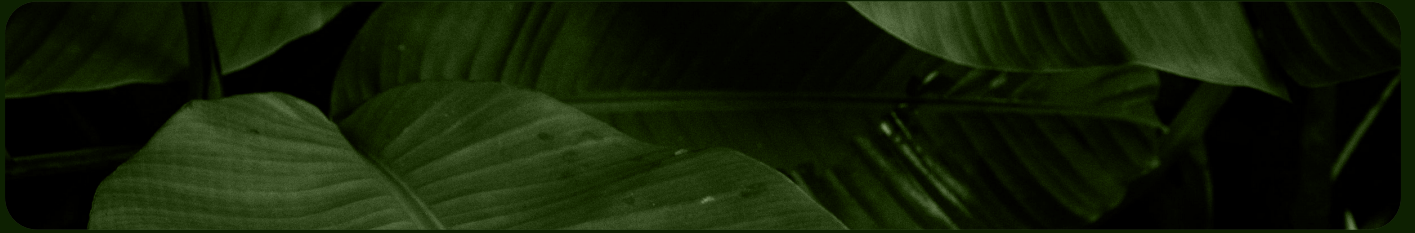
SHAKESPEARE, William. **The tempest / A tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Edição bilingue. Florianópolis – SC: Editora da UFSC, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Hawthorn, 1973. SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Guilherme de Almeida. In SÓFOCLES; ÉSQUILO. **Três tragédias gregas**: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax. Trad. Guilherme de Almeida; Trajano Vieira; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.

ZIZEK, Slavoj. **Antigone**. New York: Bloomsbury, 2016.



9

ESTUDOS EM PERFORMANCE E DIVERSIDADE



A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NO FAZER TEATRAL: Entre narrativas e musicalidades de uma artista-docente

Chayene Torres¹

RESUMO

Esta pesquisa propõe investigar e refletir sobre a Contação de Histórias como linguagem pedagógica do(a) professor(a) de Teatro a partir do eixo “A Escuta”, categoria de uma prática que venho desenvolvendo como artista e como professora de Artes Cênicas no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Com o desejo de instaurar um ambiente poético em sala de aula, é aberto o campo de possibilidades em exercício diante as interfaces que permeiam a formação do(a) artista-docente e sua relação com o sujeito-aprendiz para a cena teatral. Pretende-se assim, colaborar na construção do imaginário, fortalecimento e difusão da memória e identidade por meio da musicalidade brasileira e narrativas antirracistas. Neste trajeto, em diálogo com a prática da música corporal e aspectos pertinentes aos conceitos da *performance* e bricolagem conto com o aporte teórico de Augusto Boal (2009), Gislayne Matos (2005), Jan Masschelein e Marteen Simons (2015), Murray Schafer (1992), Paulo Freire (2011), Walter Benjamin (2018), Leda Maria Martins (2003), Walter Mignolo (2008), Daniel Munduruku (2016) e Ailton Krenak (2020).

Palavras-chave: Pedagogia Teatral; Contação de Histórias; Performance; Música Corporal; Artista-docente.

ABSTRACT

This research aims to investigate and reflect upon Storytelling as the theater teacher’s pedagogical language from the 'Listening' axis, which is a category of practice that I have been developing as an artist and as a teacher of Performing Arts at the ‘Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles’, under the Municipal Department of Education of Rio de Janeiro. Aiming towards constructing a poetic classroom environment, the range of possibilities for the theatrical scene is widened, faced with the connections that permeate the foundations of the teacher-artist and their relationship with the learner-subject. The intention is to contribute towards the construction of the imaginary, strengthening and disseminating memory and identity through brazilian musicality and anti-racist narratives. On this path, in dialogue with body music practice and aspects related to performance *and bricolage* (DIY, crafts) concepts, I draw on the theoretical contributions of Augusto Boal (2009), Gislayne Matos (2005), Jan Masschelein e Marteen Simons (2015), Murray Schafer (1992), Paulo Freire (2011), Walter Benjamin (2018), Leda Maria Martins (2003), Walter Mignolo (2008), Daniel Munduruku (2016) and Ailton Krenak (2020).

Key words: theatrical pedagogy, storytelling, performance, musicality, artist-teacher

¹Chayene Torres é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO na linha de pesquisa Processos Formativos e Educacionais sob orientação da professora doutora Denise Zenicola. É mestra em ensino das Artes Cênicas (UNIRIO), com graduação em Licenciatura em Artes Cênicas (UNIRIO). Contadora de histórias, atriz, bailarina e cantora, é professora de Teatro na Rede Municipal de Ensino desde 2004. Veja mais no canal Youtube Chay Torres e no Spotify o álbum musicado Cheirinho de Mato de Catucando História pra Cantar.

SALA DE AULA: TERRITÓRIO DE PESQUISA E FAZERES ARTÍSTICOS

Diante a pluralidade de linguagens que o Teatro generosamente abraça e acolhe, compartilho os processos artísticos que me permeiam como artista docente. Por também ser artista e possuir uma prática em que o pedagógico e o artístico dialogam e por vezes se complementam, pude fazer desse lugar- escola, território de pesquisa, de criação, de amorosidades e reflexão. A investigação do ensino do Teatro e as interfaces entre a literatura oral, narrativas afro-ameríndias e musicalidades em relação ao corpo, a voz e a cena, surgiu em práticas docentes na escola pública do Rio de Janeiro. A escola, segundo o dicionário Aurélio, é o lugar de aprendizagem, estabelecimento que se destina ao ensino, onde se reúne conhecimentos e saberes. Entre tendências, pedagogias, tensões e contradições ao se tornar espaço de pesquisa me possibilitou uma nova profissão: contadora de histórias. Conhecer e trabalhar no universo da contação de histórias permitiu a conexão do *cantar/dançar/batucar/contar* (LIGIÉRO, 2019, p.27), até então em aprendizagens e atuações artísticas exercidas separadamente. Uma vez reunidas por meio do gesto, voz, expressão corporal, ritmo dentre outros, lugar conhecido da infância, onde nada é separado ou fragmentado, observo a pluralidade que reside na performance do(a) contador(a) e a percepção de um corpo ancestral. O exercício de contar histórias em sala de aula utilizando os recursos descritos, aprimorou a artista, que nutriu e possibilitou ferramentas para o despertar a Escuta dos(as) estudantes. Esse processo começou com o repertório do duo *Catucando História pra Cantar*² (2010) em sala de aula. Enquanto eu entrava em contato com essas narrativas que me atravessavam, em simultaneidade eu as transmitia, performando na sala e no palco. Segundo a pesquisadora e contadora de histórias Gislayne Matos,

Existe na fala dos contadores de histórias uma constante que é sua “total entrega” ao conto. O conto pra eles, mais que um texto, é uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e deve ser transmitida. O conto é uma palavra viva, e o contador, alguém que pode testemunhá-lo, pois foi escolhido por ele. (2014, p. XXVIII)

Destarte, conjuntamente, minha mãe, parceira musical do duo, começou também a assumir essas temáticas no repertório como compositora do trabalho. Ananse, Aguiri, Saci, Curupira, lara dentre outros personagens ganharam músicas próprias dentro das histórias não ouvidas na infância urbana do Rio de Janeiro.

A falta de conhecimento sobre si no mundo, o apagamento da memória e herança cultural, alimenta a marginalidade, porque muitos dos sujeitos que protagonizam essa pesquisa foram e são subalternizados pelas instituições que os vêem (e os colocam) à margem, fora do modelo vigente. Modelo este inventado por uma elite patriarcal, branca, heterossexual, cristã e europeia (MIGNOLO, 2008, p.289). Neste contexto, o ponto de partida foi a busca por criar nas aulas de Teatro momentos de suspensão, criação, diversão, delicadezas, musicalidades, jogo, prazer, escutas, reflexões, encontros de afetos, identidade e memória- mútuos. Quando o olhar que se vê e a escuta que se ouve acontece entre os sujeitos envolvidos, a atividade em exercício se dá de forma alegre, concentrada

² *Catucando História pra Cantar* é um duo formado por mãe e filha- Ivone Torres e Chay Torres com músicas autorais para contos indígenas, africanos e cultura popular brasileira. O álbum lançado em 2018 está nas plataformas digitais (Deezer, Spotify) teve uma das canções, Curupira, como finalista do Festival da rádio MEC (2018) na categoria MPB Infantil.

e afetiva. No pulso justo porque há uma mesma respiração, sons e silêncios. Afetiva no sentido do afeto, da amorosidade, de querer bem. A afetividade não se encontra destacada ou excluída da cognoscibilidade, ao contrário, uma vez instaurado um ambiente amoroso, poético, ativamos em nós quanto professores e no outro enquanto estudantes, pontes, trajetórias, possibilidades para o encontro. Lidamos com gente, não com coisas. Nesta direção,

O nosso trabalho realizado com gente, miúda, jovem ou adulta, mas gente em permanente processo de busca. Gente formando-se, mudando, crescendo, reorientando-se, melhorando, mas porque gente, capaz de negar valores, de distorcer-se, de recuar, de transgredir. (FREIRE, 2019, p.142)

O Teatro em contexto escolar do ensino público municipal do Rio de Janeiro, entre possibilidades, tensões e contradições, possui o desafio de instituir seu existir numa relação *Outra* da tradicional e vertical relação distanciada entre professor(a)-estudante. Um(a) professor(a) que aprende ao ensinar enquanto quem aprende, ensina ao aprender, como propõe o educador e mestre Paulo Freire (2019, p.47). Tirar os sapatos para fazer aula ou ler um texto sentado ou deitado no chão são exemplos de um chamamento que quebra a verticalidade e o distanciamento da relação entre os envolvidos. Fazer uma roda e simplesmente nos olharmos para então dar início ao que será proposto pode causar estranhamento por parte dos/as estudantes dentro de um sistema educacional tradicional e conteudista. Ainda hoje não é habitual nos olharmos, nos escutarmos, nos tocarmos e como consequência a confusão, o caos, que pode ser apenas em um primeiro momento para que se consiga um novo código de comunicação que não a autoritária, mas com autoridade, ou em momentos estendidos. A busca dessa outra forma de comunicação é muitas vezes confundida no meio escolar como falta de pulso com a turma. E o que seria o pulso com a turma? Na música, pulso é tempo, uma frequência regular. Controlar o tempo na aula ou controlar os sujeitos da aula ou ter o controle daquilo que foi preparado para ser transmitido. Manter o pulso no sentido de manter um andamento estável com estudantes que estão habituados ao pulso do controle autoritário porque assim foram ensinados no formato escolar predominante. No ensino do Teatro temos a liberdade de buscar um novo pulso. Segundo Paulo Freire, *quanto mais criticamente a liberdade assume o limite necessário tanto mais autoridade tem ela, eticamente falando, para continuar lutando em seu nome* (2019, p.103). A liberdade do movimento, da preparação de conteúdos, da experimentação de novas formas de relação na educação com crianças e jovens por meio do Teatro evoca a compreensão da autoridade e do respeito mútuo.

Nesta perspectiva, sob o eixo A Escuta, a presente pesquisa está sendo desenvolvida em três capítulos. O primeiro, aborda a visão educativa, política e filosófica do teatro em contexto escolar municipal, questionando esse território em diálogo com outras possibilidades pedagógicas, como por exemplo a dos saberes indígenas. No segundo capítulo, reflito sobre a prática docente e artística, ora sua fusão, ora em diálogo da prática e percursos desenvolvidos. Neste capítulo, questões sobre memória e identidade são abordadas. No terceiro capítulo compartilharei as práticas desenvolvidas, articulando os conceitos da *performance* e bricolagem com os processos e produções dos/as estudantes do Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles e produções artísticas próprias, fragmento do que foi compartilhado no *GT Estudos em Performance e Diversidade*, a partir da performance da contação de histórias.



Figura 1. Performance contação: Como surgiu o guaraná.

Fonte: Chayene Torres/ XII Congresso Abbrace. Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Jun 2023.

#paratodomundover

Na imagem, seis registros fotográficos em um único enquadramento separados três em cima e três embaixo de uma mesma mulher-artista ao chão de uma sala de aula. Mulher morena de cabelos longos e castanhos com brincos de miçangas verde e vermelho, camisa verde e saia verde com flores cor de laranja e vermelha. O momento é de sua contação, rodeada de três instrumentos percussivos. A primeira imagem da esquerda para a direita ela reverencia o cosmo com braços estendidos ao alto, na segunda toca um instrumento indígena percussivo: o maracá. A terceira e quarta imagem a mostra em ação de narrativa, na quinta imagem mãos postas e na sexta imagem com instrumento chamado tampachá: uma tampa de panela com chaves penduradas. Há pessoas ao seu redor.

NARRATIVAS DE UM CORPO ANCESTRAL

O povo Satere Mawé explica como surgiu uma das frutas mais conhecidas do Brasil através do conto O guaraná - uma das primeiras histórias narradas em sala de aula e em espaços teatrais no Rio de Janeiro há aproximadamente dez anos. Foi o conto escolhido para a *performance* da contação no congresso Abrace em Belém do Pará neste ano de 2023. A cena se passa na aldeia Saterê Mawé- área dos Tapajós Madeira, cenário bastante próximo da localização deste congresso. Esse conto se manteve no repertório desde então, por carregar em si mensagem de generosidade e transformação para o bem viver coletivo. O primeiro contato com essa história se deu por meio do livro *O casamento entre o céu e a terra - contos dos povos indígenas do Brasil* do pesquisador e teólogo Leonardo Boff³. A partir de então, foi realizada a apropriação do conto, onde canções foram compostas e o canto junto as sonoridades ganharam espaço na *performance* da contação. Percebo a literatura como ponte possível de conexão com histórias que permeiam identidades apesar das diversas formas de manifestação do apagamento racial. Ao contar histórias que não ouvi, que não foram passadas de vó pra mãe ou de mãe pra filha, mas que foram encontradas a princípio por uma escolha pedagógica, revelaram a memória de um corpo ancestral que insiste em existir.

Segundo o professor e escritor Daniel Munduruku, ao compartilhar seu olhar educativo indígena em relação ao ser humano, afirma que a criança precisa ser criança, precisa ser criança plenamente. O brincar é fundamental, assim como atividades em que o jogo aconteça. A criança, presente em todos os fazeres da aldeia aprende a Escutar, aprende a observar, aprende a entender os sons da natureza. A pedagogia teatral propõe exatamente esse olhar sensível, um corpo presente, brincante, atento. Escutar o que se ouve, ver o que se olha, sentir o que se toca (BOAL, 2014, p. 7). O momento da aula de teatro pode se tornar um acontecimento em que o jogo e a brincadeira se instauram e em que a diversidade das leituras ocorram gerando curiosidades, memórias, pertencimentos. Percebo o fazer teatral em contexto escolar muito próximo da sensibilização contida na pedagogia indígena. O autor recorda:

Uma das lembranças mais agradáveis que tenho da minha infância é a de meu avô me ensinando a ler. Mas não ler as palavras dos livros e, sim, os sinais da natureza, sinais que estão presentes na floresta e que são necessários saber para poder nela sobreviver. Meu avô deitava-se sobre a relva e começava a nos ensinar o alfabeto da natureza: apontava para o alto e nos dizia o que o vô dos pássaros queria nos informar. Outras vezes fazia questão de nos ensinar o que o caminho das formigas nos dizia. E ele nos ensinava com muita paciência, com a certeza que estava sendo útil para nossa vida adulta. Aos poucos fui percebendo que aquilo era uma forma natural de aprendizado e que tudo era real. (MUNDURUKU, 2017, n.p.)

Diferentemente do contador de histórias tradicional – o griot, um pajé, ou pessoas que dão vozes a uma memória ancestral familiar recebida, que nasce e exerce essa função na sua comunidade, no seu dia a dia - percebi-me como professora de Teatro escolhendo essa linguagem para me aproximar, de forma sensível dos estudantes. Neste percurso percebi que reside na contação de histórias além do exercício de escutar, elaborar e (re) contar, a possibilidade do despertar de um corpo ancestral. Contar histórias é manter viva a memória, por vezes negada e a consciência da exis-

³ O casamento entre o céu e a terra: contos dos povos indígenas do Brasil. Rio de Janeiro. Salamandra, 2001, p.39-40

tência de nossa identidade, por vezes desconhecida ou apagada. Sabe-se que a escrita é o lugar que a memória tem seu reconhecimento, porém “A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real deixados a margem não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p.64).

Neste pensamento, o encontro com saberes que permeiam as raízes da cultura brasileira, como por exemplo a dos povos originários, foram por muito tempo negados ou divulgados por vozes não indígenas. Atualmente, a literatura indígena conquistou seu espaço exatamente para manter vivo saberes e culturas. Foi preciso aprender a língua do colonizador, escrever, registrar, conquistar títulos acadêmicos, reconhecimentos na sociedade para sobreviver. Para o indígena, a literatura hoje é a flecha de ontem.

Ao trazer para o *Abrace a performance* da contação - *Como surgiu o Guaraná*, o começo do começo⁴ contou com canção de Ivone Torres, minha mãe, e poesia de Lucia Morais Tucuju⁵, apontando uma busca em trazer para a cena vozes indígenas. Minha ancestralidade materna advém dos povos indígenas da Amazônia na região de Manaus e a música atravessa quatro gerações na família, sendo eu, parte da 3ª geração. A narrativa apresenta a musicalidade como ponto base nos repertórios abordados invocando a Escuta. Mas escutar o quê?

O processo de escutar o que se ouve, onde não apenas o ouvido está em jogo, mas todo o circuito de um pensamento, visto que nem tudo que se ouve se escuta, pois muitas vezes escolhemos o que escutar de acordo com o que nos convém ou com o que fomos educados, acostumados ou conduzidos a escutar, apesar de tudo ouvir. A categoria Escuta, demanda interesse e atenção por ser um dos maiores desafios também no trabalho pedagógico em sala de aula. Logo, a ausência deste elemento impossibilita a comunicação, a relação entre os envolvidos e até mesmo a realização de qualquer proposta pedagógica no campo da Arte-Educação ou na própria vida. A palavra escuta tem o significado de ouvir, perceber, sentir, atentar. Escutar é um ato que abarca o corpo inteiro e coloca os sujeitos envolvidos em estado de prontidão para o que virá. Escutar é aceitar um convite.

Há uma espécie de delicadeza e generosidade no ato de escutar, há a presença do silêncio, pausas e respiros. É dinâmico o ato de escutar, ao ponto de respirarmos junto àquele que conta ou ao som que ouvimos. É ativo o ato de escutar e não passivo. Porém, no mundo urbano somos bombardeados a todo o momento com o inverso dessa delicadeza e atividade, e somos estimulados a ouvir de tudo, o tempo inteiro e em alto volume. Nos tornamos ouvintes passivos, sem saber ao certo o que estamos ouvindo, porque não há critério, não há seleção e por vezes, não há interesse. Ainda assim continuamos ouvindo. Nessa direção, o pesquisador e educador musical Murray Schaffer, cuja composição musical explora sons da natureza, sons inusitados e sons do cotidiano, nos alerta: “Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos” (SCHAFER, 1992, p. 55).

Neste sentido, a sensibilização da escuta como base para pensar uma pedagogia da cena por meio do relacionamento horizontal entre os sujeitos envolvidos, possibilita a criação de novos có-

⁴ Segundo o griot e ator Sotigui Kouyaté, toda história contada tem um começo do começo, para criar a atmosfera do que será escutado.

⁵ Contadora de história, professora, ativista em bibliotecas comunitárias e autora de Tucumã, Lucia Tucuju é de origem indígena do povo Kumarumã de Macapá-Amapá.

digos de linguagem e relação, potências de sons e silêncios. Silêncios preparadores do que está por vir, do que está para acontecer, trazendo uma atmosfera de encantos e possibilidades em sala de aula/ensaio.

Na busca de ativar a atenção advinda do silêncio como *caixa de possibilidades* é observado como o som dos instrumentos percussivos dentro ou fora do contexto das histórias, é um chamado a algo que acontecerá, um recurso para o exercício desse despertar. O ouvinte em sala ou na plateia é seduzido pelo som e posteriormente manifesta o desejo em tocá-lo, manuseá-lo e ele/a próprio/a criar seu som. Uma vez transformados em materialidades teatrais, são organizados para a contação ou cena.

E é nessa função, como contadora contemporânea inspirada pela tradição, que a arte de contar histórias no mundo urbano, iniciada em sala de aula, me proporciona a capacidade de articulação dos recursos artísticos pessoais. Esse contar se faz por meio da expressão corporal, pelo gesto, entonação de voz, ritmo, dentre outros, e naturalmente, tendo como resultado a *performance* do contador (MATOS, 2014, p. XXIX).

A intenção em reverberar as vozes originárias é uma escolha, um ato de resistência, político e poético. Novamente a literatura se faz presente como elo entre o mundo urbano e o mundo das encantarias onde é observado o cuidadoso trabalho em informar as diversas etnias presentes e constituintes da pluralidade que são os povos indígenas brasileiros.

Nesta perspectiva, a partir da performance da contação de histórias, a voz cantada e falada junto ao corpo brincante e dançante me aproximaram da música corporal, prática que tenho investigado com minha irmã Nayana Torres, artista-pesquisadora e Mestre em música corporal pela UniRio e com o grupo Barbatuques⁶. Pude assim observar que a unidade voz, corpo, ritmo utilizada na música corporal, está presente também nas práticas artísticas da cultura popular e na corporeidade da infância. Em muitas manifestações populares o canto, o tocar e o dançar estão numa mesma via. Essa unidade está presente na cultura popular brasileira tocando então nos territórios que constitui nossa identidade. A percepção do gesto conectado com as pulsações do batuque, propõe um reconhecimento de si, de abordagens contidas nas raízes afro e indígenas. Assim, por meio da performance da contação de histórias no fazer teatral, território desta investigação, se faz possível revisitar e recriar a memória, onde a corporeidade do narrador(a), principal instrumento para a sua transmissão, reverbera nas relações entre quem narra e quem escuta.

Foi narrando histórias que o gesto, a voz e a musicalidade (re)tornaram uno aproximando-se da prática contida na performance do griot. “Durante uma sessão de contação não existem limites entre dança, música e teatro” (BERNAT, 2013, p.43). Essa corporeidade presente na performance do contador, reverbera a naturalidade de algo que sempre esteve ali para ser despertado. É algo que dialoga com a espontaneidade, presente na criança.

Segundo o filósofo, sociólogo e ensaísta alemão Walter Benjamin (2018, p. 62), reside na prática da contação de histórias algo além da arte, algo que se aproxima de uma dignidade, onde a sabedoria do conto se revela na própria narrativa. Percebo, então, que a prática da contação de histórias neste fazer, possibilita e provoca reflexões sobre nós mesmos e sobre o lugar que ocupamos no mundo, em trânsito constante.

⁶ Fundado em 1997 por Fernando Barba, o grupo desenvolve um trabalho artístico e pedagógico com base na percussão corporal ou música corporal.

O filósofo indígena Ailton Krenak (2020, p. 45) diz que alguns povos compreendem que nosso corpo está relacionado com tudo que é vida, que os ciclos do planeta Terra são também ciclos do nosso corpo. Ao observar a terra e o céu, a sensação é a de que estamos todos conectados. Quando o céu fica muito perto da terra há a tradição de um ritual para suspender o céu. É preciso cantar e dançar pra suspendê-lo e assim evocar a saúde do planeta e a de todos que nele habitam. Segundo Krenak, essa suspensão do céu significa a busca de ampliação dos horizontes de todos, não só dos humanos. Revela-se uma memória, uma herança cultural de um tempo no qual nossos ancestrais estavam completamente em harmonia com a natureza e assim podiam trabalhar por poucas horas do dia para obterem o necessário para o bem viver. Com o resto do tempo se podia cantar, dançar e sonhar. E o sonho nesse contexto, como uma extensão do cotidiano. As oficinas de Teatro na educação poderiam reverberar essas práticas. Há na sabedoria indígena uma pedagogia ainda distante do sistema educacional predominante.

Diante a liberdade na busca de um pulso que contemple as relações que se estabelecem nas aulas de Teatro, surgem as seguintes indagações (inquietações): Como o ensino do Teatro pode contribuir na luta contra reprodução das discriminações estruturais sem reproduzir a *gramática da violência* (HARTMAN, 2020, p. 18) no fazer teatral com crianças? Qual contribuição a contação de histórias oferece no fazer teatral? Qual a importância de um trabalho corporal/cênico, via sensibilização da Escuta, na aprendizagem teatral? Qual o impacto de se desenvolver discussões sobre discriminações estruturais, memória e identidade com o sujeito aprendiz em questão?

Diante tais questões, a voz delicada, o canto, a dança, o jogo, a música corporal, habilidades que desenvolvi como artista, ganharam morada em narrativas orais num repertório de histórias compartilhadas. Ao manifestar o cantar/dançar/batucar/contar (LIGIÉRO, 2019, p. 27) a voz, gesto e musicalidades se integram e se entrelaçam, manifestando uma memória ancestral. Pretendo assim como artista-docente, compartilhar produções artísticas e seus processos para colaborar na busca de caminhos para elaboração de saberes artístico-pedagógicos para a cena. E a contação de histórias ao adentrar no fazer teatral, poderá colaborar profundamente no contexto das Artes Cênicas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. São Paulo: Hedra, 2018

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2020 DOI: 10.29146/eco-pos v. 23i3.27640.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras. Revista Programa de Pós Graduação em Letras [PPGL], Universidade Federal de Santa Maria [UFSM]. **Dossiê língua e literatura: limites e fronteiras**, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em 20 ago. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Gragoatá. Revista dos programas de Pós Graduação do Instituto de Letras da UFF. **cadernos de Letras da UFF. Dossiê Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>. Acesso em 15 maio 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **A escrita e autoria fortalecendo a identidade**. Site Povos Indígenas do Brasil, Instituto Socioambiental (ISA), 2017 Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/A_escrita_e_a_autoria_fortalecendo_a_identidade. Acesso em 10 jun. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. **Olhar indígena**: Daniel Munduruku fala sobre educação indígena. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=olhar+indigena+-+Daniel+Munduruku+fala+-+sobre+educa%C3%A7%C3%A3o+ind%C3%ADgena. Acesso em 3 mai. 2023.

SHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

INTERSECCIONALIDADES NO FAZER DRAG

Francisco Carlos Costa Filho¹

RESUMO

O artigo trata das performances *queer*, particularmente as de arte transformista ou arte *drag*, a partir de uma breve contextualização histórica para nos aprofundarmos na contemporaneidade, momento em que artistas da montagem vêm refletindo e performando de maneira crítica sobre, além das questões de gênero e sexualidade, que são intrínsecas à arte transformista, também outros aspectos importantes que atravessam e constituem suas identidades e subjetividades, como questões de raça e etnia, classe, cultura, território e socioambientais, trazendo à tona uma discussão que por muito tempo ficou apartada dos estudos *queer*. A partir da observância de artistas de referência nacionais, como as Themônias (Belém-PA) e Uýra Sodoma (Manaus-AM), e estrangeiras, como o artista 2fik (França/Canadá), veremos como tais artistas têm realizado performances transgressoras em que discutem categorias identificatórias de maneira interseccional.

Palavras-chave: arte *drag*; transformismo; performance; interseccionalidade; estudos *queer*.

ABSTRACT

The article approaches queer performances, particularly the ones related to drag art, through a brief historical context to focus on contemporary, a moment in which drag artists have been reflecting and performing in a critical way about gender and sexuality issues, which are intricate to drag art, and also other important aspects which cross and constitute their identities and subjectivities, such as issues of race and ethnicity, class, culture, territory and social environmental, bringing up a discussion that has been parted from queer studies for a long time. Through the observance of national reference artists, such as the Themônias (Belém-PA) and Uýra Sodoma (Manaus-AM), and international, such as the artist 2fik (France/Canada), we will see how such artists have been creating transgressive performances in which they discuss identificatory categories in an intersectional way

Key words: drag art; performance; intersectionality; queer studies.

Por amar a gente faz tudo. (...) por amor a gente até se monta. A gente ama amar. A gente quer poder dar amor pras pessoas. Que as pessoas possam amar também. Amam é liberdade (...) viver o amor. Ser amor. Cuidar um do outro. Proteger uns aos outros. Dar as mãos, não soltar as mãos de ninguém. Todo mundo junta. Todo mundo erguida (...) é isso. O amor que a gente sente, que a gente vive, que nos move e que nos faz fazer o que a gente faz, que vai mudar as coisas. É a nossa mudança mudando as pessoas, mudando os lugares e mudando o mundo. (Sarita Themônia, Belém, 2018).

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação da Prof. Dra. Elisabeth Silva Lopes. Bolsista CAPES de doutorado. É ator e performer *drag*. E-mail: pacolealc@gmail.com

Tradicionalmente, a arte *drag*, arte transformista, arte da ‘montação’ ou transformismo é uma expressão artística em que o/a/e artista se caracteriza, ou melhor, se monta com artefatos visuais e cênicos extravagantes, criando uma figura que performa o gênero de maneira artística e modo exagerado. Na performance desta figura estão presentes diferentes habilidades e técnicas como maquiagem, figurino, perucaria, dança, atuação, canto e, principalmente, uma atitude e composição corporal que condiga com a grandeza da imagem criada.

Essa expressão artística possui uma história milenar e se tomamos o conceito de montagem enquanto artigos colocados sobre o indivíduo com fins significativos, como sugere Bentes (2020), poderíamos traçar uma historiografia considerando as práticas ritualísticas presentes em todas as culturas desde tempos imemoriais, em que as entidades eram representadas por meio de acessórios, roupas e máscaras.

No entanto, neste breve apanhado histórico será apresentado um recorte temporal e geográfico, considerando a chamada imitação ou personificação feminina e masculina como um marcador. Esse procedimento, que se refere a atores cisgênero que representavam papéis femininos, e a mulheres cisgênero que representavam papéis masculinos, esteve bastante presente em práticas cênicas ocidentais e orientais, principalmente a representação feminina, visto que a atuação foi uma atividade proibida para as mulheres por muitos séculos.

Comumente se toma como referência para a imitação feminina o teatro elisabetano, que vai da era medieval até o final do séc. XVII (Baker, 1995). Em expressões artísticas de outras culturas, como no Japão e na China, a personificação feminina, por razões morais, também foi a norma. Os atores recebiam o nome de *onnagata* e *tan*, respectivamente, realizando uma arte codificada, com um vocabulário rígido de movimentos, figurinos e gestos, muitas vezes por toda a sua vida, estabelecendo assim uma imbricada relação entre arte-vida, que conseqüentemente gerava uma fluidez em suas identidades.

Segundo Lazzarus (2023), a arte dos *drag kings* data de aproximadamente 250-300 anos atrás, sendo feita essencialmente por mulheres cisgênero e homens trans (dizem-se pessoas *AFAB* - *assigned female at birth*, designadas mulheres ao nascer). Os *drag kings* são uma espécie de representação/emulação do masculino, seja em forma de exaltação - no caso das masculinidades trans - ou da crítica - no caso das masculinidades tóxicas e cisnormativas. Há registros de artistas de *male impersonation* desde 1660, e segundo a pesquisadora, como não sabemos exatamente como surgiu a arte das *drag queens*, podemos supor que os *drag kings* existem há tanto tempo quanto elas.

Poderíamos fazer este mapeamento a partir de outras culturas, mas pelas bibliografias consultadas, que como sabemos, privilegiam narrativas do norte global, neste momento ainda tomarei como referência movimentos iniciados nos EUA e na Europa e sua influência no Brasil, consciente de que também se faz necessário contar essa história a partir de outros territórios.

Nesse recorte, especula-se que a etimologia da palavra *drag* teria surgido de uma abreviação para “*dressed as a girl*”, ou seja, “vestido como uma garota”, como uma indicação de rubrica para a interpretação de um papel feminino, diante das já mencionadas proibições em voga na época, e as associações com a prostituição e imoralidade política. Outra etimologia é atribuída a uma pessoa que foi apagada dos livros de História, William Dorsay Swann (1860-1925), conhecido como “*the Queen*” (a Rainha).

Um século antes da Revolta de Stonewall nos EUA (1969), que teve grande influência na propagação das pautas LGBTQIAPN+, Swann - afro-americano, *queer* e ex-escravizado - foi o primeiro norte-americano a se autodeclarar uma *drag queen*, segundo pesquisa a ser lançada pelo autor Channing Joseph (Figura 1). Organizando bailes de *drags* secretos na cidade de Washington D.C. em 1880 e liderando um grupo de resistência, ele foi pioneiro na luta contra perseguições às pessoas fora da heterocisnormatividade. *Drag*, nesse contexto, seria a tradução literal do verbo em inglês *to drag*, que significa “arrastar”, em uma referência aos longos vestidos que se arrastavam no chão.

A história da ‘montação’, ou seja, essa mudança de função de um objeto/acessório/indumentária em atributo artístico (Bentes, 2020) seguirá o seu curso pelos séculos seguintes, já não necessariamente como uma obrigação imposta pelos paradigmas de uma época, visto que no teatro inglês a proibição foi banida no séc. XVII. Em outros lugares, no entanto, a “tradição” perdurou, como no Kabuki japonês.

Segundo Baker, com a ocidentalização do Japão, o teatro popular não é mais unigênero e existem shows só de mulheres e interpretações contemporâneas do Kabuki com elencos mistos, embora quando apresentado tradicionalmente, ofereça talvez a única oportunidade no mundo de ainda se ver um *onnogata* em performance, com todo o seu ideal simbólico de mulheridade.

Nos EUA, centenas de artistas deixaram seus nomes na história trabalhando como *drags*, em espetáculos e shows do gênero Vaudeville (teatro de variedades, surgido no pós-guerra civil norte-americana), e atuando nos chamados *Drag Balls*, bailes de *drag* que aconteciam nos bares de subúrbio das grandes cidades, espaços que sedimentaram muito da cultura *drag* atual, inclusive a cultura das Haus (casas). E nesse contexto, fazia-se uma distinção no uso das palavras: enquanto *drag* era usada nos subúrbios, preferia-se *female impersonator* quando as artistas se apresentavam para as famílias de classe média nos Vaudevilles, o que nos aponta como a arte *drag* sempre carregou visões pejorativas, o que permanece até hoje.

Resumidamente, ainda segundo dados apontados por Bentes, no Brasil, o transformismo - como é chamado nos países latinos o fenômeno da montação - cresceu dentro do Teatro de Revista, tendo como personalidades importantes no apoio à essa arte, os encenadores Artur Azevedo (no séc. XIX, nas operetas), Manoel Pinto (nos anos 1920 e 1930, com influência francesa e do estilo com temas chineses, burlescos e sensuais) e Walter Pinto (em 1940, com a entrada de atores transformistas no elenco como representação de elegância, e não apenas suporte cômico, a exemplo da artista francesa Ivaná, em 1953). A figura de Madame Satã (João Francisco dos Santos) também marcou a história do transformismo no país, também no Rio de Janeiro, no Bairro da Luz - Boca do Lixo, em 1938.

Nos anos 60, o Teatro Rival, de Américo Leal, foi um berço de ouro para muitas artistas transformistas e travestis (na época, essa distinção não era tão marcada), que ganharam grande destaque. As Divinas Divas, em menção ao documentário produzido por Leandra Leal (neta de Américo), fizeram história e deixaram seu legado, rompendo preconceitos na sociedade brasileira.

Em 1977, ocorreu o primeiro concurso nacional de transformismo no país, que no início se assemelhava à imitação feminina de grandes divas nacionais e internacionais - da música, do rádio, do cinema, ganhando ainda mais visibilidade nos Anos 80. A partir de então, ocorre a influência do movimento Club Kid, que dá origem ao que conhecemos como cultura *clubber*, que tem o seu ápice nos Anos 90. Ao som e batidas das músicas eletrônicas e sintéticas, surgem as performances de



Figura 1. *The House of Swann: Where slaves became drag queens - and changed the world.* O livro do autor Channing Joseph será lançado em Fevereiro de 2024.

Fonte: Internet/Reprodução.

#paratodomundover

No formato vertical, uma imagem em preto-e-branco mostra dois homens negros, vestidos com roupas de época. Posando como um casal, o homem à esquerda veste um terno com listras e segura um chapéu e uma bengala nas mãos, enquanto olha para o outro, que está vestido como uma mulher e usa um vestido com babados e adereço na cabeça, apoiando um dos braços na cintura. Em letras pequenas, lê-se o nome do autor, By Channing Gerard Joseph, seguido de uma pergunta em Inglês: Was a former slave who fought for queer freedom a century before the Stonewall the First Drag Queen?

Bate Cabelo, creditadas à Marcia Pantera como pioneira, a *drag music* e um aumento no número das *drags* de comédia. Finalmente, chegando ao século XXI, nos Anos 2000, Ru Paul exerce grande influência no Brasil com o *reality show Drag Race*, ditando toda uma estética na cena *drag*. Vemos a emergência de *drags* cantoras brasileiras alcançando o estrelato e uma enorme diversidade de estilos de montagem, como as *drag queers*, monstras, *ecodrags* e *tranimals*.

São muitos nomes que compõem este legado, referências que atravessam diferentes gerações e regiões do Brasil (Figura 2), como Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Brigitte de Búzios, Camille K., Fujica de Holiday, Marquesa, Vera Verão, Elke Maravilha, Nany People, Kaká di Polly, Miss Biá, Silvetty Montilla, Isabelita dos Patins, Marcinha do Corinthians, Marcia Pantera, Salete Campari, dentre outras.

Atualmente, *drag* já alcançou o status de uma forma singular de Arte, que não mais restringe quem faz o que, ou seja, não é mais necessário ser de um gênero específico para representar, como

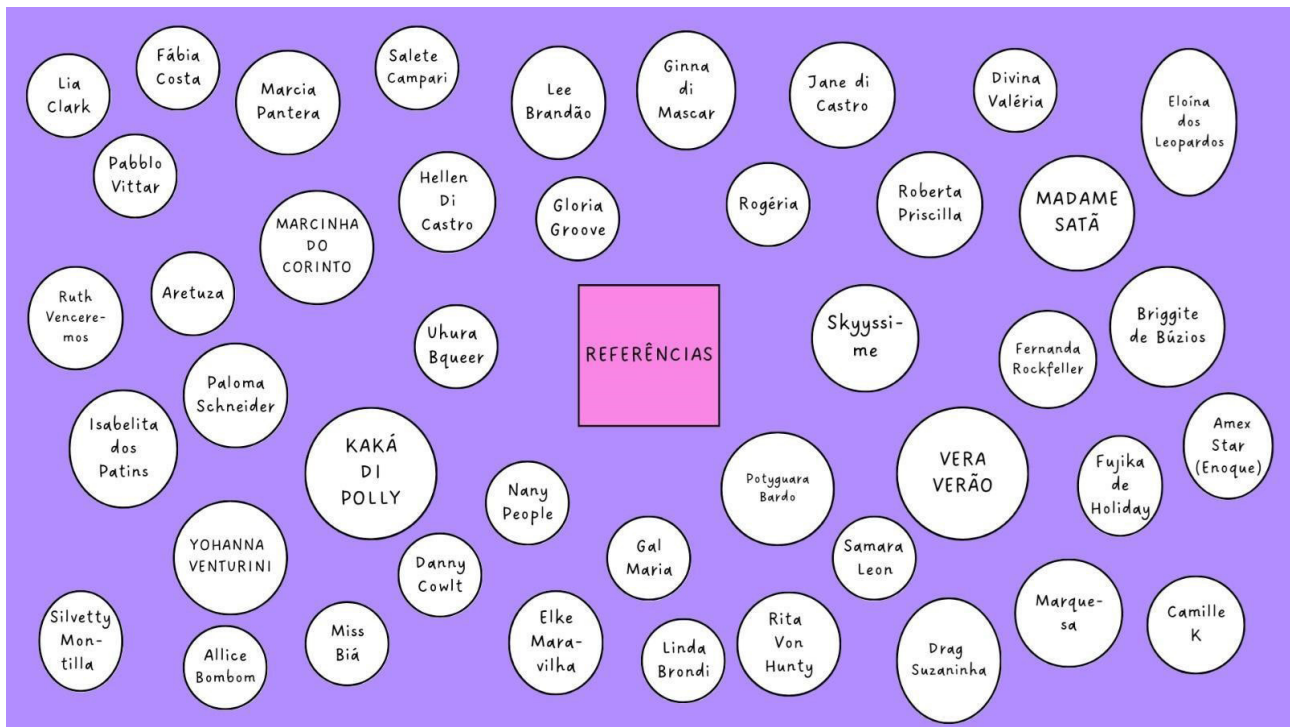


Figura 2. Legado transformista. Artistas que são referências no Brasil.

Fonte: Compilação do autor (2023). Os nomes fazem parte das referências estudadas para a tese de doutorado em desenvolvimento. As artistas citadas fazem parte da história do transformismo em Brasília, onde o autor reside, e em outras localidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belém.

#paratodomundover

Imagem retangular com fundo lilás. Ao centro, dentro de um quadrado rosa, a palavra Referências. Ao redor do quadrado, vários círculos brancos em que se lê o nome de artistas da montagem brasileira: Lia Clark, Fábia Costa, Pabblo Vittar, Marcia Pantera, Salete Campari, Lee Brandão, Gianna di Mascar, Jane di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Marcinha do Corinto, Helen di Castro, Gloria Groove, Rogéria, Roberta Priscilla, Madame Satã, Ruth Venceremos, Aretuza, Uhura Bqueer, Skyysstime, Fernanda Rockfeller, Briggitte de Búzios, Isabelita dos Patins, Paloma Schneider, Kaká di Polly, Nany People, Potyguara Bardo, Vera Verão, Fujika de Holiday, Amex Star (Enoque), Yohanna Venturini, Danny Cowlt, Gal Maria, Samara Leon, Silvetty Montilla, Allice Bombom, Miss Biá, Elke Maravilha, Linda Brondi, Rita Von Hunty, Drag Susaninha, Marquesa, Camille K.

ocorria antigamente (homens representando mulheres, mulheres representando homens). Além disso, embora o gênero seja uma questão essencial que sempre atravessa a arte *drag*, falar de gênero não ocupa mais, necessariamente, o foco das performances, de maneira que embora as questões interseccionais já se fazem notáveis no decorrer de toda a história descrita acima, ela ganha ainda mais força nas performances contemporâneas.

Como nos aponta a pesquisadora Maria Clara Araújo dos Passos,

Hoje, as diferentes demandas sociais exigem ser lidas à luz da interseccionalidade. Intelectuais negras, como Kimberlé Crenshaw e Carla Akotirene, propõem o uso desse conceito como uma ferramenta potente para abordar o entrecruzamento das opressões. Essa categoria, por propiciar uma análise de conjuntura que imbrica gênero, raça, sexualidade e classe, entre outros marcadores, permite o reconhecimento da inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cis-heteropatriarcado (2022, p.40).

Assim, artistas como as *drags* Themônias, de Belém do Pará, Uýra Sodoma, de Manaus e o artista francês 2fik, sobre os quais logo falarei, vêm criando trabalhos de performance *queer* a partir da ‘montação’ *drag* ou que em algum aspecto dialogue com ela, nos quais vêm à tona as questões e atravessamentos como os acima mencionados, além de outros, que vão além do gênero.

A performance *queer* latina tem ganhado mais visibilidade na última década, tanto que alguns estudiosos/as/es de disciplinas variadas vêm apontando nelas a inerência de uma qualidade disruptiva (revolucionária, interventiva), que não se aplica a apenas um projeto particular, mas a uma miríade de questões sociopolíticas (Walters, 2022). Assim,

além dos temas de gênero e sexualidade, as artes e o ativismo queer latinoamericanos buscam estender uma série de agendas de mudança social; isso ocorre em países ou regiões com transições e contextos políticos de violência estrutural e excepcional; migrações regionais, internacionais e cíclicas; debates democráticos; desestabilidade econômica; e pensamentos e espaços que desde a colonização exercem uma crítica à colonialidade. (Vida-Ortiz; Viteri; Serrano Amaya, 2014, p.187)

O pesquisador Luc Schicharin irá pensar essa questão a partir do conceito de *pós-drag*, uma epistemologia que diz respeito à extrapolação da imitação ou paródia de gênero, como é frequentemente a descrição acerca do trabalho de *drag queens* e *kings*. O autor analisa a obra de artistas para refletir que a “ludicidade” em *drag*, enquanto é frequentemente vista como desafiadora de noções hegemônicas de gênero, também tem o potencial de reificar noções hegemônicas de raça e cultura (Ward, 2022).

A partir da análise de *drag kings* norte-americanos da década de 90, Schicharin (2017) reflete sobre como discursos críticos a partir da paródia muitas vezes reforçam ou reafirmam estereótipos e preconceitos. Em contraponto, nos apresenta exemplos de artistas que têm realizado trabalhos singulares a partir do que atravessa suas identidades, sem cair nessas problemáticas, como o artista 2fik, que com suas criações em fotografia e performance questiona os estereótipos associados à figura masculina. De ascendência árabe-muçulmana, portanto de uma cultura em que as normas e modelos são bastante rígidos, ele usa seu próprio corpo e arte como um manifesto, entrecruzando os códigos de gênero masculino (como a barba e trejeitos) ao feminino (como o salto alto e maquiagem), compondo figuras e avatares que causam um deslocamento na percepção. Segundo Schicharin,

(...) a obra de 2Fik propõe uma reflexão sobre o gênero e a etnicidade como identidade complexa, pois, de acordo com o artista, o hábito não faz o gênero, ou melhor, o hábito não pertence a um gênero. Os vestidos, os saltos, o hijab não necessariamente feminizam um homem que os utilize. Essa categoria de trajes, atribuídas ao sexo feminino, permite que o artista redefina o conceito de masculinidade. (2017, p. 240)

No Brasil, o movimento cultural das Themônias, de Belém do Pará, também vem promovendo, em uma história que já soma dez anos, um pensamento e fazer artístico disruptivos, que tem como essência um ser-estar que busca fugir dos padrões. Isso aparece na estética *drag* de muitas artistas da região, mas é algo que vai além de uma estética. As Themônias formam uma grande rede composta por artistas e também por outros/as/es profissionais, que “themonizam” onde quer que estejam exercendo suas profissões, ou seja, que de alguma maneira encontram brechas para agir contra o sistema cisheteronormativo.

Dentro desse trabalho ancorado na coletividade e no afeto, surgem invenções performativas como o “megazord”, nome dado a quando as Themônias se juntam e se fortalecem nas ruas (como os personagens da série *Power Rangers*, que se acoplam para formar uma criatura mais poderosa). Seu brado nessa guerra por territórios, por respeito e pela diversidade são os “Hierogritos”, gritos agudos que anunciam que há no espaço uma Themônia presente.

Além do gênero, que como dito, é intrínseco ao fazer *drag*, as performances também evocam a questão da cultura e da territorialidade, por meio de uma ‘montação’ que exalta a diversidade da região e da floresta amazônica. As Themônias *hackeiam* e ressignificam o que a palavra demônio carrega de marginal e negativo, passando a afirmá-la como um lugar positivo e potente:

Themônias escrita com “th” é um estranhamento à palavra demônio que tenta resumir tudo aquilo que é ruim e que deve ser proibido pela moral judaico-cristã, e com isso, o sentido da themonização que para nós é sinônimo de qualidade, como resposta à demonização da nossa existência, cultura e ancestralidade, fazemos questão de existir, de incomodar cada vez mais, sendo a nossa existência uma ameaça, nossas ações passam a ser um atentado em nome do amor e da liberdade de expressão, muito prazer, somos Themonias, movimento das diferenças que reinventa comportamentos e relações, por tudo e por todas, das relações de trabalho e apoio cultural a autonomia e democratização da arte e cultura enquanto saberes essenciais inerentes à expressão e organização social, em disputa do imaginário e materialidades dominantes em empoderamento (Sarita, 2020, p. 9).

Para finalizar, trago como exemplo a artista Uýra Sodoma, que nasceu no Pará e radicou-se em Manaus. Uýra, que também faz parte do movimento das Themônias, é trans e indígena em contexto de diáspora. Em suas performances *queer*, a artista traz questões identitárias em que está presente a discussão de gênero, como os padrões e a violências de gênero, a LGBTfobia, o machismo, o sexismo, e também temas ambientais, como a ausência de políticas públicas, a poluição fluvial e o desmatamento (Correa, 2022).

Seu trabalho ganhou visibilidade como a “*drag queen* da Amazônia”, mas atualmente seu trabalho vai além do *drag*, talvez se aproximando mais das noções de pós-*drag* trazidas por Schicherin. À semelhança das performances *queer* latino-americanas, a artista realiza ações performáticas em que coloca seu próprio corpo-agente em situações de alto risco para alertar, denunciar e chamar

atenção para causas sociais, políticas, econômicas e ambientais, como no ensaio fotográfico “Mil Quase Mortos”, em que se deita em meio ao lixo de um igarapé extremamente poluído.

Assim, vemos que a ‘montação’ é um processo criativo que vai se constituindo a partir de construções e desconstruções. Como uma imagem grotesca, ao mesmo tempo pode encantar e incomodar, provocar fascínio e/ou horror. No seguinte trecho, podemos observar no relato de Uýra (2018) sua relação com esse processo:

em carne de Bicha e Planta.

me montar é uma viagem constante de reconhecimento do corpo que vivo. Acho que a gente se engana quando diz que já conhece tudo sobre nosso corpo. Ele é um mundo de lugares fantásticos e autênticos, mas muitos deles permanecem inexplorados porque são locais que nos foram proibidos. Não falo apenas da experimentação artística ou sexual, mas de todas as possibilidades sensoriais como o auto-toque ou simplesmente a parada, na frente um espelho, para olhar e amar o nosso corpo nu. Os padrões de beleza e tabus sociais nos ensinaram a odiar o corpo real, o nosso corpo. Nos treinaram e desenvolveram produtos para apertá-lo, escondê-lo e maltratá-lo, criando em nossa intimidade incômodos que doem. A gente adoece quando não sente o nosso corpo. Me montar de Uýra tem sido Cura constante e necessária. Modifico o meu corpo para viver coisas novas, para aprender mais sobre mim e me sentir mais viva. Me monto em casa, em praças públicas, na casa de amigas. É um ato sozinha ou na frente de pessoas, como proponho em minha performance “Criação Assistida”. Geralmente começo pelo olho, zona de maior impacto no contato com o outro; depois sigo para os contornos e boca, dando-lhes proporções e elementos não-humanos, cujo resultado impacta, seja incomodando ou encantando. (Uýra, 2018)

A partir dos apontamentos, podemos observar como a arte *drag* ou transformismo tem se modificado com o decorrer do tempo. É uma expressão artística que se mostra atenta ao nosso tempo presente, refletindo criticamente sobre ele, embora haja uma forte tradição, que pese sua importância histórica, muitas vezes acaba por dificultar a chegada do novo.

A partir da possibilidade de análise trazida pelo pensamento da interseccionalidade, que irá considerar as relações sociais a partir de categorias que se mostram combináveis e/ou inseparáveis, vemos como tem aparecido de maneira significativa na performance *drag* contemporânea, ou em performances *queer* que trazem elementos que dialogam com o fazer *drag*, a reflexão sobre determinados contextos sociais e culturais que tornam visíveis opressões, discriminações e desigualdades. Por consequência, os lugares-comuns que reforçam estereótipos são cada vez mais problematizados e questionados.

Os discursos, as subjetividades, as identidades e os agenciamentos de cada performer vêm se traduzindo em produções que trazem questões e pautas de gênero somadas à outros discursos tão importantes quanto, como a territorialidade, a cultura e a contra-hegemonia que as Themônias trazem em sua performance; a questão dos direitos humanos e temas socioambientais urgentes corporificados por Uýra Sodoma, que tem ganhado cada vez mais visibilidade internacional; e o multiculturalismo trazido por 2fik, que ultrapassa “as representações racistas da virilidade machista e homofóbica do homem árabe-muçulmano através de uma performatividade multiculturalista, na qual estão lado a lado registros que mesclam trajes masculinos/femininos, ocidentais/orientais, homossexuais/heterossexuais (Schicharin, 2017, p. 242).

REFERÊNCIAS

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova York: New York University Press, 1995.

BENTES, Juliano. **Ekoaooverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias**. Salvador: Devires, 2020.

CORREA, Paulo Henrique Trindade. Uýra Sodoma, a mata que anda. **Gênero, Etnografias e Performances Rituais**. Belém, p. 113-132, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ifpa.edu.br/jspui/handle/prefix/243>. Acesso em: 27 abr. 2023.

Divinas Divas. **Direção de Leandra Leal**. Rio de Janeiro: Daza Filmes, 2017 (109 min.).

JOSEPH, Channing Gerard. **The First Drag Queen Was a Former Slave**. The Nation, Nova York, Fevereiro, 2020.

LAZZARUS, Lady. Toda forma de drag? A falta de representatividade AFAB em reality shows brasileiros. **Grafia Drag**. 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/toda-forma-de-drag/>. Acesso em: 24. Abr. 2023.

PASSOS, Maria Clara Araújo dos. **Pedagogias das travestilidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SARITA; ASTRAS, Flores. Desconstrução permanente. **Revista Themônia**. Belém: 2020. 20p. Disponível em: <https://linktr.ee/WanAleixoDesign>. Acesso em: 26, abr, 2023.

SCHICHARIN, Luc. Do Drag ao Pós-Drag: a performance travesti frente à etnicidade e à classe. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 225-248, 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/2997>. Acesso em: 28 abr. 2023.

UÝRA SODOMA. **Em carne de Bicha e Planta**. Manaus, 15 abr. 2018. Instagram: @uyrasodoma. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BhmmOR3A7R-/?utm_source=ig_embed. Acesso em: 30 abr. 2023.

Vidal-Ortiz, Salvador; Viteri, María Amelia; Serrano Amaya, José Fernando. Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. **Nómadas**, n. 41, p. 185-201. 2014. Disponível em <https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/8-articulos/803-trayectos-y-posibilidades-en-ciencias-sociales-nomadas-41>. Acesso em 30 abr. 2023

WALTERS, Brigitte. **Drag: Performance and Politics in the Americas Today**. 2022. Tese (Doutorado em Espanhol) - Departamento de Espanhol e Português, Universidade de Arizona, Arizona, 2022.

WARD, Maggie. “Cultural Appropriation! That’s what we never heard”: Performing Indigeneity on Reality Television and Beyond. **RuPedagogies of Realness: Essays on teachings and learning with RuPaul’s Drag Race**, p. 142-160. EUA: McFarland & Company, 2022.

PERFORMANCE-FILOSOFIA: Gunter Rodolfo Kusch na cena da nossa América

Natacha Muriel López Gallucci¹

RESUMO

O artigo propõe a desmontagem cênico-filosófica do espetáculo *Estação Latinoamericana. Homenagem a Rodolfo Kusch* realizado pela equipe interdisciplinar de pesquisadores-artistas do Grupo FiloMove. A composição dramática é produto de um processo imersivo de criação performática entre filosofia, artes cênicas e audiovisual. Salientou-se no centenário do nascimento de Kusch sua trajetória e compromisso radical com um pensamento filosófico situado - o estar-sendo- traduzido cenicamente como uma verdadeira odisseia latinoamericana vivida pelo personagem. O trabalho criativo mobilizou teatro, dança, música e audiovisual e integrou bolsistas do Edital Vivências Artísticas, brincantes da região de Alagoas e oportunizou um espaço de reflexão filosófica e experimentação artística transnacional para os bolsistas RAICES, Conicet, Argentina. Nesta reflexão se expõem a preparação do elenco através da transmissão filosófica do pensamento de Kusch e a metodologia de imersão musical e em danças da América Latina que compuseram esta circulação artística.

Palavras-chave: performance-filosofia; arquivo; repertório; memória; Rodolfo Kusch.

RESUMEN

El artículo propone el desmontaje escénico-filosófico del espectáculo *Estación Latinoamericana. Homenaje a Rodolfo Kusch* realizado por el equipo interdisciplinario de investigadores-artistas del Grupo FiloMove. La composición dramática es producto de un proceso inmersivo de creación performática entre filosofía, artes escénicas y audiovisual. En el centenario del natalicio de Kusch se destacó su trayectoria y compromiso radical con un pensamiento filosófico situado -el estar-siendo-, traducido escénicamente como una verdadera odisea latinoamericana vivida por el personaje. El trabajo creativo movilizó teatro, danza, música y audiovisual e integró a becarios de Vivencias Artísticas, actores y músicos de la región de Alagoas y brindó un espacio de reflexión filosófica y experimentación transnacional para los becarios RAICES, Conicet, Argentina. Esta reflexión expone la preparación del elenco a través de la transmisión filosófica del pensamiento de Kusch y la metodología de inmersión musical y en danzas de América Latina que conformaron esta circulación artística.

Palabras-clave: performance-filosofia; archivo; repertorio; memoria; Rodolfo Kusch.

¹ Professora de Filosofia ICHCA, UFAL. Professora dos Programas de Pós-graduação em Filosofia (PPGFil) e Pós-graduação em Letras Literatura (PPGLL), UFAL. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes – ICA, UFC). Professora do PROFARTES (URCA). Pós-doutorado em Artes pelo PPGArtes – ICA UFC. Doutora em Filosofia pelo IFCH, UNICAMP, 2008. Doutora em Multimeios pelo IA, UNICAMP, 2014. Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão FiloMove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina. www.natachalopezgallucci.com. Email: natacha.gallucci@ichca.ufal.br.

INTRODUÇÃO

In memoriam a Jeane Tenorio

Motivados pelo centenário do nascimento² de Gunter Rodolfo Kusch o processo de criação do espetáculo *Estação Latinoamericana. Homenagem a Rodolfo Kusch*, desenhou um âmbito acolhedor para abordar aspectos da sua vasta obra filosófica quase desconhecida no Brasil.



Figura 1. Registro do Espetáculo na 10ª Bienal Internacional do Livro em Maceió.

Fonte: Diário de Campo compilação da autora (2023). Fotografia: Marcelo Domini.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, todos os integrantes do Espetáculo Estação Latinoamericana levantando as mãos na cena final no palco do Teatro Gustavo Leite.

A montagem se concretizou como Projeto através da iniciativa do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Artes da América Latina (FiloMove) –, contemplado pelo Edital *Vivências Artísticas* (Proex, UFAL) -, que colocou em movimento uma proposta inédita, na convergência entre a filosofia e a performance na Universidade Federal de Alagoas.

O principal objetivo desta desmontagem busca expor os elementos metodológicos kuschianos que foram considerados no processo imersivo de criação e roteirização do Espetáculo. O projeto, combinando pesquisa e extensão, iniciou-se em março de 2022 e finalizou em novembro de 2023. Teve como objetivo produzir um acontecimento performático imersivo com pessoas da cidade de Maceió, através da música, da dança, da poesia, da filosofia e do audiovisual, em redor das motrizes

² Jeane Tenório, participante do Grupo FiloMove (ICHCA UFAL) desde 2021 faleceu de uma doença terminal em 2023 contra a qual lutou duramente durante a montagem do Espetáculo Estação Latinoamericana para a 10ª Bienal do Livro de Alagoas. Foi projetado durante o Espetáculo o Vídeo Homenagem realizado pela equipe: https://youtu.be/2MzDUy_Ctbk?feature=shared



Figura 2. Início do trabalho de Montagem do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Artes da América Latina (FILOMOVE. Complexo Cultural Teatro Deodoro. Maceió.

Fonte: Primeiro encontro do Núcleo 20/03/2022. Registro Audiovisual. Diário de Campo da Autora.

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, um salão de dança do Complexo Cultural Teatro Deodoro em Maceió com pessoas sentadas em roda com o mapa da América Latina.



Figura 3. Casa de Rodolfo Kusch e sua esposa em Maimará, Jujuy, Argentina.

Fonte: ARCHIVO RODOLFO KUSCH Unitref, Argentina.

#paratodomundover

Foto de um quarto de estudo e da prateleira de livros da casa de Rodolfo Kusch em Maimará, Jujuy.

gestuais ancestrais da cultura afroameríndia. O elenco selecionado, desenvolveu um processo de imersão através da improvisação orientada para a criação das cenas, participou da rodagem para a projeção audiovisual e da construção de personagens que representaram a cultura popular moldando paisagens da vida ficcionada do Rodolfo Kusch.

O percurso seguiu protocolos de trabalhos corporais propedêuticos para a dança, de senso-percepção rítmica e canto; os participantes, após de cada encontro, realizaram reflexões escritas em um diário de campo. Todos os encontros foram registrados em áudio e vídeo. Depois de um longo processo, foram consolidadas as cenas e o figurino desenhado especificamente para cada ritmo investigado. O espetáculo foi apresentado no Teatro Deodoro (20/12/2022) e no Teatro Gustavo Leite (13/08/2023) em Maceió, durante a Bienal Internacional do Livro de Alagoas. Ambas as exposições contaram com músicos convidados.

PARA UMA FILOSOFIA DO POPULAR EM PERFORMANCE

Como abordar as filosofias advindas da cultura popular? tem sido um dos questionamentos que nortearam os trabalhos de pesquisa do Grupo Filomove nos últimos anos (LOPEZ GALLUCCI, 2021; 2022; 2023) Orientamos as investigações na procura das relações entre o popular e o corpo a performance e o ritual (SCHECHNER, 2002), o corpo como arquivo (DERRIDA, 2001) na perspectiva afrolatinoamericana de uma filosofia-performance (KIRKKOPELTO, 2015, p.4) que estimule um fazer horizontal, integrando discursos e saberes.

Destarte, neste projeto, um dos protocolos que guiou nossos encontros girou em redor de um longo levantamento como forma de aferir os conhecimentos prévios do grupo integrado majoritariamente por brincantes, atores e dançarinos da cidade de Maceió. Questionamos, por exemplo, sobre quantos países conformavam nossa América na observação simples de um mapa; e que manifestações culturais, estéticas, musicais conheciam da região. Foi identificada uma profunda carência de dados básicos sobre arte e culturas da América Latina, que nos demandou um longo processo de nivelamento de informações. Neste convívio, identificando países, ritmos, danças, culinária, crenças e rituais de diversos territórios foi que introduzimos a filosofia da cultura de Gunter Rodolfo Kusch.

Situar o pensamento do filósofo argentino em Brasil se tornou um grande desafio. Principalmente porque sua obra não está traduzida ao português, salvo alguns trabalhos, e sua recepção esteve historicamente ligada ao movimento da Teologia da Libertação e do indigenismo; e, em menor medida, tem sido associada aos Estudos Culturais, sendo quase inexistentes reflexões que conectem sua filosofia aos Estudos da Performance. Neste último tópico, recai o processo realizado.

Gunter Rodolfo Kusch foi considerado pelos seus trabalhos de campo sobre a cultura ameríndia, mais que filósofo, um antropólogo furtivo. Muito antes de que antropólogos iniciassem a incorporação das práticas reflexivas ao texto etnográfico, em redor dos anos 1980, ele já concebia narrativa etnográfica, registro em áudio, fotografia e análise estético-filosófica nos seus trabalhos - considerados heréticos pela Academia -; neles perseguiu a ideia de que o pensamento americano podia ser transitado e acessado sob formas e estéticas próprias, para além das técnicas filosóficas ocidentais e independente dos cânones impostos pelo colonialismo e o academicismo (KUSCH, 1976).

Considerando as observações metodológicas de Rosana Guber, pode ser afirmado que “o trabalho de campo etnográfico é uma das modalidades de investigação social que mais demanda do investigador, comprometendo seu próprio sentido do mundo, do próximo e de si próprio, da moral, do destino e da ordem” (GUBER, 2001, p. 122). Nesse sentido, a filosofia de Kusch é testemunho do comprometimento e duplamente pioneira; antecipa e orienta as pesquisas decoloniais que têm alcançado, desde o final do século XX, grande visibilidade nos espaços acadêmicos (BALLESTRIN, 2013; GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007). Mas também produz novas fontes gestando arquivos que são restos resistentes da escuta de narrativas de sujeitos da cultura popular; de comunidades sistematicamente apagadas do subcontinente, de tradições e performances afro-indígenas que guardam crenças, filosofias e memórias incorporadas em rituais.

Segundo afirma Diana Taylor, as tradições orais têm sido desconsideradas como verdadeiras epistemes da nossa América pela carência de fontes escritas (TAYLOR, 2013, p. 67-68). Entretanto, e apesar do genocídio da colonização, o campo da performance, enquanto metodologia de abordagem da memória do povo, expressa na ausência de arquivos escritos, elementos que resistem no vasto continente, como repertórios incorporados, processos conviviais e histórias de transmissão oral.

Sendo a discussão muito ampla, retomamos apenas aqui a questão levantada por Taylor quando questiona: necessitamos ampliar a noção de arquivo e suas fronteiras para incorporar as práticas mnemônicas e gestuais transmitidas de maneira oral, comunitária, ritual ou ao vivo, ou admitir que, a performance, gesta, repete e transmite conhecimentos incorporados, para além da lógica colo-



Figura 4. Preparação de Elenco. Imersão em danças da América Latina: Chacarera.

Fonte: Imersão 01/05/2022. Registro Audiovisual. Diário de Campo da Autora.

#paratodomundover

Foto do processo de preparação do elenco dançando uma chacarera em roda com saias brancas e braços em alto girando em sentido anti-horário. A imagem data do dia primeiro de maio de dois mil e vinte e dois.

nial do arquivo? O tema foi teorizado por Diana Taylor na dialética entre o arquivo e o repertório. E, pensando nos arquivos da colonização, a autora mostra que, nos limites da razão eurocêntrica que molda a concepção de arquivo (como fonte histórica sob os cuidados da igreja e das coroas), as manifestações religiosas e indígenas relatadas, remetem a registros realizados dentro do próprio sistema que se estabelecia para eliminá-los: o catolicismo romano.

Contudo, esse arcabouço social da memória (TAYLOR apud HALBWACH, 2013, p. 80) guardado por povos americanos em músicas, rituais e danças não cessaram quando a igreja deixa de registrá-los (aconteceu em México, em Paraguai, entre outros países em que as fontes escritas parecem esvaecer com a saída dos monges católicos, desenhando longos vazios de história escrita sobre América Latina).

Todavia, Taylor destaca o repertório incorporado e transmitido como uma das principais funções do movimento expressivo. Assim, produziram-se reservas mnemônicas através de movimentos padronizados, feitos e lembrados pelo corpo (TAYLOR apud ROACH, 2013, p. 80) e associados a valores culturais expressos até atualidade por grupos comunitários. Esses procedimentos colocam anacronicamente em pauta a proposição de Taylor acerca da memória incorporada no movimento, na música e na gestualidade cotidiana dos povos; o que hoje denomina-se um dos campos dos estudos da performance, entre os arquivos e o que a autora define como *repertório*.

A filosofia de Rodolfo Kusch buscou dispositivos de aproximação a essas funções próprias da oralidade e do movimento expressivo no arcabouço social popular andino. Entretanto, no mundo pós-colonial, precisou apelar a diversas formas heteróclitas de pesquisa para além do mercado de consumo e do produtivismo acadêmico - “o pátio dos objetos” - para acessar a vida e as linguagens longe de Buenos Aires, trocando o lunfardo (Gíria portenha) pelo convívio com a cultura aimará. Nesse sentido, e apesar de não ter desenvolvido uma filosofia do corpo sistematizada, a metodologia de trabalho de Rodolfo Kusch propõe repensar a imersão em campo e o convívio como fontes de pesquisa filosófica.

O filósofo colocou a práxis da escuta e a viagem, o pleno estar em âmbitos comunitários da cultura popular, como centro da procura por um pensamento americano em constante fluência. Longe de postular noções universais, seus trabalhos de campo lhe renderam um vasto arquivo; recentemente achado na sua casa em Maimará, Jujuy e organizado pela equipe de investigação da UNITREF, Argentina.

Trata-se de um acervo que conta com fichamentos, fotografias, registros sonoros, obras de teatro e diários de campo, incorporando narrativas orais e rituais produto de sua convivência com a cultura andina. Em termos teóricos, um dos eixos de sua filosofia é a concepção de um pensamento relacional; sua obra é correlato de uma práxis que expressa o valor da escuta sensível; e enfatiza que os processos de incorporação de rituais e memória oral guardam isso que define como uma filosofia americana. Pensar o popular é deixar-se invadir pelo estar-sendo; uma filosofia que pensa o sagrado à luz de inúmeros repertórios com que convive em manifestações de Salta, da Puna, de Bolívia e do Peru.

Kusch manifesta em sua metodologia -o que nomeamos uma filosofia em campo-, uma releitura da técnica concebida por filósofos como M. Heidegger com quem estabelece seu diálogo. A técnica adquire em Kusch nova perspectiva, não opera sobre os objetos (entes) visíveis e imóveis para o seu controle e uso; menos ainda para o mero progresso. Quando pensa na técnica pensa no horizonte humano em que ela se desenvolve e como a técnica (estar fazendo uma máquina) devolve



Figura 5. Abertura do Espetáculo. *Duerne negrito*. Canção recopilada por Atahualpa Yupanqui. Bruno Mota e Natacha Muriel.

Fonte: Imersão 01/05/2022. Registro Audiovisual. Diário de Campo da Autora. Fotografia: Marcelo Domini.

#paratodomundover

Cena do Espetáculo com uma mulher com poncho vermelho e um homem com poncho marrom. Ela toca caixa (caja chayera) andina e cantam a duo.

ao ser humano uma pergunta sobre o seu fazer no mundo, o porquê de sua existência histórica e situada. Faz também uma crítica da concepção de cultura como entretenimento e afirma que América é complexa por ser pluricultural. Por isso em *Tecnologia e Cultura* afirma, penso que nosso problema americano não consiste em que nossa realidade seja indômita, mas no fato de que não temos formas de pensamento para compreendê-la (KUSCH, 1973, p. 93) (tradução nossa). Lança assim um horizonte inacabado como tarefa para a filosofia futura.

Em obras como *América profunda* (KUSCH, 1962); *Indios, porteños y dioses* (KUSCH, 1966) e *El pensamiento indígena y popular en América* (KUSCH 1971), sustenta, entre outras proposições decoloniais, que a ontologia tradicional ocidental e europeia teria se ocupado do ser desde uma perspectiva que os e as americanos e americanas não somos. Diante dessa fixidez metafísica adotada como norma pelas nossas universidades, propõe um estar-sendo, em devota fluência, em consonância com o pensamento indígena ao qual (re)conhece potência e capacidade de manifestação do devir latinoamericano. Houve uma constante negação do americano, afirma Kusch, do pensamento indígena e afro-americano. A racionalidade colonial persistente na nossa filosofia está sustentada em um pensamento que se desprende do medo à morte, do medo à escuridão da noite, ao irracional, ao sagrado ou ao popular. O norte argentino, o altiplano, sua paisagem exuberante, suas culturas ancestrais, sustenta o filósofo, seriam para os “portenhos” uma espécie de inferno; as costas do “pais”, o fundo da América. Nessa direção ele se dirige na sua travessia, seguindo as pegadas do próprio diabo, com olhar e ouvido atento, ponto de partida do nosso projeto de criação.

IMERSÃO EM GÊNEROS PERFORMÁTICOS POPULARES DA NOSSA AMÉRICA³

O processo de montagem iniciou-se março de 2022 através de encontros realizados durante o primeiro ano às terças feiras das 18 às 21 no Complexo Cultural Teatro Deodoro, na cidade de Maceió, Alagoas.

Perseguimos a criação na perspectiva de uma estética relacional (BURRIAUD, 2009; KUSCH, 2007. p. 25-70) combinando imersão em danças e músicas, mapeamento corporal individual e improvisações coletivas. Conectando sempre os saberes próprios dos brincantes alagoanos com os movimentos de danças desconhecidas aqui no nordeste do Brasil: o candombe rioplatense, o chamamé, a murga, o carnavalito jujeño, o sapateado de malambo, a milonga surera, a zamba argentina, o tango, o maxixe, entre outros ritmos.

Um comum denominador dos registros audiovisuais dos participantes foi o interesse em acesar aspectos básicos sobre a cultura da América Latina inacessível como vivência nesta região do nordeste de Brasil. Alguns informaram que tinham algum percurso prévio ou participaram de alguma pesquisa audiovisual.



Figura 6. Carnavalito. Estação Latinoamericana. Homenagem a Rodolfo Kusch. Teatro Gustavo Leite, Maceió.

Fonte: Galeria do Espetáculo. Fotografia: Marcelo Domini.

#paratodomundover

Grupo de homens e mulheres vestidos com saias e chapéus de palha dançando carnavalito de roda. Manifestação típica da província de Jujuy, na Argentina.

³ Colaboraram nas análises de esta subseção os discentes Jerônimo Silva (Filomove, Bolsista Vivências Artísticas Proex UFAL) e Manoel Lino Messias Silva (Filomove, Bolsista Vivências Artísticas Proex UFAL).

A transmissão de movimentos e células coreográficas ocupou seis meses de trabalho intenso seguindo o fluxograma que integrou improvisação, coreografia e performance. Cada ritmo formaria parte de uma das cinco entradas em cena do personagem de Kusch. Para evadir um certo impulso normativo folclorizante, o procedimento de transmissão passou do estranhamento do corpo dançando uma música desconhecida (técnica de no direcionamento coreográfico) para uma relação fundamentalmente rítmica, estabelecida com as danças e músicas da região. De fato, dentro do roteiro criado para o espetáculo foi desenvolvida uma constante relação ficcional entre o filósofo Rodolfo Kusch e a cidade de Maceió.

A concepção cênica e coreográfica passou tanto pelo aspecto musical, audiovisual, filosófico e coreográfico; enfatizando quais eram as danças tradicionalmente realizadas no cânone dos folclores e quais não, ou mostrando momentos da concepção sociocultural dessas danças. Em seguida somou-se um desenho de figurino e máscaras que narravam aspectos extremos da viagem de Kusch: as máscaras da murga, representando o Rio de La Plata e a máscara do Diabo, representando o carnaval andino no norte argentino. Importante é destacar que o processo não teve por pretensão



Figura 7. Cena Rodolfo Kusch e o diabo. Teatro Deodoro. Maceió.

Fonte: Diário de Campo da autora. Fotografia: Marcelo Domini.

#paratodomundover

Rodolfo Kusch é um homem com calça marrão e chapéu andino, interpretado por Manoel Lino Messias e o Diabo tem máscara e uma capa vermelha, interpretado por Jerônimo Silva.

recriar representações miméticas dessas danças; mas aspectos ligados aos valores estéticos e socio-culturais de cada integrante da equipe de pesquisadores-intérprete que participou da montagem; abrindo uma margem de possibilidades para dialogar com o incorporado.

Como afirma o antropólogo Gehard Béhague (2000, p.7), a prática da performance pode ser entendida como fonte de pesquisa: na execução encenada e na interação encenada, e desenvolvidas como técnicas de investigação em campo, lócus da transmissão oral e do estudo de manifestações de base comunitária. Essa abordagem da performance se aproxima da Etnomusicologia (BEHAGE, 2000, p.16-30), dialoga com a Etnocnologia (BIÃO; GREINER, 1999, SILVA, 2017), com as pesquisas em Performances Culturais (COELHO, 2017) e, como buscamos mostrar, com a noção de gêneros performáticos baseados nas abordagens das filosofias do corpo (CITRO, 2009, KUSCH, 1994; LOPEZ GALLUCCI, 2022).

O corpo torna-se eixo da conceituação de uma filosofia performance enquanto efeito de um lugar construído, na tentativa de ultrapassar a concepção dominante da etnografia clássica que entendia o trabalho em campo como a exploração da alteridade dos sujeitos estudados. Nessa inversão – acorde à composição coreográfica e cênica -, o objeto de pesquisa remete à subjetividade do pesquisador, incluindo seus desejos, temores e incertezas. (LOPEZ GALLUCCI, 2022, p. 178) Para a análise dos diários de campo dos participantes, enquanto processos subjetivos de criação, precisamos considerar também as ferramentas metodológicas da autoetnografia (FORTIN, 2006; FORTIN e GOSSELIN, 2014). Entendendo que cada singularidade, através do movimento dançado, encarna uma ligação entre o passado e o presente; remetendo com suas particularidades à tarefa de criar conexões, entre as que considera linguagens artísticas “próximas” (por serem praticadas na localidade de Maceió) e as outras, as técnicas distantes (praticadas no norte argentino); modos de dançar diferentes das tradições e culturas conhecidas. O trabalho subjetivo esteve alinhado ao coletivo desde o início e reverteu em inúmeros exercícios de tradução simbólica e corporal.

Um exemplo dessas conexões foi o trabalho de observação do Carnavalito em relação à Chacarera e ao coco de roda Alagoano. O Carnavalito provém da puna, localizada no noroeste argentino, incluindo regiões do Chile, da Bolívia e parte do Peru. Essas culturas comunitárias compartilham outros ritmos como o Tinku, o Huayno, e o Taquari. Foi estudado pela primeira vez nos anos de 1930 por Carlos Vega (SANCHEZ, 2018, p. 5) e definido como uma dança (modo antigo ou moderno) com influências ameríndias e caracteres próprios da Quebrada de Humahuaca, Jujuy. Praticada principalmente na festa de Carnaval, o Carnavalito moderno está composto por duplas soltas ou enlaçadas que compõem figuras (individuais, coletivas e em duos) a partir de diversos trajetos no espaço.

Podem ser diferenciados, dentro da dança, dois movimentos básicos de deslocamento: um passo arrastado e um passo com salto (ARICO, 1996; DURANTE; BELLOSO, 1965). Na dança em sua acepção moderna (o carnavalito antigo era apenas dançado em rodas) são realizadas figuras coletivas como o espelinho, o trombo, o molinete, as rodas e as fileiras em zigue zague, criando espécies de “ruas” e “caracóis”.

O diabo na cultura andina é aquela personagem que deve preservar sua identidade durante o carnaval; e essa é a sua forma na expressar um pacto ancestral com sua comunidade. O uso de máscara expressa na cena um apelo para formas da expressão corporal tradicionais; na composição coreográfica se adotaram corridas que ressignificaram a manifestação da “bajada de los diablos” na região de Humahuaca.

Houve conexões entre o Carnavalito e o Coco. O coco nordestino foi estudado e registrado por pesquisadores como Mário de Andrade, Altamar de Alencar Pimentel (1978, 2004, 2014) e Aloisio Vilela (1980). Segundo Andrade, o coco é uma dança peculiar que aparece nos jornais da época já perto de 1820 (CASCUDO, 1972, p. 275). Para o autor haveria proximidade ou não com as manifestações africanas (ANDRADE, 1977, p. 195), mas abertamente estava constituído de elementos afro-brasileiros e ameríndios. Cascudo salienta, nesse sentido, uma grande harmonia no coco; espécie de fusão cultural plena entre a musicalidade cabocla e a negra (CASCUDO, 1972, p. 274). Na perspectiva das filosofias do corpo, estas proposições gestuais, vocais, rítmicas e coreográficas fortalecem a compreensão desses discursos corporais como produtos de resiliência histórica comunitária no nordeste do Brasil.

A conexão entre as danças estudadas ficou expressa na primeira exibição do Espetáculo realizada no Teatro Deodoro de Maceió em dezembro de 2022. Tivemos a honra de receber o Grupo Verdinhos, filhos do Mestre Verdinhos, de Maceió e junto a eles o coreógrafo Ítalo Azuos do Grupo Los Coquitos (participante também do FiloMove).

Dentro do roteiro do Espetáculo concatenado de inúmeras danças o Coco expressou em sua materialidade rítmica e coreográfica aspectos que o grupo continua investigando. Fundamentalmente com relação ao sapateado, tanto do Coco, quanto da Chacareira e do Malambo. Os integrantes desenvolveram diversos trabalhos de reflexão coreológica. Salientando aspectos como o da inclinação do corpo, por exemplo entre o Carnavalito e o Coco, observaram que o torço para frente mostra uma das principais conexões em termos de eixo corporal. A ideia de um antigo carnavalito - apenas dançado na roda - e um moderno, com múltiplas combinações, remeteu para as novas propostas dos Cocos alagoanos, principalmente desenvolvidas dentro das quadrilhas juninas. Outra das reflexões caraiu na Chacarera cujo eixo corporal está associado às danças de salão europeias e as danças espanholas trazidas para sul da América durante a colônia. O sapateado da Chacarera e do Malambo (sapateado desenvolvido nos Pampas em redor de 1600) também remetem a tradições afro-ameríndias e ibéricas. A Chacarera provém de Santiago del Estero (Argentina) ou pelo menos se associa a essa província e forma parte de processos de resiliência cultural. Sua divisão ternaria se expressa na polirritmia, na que podemos encontrar aspectos da música de matriz africana; dançada nas chácaras, a Chacarera homenageia às mulheres que cultivavam milho e outros produtos da terra (ARICO, 2014, p. 50). Outras conexões foram realizadas entre o candombe e o guerreiro alagoano, a milonga e o maxixe que formam parte do ensaio audiovisual atualmente em montagem.

ALGUMAS PALAVRAS PARA CONCLUIR

Nesta breve desmontagem do processo de criação buscamos mostrar que o espetáculo foi produto cênico e filosófico decorrente da pesquisa e da extensão universitária. Remeteu à leitura filosófica, à investigação do movimento e - em paralelo -, a um trabalho reflexivo associado ao registro do processo de criação (diários de campo, fotografias, vídeos, desenhos etc.) pelos pesquisadores intérpretes. As composições coreográficas, musicais e audiovisuais não buscaram reproduzir produtos artísticos do passado perdido de uma América Latina romantizada, mas à expressão manifesta

da incorporação e atualização de técnicas corporais no presente. A montagem audiovisual criada para a projeção durante o Espetáculo foi desenhada a partir da rotação de cenas na antiga estação de trem, no centro de Maceió, e da curadoria de arquivos audiovisuais da América Latina realizada pelo grupo FiloMove. Tomaram-se cenas de filmes como *Tire die* de (1960) de Fernando Birri – como referência ao momento em que Rodolfo Kusch viaja ao norte argentino-, e imagens de arquivo das Madres de Plaza de Mayo, na Argentina, que foram projetadas na cena da Zamba.

Enquanto pesquisa acadêmica, a análise das imagens dos ensaios mostra que a incorporação de movimentos de culturas ancestrais – a luz da leitura da filosofia de Kusch -, produziu um caminho possível para a abordagem de uma filosofia-performance. O trabalho de tradução gestual e rítmica abordado foi se consolidando como uma consciência geocultural e situada (KUSCH, 1996, p. 36), que permitiu levar ao palco dois aspectos: a filosofia do Rodolfo Kusch (sob roteiro original) e as criações inéditas e autorais em danças, música e audiovisual dos pesquisadores participantes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Os cocos** (Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. [3. ed.]. São Paulo: Vila Rica; Brasília, 1972.
- ARICO, Hector. Carnavalito. **Danzas argentinas I**. Buenos Aires: Matias, 1996.
- ARICO, Hector. Chacarera. **Danzas argentinas II**, Bs. A.: Matias, 1996.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** 11, Ago 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhw/?format=pdf> Acesso em 15 jan. 2023
- BÉHAGUE, Gerard. Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping Latin American Music Review / **Revista de Música Latinoamericana** Vol. 21, No. 1 (Spring - Summer, 2000), University of Texas Press Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i231932>, Acesso em 01/072023
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGUÉL, Ramon (coords.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- CITRO, S. **Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica**. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- COELHO, José Luiz Ligiéro. Motrizes culturais do ritual cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). **Karpa**, n. 10, 2017. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiero>. Acesso em 10 ago. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONDO RODOLFO KUSCH. Unitref, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: Fondo Rodolfo Kusch - Archivo de Biblioteca UNTREF. Acessado em 20/03/2022

GUBER, Rosana. **La etnografía, método, campo y reflexividad**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

KIRKKOPELTO, Esa. **For what do we need performance philosophy?** Performance Philosophy, Guilford, v. 1, 2015.

KUSCH, Rodolfo. Dialéctica del continente mestizo. In: KUSCH, Rodolfo. **Obras Completas I**. Rosario: Fundación Ross, 2007.

KUSCH, Gunter Rodolfo. América profunda. In: KUSCH, Rodolfo. **Obras Completas II**. Rosario: Fundación Ross, 2000.

KUSCH, Gunter Rodolfo. **Geocultura del hombre americano**. Buenos Aires: Editor F. M Gambeiro, 1976.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. (Org.) Estamos Aqui! **Debates Afrolatinoamericanos em Perspectiva Brasil Argentina Vol. 1**, Juazeiro do Norte: UFCA 2021. Disponível em <https://ebooks.ufca.edu.br/catalogo/estamos-aqui-debates-frolatinoamericanos-em-perspectiva-brasil-argentina/> Acessado em: 11/07/2023.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. Projeto Coreisambo (Coco, Reisado E Malambo) In: LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. (Org.) Estamos aqui! **Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina. Vol. 2**. Juazeiro do Norte: UFCA, 2022. Disponível em <https://ebooks.ufca.edu.br/catalogo/estamos-aqui-debates-frolatinoamericanos-em-perspectiva-brasil-argentina-volume-2/> Acessado em 10 jul. 2023.

LOPEZ GALLUCCI, Natacha. **Estação latinoamericana**: homenagem a Rodolfo Kusch. (Registro de espetáculo - 90 minutos). Maceió: Teatro Deodoro, 2022; Teatro Gustavo Leite [10º Bienal Internacional do Livro de Alagoas], 2023. Disponível em: <https://photos.app.goo.gl/LFVLqgFFnCMUMWBr8> Acesso em 16 set. 2023.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. Filosofias do corpo e arquivos audiovisuais da América Latina In: BRAGNOLO, Bibiana (org.) **Pesquisa artística**: performance, criação e cultura contemporânea. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022, p. 182-191. Disponível em: https://natachalopezgallucci.com/filosofias_do_corpo_e_arquivos_audiovisuais_da_america_latina/. Acesso em 15 mar. 2023.

MIRANDA, Jaime M.; AVENDAÑO, Víctor del Carmen; TASAT, José Alejandro (Orgs.). Rodolfo Kusch. **Geocultura de un hombre americano**. Chile: Editorial Universidad de La Serena, 2020.

PEREZ, Juan Pablo; LOVISCEK, Sofia; BERCH, Juan Pablo. **Rodolfo Kusch**. Documentário. Duração: 17 min. Centro de producción e investigación audiovisual. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de buenos Aires (UBA), Argentina, 2009. Disponível em: https://youtu.be/7MGvy_R7r74?feature=shared. Acesso em 10 set. 2023.

SÁNCHEZ, Nancy M. **El carnaval antiguo y el carnavalito moderno documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca, Jujuy**: constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional. Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega". Facultad de artes y ciencias musicales. Pontificia Universidad Católica Argentina. Buenos Aires: Educa, 2018.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2002.

TASAT, A.; PÉREZ, J. **Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch**. Buenos Aires: Monada Nómada, 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VILELA, Aloísio. **Coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: Edufal. Museu Théo Brandão, 1980.

PERFORMANCES DA PARTILHA: o sensível como dispositivo para dançar com

Luciana Paludo¹

RESUMO

Este texto consiste num Relato de Experiência da Apresentação de Práticas realizada no GT Estudos em Performance e Diversidade, no XII Congresso da ABRACE. A apresentação foi inspirada nos procedimentos de uma das ações realizadas na Pesquisa de Linguagem autoral em dança: o Degustação de movimentos. Tal pesquisa é desenvolvida desde o ano de 2016, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e se vincula ao Projeto de Extensão Mimese cia de dança-coisa, ao Curso de Licenciatura em Dança e ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS – locais nos quais a autora desenvolve seus trabalhos de ensino, pesquisa e extensão. O Degustação de movimentos consiste em criar e evidenciar dispositivos de criação em dança para pessoas da comunidade. O repertório de ações é estruturado a partir da prática artística da autora e vem na intenção de promover diálogos, trocas e partilhas para as artes da cena.

Palavras-chave: dança; extensão universitária; difusão de práticas; pesquisa em dança; mimese cia de dança-coisa.

ABSTRACT

This text serves as an Experience Report documenting the Presentation of Practices held at the GT Studies in Performance and Diversity during the XII ABRACE Congress. The presentation drew inspiration from the procedures employed in one of the initiatives conducted within the framework of the Research on Authorial Language in Dance: "Movement Tasting". This research project has been in progress since 2016 at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS-BR) and is closely affiliated with the Mimese Cia de Dança-Coisa Extension Project, the Dance Degree Course, and the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas at UFRGS. These institutions are where the author actively engages in teaching, research, and extension activities. The concept of "Movement Tasting" involves the creation and demonstration of dance composition tools for the broader community. The repertoire of actions is structured upon the author's own artistic practices and is designed to foster dialogue, exchange, and the sharing of knowledge within the field of Performing Arts.

Keywords: dance; university extension; diffusion of practices; dance research; mimesis cia de dança-coisa.

¹ Docente efetiva na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes e no Curso de Licenciatura em Dança. Integrante do Grupo de Pesquisa GRACE – Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação/UFRGS/CNPq. Bailarina, diretora do Grupo Mimese cia de dança-coisa, desde 2002. Realiza performances em colaboração com artistas da cena contemporânea brasileira. E-mail: lpaludo07@gmail.com.

DAS APRESENTAÇÕES DE PESQUISAS EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Apresentar uma pesquisa em movimento. Convidar os colegas de Grupo de Trabalho (GT) em um Congresso de Artes Cênicas a experimentarem uma proposta, para então discorrer as questões que emergem dessa prática. Eis a possibilidade que se fez no início da tarde do dia 26 de junho de 2023, no GT Estudos em Performance e Diversidade, no XII Congresso ABRACE – Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Inicialmente quero destacar essa maneira de fazer pesquisa, quando somos conduzidas por uma prática artística e dessa prática prestamos atenção nos fatores que nela estão implicados, para então transformar em palavras o que nos move. As palavras compõem narrativas orais e escritas, promovendo um intercâmbio de experiências. Em relação ao pensamento que conduz ao conceito de narrativa, me inspiro em Walter Benjamin (1994), no sentido que

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Desde que realizei o mestrado em artes visuais (2006), iniciei a relacionar meus procedimentos de pesquisa a partir da terminologia *pesquisa em arte*. Para as pessoas que se propõem a fazer uma pesquisa *em* ou *sobre* arte², um dos pontos que mais instiga é, justamente, que caminho tomar, que ferramentas e estratégias de pesquisa adotar. Ainda considero recente esse tipo de pesquisa no espaço acadêmico, assim, é natural que a metodologia para o seu exercício se construa gradativamente. Pelos pressupostos que regem essa metodologia de pesquisa em arte, é esperado que cada pesquisa nesse campo também seja propositora de metodologias. O campo de pesquisa das artes, visto como um campo que é constituído por natureza interdisciplinar, utiliza conceitos constituintes de suas obras e das histórias dessas obras em seus respectivos contextos; da feitura e da aparição das obras, da difusão e disseminação; da história de artistas – seus modos de criação e, também, os modos de vida desses artistas em suas sociedades. O campo das artes também se inspira em elementos e metodologias dos campos da história, da filosofia, da psicologia, da antropologia, entre outros.

É possível que pesquisadoras e pesquisadores das artes da cena adotem métodos de pesquisa que tanto podem se inspirar em seus próprios procedimentos, quanto nessas outras áreas de conhecimento, acima citadas. No entanto, percebe-se que, pelo fato de que mais artistas tenham adentrando no espaço acadêmico (considerando especialmente as últimas duas décadas, aqui no Brasil), para realizarem suas pesquisas, cada vez mais – e com mais vigor – o campo das artes tem construído e legitimado as suas especificidades metodológicas. Dessa maneira, artistas que pesquisam e problematizam seus próprios fazeres, cada vez que realizam isso, também expandem as possibilidades metodológicas desse campo.

² Aqui adoto a terminologia utilizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que chama de *pesquisa em arte* aquela que tem como foco o processo de criação do artista, a *poiética*, enquanto que *pesquisa sobre arte* é aquela que envolve o estudo da obra de arte a partir do produto final, seus processos de significação e códigos semânticos, seus efeitos no contexto social, seus processos de legitimação e circulação (Rey, 1996, p. 82). Essa opção se dá pelo motivo de eu ter realizado o mestrado nas artes visuais (2004-2006) e pelo fato de esses conceitos serem balizadores de minha trajetória de pesquisa acadêmica, desde então.

Quando pensamos em uma pesquisa em arte, começamos pelo fato de que o *motor* da pesquisa será o próprio *olho* do pesquisador, que balizará a pesquisa a partir de sua produção artística. Mas, é esperado que se tenham relações com outras produções, seja de um artista ou de grupo específico – os artistas referenciais da pesquisa; também com teorias que se relacionem com os conceitos que passam a emergir da pesquisa. A partir dessa empreitada, o resultado desse tipo de pesquisa, tanto no que se refere a seus produtos artísticos, quanto aos textos que são oriundos dessas reflexões e posteriormente publicados, visam instigar os públicos e os leitores a observarem alguns aspectos que estão implicados nessas composições e produções. Costumo dizer que quando me refiro às minhas práticas, nas pesquisas que realizo, não necessariamente seja sobre mim, mas, a partir de mim, o que posso pensar e propor para outras pessoas. Para pessoas do campo da arte e de outros campos de pesquisa que tenham interesse em saber sobre métodos e abordagens de pesquisas acadêmicas.

Propus essa breve introdução, com explanação acerca da narrativa e da metodologia da pesquisa em arte, pois, na prática que propus e apresentei no GT Estudos em Performance e Diversidade, na ocasião, essas questões estavam em operação a atualização. Para apresentar a proposta naquele dia, levei alguns materiais que utilizo no projeto Degustação de movimentos – projeto que é realizado pelo Projeto de pesquisa de linguagem autoral em dança e pelo Mimese cia de dança-coisa. Mas, antes de seguir com o relato de experiência da apresentação, vou expor o que é o Mimese cia de dança-coisa (que, de agora em diante no texto abordarei apenas por Mimese); o que é o Degustação de movimentos e qual a relação desses dois projeto entre si e com a pesquisa que tenho desenvolvido.

O Mimese é um grupo de dança que, atualmente, está cadastrado como Projeto de Extensão; está vinculado a um Projeto de Pesquisa, sobre linguagem autoral em dança, desde o ano de 2016. O grupo Mimese, como Extensão universitária, é um projeto destinado à pesquisa de movimento, atuação cênica e produção de arte. Visa proporcionar espaço e tempo para a reflexão e a construção de movimentos, os quais são trabalhados em aulas de dança e se desdobram em composições coreográficas, performances e espetáculos, para compartilhamento com públicos diversos. Foi fundado em 2002, por uma iniciativa minha quando estava trabalhando como docente no Curso de Licenciatura em Dança da Unicruz, em Cruz Alta, RS. O grupo nasceu como um Projeto de Extensão, em 2002, mas, em 2004 passou a ser um grupo independente, para poder concorrer a editais de fomento. Em 2016, porém, voltou a ser desenvolvido como Projeto de Extensão, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nessa universidade, estou como docente desde 2011; atuo no Curso de Licenciatura em Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Considero a Extensão Universitária para artistas que estão no espaço acadêmico e desenvolvem pesquisa em arte, uma via muito profícua para se tecer relações com a comunidade, tanto a comunidade acadêmica, quanto com as pessoas que não estão vinculadas a esse espaço. No que diz respeito, especificamente, à formação em dança, percebo que a Extensão tem se organizado, cada vez, mais, para dar conta do que o currículo não comporta. Não vem ao caso uma discussão sobre os currículos dos Cursos de graduação em Dança, aqui, mas, deixo a janela aberta para futuras discussões. Quando realizei minha pesquisa para compor a tese de doutorado em Educação (2010-2015), percebi a potência das ações e projetos de Extensão, em todos os cursos de Graduação em Dança do

RS, nos quais realizei pesquisa de campo. As ações realizadas pelos cursos eram muito diversificadas. Nesse sentido, Faria (2010) nos aponta que:

Ao realizar pesquisa em Dança, produzir obras artísticas/pedagógicas, apresentações em eventos, mostras, congressos, seminários, oferecer cursos, oficinas, vivências, produzir textos científicos com publicações, apresentações orais, comunicações etc., os grupos de extensão proporcionam experiência, vivência, amadurecimento aos seus participantes. Isto resulta em um importante aprendizado para suas carreiras, preparando estas pessoas para o mercado de trabalho. A integração ensino, pesquisa e extensão conversam entre si proporcionando aos participantes destes Programas de Extensão uma oportunidade ímpar de adquirir conhecimento já com experiência para uma futura profissionalização (FARIA, 2010, p. 114).

No caso do Mimese, como Projeto de Extensão, além de eu identificar características e questões citadas por Faria (2010), acima, costumo dizer que o grupo tem sido um laboratório para a Pesquisa de linguagem autoral em Dança. Habilitei ambos os projetos (de Pesquisa e de Extensão) no mesmo ano. Sobre a pesquisa, em resumo, ela visa sistematizar, registrar e distribuir as maneiras que eu tenho desenvolvido o trabalho com a dança (desde 1991, quando concluí a licenciatura em Dança). E esse trabalho, tanto se refere à preparação corporal, quanto às formas escolhidas para apresentar as performances e composições coreográficas; especialmente nas relações estabelecidas *entre* as maneiras de realizar a preparação corporal e a criação de vocabulários para as composições. Então, sempre que realizo ações que se destinam à concretização desses objetivos, vinculo os dois projetos, o de Pesquisa e o de Extensão. É nessa ação conjunta que agencio os projetos/ eventos que recebem a comunidade para dançar – e o Degustação de movimentos tem sido a principal ação do grupo, nesse sentido, desde 2019 – quando foram realizados 11 encontros. Em 2020 e 2021 durante o período de distanciamento social, em decorrência da pandemia de Covid-19, os encontros passaram a ser remotos, muitos deles com livre acesso de pessoas, pelas minhas redes sociais e pelo YouTube do Departamento de Difusão Cultural da UFRGS. Em 2023, no segundo semestre, o Degustação... voltou a ser proposto de forma presencial, oferecendo 5 encontros abertos à comunidade.

A APRESENTAÇÃO PRÁTICA NO CONGRESSO DA XII ABRACE

E por falar em comunidade, quero discorrer um pouco agora a respeito desse *dançar com*, no sentido que estou me referindo, no título deste relato. Nos encontros que visam a partilha, como é o caso do Degustação de movimentos e como foi o caso da Apresentação Prática que realizei no XII Congresso da ABRACE, é necessário que meu corpo esteja em estado de performance. Naquele dia 26 de junho de 2023 em Belém do Pará, a temperatura estava alta e a sensação térmica esteve em torno de 38º. Nas programações do Congresso, com nosso GT, havíamos passado toda a manhã numa sala com ar condicionado, na Universidade Federal do Pará. A manhã foi repleta de apresentações das pesquisas dos integrantes do GT, contemplando e reafirmando a diversidade, em diversos temas que desenvolvem e abordam diferentes perspectivas de performance. A minha apresentação foi a primeira daquela tarde, ou seja, logo depois de termos voltado do almoço, onde o calor do meio dia havia nos

deixado letárgicos. Pensei que a prática que eu havia preparado para apresentar e propor não teria boa receptividade, por esses fatores mencionados (do calor e da digestão do almoço). Mas, o pensamento me enganou, pois logo todas as pessoas se dispuseram a colaborar com o experimento.

Aos poucos aquela sala de aula teórica ganhou ares de um lugar para experimentação prática. Inspirada que sou nos ensinamentos de bell hooks, penso nesta frase: “Fazer da sala de aula um contexto democrático onde todos sintam a responsabilidade de contribuir (...)” (hooks, 2017, p. 56). Ela fala que esse seria o objetivo central de uma pedagogia transformadora. Quando estou a propor a partilha de minhas práticas, sinto que meu corpo precisa instaurar, inicialmente, uma *performance de professora*, um certo comportamento que caracterize uma professora de dança. Ali, no início da prática, costumo lançar perguntas – as quais denomino *perguntas-movimento*; elas são provocações para acionar um estado de percepção no corpo. A partir dessas perguntas, vamos realizando *movimentos-resposta*. Esses movimentos começam a receber camadas de atenção (das pessoas que estão experimentando) e de direção (que vou conduzindo). Como isso, aos poucos, começa a se instaurar no espaço-tempo daquela prática, uma outra energia nos corpos; entre eles. É um estado diferenciado, que nos leva a dançar juntos, a jogar; a realizar os movimentos. E, importante dizer, cada pessoa a partir de suas referências. Por isso afirmo que o Degustação de movimentos e as dinâmicas que proponho, as quais são inspiradas nele, são essencialmente espaços democráticos.

Acredito que tornar acessível um fazer, a partir desses recursos que vamos engendrando para as partilhas de nossas danças, de nossos trabalhos com arte, seja uma ação política. Não pretendo aprofundar os conceitos que Jacques Rancière (2015) desenvolve no livro *A partilha do sensível*, mas, não posso deixar de mencionar um trecho que me anima a pensar junto com ele. Até como promessa de, em outros estudos, que eu possa adensar essa discussão. Ele coloca em questão as “práticas estéticas”, (RANCIÈRE, 2015, p. 17) e explica como as entende:

(...) como forma de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2015, p. 17).

Cada vez que eu preparo uma intervenção artística que visa, também (e principalmente), colocar em jogo questões de um fazer em dança, tanto no que se refere às dinâmicas de disponibilizar um corpo para a ação e o movimento dançado (conduzindo exercícios de percepção e preparação corporal), quando no cuidado de tornar esses elementos em vocabulário de movimento para improvisação e composição, percebo que há uma mudança gradual de energia no ambiente. Poderia dizer que começa a se instaurar uma energia de grupo, de respiração em comum. Em termos de vocabulário de movimento, trago para essas dinâmicas algumas frases de movimento, as quais fazem parte de minhas aulas e composições. Explico às pessoas que esses arranjos de movimento (ou frases) são *mapas de movimento*, ou, às vezes, *histórias de movimento*. Quanto aos *mapas* são sugestões de caminhos, para realizar algumas partituras de movimento; das *histórias*, são narrativas que conduzem a uma determinada ação.

Tem sido gratificante ver como as pessoas percorrem esses mapas e recriam, em seus corpos, os percursos dos movimentos que proponho. Elas fazem isso de forma genuína, em acordo às

suas possibilidades. Ali, o resultado disso é uma série de variações de um mesmo movimento; é realmente muito bonito. Novamente inspirada em Rancière, posso pensar numa partilha do sensível, um comum partilhado; no sentido que: “essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2015, p. 15).

O momento da partilha em Belém não teve registros de fotos ou de vídeo. Estivemos imbuídos, todos, todas e todes nesse fazer junto. Posso reafirmar, sim, que todas as pessoas do GT se prestaram à participação e tomaram parte, constituíram essa partilha, junto comigo. A seguir, irei expor algumas imagens dos cartões que levei na ocasião, para iniciar a minha proposta de apresentação (Figura 1 e Figura 2). Esses cartões foram confeccionados em 2019, para o primeiro Degustação de movimentos. Hoje eles são dispositivos para eu começar a aproximação com as pessoas, antes de iniciarmos as movimentações. Cada pergunta dessas foi composta por mim, na ocasião; são *perguntas-movimento* e tudo o que decorre delas são *movimentos-resposta*³.

Quando iniciei a prática, durante a apresentação no GT do XXI Congresso da ABRACE, dispus uma série desses cartões no chão da sala; organizei eles num formato circular. Aquele gesto simples foi o início da exposição de minha pesquisa. É difícil trazer palavras que possam descrever o que torna um gesto eficaz, em uma performance. Sigamos com as imagens das frases dos outros cartões.

Essas frases não são sugestões de sequências de movimento, e sim, ações provocativas que instigam pensamentos em relação a atitudes e posturas corporais. Geralmente eu distribuo os cartões, as pessoas pegam, leem em voz alta, trocam os cartões entre si. Esse jogo de palavras tem sido um primeiro recurso de aproximação, de chamar para a roda. Depois de as pessoas lerem e se divertirem com as frases, as convido para mover; para prestarem atenção nas suas respirações, na sensação das suas colunas vertebrais. Enquanto isso, conduzo alguns exercícios de aquecimento.

Aos poucos, vou sugerindo mudanças de velocidade, de tensão nos gestos; de uma percepção mais acirrada para com os movimentos da cintura escapular e suas relações com os olhos, por exemplo. E a relação dos olhos com alguns gestos. Então, o passo seguinte é solicitar uma atenção mais dinâmica às outras pessoas da roda; peço a eles que não parem o movimento que estavam fazendo, enquanto observam os outros se movendo. Essa parte começa a aproximar muito o grupo, em termos de energia, de se sentirem pertencentes a uma dança partilhada. Percebo que meu corpo vai também se modificando: de um estado mais relacionado ao de professora de dança, os movimentos vão tomando lugar das palavras. Então, a condução passa para outra esfera: a da sensação, da sinestesia, do jogo entre os gestos. Nesse momento percebo uma comunhão, algo estético a se formar. E ali transitamos e dançamos juntos, por alguns momentos.

Naquele dia 26 de junho de 2023, em Belém do Pará, no GT que acolhe esta pesquisa, conduzi essa prática em pouco mais de 15 minutos, pois havia mais pessoas a apresentarem naquela tarde. Lembro que, para finalizar, aos poucos fui propondo o retorno daquele estado de performance que havíamos construído juntos. Ao final da prática, percebi as pessoas felizes, por terem movido

³Já havia citado esses conceitos, anteriormente neste relato, mas, aqui informo que são conceitos que desenvolvi a partir da Pesquisa de linguagem autoral em dança, tendo o grupo Mimese cia de dança-coisa como laboratório das experimentações.

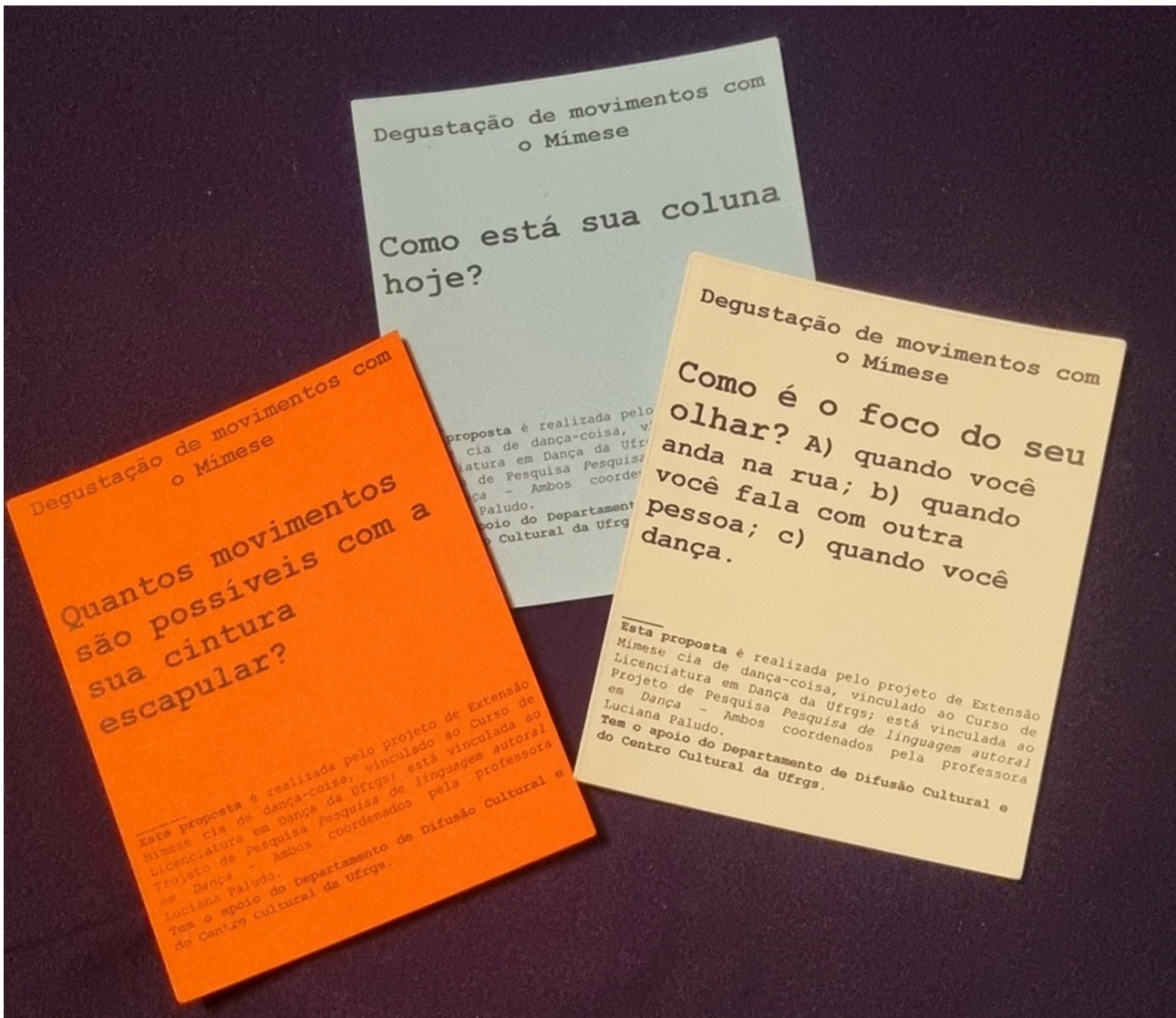


Figura 1. Cartões utilizados nos Degustações de movimento.
Fonte: Imagem dos cartões do Degustação de movimentos (PALUDO, 2019).

#paratodomundover

Na imagem, no formato quadrado, há três cartões coloridos com frases que sugerem movimento. Os cartões estão parcialmente sobrepostos uns aos outros, formando um triângulo entre si. O cartão alaranjado está à esquerda com a frase “Quantos movimentos são possíveis com sua cintura escapular?”. O cartão azulado está acima, ao centro, com a frase “Como está sua coluna hoje?”. O cartão amarelado está à direita com a frase “Como é o foco do seu olhar? A) quando você anda na rua; b) quando você fala com outra pessoa; c) quando você dança”.

seus corpos; por termos entrado em jogo e relação com os nossos movimentos. Isso habitualmente acontece ao final dos Degustações de movimento. Costumo dizer que é porque as pessoas sentem seus *corpos possíveis*. Possíveis de mover, de formar, de entrar em relação a partir de movimentos dançados, instaurando, sim, uma performance.

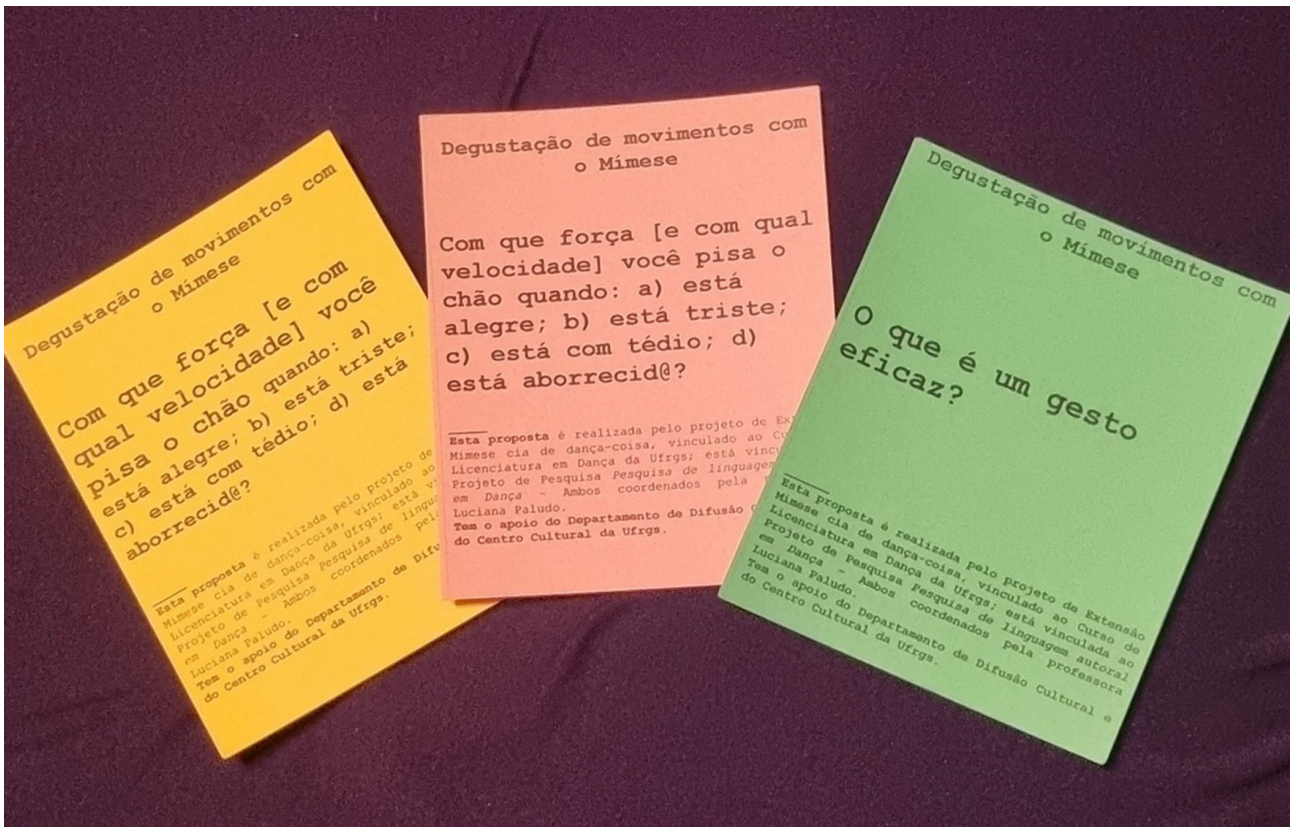


Figura 2. Cartões utilizados nos Degustações de movimento.
 Fonte: Imagem dos cartões do Degustação de movimentos (PALUDO, 2019).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, há três cartões coloridos com frases que sugerem movimentos do corpo. Os cartões estão parcialmente sobrepostos uns aos outros, formando um pequeno arco, na disposição em um fundo escuro. O cartão amarelado está à esquerda com a frase “Com que força [e com qual velocidade] você pisa o chão quando: a) está alegre; b) está triste; c) está com tédio; d) quando está aborrecido?”. O cartão rodado está ao centro, com a mesma frase do cartão amarelado. O cartão verde está à direita com a frase “O que é um gesto eficaz?”.

A ALEGRIA DA PARTILHA

Ter viajado para Belém do Pará para participar do XII Congresso da ABRACE foi como abrir caminhos para outros aprendizados e partilhas. A programação toda do Congresso, o curso que pude fazer; ouvir e ver meus colegas de GT, conhecer suas pesquisas e questões de trabalho com a arte fizeram com que eu retornasse ao Rio Grande do Sul alimentada. Sim, nutrida de energia e de possibilidades de se fazer pesquisa em arte; de inventar nomes para o que a gente cria, de compor formas de escrita e apresentação de nossas questões e assuntos de pesquisa. Foi a primeira vez que participei de um Congresso de forma presencial, depois que foram flexibilizados os cuidados com o distanciamento social, em detrimento à pandemia da Covid-19. Finalizo este relato com uma colagem de imagens do Degustação de movimentos, do ano de 2023 (Figura 3).



Figura 3. Momentos do Degustação de movimentos 2023.

Fonte: Colagem de fotos do Degustação de movimentos, 2023. Fonte: Compilação da autora (2023). A partir de fotografias feitas por Gabriehl Oliveira. Em 2023 o Projeto acontece no Centro Cultural da UFRGS, pelo fato de o Mimese ter sido selecionado no Edital de Ocupação desse espaço.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, uma série de seis fotos agrupadas que evidenciam pessoas em movimentos dançados. As pessoas vestem roupas coloridas e têm característica corporais diferentes entre si; elas têm tonalidades de pele variadas, entre as cores branco e preto. Os cabelos também apresentam diversas tonalidades. É possível perceber que há recursos de iluminação cênica e um notebook; garrafas de água e térmica. As paredes da sala são de tonalidade amarelada.

Na conclusão deste relato fica o anseio de que cada vez mais a pesquisa em arte possa agenciar novas formas de ser realizada e apresentada. Que seja instauradora de metodologias. E que a partilha, a partir de narrativas e movimentos, seja uma das vias de suas proposições. Quem sabe esse seja um dos caminhos potenciais de difusão da arte em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.

FARIA, Ítalo Rodrigues. Uma Reflexão sobre Possibilidades de Abertura de Caminhos para a Profissionalização em Dança junto a um Grupo de Extensão Universitária. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 1., 2010, Salvador. **Anais...** Salvador, 2010.

hooks, bell⁴. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

OLIVEIRA, Gabriehl. **Fotografias do Degustação de movimentos com o Mimese**. Porto Alegre, 2023.

PALUDO, Luciana. **Acervo da autora**. Materiais didáticos do Degustação de movimentos com o Mimese. Porto Alegre, 2019.

PALUDO, Luciana. **Acervo fotográfico da autora**. Fotografias do Degustação de movimentos com o Mimese. Porto Alegre, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental, org.; Editora 34, 2009. (3ª Reimpressão – 2015).

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. **O meio como ponto zero**. P. 125-140. Editora da Universidade/UFRGS. Porto Alegre, 2002. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206797>. Acesso em: 13 out. 2023.

⁴ Em respeito às opções da autora, mantenho a grafia de seu sobrenome e nome em letras minúsculas.

POR UMA POÉTICA CÊNICA PARA PRIMEIRA INFÂNCIA: corporeidades e performatividades na fruição da peça “Linhas” da Cia. Zin

Elenira Peixoto Silva¹

Soraia Chung Saura²

RESUMO

Este artigo busca uma reflexão sobre a corporeidade de bebês e crianças pequenas no teatro para bebês, com foco na peça “Linhas” da Cia. Zin (grupo cênico para a Primeira Infância) de São Paulo. É fruto de pesquisa de mestrado em andamento, que investiga as relações de bebês e crianças pequenas como espectadoras emancipadas. O foco de reflexão deste artigo está nas percepções das corporeidades, em diálogo, estabelecidas entre as artistas em cena e as/os espectadoras/es, observando as diferentes formas de linguagens de bebês e crianças pequenas que podem ser vistas como performatividades. A metodologia, de inspiração fenomenológica, se entrecruza com o campo dos estudos sociais da infância e do teatro. É justamente na interface entre arte, educação e recepção, que aparecem perspectivas e rupturas nas concepções tradicionais de educação das infâncias, de bebês e de teatro.

Palavras-chave: bebês e crianças pequenas espectadoras; teatro para bebês; arte e educação; performance.

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre la corporeidad de los bebés y los niños pequeños en el teatro para bebés, centrándose en la obra "Linhas" (Líneas) de la Cia Zin (grupo de teatro para la primera niñez) de São Paulo. Es el resultado de una investigación en curso sobre la relación entre bebés y niños pequeños como espectadores emancipados. Se centra en las percepciones de corporeidad, en diálogo, que se establecen entre los artistas en la escena y los espectadores, observando las diferentes formas de lenguaje de bebés y niños pequeños que pueden verse como performatividades. La metodología, de inspiración fenomenológica, se cruza con el campo de los estudios sociales de la infancia y del teatro. Es precisamente en la interfaz entre arte, educación y recepción donde aparecen perspectivas y rupturas en las concepciones tradicionales de la educación infantil, los bebés y el teatro.

Palabras clave: bebés y niños pequeños espectadores; teatro para bebés; arte y educación; performance.

¹ Mestranda no Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da USP sob a orientação da Prof^a Dr^a Soraia Chung Saura. Integrante do Grupo de pesquisa PULA e CORPOINFÂNCIA. Bolsista (CAPES). Atriz criadora e diretora artística da Cia. Zin. E-mail: elenirapeixoto@gmail.com

² Docente efetiva na Universidade de São Paulo, Professora Doutora no Departamento de Pedagogia do Movimento do Corpo Humano da Escola de Educação Física e Esportes da Universidade de São Paulo (2010). Orientadora nos Programas de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Cultura, Filosofia e História da Educação) e da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo (Estudos Socioculturais do Movimento Humano). Coordena o Grupo de Estudos PULA e o Centro de Estudos Socioculturais (CESC- EEFÉ-USP). Membro do Ad Hoc Advisory Committee on the Safeguarding and Promotion of Traditional Sports and Games, UNESCO. E-mail: soraiacs@usp.br

PONTO INICIAL

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo.
(Bachelard, 2009, p.97)

Este texto parte da pesquisa de mestrado em andamento na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo³, que tem como foco as relações de bebês (de 0 a 3 anos) e crianças pequenas (de 3 a 6 anos), com trabalhos cênicos voltados para esta faixa etária, a partir da experiência da Companhia Zin⁴ de São Paulo-SP. Trata-se de um grupo que, desde 2009, dedica-se a investigações sobre as linguagens das artes da cena para a primeira infância, tendo como recorte uma de suas peças para bebês, “Linhas”⁵ que estreou em 2019. A pesquisa de mestrado tem como objetivo apresentar observações sobre as relações intercorpóreas e corporeidades entre bebês e crianças pequenas, artistas e as materialidades da cena. Criando um foco na recepção e na figura do espectador. Para tanto, a metodologia tem inspiração fenomenológica, que investiga a percepção, com apoio de outros autores da área da educação e da sociologia da infância.

Este artigo tem como perspectiva criar um campo de discussão de um dos aspectos abordados na pesquisa de mestrado em andamento que são: a noção de do/a bebê como um espectador emancipado, que a partir das relações intercorpóreas e no diálogo com artistas e o acontecimento cênico, podem ser vistas como performatividade.

PRIMEIRO TRAÇO: COMO OLHAR?

Os bebês e crianças pequenas espectadoras fazem dançar os sentidos tradicionais de teatro. Ao falar de espectadoras/es bebês e crianças pequenas percebemos que é necessário marcar a mirada para a infância como ponto de partida. Qual a visão de infância que queremos pensar? Ou melhor, de infâncias, no plural, uma vez que falamos de um público com muitas interseccionalidades (Carvalho et al., 2022).

As escolhas realizadas na construção de uma obra artística se revelam marcadas pelas concepções de infâncias que adultos criadores têm em relação a elas. Essas infâncias imaginadas e construídas como discurso evidenciado pelo modo como nos colocamos diante dos/as bebês e crianças pequenas.

Se compreendemos as crianças como “vir a ser”, estabeleceremos com elas somente relações de ensinar-lhes, excluindo as potentes possibilidades de aprendermos com elas e com suas formas poéticas de se relacionar com as coisas do mundo.

³ Inicialmente sob orientação da Profa. Dra. Patrícia D. Prado e, atualmente, sob orientação da Profa. Dra. Soraia C. Saura.

⁴ Cia Zin é um grupo de teatro/arte que, desde 2009, dedica-se à pesquisa da linguagem cênica para a primeira e primeiríssima infância. Disponível em: <https://ciazin.wordpress.com/>. Acesso em: 11/07/23. Link para assistir ao teaser de apresentação do grupo realizado em 2021, em comemoração aos seus dez anos de existência: https://youtu.be/2aJ98_9VadA0. Acesso em: 09/02/2023. Perfil no Instagram: @companhiazin, <https://www.instagram.com/companhiazin/>. Acesso em 13/07/23.

⁵ Que tem como uma das atrizes criadoras, além de Elenira Peixoto (umas das autoras deste texto), a atriz Vitória Cortez Cohn, graduada em Letras pela USP, pós-graduada em Arte-educação na ESCH, fez parte do trabalho *Parades and Changes*, remontagem da performance de Anna Halprin, dirigido por Ivola Demange, França. É professora no Centro de Artes e Educação Celia Helena, São Paulo e doutoranda da Escola de Artes da USP (ECA).

O fato é que as crianças nos relembram e apresentam a possibilidade de nos surpreender e indagar sobre a nossa experiência no mundo, despertando nosso olhar de espanto (Zimmermann e Saura, 2019). Criando uma possibilidade do real, resignificando-o.

O/a bebê em sua mais tenra idade e a criança pequena se inscreve no mundo estabelecendo relações próprias que dialogam com as representações dos adultos, mas não são submetidos a ela.

Torna-se importante, portanto, uma perspectiva de olhar para a infância como uma categoria social (Qvortrup, 2010). A sociologia da infância se constitui como um campo importante na criação de uma lente para este texto, a fim de olhar o bebê e a criança a partir de seu momento presente, daquilo que ele/a é. Esse referencial nos auxilia a compreender os bebês como agentes completos, não como algo que será no futuro, mas como sujeitos que interpelam o mundo, como seres sociais.

A concepção que os/as artistas têm de infância é fundante para compreender as estruturas que ancoram suas escolhas estéticas (Silva, 2017).

Para fazer obras que vão ao encontro da sensibilidade estética e poética das crianças pequenas e bem pequenas faz-se necessário conhecê-las com um olhar não hierarquizado, nem infantilizado, muito menos adultocentrado (Prado; Silva, 2021, p. 199).

Portanto, é desejável compreender o bebê e a criança pequena como agente (Sarmiento, 2008; Qvortrup, 2014), como sujeito de direito ao acesso à produção cultural (Pereira, 2014) e plenamente capaz de usufruir dos bens imateriais da humanidade. Do mesmo modo, os trabalhos anteriores da companhia nos mostram que é possível também acreditar na capacidade poética, aberta e espontânea que se estabelece entre bebês, a criança bem pequena e as artistas⁶.

O bebê e criança pequena nos provocam a olhar na tentativa de alcançar o seu ponto de vista e a partir do conceito de agência (Sarmiento, 2008; Qvortrup, 2010; Tebet, 2013). Assim, ao longo das pesquisas sobre a relação dos bebês e do teatro se coloca um ponto de encontro com o campo da sociologia da infância.

SEGUNDO TRAÇO: A ESCUTA

A escuta tem um foco central na criação para os primeiros anos, pois é somente através dela que é possível estabelecer algum diálogo. A escuta e a observação são procedimentos importantes para captar os sentidos próprios de nossa corporeidade, daquilo que se diz, às vezes sem palavras (Saura e Eckschmidt, 2019). Porém como estabelecer a escuta com esse espectador?

Nota-se que, ao mesmo tempo que “infans” é aquele que não fala, percebe-se que é também fundamental expandir a noção de comunicação, pois os/as bebês não possuem uma linguagem, mas mais de cem linguagens (Malaguzzi, 1999).

O que se percebe é a presença de um corpo poético que não fala verbalmente, necessariamente, mas que se expressa e se faz entender. Ampliando, assim a noção de escuta. Trata-se então, de uma escuta que se faz de corpo todo e tenta abarcar as diferentes possibilidades de expressão, compreendendo assim em sua corporeidade e em seus atravessamentos (Meirelles; Saura e Eckschmidt, 2016), uma comunicação que se dá de corpo inteiro.

⁶ Neste estudo usamos artistas no feminino por se tratar de um grupo formado quase que em sua totalidade por mulheres.

Este ponto torna-se fundante para olhar para uma dramaturgia que se constrói junto com o espectador. Assim também concorda Moura (2019) ao afirmar:

é necessário exercitar a escuta para fugir da carga que deprecia as crianças. Faz-se importante compreender a especificidade. A cena para a primeira infância requer um olhar e uma escuta do bebê. Para fazer arte para bebês e crianças em seus primeiros anos, é necessário compreender a importância das especificidades desse recorte etário enquanto estrutura social e, também, como sujeito individual (Moura, 2019, p 37).

Nesse movimento dialógico entre o coletivo e o individual estrutura-se a compreensão de que a poética para os primeiros anos está na esfera da experiência construída no momento presente da encenação.

O que o teatro para bebês nos escancara é a relação entre espectadores/as e a cena, de uma “dramaturgia da escuta” (Cabral, 2016), entendendo esses/as espectadores/as como construtores/as. Não existe a ideia de passividade. No campo artístico que busca romper com o adultocentrismo, as crianças estão sempre construindo, são cocriadoras (Prado; Oliveira, 2021).

Na peça instalação “Linhas”, os bebês e crianças pequenas sentam-se no mesmo plano das atrizes criando uma relação de proximidade com a cena. As atrizes se movimentam predominantemente no plano baixo do espaço cênico. Conforme visto na imagem abaixo:



Figura 1. Foto tirada de cima durante uma sessão da peça “Linhas”.

Fonte: Foto tirada pelo iluminador Rafael Burgath da cabine de luz durante a sessão do dia 23/07/2023 no teatro Alfredo mesquita em São Paulo Fonte: acervo do grupo.

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical pode-se ver um palco de teatro com o público sentado em cima ao redor de uma estrutura em formato de cubo de metal branco. Na imagem é possível observar as cadeiras da platéia vazia.

Assim, a ideia de escuta está também ligada a estar “agachada” usando o conceito de Machado:

Agachar-se é ir ao chão, onde a criança está. Muitos acham que estou sendo literal, querendo que os adultos vivam por aí abaixados... A questão é e não é metafórica: se não me dou bem no chão, uso uma cadeirinha ou outro recurso, mas é importantíssimo ter inúmeros momentos de conversa e convivência na mesma altura da criança pequena. E, em termos metafóricos, agachar-se é a atitude de procurar o ponto de vista da criança, de modo a compreendê-la e conversar com ela – mesmo que para apontar outros pontos de vista (Machado, 2015, p.53).

Há um convite transgressor ao convidar o público para cima do palco. O público senta-se no contorno e de certa forma cria camadas no assistir à peça (Zurawski, 2018). O que neste artigo pode ser chamado de borda da cena, esse entorno. Eles/as, os/as espectadores/as, também são vistos/as e compõem a dramaturgia com suas corporeidades, interjeições, reações ou mesmo falas. Como se aquilo que está em volta da cena fizesse parte do que está dentro. Assim, as fronteiras se borram entre o assistir e o fazer.

Um teatro que é, portanto, feito desde os bebês. Não só no sentido de um recorte etário, mas a partir da ideia de que e do que é realizado a partir deles. Neste sentido Fochi (2018), ao tentar oferecer uma preposição para o teatro que se faz para os bebês assim se coloca: “Ainda não sabemos ao certo se estamos falando de teatro para bebês, com bebês ou ainda, desde os bebês. Dada a sua novidade, fértil para ser discutida a partir de argumentos que não estão naturalmente entrelaçados, (...)” (Fochi, 2017, p. 69).

Neste sentido, a tentativa é construir um teatro a partir da perspectiva do/a bebê e da criança pequena, sem tirar do campo de visão de que se trata de um teatro realizado e criado por adultos. E, portanto, neste ponto o paradoxo está colocado.

Para solucioná-lo a escuta faz-se central. Assim, estabelecemos um teatro que pode ser olhado e co-criado a partir dos bebês, desde os bebês. E neste ponto se coloca o diálogo.

TERCEIRO TRAÇO: AS INFÂNCIAS COMO ENIGMA

Aqui traçamos um aspecto a ser levado em consideração ao estabelecer um diálogo com o público de bebês e crianças pequenas: a infância como enigma (Larrosa, 2017).

A infância é tida como uma categoria marcadamente histórica, tendo surgido em um determinado momento, como explicitado por Ariés (1986). Nem sempre tivemos esse “sentimento de infância”. E desde quando surge essa categoria criança - a que se diferencia do adulto - há inúmeras tentativas de compreender o que seria a infância, ou ainda, as infâncias.

Em seu texto Larrosa (2017) nos provoca a pensar que, apesar das inúmeras tentativas teóricas de olhar para a criança (em nosso caso lê-se bebê), de instituições, estudos psicológicos ou sociológicos que tentam a todo instante nomear a infância e olham para ela como um objeto, para o autor a infância é um outro e 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 (Larrosa, 2017, p 231-232).

Compreender a infância como enigma (Larrosa, 2017) 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” (Larrosa, 2017, p 229).

Este campo da infância como um enigma muito nos interessa e poderia ser o ponto de partida para qualquer criação voltada a ela. De fato, ao pensar em um espectador bebê/criança pequena a partir desta perspectiva faz-se bastante relevante, se trata de não ter uma visão a priori de infância e bebê, mas sim olhar para ela.

A escuta, nesta direção, não seria assim uma forma de captura, mas de relação com o enigma.

A criança se apresenta como mistério: “Desse ponto de vista uma criança é algo absolutamente novo que dissolve a solidez do nosso mundo e que suspende a certeza que nós temos de nós próprios” (Larrosa, 2017, p. 234).

Mas essa infância permanece como enigma, podendo a qualquer instante nos escapar ou nos espantar. No caso do teatro para este público, grande parte do que se constrói só pode ser realizado prevendo a imprevisibilidade (Bufalo, 1999).

Compreendemos a criança a partir dela mesma, e isso significa assumir o imprevisível e o inusitado. Significa estar desapegado das perguntas, afastado dos pré-roteiros ou das listas de repertórios. É deixar ser guiado pelo desejo das crianças em uma mútua confiança de seguir juntos por um caminho que não sabemos onde vai dar. Partimos da ideia de que toda criança brinca e é preciso ser aprendizes das crianças (Meirelles; Saura e Eckschmidt, 2016. P.5).

Falamos de uma escuta e relação corporal e dialógica que se constrói a cada sessão. O bebê permanece como mistério, porque nos propomos a construir um espetáculo que se estruture nesta relação perceptual entre corpo e ser-no-mundo. E afinal, cada bebê é um. Talvez a pergunta seja então, colocada em novas direções: como os bebês percebem e interagem com as coisas do mundo?

QUARTO TRAÇO: CORPOREIDADE E A CRIANÇA PERFORMER

A partir dos três eixos discutidos acima: a infância como uma categoria social, a escuta como ponto de partida na construção de trabalhos cênicos para os/as bebês e a compreensão da infância como enigma, aqui nos propomos a pensar nos diálogos que se estabelecem e criam performatividades.

Partimos da noção de uma comunicação que se dá de “corpo inteiro”:

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).

Essa noção de corporeidade é emprestada de Merleau-Ponty (1980) e resvala na relação do espectador. É a partir daí que Machado nos apresenta a noção de criança performer. Os/as bebês criam performances em contato com os trabalhos voltados para ela?

Na peça “Linhas”, o cenário é uma grande estrutura em formato de cubo branco e o público acomoda-se nas quatro laterais, uma lateral na frente de outra com a cena no meio. Criando um espelhamento um lado do quadrado espelha o outro lado: olhando a cena, as crianças vêem, em recursividade. Ao olhar a cena o público vê ao fundo o outro lado da plateia, como seu reflexo⁷.

[...] 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).

A noção de corporeidade está ligada, então, à própria maneira de se compreender e saber, inscrito não como algo ligado a dicotomia ocidental entre razão e corpo, mas em uma visão mais complexa, na qual o saber está inscrito igualmente no corpo.

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).

Assim a noção de corporeidade se faz central para compreender a forma do diálogo estabelecido entre espectadores/as e atrizes.

“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).

A noção de entendimento está ligada à de percepção, sendo assim ampliada e marcada pela ideia de experiência, percepção. Assim, podemos neste ponto anunciar o teatro como uma experiência.

O que percebemos nas sessões e a cada sessão da peça “Linhas” (assim como em outros trabalhos da companhia) é que este espectador/a bebê e criança pequena tem estabelecido um diálogo corporal com as ações e elementos materiais da peça. Por vezes entrando no espaço cênico, por vezes repetindo as ações realizadas pelas atrizes, como ecos gestuais. Apropriando-se de materiais que estão distribuídos pelo espaço e com eles dialogando, como fios e rolos de linha.

Há uma relação da criança como espectador que não abandona o ser performer. O bebê espectador revela diferentes aspectos que a própria estrutura culturalmente construída desta linguagem artística nem sempre abarca. Ou seja, o bebê coloca em xeque as concepções de teatro tradicionalmente e ocidentalmente construídas.

Em seu livro “Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-Tela”, Leda Maria Martins (2021), ao narrar as formas de vinculação do saber das culturas africanas transladas para a América, estabelece uma relação entre a forma oral de disseminação de produção de conhecimento, assim nos diz:

⁷Link para assistir o teaser do “Linhas”: <https://youtu.be/i0GswqVhHtA>. Acesso em: 13/07/2023.

Grafar o saber não era, então sinônimo de um domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontra nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição (Martins, 2021, p36).

Trata-se da mesma direção do trabalho de Irobi, que anuncia o atravessamento desta corporeidade (Irobi, 2012). Como anunciamos, trata-se de pensar não uma pesquisa sobre crianças, mas com crianças. Adentrando os mistérios e enigmas das infâncias, mas também investigando suas corporeidades. Cujas relações com o mundo são atravessadas por experiências intersubjetivas e corpóreas, que inferem inclusive sobre certa ancestralidade.

Junto com as gestualidades, descortinam-se fenômenos mitológicos, arquétipos humanos: do construtor, do inventor, do guerreiro, do caçador, de grandes navegadores. As gestualidades buscam este diálogo com o mais humano e remoto do homem. Buscam ritmo, buscam beleza, estética e potência máxima (Meirelles; Saura e Eckschmidt, 2016. p.8).

Suas relações com a peça são o motor gerador de perguntas. Para pensar os bebês e as crianças a partir de si próprias e calcadas na experiência do agora (Machado, 2010).

a criança é performer de sua vida cotidiana, suas ações presentificam algo de si, dos pais, da cultura ao redor, e também algo porvir – e, se olhada nesta chave, poderá desenvolver-se rumo à assunção de sua responsabilidade e independência, no decorrer dos primeiros anos de sua presença no mundo.. (Machado, 2010, p.123).

Essa noção de corporeidade resvala na relação do espectador e assim, surge a noção de criança performer (Machado, 2010). Os bebês poderiam criar performances em contato com os trabalhos voltados para eles e elas?

Os gestos dos bebês e crianças pequenas comunicam, nos fazem ser interpelados e nos provocam a interpelar. Também nos convidam a estabelecer diálogos, compreendendo como performance os pequenos movimentos cotidianos. Assim, nos deixamos ser conduzidas para um lugar mais amplo.

QUINTO TRAÇO: POÉTICA CÊNICA PARA OS PRIMEIROS ANOS

As relações performativas de um espectador emancipado, assim como nos propõem Rancière (2012) se inserem na experiência teatral irá estabelecer suas próprias relações a partir de seus modos de olhar, ou seja:

esse trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem. Está no cerne da prática emancipadora do mestre ignorante. O que este ignora é a distância embrutecedora, a distância transformada em abismo radical que só um especialista poderia ‘preencher’. A distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda a comunicação (Rancière, 2012, P 15).

Sendo este espectador autônomo e agente em seu modo de ver:

o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele 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 diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo à energia vital que esta 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).

Assim, é preciso pensar que para o teatro estaria, portanto, posto um problema: “O teatrão se acusa de tornar os espectadores passivos e de trair assim sua essência de ação comunitária” (RANCIÈRE, 2012, p 13). A experiência estética demarca o imaginário, trazendo-o à tona. Agudiza as formas possíveis de se olhar para o mundo.

O/a bebê e a criança pequena espectador com sua presença e forma de estar provoca uma nova forma de ver/ fazer teatro que se aproxima de um teatro pós dramático.

O que é essencialmente pós-dramático é a relação da encenação com o tempo e com o espaço: esse modo de fazer teatro não necessita de um texto dramático pronto, fechado, com começo, meio e fim – radicalizando, prescindindo até mesmo do texto – o que nos leva a um tipo de trabalho que apresenta uma bagunça, por assim dizer, entre começo, meio e fim; e nessa bagunça presenciamos rupturas, repetições, nonsense; não há lógica formal, diversas lógicas convivem, e isso implica em um tipo de recepção, por parte de quem assiste: o espectador encontra-se mais livre para interpretar, a seu modo, tudo que vive durante um ato performático (Machado, 2015 p.118).

O teatro pós dramático se liga a ideia de performance (Lehmann, 2007), ao se aproximar da ideia de experiência compartilhada. Assim Cirila Moura (2019) nos dá a noção de uma nova nomenclatura para o encontro dos bebês com a linguagem cênica:

Diante do exposto, opto por utilizar nesse estudo, o termo Poéticas Cênicas para os Primeiros Anos. Ao empregar essa nomenclatura, proponho um discurso político (ético e estético) alinhado com o desejo de transformar o pré-conceito existente sobre esse segmento artístico, em uma abordagem desvinculada da ideia infantilizada do termo. Além disto, a utilização do termo Poéticas Cênicas considera que esse tipo de criação inclui as diversas linguagens artísticas e não apenas o teatro. O hibridismo, portanto, pode ser uma característica das artes cênicas desenvolvidas para bebês e crianças em seus primeiros anos (Moura, 2019, p. 35).

Os/as bebês nos provocam, deslocam sentidos. Olhar a infância como enigma e categoria social capaz de produzir cultura torna-se essencial para lançar o olhar calcado na escuta e aberto para a imprevisibilidade.

O teatro para bebês ou as poéticas para os primeiros anos se aproximam da linguagem contemporânea de teatro, o chamado teatro pós dramático e o da linguagem da performance. Lança nosso olhar para o entre das relações, colocando na centralidade a corporeidade e a imaginação.

Na relação com a prática a presença do bebê é marcante e cria camadas para se pensar o público. Uma oportunidade de rever pontos de vista e modificar estruturas, uma abertura para o inacabamento e o desejo de seguir perguntando.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe, 1914-1984. **História Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. [reimpr.]. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins fonte, 2007.

BUFALO, J. M. P. O imprevisto previsto. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 119–131, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644104>. Acesso em: 11 out. 2023.

CABRAL, Fernanda A. Teatro para bebês: uma experiência de escuta na construção dramaturgical cênica-musical. **Dramaturgias**, 1(2-3), 2016.

CARVALHO, R. M. D. ; ECKSCHMIDT, S. ; HORNETT, E. ; LIMAVERDE, G.; MATTOS, L. ; NASCIMENTO, R.; SAURA, SORAIA CHUNG . A cidade que virou casa considerações sobre o brincar livre e espontâneo durante o período de isolamento social de 2020. **Movimento**, v. 28, p. e28073-e28073, 2022.

FOCHI, Paulo. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 13, v. 18, p. 65-81, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702182017065>. Acesso em: 11/07/2023.

IROBI, Esiaba o que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora . Tradução Victor Martins de Souza. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 273-293, jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/9857/9824/0>. Acesso em 30 set.2023

LARROSA, Jorge B. O enigma da infância: ou o que vai do possível ao verdadeiro. In: **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 6ª edição. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MACHADO, Marina M. A Criança é Performer. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 35, n. 2, p. 115-137, mai./ago. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11444/9447>. Acesso em: 15/11/2022.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 35, n. 02, p.115-137, ago. 2010 Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01001432010000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 27 set. 2023.

_____. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2015. DOI: 10.14393/RR-v2n1a2015-05. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813>. Acesso em: 27 set. 2023.

MALAGUZZI, Loris. As cem linguagens da criança. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George. **As cem linguagens da criança**: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância. Porto Alegre: Artmed, 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEIRELLES, R. ; SAURA, Soraia C. ; ECKSCHMIDT, S. . Olhares por dentro do brincar e jogar, atualizados no corpo em movimento. In: Marin, E.C.; Gomes-da-Silva, P.N.. (Org.). **Jogos Tradicionais e Educação Física Escolar**. 1ed.Curitiba: CRV, 2016, v. 16, p. 63-78 acesso em: 30 de set.2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. **Textos Selecionados - Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOURA, Cirila T. **Voa(r)**: uma poética cênica para os primeiros anos. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

PEREIRA, Luiz Miguel. **Teatro para bebês, estreia de olhares**. Dissertação (mestrado em educação) – programa de pós graduação em educação– Universidade Federal Fluminense. Niteroi- RJ, 2014.

PRADO, Patrícia D.; OLIVEIRA, Alexandre M. Expressividades, performatividades e infâncias: iniciação nas artes e territórios de experimentações. **Anais ABRACE**, v. 21, XI Congresso da ABRACE, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5028>. Acesso em: 11/07/2023.

PRADO, Patrícia D.; SILVA, Adriele N. Pesquisando o teatro para bebês: desafios à educação e às artes na primeiríssima infância. **Cadernos CERU**, 32(1), 196-210, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2595-2536.v32i1p196-210>. Acesso em: 20/07/2023.

PRADO, Patrícia D.; SILVA, Andréa F. Que danças criam as crianças?: arte e corporalidade na educação das infâncias. In: SOUZA, Isabelle C. (Org.). **Educação Infantil**: comprometimento com a educação global da criança. Ponta Grossa: Atena, 2020, p. 96-105. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/que-dancas-criam-as-criancas-arte-e-corporalidade-na-educacao-das-infancias>. Acesso em: 20/07/2023.

QVORTRUP, Jens . A infância enquanto categoria estrutural in: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 36, n.2, p. 631-643, maio/ago. 2010 disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022010000200014>. Acesso em: 10 outubro 2023.

_____. Visibilidades das crianças e da infância. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 20, n. 41, p. 23-42, abr. 2014. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198104312014000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jul. 2023.

RAMIREZ, Paulo Niccole. Explocando a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (12m 26s). **Publicado no canal “Casa do saber”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlnoXbc-qy3U>. Acesso em: 30 de set. 2023.

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 CHUNG; ECKSCHMIDT, S. . Observar o brincar espontâneo de um menino, ou o que aprendi com os Guarani Mbya. In: Elni Elisa Willms; Marcos Beccari; Rogério de Almeida. (Org.). **Diálogos entre arte, cultura & educação**. 1ed.São Paulo: FEUSP, 2019, v. 1, p. 500-524.

SILVA, Adriele Nunes da. **Teatro para bebês**: desafios em cena para as artes e a educação na primeira infância. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TEBET, Gabriela Guarnieri de Campos. **Isto não é uma criança! Teorias e métodos para o estudo de bebês nas distintas abordagens da sociologia da infância de língua inglesa**. 2013.

ZIMMERMANN, A. C. ; SAURA, SORAIA CHUNG . Corpo e Espanto na Filosofia de Merleau-Ponty. In: Nóbrega, T.P; Caminha, I.O. (Org.). **Merleau-Ponty e a Educação Física**. 1ed.São Paulo: Liber Ars, 2019, v. 1, p. 119-132.

ZURAWSKI, Maria Paula V. **Tramas e dramas no teatro para bebês**: entre significações e sentidos. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018 Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12122018-134858/>. Acesso em: 11/07/2023.4.

TRANS(FORMISTAS) AMAZÔNICAS: memórias, performances e performatividades

Heberton dos Santos Lobato¹

Giselle Guilhon Antunes Camargo²

RESUMO

A pesquisa com/sobre as rainhas transformistas de Abaetetuba, interior do estado do Pará – iniciada em 2018 e concluída, em nível de Mestrado, em 2022 – envolveu trabalho de campo etnográfico e registros audiovisuais em diferentes concursos de dança LGBTQIAP+. Em diálogo com os Estudos da Performance, construímos um arcabouço teórico atravessado pelas noções de *performance*, performatividade de gênero e memória, a partir do qual procuramos compreender os processos criativos, as transições de gênero e as dimensões políticas das ações simbólicas de três gerações distintas de artistas transformistas da cidade de Abaetetuba-PA. Lançando mão do método da bricolagem, de cunho antropológico, e em diálogo com outros campos do saber, pretendemos, aqui, apresentar as memórias de três gerações distintas de artistas transformistas, destacando os processos performativos (identidades e expressões de gênero) de alguns sujeitos, e a evolução da arte transformista na cidade de Abaetetuba da década de 70 à atualidade.

Palavras-chave: Transformistas LGBTQIAP+; Performance; Performatividade.

ABSTRACT

The research with/on the transformer queens of Abaetetuba, in the interior of the state of Pará – started in 2018 and completed, at Master's level, in 2022 – involved ethnographic fieldwork and audiovisual recordings in different LGBTQIAP+ dance competitions. In dialogue with Performance Studies, we built a theoretical framework crossed by the notions of performance, gender performativity and memory, from which we seek to understand the creative processes, gender transitions and the political dimensions of the symbolic actions of three distinct generations of transformer artists from the city of Abaetetuba-PA. Using the bricolage method, based on anthropological bases, and in dialogue with other fields of knowledge, we intend here to present the memories of three different generations of transformer artists, highlighting the performative processes (gender identities and expressions) of some subjects, and the evolution of transformist art in the city of Abaetetuba from the 70s to the present.

Keywords: LGBTQIAP+ transformers; Performance; Performativity.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA, sob orientação da professora Dr^a Giselle Guilhon Antunes Camargo. Dançarino. Ator. Performer. Professor de Artes da Secretaria Municipal de Educação – Cametá-PA. E-mail: tom.danca@gmail.com

² Professora da Faculdade de Dança (FADAN) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA. Antropóloga. Dançarina. Performer. Escritora. E-mail: giguilhon@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente texto é fruto de pesquisa realizada em nível de Mestrado na Universidade Federal do Pará (2018-2022). O trabalho, de cunho etnográfico, foi desenvolvido junto às artistas transformistas da cidade de Abaetetuba-PA, e teve orientação da professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, pesquisadora e orientadora com considerável experiência em estudos do campo da Antropologia da Dança, dos Estudos da Performance e da Etnocologia na Amazônia Paraense.

Foi estudando a rede de sociabilidade e trajetória pessoal de algumas artistas transformistas de Abaetetuba, que passamos a compreender que cada caso é tão complexo que seria impossível refletir sobre todas as particularidades de cada sujeito. Em outras palavras, para estudar a arte transformista é de suma importância compreender que cada sociedade e seus sujeitos desenvolveram formas específicas e complexas de usar o corpo, tanto nas formalidades do cotidiano quanto na singularidade da arte e do ritual. Consequentemente, a nossa investigação não pretende ditar verdades e/ou criar lugares de memórias petrificadas, mas sim refletir sobre a memória verdadeira “hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo” (NORA, 1993, p. 14). São esses, portanto, os saberes produzidos pelo/no corpo que nós defendemos e trazemos à tona nessa bricolagem teórico-metodológica.

O recorte deste artigo parte da entrevista concedida pela artista transexual Maria Eduarda, que disse que coexistem, em Abaetetuba, três gerações de artistas transformistas. De acordo com a *performer*, a primeira geração surgiu na década de 70 e 80; a segunda, na década de 90 e início dos anos 2000; e a terceira, a partir de 2010. Cientes dessas informações, coletamos, em campo, dados originais referentes às três gerações, organizando-os na ordem geracional apontada por Maria Eduarda.

CARA A TAPA: A PRIMEIRA GERAÇÃO

Da primeira geração de artistas transformistas, encontramos a travesti Sabá, também conhecida como Sabá da Praça ou Babalu. Ela é considerada a maior ícone da cultura LGBTQIAP+ da cidade, sendo anunciada nos concursos performáticos como ‘eterna rainha do carnaval’. Foi uma das vanguardistas que criaram o Baile Gala Gay de Abaetetuba – o primeiro grande concurso performático de fantasia e dança que acabou influenciando outras gerações de transformistas locais.

Segundo Sabá, a tradição do Baile Gala Gay de Abaetetuba começou quando um grupo de amigos homossexuais, liderados por ela, resolveu criar, no período do carnaval, um baile de fantasia. Nesse primeiro baile, cada candidata, devidamente inscrita, executaria um desfile recebendo, caso fosse aclamada campeã pelo corpo de jurados, o título de “rainha” e uma simbólica premiação. Em suas palavras:

Sabá: em setenta e três, foi quando eu comecei a trabalhar na Prefeitura, e com a ajuda das outras daqui de Abaeté que estavam. Na minha época nós se reunimos, era época de carnaval, pra fazer um baile. E que baile é esse? Olha, em Belém eu participei de um baile gay, era um desfile de gay fantasiado. Teria a escolha da rainha. Ganharia uma premiação, a gente dava uma premiação.

Sabá: reunimos e fomos com um rapaz que tinha um clube e ele aceitou pra gente fazer o primeiro baile. Foi o começo, né? De lá pra cá esse baile continuou e tem até hoje, e está com quarenta e três anos.

Entrevistadores: quarenta e três?

Sabá: é! Porque ele foi fundado em setenta e seis. Eu tava com três anos na Prefeitura aqui em Abaeté. Antes disso, eu já saía em blocos pequenos na rua. Eu era admirada pelo público, pelos rapazes todinho.

(Entrevista realizada com a Sabá no dia 04 de outubro de 2018)

O nome “gala”, no contexto gay daquela época, apontava para algo chique e glamoroso – desejava-se mostrar o que havia de mais belo e criativo. Ou seja, longe de ser uma mera festa performática, tal evento mostrou que os corpos transformistas estavam criando, pela pluralidade e união dos indivíduos, uma micropolítica.

Sabá revela que foi, com o nome fictício Lucélia Santos, a primeira campeã do primeiro concurso do baile, realizado em 1976. Em 2021, não fosse a pandemia de coronavírus, o baile teria completado quarenta e cinco anos ininterruptos de existência. Além da Sabá, o Baile Gala Gay teve inúmeras rainhas que ajudaram a construir a sua história, entre elas: Gisele Morgado (*in memoriam*), Bruna Lombardi (*in memoriam*), Lucinha do Babado, Daniela Delamari, Floriana (*in memoriam*), Marcela (*in memoriam*), Paola Bracho, Natália Souza Kawazaki (Tana Look), Didhia Mikaele, Maria Eduarda (Duda), Monayara Matarazo, Flávia Sadalla, Shaiera Sancler, Tanoca, Láina Cardoso e Ayla Vitória – para citar algumas.

Os corpos dessas rainhas, reunidos em assembleia (concursos performáticos), produziram, ao longo do tempo, tanto uma “performatividade de gênero” (BUTLER, 2019) quanto um “manifesto contrassexual” ou “revolução transfeminista” (PRECIADO, 2017; 2018). Isto é, corpos capazes de lutar contra toda e qualquer forma de precariedade, visto que “algumas vezes, uma reunião é realizada em nome do corpo vivo, um corpo com direito a viver e a persistir, até mesmo a florescer” (BUTLER, 2019, p. 23-24).

Essa fala de Judith Butler se revela relevante em relação aos concursos LGBTQIAP+, pois reforça que as reuniões desses corpos plurais são potentes, criativas e, principalmente, políticas. São corpos que realizam, no ato de estarem juntos, e por meio de suas performances, atos performativos capazes de mobilizar diferentes “territórios” e “territorialidades” (ALBAGLI, 2004).

Prosseguindo, como toda memória é “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (NORA, 1993, p.9), fomos atrás de outras fontes que pudessem confirmar as informações sobre a origem do Baile Gala Gay. Um ano depois do diálogo com Sabá, agendamos uma entrevista com outra artista transformista da primeira geração, conhecida como Gisele Estefany Morgado (*in memoriam*). Gisele, que já foi rainha do baile e que amava se travestir no período do carnaval, nos relatou que o Baile Gala Gay iniciou suas atividades não em 1976, mas sim em 1983.

Independente da discordância entre as duas artistas (Sabá e Gisele), sabe-se que o primeiro baile e concurso foi realizado no atual Balneário Conceição, localizado, até hoje, na zona rural de Abaetetuba. Em uma conversa informal com a travesti Bruna Lombardi (*in memoriam*), conhecida popularmente como Loira, perguntamos como era a participação do público no baile, na época em que ela disputava. Como resposta, disse que nos anos 80 e 90 os eventos voltados para o seguimento LGBTQIAP+, em Abaetetuba, eram raros. Dessa forma, o público simpatizante já esperava as bonecas.

Em relação às performances apresentadas no baile, Gisele recordou que, quando foi rainha, em 1988, o tema de sua fantasia/performance era 'A Deusa das Ilusões Prateadas', uma criação da estilista Cleonice Maués. Em outro título, agora de 1990, ela lembrou da fantasia/performance denominada 'Floresta Amazônica: uma homenagem a Chico Mendes'. Além dessas atuações campeãs, ainda participou de várias edições do evento, ficando diversas vezes classificada como primeira ou segunda princesa. Vejamos o que Gisele lembrou sobre sua performance de 1990:

A ideia foi minha mesmo, porque eles tinham matado ele na floresta né, aí eu não tinha o tema da fantasia. Aí eu peguei e falei para o Nenéu. Eu disse: Nenéu, tá bonito esse tema dessa fantasia? Aí ele disse: como? Aí eu peguei e falei pra ele: a fantasia é do Chico Mendes, vamos homenagear ele. Porque, olha, vai levar o verde: o verde significa as matas. O amarelo é o Amazonas [...] aí ele pegou e disse: Ah! Tá lindo esse tema. Aí pronto, ele escreveu. Aí fez toda a montagem. Aí quando foi na hora, pá! Foi só um tapa (risos). (Entrevista com Gisele Estefany Mogado em 28 de outubro de 2019)

Fazendo uma analogia com a educação ambiental, percebe-se que a performance acima já alertava, nos anos 90, sobre a preservação da maior floresta em biodiversidade do planeta – a floresta amazônica. Ademais, nos mostra um trabalho produzido a partir de informações, vivências cotidianas e muitos ensaios. Ou seja, “performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Ao finalizar a entrevista, Gisele Morgado disse que os imaginários de alguns sujeitos LGBTQIAP+ foram instigados pelas primeiras artistas que disputavam o baile. Sendo assim, muitas foram aquelas que, movidas pelo desejo, assumiram suas sexualidades prematuramente. Muitas, posteriormente, até concorreram ao título de rainha do Baile Gala Gay, como foi o caso das artistas transsexuais da segunda geração Didhia Mikaelen, Natália Souza e Maria Eduarda.

ENTRE O *BU* E O CARREIRÃO: A SEGUNDA GERAÇÃO

Com o aumento do número de sujeitos LGBTQIAP+ assumidos, encantados pelo protagonismo da geração anterior, muitas coisas desagradáveis vieram à tona naquela cidade do interior. Nos anos de 1990, por exemplo, os homossexuais, ao passarem pelas ruas de Abaetetuba, eram recebidos com uma espécie de vaia (*bu*). E, em alguns episódios, eram até mesmo expostos ao risco de violência física, o que os abrigava a correr (carreirão) para salvaguardarem suas vidas.

O *bu* evocava as seguintes mensagens implícitas: “os gays estão passando por aqui”; “não queremos gays neste lugar”; “os gays precisam ser humilhados”; entre vários outros significados que, mesmo objetivando oprimir, contribuíram para uma resistência política coletiva. Portanto, segundo as teorias da memória coletiva de Maurice Halbwachs, apresentadas por Myrian Santos, “indivíduos não recordam sozinhos, quer dizer, eles sempre precisam da memória de outras pessoas para confirmar suas próprias recordações e para lhes dar resistência” (SANTOS, 2003, p. 43). Vejamos:

Essa revoada de trans, travestis, gays, foi a última ainda que pegou o impasse muito forte da sociedade aqui em Abaetetuba. Ainda pegou bu, pegou carreirão, jogavam coisas na gente, os malacas corriam...Foi a última revoada que sofreu a represália (Entrevista com Maria Eduarda em 18 de outubro de 2018)

Natália Souza Kawazaki, ex Rainha do Baile Gala Gay, conhecida em Abaetetuba pelo codinome Tana Look, é um exemplo de mulher transexual que assumiu sua sexualidade muito cedo – a saber, aos treze anos de idade. Em entrevista, ela relata que sua adolescência foi bastante difícil, pelo fato de algumas pessoas partirem para agressões físicas e verbais. Porém, se no início faziam piadinhas e não aceitavam o seu jeito de ser, hoje, de acordo com a própria Natália, essa situação foi amenizada na sociedade abaetetubense.

Natália, mesmo com tantas dificuldades, concluiu seus estudos primários; fez aulas de dança com a professora Marinelma Pinheiro; desenvolveu inúmeros trabalhos como coreógrafa e dançarina; e conseguiu abrir seu próprio salão de beleza, chamado ‘Elas por Elas’. É cabeleireira há mais de vinte anos.

Em relação ao termo “mulher trans”, que Natália usa para se autodefinir, Jorge e Travassos (2018), no livro *Transexualidade*, analisam pelo prisma da psicanálise. No terceiro capítulo, especificamente, os autores fazem uma diferenciação entre os sujeitos transexual, transgênero e travesti. Os transgêneros são sujeitos que, apesar do sexo de nascença, não se identificam com o seu gênero (homem/masculino; mulher/feminino). Os transexuais seriam aqueles que necessitam não apenas se parecer com o sexo oposto como tornar-se outro sexo. Os travestis são sujeitos que desejam usar roupas do sexo oposto, mas não continuamente.

Essas definições seriam aceitáveis e até fixas se fizessem referência às estátuas gregas. Porém, como sabemos, o ser humano pode subverter todas essas categorizações, visto que, “o gênero é recebido, mas com certeza não simplesmente inscrito em nosso corpo como se fôssemos meramente uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca” (BUTLER, 2019, p. 38).

Além de Natália, encontramos, durante a coleta de campo, a artista transexual Didhia Mikaelen. Ela é natural de Abaetetuba e trabalha como cabeleireira há vinte e dois anos. A mesma foi seis vezes eleita campeã do Baile Gala Gay, recebendo quatro títulos consecutivos, e dois em anos intercalados. De acordo com Didhia, por causa do regime consecutivo de vitórias, a equipe organizadora do baile resolveu criar uma regra na qual a campeã daquele ano não poderia disputar o título no ano seguinte. Dessa forma, a rainha do ano anterior faria apenas uma participação simbólica para repassar a faixa de campeã para a outra rainha.

Quando Dhidia não disputava o Gala Gay, realizava performances como *drag queen*. Uma de suas performances consistia no “bate cabelo”, que caracterizava-se por uma dublagem de música, geralmente em inglês, na qual a artista dançava e realizava movimentos giratórios com a cabeça/peruca. No fragmento, abaixo, Didhia fala do seu começo artístico e da sua transição de identidade:

Na época eu era uma drag queen, né? Que se montava só para fazer os shows à noite. Hoje em dia não, eu já me sinto uma trans, porque já me visto vinte e quatro horas feminada, entendeu? Estilo todo feminino. Já faz muitos anos, uns quinze anos que não visto roupa masculina. Me sinto super bem. O importante é a gente se sentir bem, né? Com a gente mesmo. (Entrevista com Didhia Mikaelen em 30 de outubro de 2019)

Os termos “*drag queen*”, “*trans*” e “*masculino*”, recorrentes na fala da Didhia, expõem um complexo processo de performatividade de gênero. Eles apontam que, no decorrer de um certo espaço-tempo sociocultural, o corpo dela foi se reconfigurando e encontrando diferentes formas de existência com o auxílio, inclusive, das suas inúmeras vivências performáticas.

No tocante à vida e à arte, muitas das performances apresentadas por Didhia foram baseadas na cultura amazônica. Em duas das apresentações que a consagraram rainha, ela usou as seguintes temáticas: ‘Vaquejada’ e ‘Vitória-régia’. Na ‘Vaquejada’, relacionada à cultura da ilha do Marajó-PA, ela subia na fantasia e simulava tocar um berrante no final da apresentação. Em ‘Vitória Régia’, lenda amazônica que conta a história da paixão de uma índia (Naiá) pela lua (Jaci), a artista apertava um botão acoplado à fantasia que abria alguns guarda-chuvas dos quais caíam papéis picados. Finalizava sua performance coreográfica com uma sombrinha nas mãos, que simulava a própria Vitória-régia.

Tanto Didhia Mikaelen quanto Natália Souza Kawazaki são mulheres trans que começaram a se expressar artisticamente por meio da dança. Em várias edições do Baile Gala Gay elas foram concorrentes diretas. Suas histórias se cruzam tanto, que certa vez as duas dividiram o título de primeiro lugar no referido concurso, vejamos:

Eu tenho um título de rainha, foi empate com a Dhidia. E tenho quase nove ou dez títulos de primeira princesa. Nunca fiquei atrás, sempre fui primeira princesa e participando do baile. Aí eu vi o baile se evoluir. Quando eu falo o baile se evoluir, foi assim: primeiro com fantasias, as fantasias começaram a vir melhores. Depois com coreografia, porque no começo não tinha, só era a música do Rainha o “Papaya” e as candidatas desfilavam com essa música. Depois vieram as coreografias e fantasias mais elaboradas. Fantasias com efeitos. Foi no auge do Gala Gay, o maior baile do Estado do Pará, eu acho, que lotava as sedes de pessoas. (Entrevista com a Rainha Natália Souza Kawazaki em 08 de outubro de 2019)

Dessa segunda geração, contemporânea da Natália e da Didhia, também encontramos Maria Eduarda Santos Pinheiro, conhecida popularmente como Duda Nereidy (Duda vem de Dudu, seu apelido de infância; e Nereidy ou Nereida vem de “sereias”). É uma artista transexual de origem ribeirinha que começou dançando como menino, mas como não se encontrava no meio dos rapazes, abandonou, por diversas vezes, alguns cursos de dança.

No ano de 1993, a mãe de Duda se divorciou levando-a, e a seu irmão, para Belém. Lá, como era a Secretária de Educação do Estado quem realizava as matrículas dos alunos, conforme a disponibilidade de vagas, Duda e seu irmão, à época, menores de idade, foram matriculados em escolas distantes, provocando um grande transtorno para ela, que acabou não concluindo seu ano letivo. Como última tentativa, Duda pediu à sua mãe que a deixasse voltar para Abaetetuba com o intuito de não parar de estudar e concluir o Ensino Médio. Ela voltou, porém teve que morar em casas de parentes, enfrentando diversas situações constrangedoras.

Paralelamente aos estudos, Duda foi se envolvendo com os grupos de quadrilhas juninas da cidade. Em 1997, iniciou suas atividades artísticas como coreógrafa, montando a sua primeira Miss Junina, que fazia parte da quadrilha mirim do Bahia, localizada no bairro da Francilândia. Sob influência das telenovelas do canal SBT, ela utilizou como trilha sonora a música da novela Maria do Bairro, que foi algo inovador para a época, e que ela mesma resume nos seguintes termos: “foi aquele babado!” (PINHEIRO, 2018). Além disso, naquele mesmo ano, ela ainda dançou como brincante

masculino na Quadrilha Raízes de Abaeté. Um papel que ela fazia com raiva, mas que “dançava por amor à dança, pelas viagens, pelo cheiro de patchuli” (PINHEIRO, 2018).

Naquele contexto sociocultural ela foi tendo contato com os primeiros eventos gays, e também com os sujeitos que deles participavam. Ela nos lembra a vez em que foi para a Vila de Beja, junto com a amiga Didhia, e descobriu a ‘Noite dos Paetês’, atual concurso ‘Beja Verão Gay’, que era realizado na sede de festa Pacoca. Um tempo depois, mesmo temerosas com as reações de suas famílias, elas disputaram esse concurso. A família de Duda, a princípio, apenas falava que isso era uma vergonha para os familiares. Por outro lado, a família da Didhia, por ser mais tradicional, usava de agressões físicas e verbais quando descobriam o envolvimento dela em algum evento. Foram muitos os momentos em que ambas usaram perucas para que ninguém as reconhecesse. Em algumas vezes não tiveram êxito, mas estavam felizes por estarem vivendo/expressando as suas sexualidades e rompendo, em parte, com o poder dos discursos heteronormativos.

Em diferentes sociedades, na atualidade, muitos sujeitos LGBTQIAP+ assistem suas identidades de gênero ainda sendo vistas como abjetas. Neste ano de 2023, por exemplo, foi criada, em Uganda, uma lei que proíbe todo e qualquer sujeito de assumir a homossexualidade. O agravante, nisso tudo, é que o cidadão que for pego mantendo relações sexuais homoafetivas pode ser condenado à morte. Nesse caso, quando o direito universal básico (direito à vida) não está sendo garantido, devemos nos perguntar: por que alguns cidadãos têm o direito de viver livremente suas sexualidades e outros não? Quais são os critérios utilizados para decidir sobre a vida ou a morte de inúmeros sujeitos com base em suas sexualidades? É um ato/acordo sociocultural para legitimar o quê?

Em Abaetetuba, ao começarem a se assumir, muitas artistas transformistas, sofreram, na pele, os preconceitos. Tais preconceitos, advindos de certos sujeitos homofóbicos, na visão bem humorada e crítica de James Dawson (2015), podem ser vistos como uma forma de “transferência negativa”. Ou seja, são sujeitos recalcados que, por algum motivo, não conseguiram assumir os seus gêneros, ficando “nos armários”, torcendo para que seus sentimentos gays desaparecessem.

No campo artístico performático, Maria Eduarda teve, na década de 90, inúmeras participações vanguardistas/subversivas. Foi, a saber, a primeira mulher transexual a entrar desnuda – coberta apenas por pinturas corporais – em um desfile de Escola de Samba de Abaetetuba. Além disso, foi rainha de bateria de algumas Escolas de Samba, enfrentando, inclusive, o preconceito de alguns ritmistas que não queriam tocar por causa da sua identidade de gênero.

Duda participou de várias edições do Baile Gala Gay (1998, 1999, 2002,...), acumulando quatro títulos de Campeã e outros como Princesa. Entretanto, suas maiores contribuições aconteceram nos concursos juninos. Foi a primeira mulher transexual a dançar em uma Quadrilha Junina como mulher; e é a maior colecionadora de títulos do concurso Miss Junina Gay da cidade.

De acordo com Maria Eduarda, os primeiros concursos de Miss Junina Gay foram realizados clandestinamente em uma casa de eventos chamada ‘Sabiá’. Eram escondidos porque o preconceito com a classe era, ainda, muito forte. Tal concurso surgiu em decorrência da necessidade das artistas em mostrar seus talentos como dançarinas, haja vista que elas já montavam performances inovadoras para as mulheres cis das quadrilhas juninas do município. Em 2001, o Miss Junina Gay foi devidamente reconhecido pela Fundação Cultural de Abaetetuba (FCA), passando a acontecer durante a

Quadra Junina – maior evento sociocultural do mês de junho que acontece, atualmente, no Ginásio Poliesportivo Hildo Carvalho.

Em uma de suas *performances* como Miss Junina, Maria Eduarda desenvolveu a temática ‘Índio: por uma terra sem males’. Sobre esse fato, lembrou que tinha coreografado a amiga transexual Monayara Matarazo para ganhar o título. No entanto, como o namorado da Monayara estava “desfazendo” de seu figurino e dizendo que ela não ia ganhar, Duda entrou na quadra com toda a garra e arrastou o título, empatada com sua amiga. Uma curiosidade: Duda nunca coreografou para si mesma. Ela ouvia muito a trilha sonora, e na hora improvisava os movimentos de acordo com o seu repertório gestual. Isto significa que a *performance* e, conseqüentemente, “pedaços de comportamento restaurado podem ser recombinaados infinitamente, mas é importante destacar que nenhum evento pode copiar, exatamente, outro evento” (COSTA, 2015 p.41).

Concluindo esta passagem pela segunda geração, Maria Eduarda faz uma crítica às atuais transformistas, que só participam dos concursos performáticos pelo título, pela faixa. Diz que na sua época as artistas faziam por amor à dança. Ademais, afirma que para ser uma rainha é preciso de presença de palco, humildade e verdade. Em suas palavras: “Quando eu entro no concurso a personagem entra em mim e a Duda fica em segundo plano” (PINHEIRO, 2018).

O TÍTULO É MEU! A TERCEIRA GERAÇÃO

Nessa terceira geração de artistas transformistas, percebemos uma mudança significativa no cenário sociocultural abaetetubense. Primeiro, porque surgem, ao contrário das gerações anteriores, mais espaços/concursos performáticos LGBTQIAP+ que estimulam e permitem a participação dos sujeitos. E, segundo, por haver uma aceitação maior da sociedade, muitas artistas estão assumindo suas sexualidades, ainda na pré-adolescência. Além disso, com o acesso às novas tecnologias, produtos e informações, é visível que a marca dessa terceira geração é a criatividade, inovação e subversão. Entretanto, por estarem em ambientes festivos, algumas têm contato com bebidas alcoólicas, drogas ilícitas e relações sexuais sem proteção – situação que compõe o lado obscuro dos concursos.

Fora o Baile Gala Gay, que muito influenciou as gerações anteriores, outros concursos performáticos surgiram em Abaetetuba a partir dos anos 2000. Tais concursos ampliaram o uso do corpo em diferentes formas e espaços de atuações (praças, ruas, sedes de festa, entre outros). Em 2008, por exemplo, pensando em promover uma consciência ambiental relacionada ao descarte correto do lixo na Vila de Beja, um grupo de amigos – coordenado por Adriano Crocoká, Bia Falcão e Bolos – criou o ‘Garota Carro do Lixo’.

Depois de alguns anos, já em 2013, a Garota Carro do Lixo ficou sob a inteira responsabilidade de Adriano. Além disso, passou a acontecer no Luar de Beja, local onde acabou se tornando um dos maiores eventos LGBTQIAP+ da cidade. Naquela edição, Teresa Suja Imunda ficou em terceiro lugar; Pirenta, em segundo; e a campeã, com nota máxima, foi Adiel Cantina da Serra (Adiel Alon).

Foi durante a coleta de campo que soubemos que o Adiel já tinha sido campeão do concurso Garota Carro do lixo. E mais, que ele tinha realizado a performance mais subversiva de toda a his-

tória do evento. Logo, objetivando entrevistá-lo, entramos em contato pelo *facebook*. Depois de alguns dias de espera, ele nos respondeu, dizendo que ia contribuir com a pesquisa.

Foi pelo *facebook* que Adiel, por meio de vários áudios, nos contou todo o seu processo criativo/subversivo. De acordo com seus relatos, em 2013, já morando em Goiânia, foi passar as férias de julho em Abaetetuba. Como o mesmo era muito conhecido no meio LGBTQIAP+ na cidade, as “gays” e as “sapatões” diziam: “Bora, viado participa [...] vai ser babado e tudo mais. Boca de confusão o concurso” (ALON, 2020). Após muita insistência dos amigos, ele confirmou sua participação: “Eu sempre quis participar, mas era só viado desgraçado que participava” (ALON, 2020).

Com a ajuda de Perez Watson (Perereca) e Jordan (Tiffany Melo), entre outras pessoas, ele se lançou para a disputa. A sua grande rival era a candidata Ernesta Pirão (*in memoriam*), que era moradora da Vila de Beja e já tinha vencido algumas edições do evento, mas que, por algum motivo, não participou naquele ano.

No meio da carreta que percorria a Vila de Beja, Adiel foi revirando os lixos e pegando tudo o que podia para criar a sua fantasia (tampa de vaso, calcinha etc.). Ademais, a sua bermuda e camisa foram rasgadas, e uma cueca e os dentes de um cachorro morto foram usados como cordões. Nas palavras dele: “eu virei uma garota do lixo” (ALON, 2020).

Ainda no processo de montagem de sua fantasia, ele pediu ajuda para alguns garis que forneceram alguns materiais, porém afirmou: “isso não ia me fazer ganhar” (ALON, 2020). Foi, então, que ele teve a ideia de pedir para uns quatro rapazes que lhe carregassem durante a sua entrada no concurso. Ao ser carregado ele se sentiu: “rainha”, “perfeita”, “linda”, “uma Cleópatra” (ALON, 2020).

Quando Adiel já ia entrando para se apresentar, alguém avisou que ainda não era a sua vez, então os rapazes o abaixaram. Correndo rapidamente para o banheiro, ele achou um cabo de vassoura. Lá, pediu ao caseiro da sede uma faca emprestada para cortar uns 10cm do cabo. Após cortado, ele enfiou o pedaço de pau em uma camisinha e, posteriormente, em seu ânus.

Chegou a vez do Adiel. Ele entrou carregado pelos garotos. Durante a execução de sua performance ele teve a ideia de ficar pelado, e ficou. Em seguida, escondeu o seu pênis entre as pernas e se jogou no chão. Seu corpo estava completamente alterado devido à grande ingestão de bebida alcoólica. Ao final, vendo que o público estava indo ao delírio com a sua apresentação, ele pediu silêncio com um gesto de colocar o indicador sobre os lábios e tirou o pedaço de pau do seu ânus.

Em 2014, Adiel foi passar a faixa para a próxima ‘Garota do Lixo’, mas ele não quis concorrer novamente porque tinha que voltar para Goiânia. Por fim, em seu depoimento, ele disse que queria voltar a participar do concurso quando passasse a pandemia.

Como puderam perceber, a partir do depoimento do Adiel, a terceira geração de artistas transformistas de Abaetetuba promove arte com subversão/transgressão. Uma geração capaz de provocar tanto fissuras na sociedade quanto estados de transe nos espectadores, visto que “o poder que as pessoas têm de se reunir é ele mesmo uma importante prerrogativa política” (BUTLER, 2019, p.14)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi pensando nesse fortalecimento da cultura amazônica e LGBTQIAP+, que resgatamos algumas experiências artísticas vivenciadas na microrregião do Baixo Tocantins, Pará. Experiências socioculturais pouco valorizadas, incentivadas e pesquisadas.

Nessa bricolagem metodológica entre etnografia e autoetnografia, pudemos ativar várias memórias restauradas/performadas dos sujeitos pesquisados. Memórias que, com toda a certeza, vão contribuir para o crescimento e reconhecimento da história artística LGBTQIAP+ em geral.

A escolha dos concursos, fatos relatados e pessoas entrevistadas foi muito difícil. Muitas experiências ficaram de fora dessa escrita, ora por falta de tempo para realizar uma reflexão mais aprofundada, ora pensando em aproveitá-las em outros momentos acadêmicos.

Sobre os processos criativos narrados neste artigo, gostaríamos de frisar que são efêmeros, políticos e altamente estruturados. Ou seja, esses processos, mesmo criados no âmbito da cultura popular, envolvem muita pesquisa, logística e recursos humanos. Assim sendo, os trabalhos das artistas transformistas são tão sérios quanto os trabalhos realizados pelos grandes performes das artes cênicas. Com algumas diferenças: não possuem a mesma visibilidade, apoio financeiro e reconhecimento.

Por fim, esse primeiro “foda-se”, proferido em Abaetetuba por gays, travestis e transexuais, durante a criação do Baile Gala Gay em 1976 (ou 1983), ecoou longe. Hoje, o que se vê, pela performatividade plural das artistas transformistas nos concursos performáticos, é uma revolução micropolítica. Uma revolução subversiva do cu, da arte e das “bixas” abjetas da Amazônia.

REFERÊNCIAS

ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: LAGES, Vinícius, BRAGA, Christiano, MORELLI, Gustavo (orgs.); SACHS, Ignacy (prefácio). **Territórios em Movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília: SEBRAE, 2004.

ALON, Adiel. Concurso Garota Carro do Lixo. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. In: LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba**: concursos, performances e performatividades. Curitiba: CRV, 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

COSTA, Iracy Rúbia Vaz da Costa. Interseções performáticas: o conceito de performance em Butler e Schechner. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança III**- Pesquisas do CIRANDA- Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

DAWSON, James. **Este livro é gay**. Ilustrações de Spike Gerrel; tradução de Rafael Mantovani; revisão técnica e adaptações para a edição brasileira Vitor Angelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etonografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena nº7** (PPGAC/UFRGS), Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>. Acesso em: 08 de jun. de 21.

HALBWACHS, Maurice. Memória social e memória coletiva. In: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006

JORGE, Marco Antônio Coutinho; TRAVASSOS, Natalia Pereira. **Transexualidade: o corpo entre o sujeito e a ciência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades**. Curitiba: CRV, 2022.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, vol. 10, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 10 de jan. 2021.

MIKAELEN, Dhidia. Baile Gala Gay de Abaetetuba. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. In: LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades**. Curitiba: CRV, 2022.

MORGADO, Gisele Estefany. Baile Gala Gay de Abaetetuba. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. In: LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades**. Curitiba: CRV, 2022.

PRECIADO, Paul B. (Beatriz). **Manifesto Contrassexual**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. (Beatriz). **Transfeminismo**. São Paulo: n-1 edições, 2018. (Série Pandemia)

PINHEIRO, Maria Eduarda Santos (Duda Nereidy). **Baile Gala Gay de Abaetetuba**. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. Abaetetuba, 18 out. 2018. [entrevista não publicada]

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Revista O percevejo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A construção social da memória. In: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SABÁ (Lucélia Santos). Baile Gala Gay de Abaetetuba. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. In: LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades**. Curitiba: CRV, 2022.

KAWAZAKI, Natália Souza (Tana Look). Baile Gala Gay de Abaetetuba. Entrevista concedida a Heberton dos Santos Lobato. In: LOBATO, Heberton dos Santos. **Rainhas Transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades**. Curitiba: CRV, 2022.



10

ETNOCENOLOGIA



A TRAJETIVIDADE ESPELHADA DA ETNOCENÓLOGA DE RITOS FÚNEBRES NA ILUMINAÇÃO DOS MORTOS EM CURUÇÁ-PA

Valéria Fernanda Sousa Sales¹

RESUMO

Neste artigo apresento minha trajetividade de pesquisa no doutorado em Artes da Universidade Federal do Pará. Discussões realizadas entre etnografias, documentos históricos, estudos bibliográficos, o luto pela morte do meu pai e a pandemia de Covid-19. Etnografias com observadores, participantes e praticantes da Iluminação dos Mortos no cemitério São Bonifácio em Curuçá-PA nos anos de 2017 a 2021. Processo que moveu as concepções de campo de pesquisa à igreja da Ordem Terceira do Carmo (Sabará – MG), para compreender a estrutura das igrejas-cemitério presentes no Brasil até o século XIX, promovendo um novo olhar de compreensão ao Corpo-cemitério com suas espetacularidades Vizinhos de Sepultura, Zeladores de Túmulo, Biscateiros e o Cemitério Fashion, no Dia de Finados. Apresento reflexões escritas no corpo de um metaprocessos, em que estive de frente com o espelho do autoconhecimento para viver o luto e mergulhada na metalinguagem de pesquisar um rito fúnebre em um mundo pandêmico.

Palavras-chave: iluminação dos mortos; curuçá-PA; ritos fúnebres; espetacularidades; luto.

La trayectoria reflejada de la etnócenóloga de los ritos funerarios en la Iluminación de los Muertos en Curuçá-PA

RESUMEN

En este artículo presento mi trayectoria de investigación en el Doctorado en Artes de la Universidad Federal de Pará. Discusiones realizadas entre etnografías, documentos históricos, estudios bibliográficos, el duelo por la muerte de mi padre y la pandemia de Covid-19. Etnografías con observadores, participantes y practicantes de la Iluminación de los Muertos en el cementerio de São Bonifácio en Curuçá-PA en los años 2017 a 2021. Proceso que trasladó las concepciones del campo de investigación a la iglesia de la Tercera Orden del Carmo (Sabará – MG), para comprender la estructura de las iglesias cementerio presentes en Brasil hasta el siglo XIX, promoviendo una nueva perspectiva de comprensión del Cuerpo Cementerio con sus características espectaculares: Vecinos de Tumbas, Guardianes de Tumbas, Biscateiros y el Cementerio de Moda, en el Día de Los Muertos. Presento reflexiones escritas en el cuerpo de un metaproseso, en el que estuve frente al espejo del autoconocimiento para experimentar el duelo y sumergida en el metalenguaje de la investigación de un rito funerario en un mundo pandémico.

Palabras clave: iluminación de los muertos; curuçá-PA; ritos funerarios; espectacularidades; dolor.

¹ Professora da Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC-PA), atriz, encenadora, etnócenóloga de ritos fúnebres, doutora em Artes (PPGARTES/ICA/UFPA/2022), sócia efetiva da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) e da ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais). E-mail: vsfsales79@gmail.com

ILUMINAÇÃO DOS MORTOS EM CURUÇÁ-PA

No ponto de início do projeto para o doutoramento em Artes no ano de 2017 havia uma bifurcação, os dois caminhos apontavam para os Estudos Cemiteriais², de um lado seguia para a volta do cortejo fúnebre do Frete (Sales, 2014) com os praticantes do fenômeno consumindo bebidas alcoólicas, dançando e cantando, mas sem o corpo morto que estava sepultado em sua nova casa, o cemitério São Bonifácio no centro de Curuçá-PA. Ou eu iniciava a trajetória para compreender as homenagens aos mortos realizadas pelos curuçaenses na Iluminação dos Mortos, no Dia de Finados.

Para escolher o caminho, pedi em minhas orações, que N. Sra. de Nazaré me desse um direcionamento e este veio durante uma missa na Basílica de Nazaré³, em que o sermão do padre falou da importância de iluminarmos os mortos. Segui a trajetória acompanhada de minha espiritualidade, encontrando pedaços de significação da Iluminação de Finados, sem perceber que o caminho era espelhado e que chegaria o momento do encontro com minha criança interior para enfrentar meus medos de estar de frente com um morto familiar, na visita da morte para o meu pai.

No início do doutoramento, minha caminhada passou por conhecimentos teóricos, metodológicos, documentais e – com a chegada da primeira pesquisa de campo – os primeiros entendimentos sobre o fenômeno: meu local de pesquisa (cemitério São Bonifácio intra/extramuros), os trabalhadores, praticantes, observadores e as espetacularidades presentes.

Para acompanhar os preparativos da Iluminação, o meu campo de pesquisa se iniciava na metade do mês de outubro. O primeiro grupo que eu encontrava no cemitério São Bonifácio se autodenomina *Biscateiros*, por realizarem diversos serviços de limpeza, construção, pintura e venda de artefatos como cruzeiros de madeira e caixas-túmulo (caixas retangulares em madeira e com uma cruz para sepultamentos recentes que não podem ter construções em alvenaria). Trabalho realizado com respeito aos mortos e seus familiares, além de envolver vocação do trabalhador por estar em um lugar temido por muitos, o cemitério.

O segundo grupo de trabalhadores que encontrei, foi o das *Vendedoras de Manicuera*, que preparam a bebida típica da Iluminação, feita da madiocaba (mandioca doce) e servida em uma cuia com arroz ou macaxeira cozida. Que para além de acompanhar lembranças, é um trabalho repassado por gerações de mulheres que são mantenedoras de suas famílias, um “Patrimônio Cultural do Município de Curuçá, transmitido entre gerações, sendo recriado pela comunidade em função de seu ambiente, interação e história, gerando sentimento de identidade e pertencimento” (Sales, 2022).

O terceiro grupo de trabalhadores, foi o das *vendedoras de grinaldas de flores* (coroa de flores), trabalho também realizado por gerações de mulheres que foram aprimorando a feitura das

² Os estudos cemiteriais surgem como formas de investigação que tomam locais de sepultamentos enquanto objeto ou fonte de pesquisa. Seja pela análise individual do túmulo ou pela do conjunto, são contempladas as mais variadas formas e configurações de cemitérios, campos santos e necrópoles. Levando-se em conta a progressão conceitual e tipológica dos enterramentos ao longo dos séculos, incluem-se os locais internos e externos de sepultamentos em casas, templos, igrejas, cemitérios de escravos, de indigentes, confessionais ou extramuros, públicos ou privados, em tipologias extramuros, convencional, parque, jardim, vertical, memorial ou crematório. (GRASSI, 2016).

³ A Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré começou a ser erguida em 1909, no lugar onde foi encontrada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré por Plácido José de Souza na cidade de Belém, no estado do Pará, às margens do Igarapé Murutucu. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_Santu%C3%A1rio_Nossa_Senhora_de_Nazar%C3%A9 Acesso em 07/10/2023

flores, antes de papel crepom e que na atualidade são confeccionadas em E.V.A, personalizadas com fotografias, cores e símbolos de times de futebol, que o falecido homenageado gostava e para agradar seus familiares.

Estes três grupos de trabalhadores da Iluminação dos Mortos em Curuçá, exercem papéis sociais com comportamentos espetaculares em suas práticas extracotidianas (Bião, 2009). Papéis sociais que só existem naquele lugar (cemitério São Bonifácio e seus arredores), período (metade de outubro a 03 de novembro), com vestimenta e equipamentos que os identificam naquele fenômeno. Trabalhadores que em suas ações cotidianas são pescadores, lavradores, funcionários públicos, estudantes...

Com o cemitério organizado, a manicuera a ser degustada e a grinalda de flores a ser escolhida, chega o 02 de novembro, Dia de Finados. Momento de homenagens dos vivos para os mortos, seja acendendo velas, colocando flores nos túmulos, realizando orações com a família reunida ao redor dos túmulos:

[...] o rito da Iluminação dos Mortos – homenagem aos entes queridos falecidos, em que a cada vela acesa, têm os caminhos iluminados e envolve a diminuição da saudade dos vivos que rumam para a saída do luto, realizando assim, o apaziguamento entre os vivos e mortos (Sales, 2022, p. 17)

Momento de homenagens dos familiares, lugar de reflexões sobre solidariedade em iluminar o caminho do falecido para que este fique em um bom lugar, orações que diminuem a dor a cada visita ao túmulo. Momento de lembranças entre pessoas que conheceram o falecido, que através de seu túmulo estabelecem uma relação de descanso eterno (túmulo cama, leito), lugar onde a criança dorme protegida (túmulo berço, cercadinho), desejos da alma salva (túmulo capela), lugar familiar (túmulo casa), preservação do status familiar (túmulo de grande porte com materiais considerados nobres).

A Iluminação dos mortos em Curuçá acontece durante o dia e a noite. O dia para aqueles que querem momentos mais tranquilos, com menos fluxo de visitantes, para os que moram em outros municípios que desejam deixar suas homenagens e retornar para suas residências. À noite o fluxo de visitantes aumenta, assim como as vendas no Bosque da Igualdade⁴ em frente ao cemitério, são vendidas velas, grinaldas de flores, manicuera, comidas típicas paraenses, bebidas, brinquedos...

Além das comensalidades no Bosque da Igualdade, há comportamentos espetaculares durante a Iluminação que são geradas pelo sentimento de pertencimento dos praticantes com este fenômeno. O cemitério se conecta como uma extensão da casa do curuçense, os túmulos são visitados, cuidados pelos biscateiros e possuem uma vizinhança que é reconhecida como *Vizinhos de sepultura* ao se reencontrarem uma vez por ano naquele momento e lugar. Os vivos conversam, fazem orações pelos falecidos em um o momento de estar junto, compartilhando saudades.

É um evento extracotidiano que merece uma vestimenta especial, seja comprada/escolhida para aquele momento de reencontrar amigos, familiares ou namorar. Seja confeccionada com frases e fotografias em homenagem aos falecidos, pois o Dia é de Finados. Espetacularidade que nomeio

⁴ Bosque centenário localizado na frente do cemitério São Bonifácio em Curuçá-PA.

de *Cemitério Fashion*, sendo um momento para ser visto, admirado ou reconhecido como parente daquele falecido, cuja camisa personalizada estabelece um status social de família numerosa, organizada e que zela pelos seus entes queridos.

Papéis sociais e espetacularidades que tem como espaço um corpo-cemitério que convive com habitantes que possuem casas, vizinhos, trabalhadores exclusivos que cuidam da construção e conservação do lar dos mortos. Que no Dia de Finados recebe muitas visitas que deixam suas orações, velas e flores que enfeitam túmulos-casas, túmulos-berços, túmulos-capela, túmulos-leitos, túmulos-cama. Corpo-cemitério pertencente ao povo curuçaense, cujo espaço cemiterial é de convivência, dedicação aos mortos e saudades.

Durante as etnografias das Iluminações de 2017 e 2018, minhas vivências com o fenômeno foi de compreensão dos praticantes em seus comportamentos extracotidianos, a estrutura do fenômeno, nomenclatura, origem através de documentos, bibliografias, metodologias nas disciplinas do doutoramento e estudos da Etnocenologia. Contudo, no ano de 2019, a vida girou para mim e mergulhei no luto pela morte do meu pai e precisei aprender o que é iluminar um ente querido. Iluminar o meu eu, olhar para a minha dor, ver a minha alma encolhida sem forças para levantar e descobrir como conseguir iluminar o caminho do meu pai que atravessou o espelho, mudou de condição. Mudamos de condição, eu também estava morta.

TRAJETIVIDADE ESPELHADA

Ao olhar o meu trajeto e percebê-lo espelhado, parei, vi minha imagem sobreposta a do meu pai. Com a notícia da morte dele, atravessei o espelho, desci em minhas profundezas para encontrar minha criança interior chorando pela falta do pai. Antes da morte visitar minha família, sentia-me livre, feliz, dona de mim, pois ao meu redor tudo estava bem com meus pais e irmãos vivos em casa.

O conhecimento de si e do mundo é um fenômeno reflexivo e trajetivo. Trajetivo no sentido de revelar essa duplicidade e ambiguidade da relação entre o subjetivo e objetivo. O conhecimento dá-se nesse trajeto (Gilbert Durand) permanente entre o si e a alteridade, entre o eu e o mundo. A melhor metáfora compreensiva é a experiência-expressão do espelho (Jacques Lacan), que multiplica ao infinito a reflexividade (Bião, 1996, p. 13)

Com o conhecimento sendo este fenômeno reflexivo e trajetivo para a compreensão de si e do mundo, em movimentos de alteridade com todas as situações e sujeitos que encontramos, que para mim sempre mostrava os reflexos no espelho. Era a minha vez de entrar no fenômeno, não mais como observadora dele, mas como praticante da Iluminação de Finados. Caminhei para o aprendizado profundo do que é fazer parte de uma família enlutada, que cuida da nova morada de seu morto familiar, sente a tristeza de encontrar o túmulo cheio de mato e ver o abandono, o esquecimento.

Acender velas para iluminar o caminho do meu ser amado, orando para que ele encontre um bom lugar na eternidade, não sinto o medo que eu sinto, muito menos a tristeza profunda que me acompanha.

O primeiro momento foi de recolhimento, perdi-me do caminho. A etnocenóloga de ritos fúnebres estava de luto e não conseguia se conectar com assuntos que envolvessem a temática da morte, pois a dor se estabelecia em sua forma de fuga: a procrastinação. Foram momentos de olhar para mim, descobrir quem eu sou e como ressignificar a ausência externa em presença interna. Enquanto o tempo da vida corria e os prazos da academia exigiam produção intelectual, lutei para subir as escadas novamente, segurei a mão do meu orientador e fui.

Neste ano de 2019 vivendo o luto, com o olhar voltado para dentro, busquei outros caminhos para compreender o que estava lá atrás na História do Município de Curuçá e sua igreja-cemitério, a igreja de N. Sra. do Rosário. Como a estrutura da igreja foi muito modificada através de várias reformas, sua característica original se perdeu, assim como os locais de sepultamento dentro e fora dela. Com este caminhar atento de como e onde eram realizados estes cortejos fúnebres e enterramentos, movi meu campo de estudos para a igreja histórica da Ordem Terceira do Carmo em Sabará – MG, por ser uma igreja contemporânea à de Curuçá e ainda conservar características do período de igreja-cemitério. Assim apresentei a noção de *Campo Movente*:

[...] noção que possibilita a movência da percepção do pesquisador a outro campo/corpo para a compreensão do fenômeno estudado. Sendo campos de pesquisa que comunguem da mesma esfera histórica, imaginária, artística, de pertencimento ou outras, para se compreender as características do campo original quanto aos seus significados (Sales, 2022, p. 24)

Noção que me possibilitou identificar o local de sepultamentos no adro da Igreja de N. Sra. do Rosário, a partir da observação em loco dos locais de sepultamento na igreja de Sabará-MG, assim também, compreender a mudança do espaço cemiterial da igreja-cemitério para o *cemitério secular*, administrado pelo poder público e, que à época era, distante dos centros urbanos. Mudanças não somente espaciais como de cuidados quanto à salvação da alma, que dentro da igreja-cemitério era a preocupação com a *morte de si mesmo* e no cemitério secular passou a ser com a *morte do outro*. Para exemplificar esta mudança fiz um esquema destas noções (Figura 1).

Com a pesquisa de campo movente na igreja da Ordem Terceira do Carmo em Sabará-MG e aprofundamentos nas etnografias das Iluminações, foi possível compreender que com a mudança espacial da igreja-cemitério para o cemitério secular houve também a mudança de preocupação com a salvação da alma. Na igreja com as orações, missas frequentes e imagens sacras, o moribundo era o anfitrião do seu próprio velório e decidia pelo Funeral Barroco na igreja-cemitério até o final do século XIX. Contudo, com a Política Higienista⁵ que se instaurou neste período que além de preocupações com a contaminação e mortes na epidemia de Febre Amarela, havia o interesse de retirar os corpos da igreja para serem estudados pelo curso de Medicina que crescia no país, sendo assim, questões políticas e higienistas.

Com a mudança dos sepultamentos na igreja-cemitério para cemitério secular longe dos centros urbanos, a preocupação passou a ser com a salvação da alma do outro, cujos familiares se encarregam de preservar seu local de sepultamento, orar para que ele fique bem e que as luzes das velas iluminem seu caminho até a eternidade.

⁵ Além do debate médico, e fundamentando-o, havia um debate político em curso. Tratava-se, afinal, de reduzir a influência da igreja, vista como símbolo do atraso proveniente da vida colonial, a partir do predomínio da esfera da vida social – a morte – até então sobre controle do clero. E tratava-se, a partir daí, de transformar o cemitério em território laico, exemplar a partir de sua laicidade e livre da zona de influência do catolicismo. (Souza, 2020, p. 121)

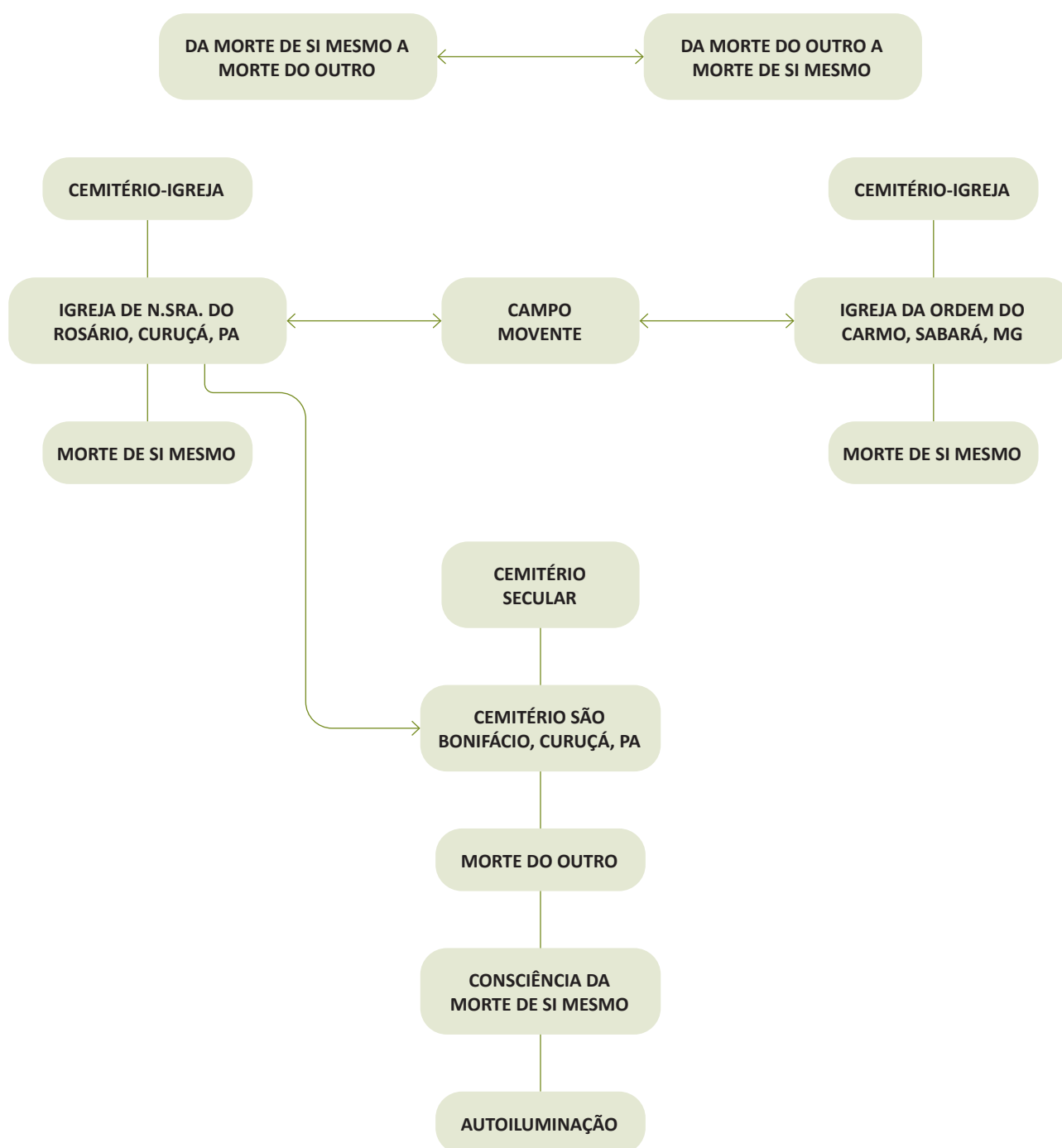


Figura 1. Esquema conceitual sobre a mudança de concepção da *morte de si mesmo para a morte do outro* a partir da mudança espacial dos sepultamentos na igreja-cemitério para o cemitério secular no século XIX, que na Iluminação dos Mortos em Curuçá no século XXI há o retorno da preocupação da *morte de si mesmo com a autoiluminação*.

Fonte: Imagem da autora, 2022

#paratodomundover

Imagem contendo palavras/conceitos da pesquisa doutoral para mostrar a reflexão acerca da mudança da preocupação da morte de si mesmo na igreja-cemitério para a morte do outro no cemitério secular e com o retorno da preocupação da morte de si mesmo no século XXI.

A mudança dos tempos e novas doenças, desvelaram preocupações, assim o foco retornou ao autocuidado e a morte de si mesmo retornou ao cemitério. Na etnografia da Iluminação dos Mortos em Curuçá no ano de 2019, presenciei uma *autoiluminação*. O jovem Marlon Ziel, acendeu velas no seu próprio túmulo para que seus caminhos fossem iluminados. Em entrevista, o jovem me contou que a família havia abandonado aquele espaço (túmulo), então ele resolveu cuidar e tomar para si, logo o mesmo já tem um “lugar para cair morto”. Entretanto, só não escreveu seu nome e data de nascimento na cruz do túmulo, por medo de levar uma surra da mãe que pensa ser uma atitude que atrai mal agouro.

Em meio a essas concepções de preocupações com a morte de si mesmo e a morte do outro, no mundo em que vivíamos em 2019, as capitais estavam cada vez mais afastadas das homenagens aos mortos e suas simbologias do fenecer. Em Belém do Pará, as funerárias cada vez mais ofereciam serviços para facilitar as burocracias e dores da morte: o doente morria nos hospitais, depois era velado em capelas, o velório poderia ser virtual (venda de pacote de internet para acompanhar o funeral) e o sepultamento tinha hora e tempo marcados para a despedida. O que era realidade nas capitais se espalhou para o mundo, de forma mais severa e impactante: sem velório, sem despedida, impedidos de acompanhar o sepultamento. A Pandemia de Covid-19 chegou e ceifou a vida de mais de 706.000 brasileiros de 2020 a 2023.

No ano de 2021, durante a pandemia fiz uma reflexão da minha pesquisa durante este momento no Auto do Círio virtual: Sagradas conexões: Figura 2.

Nesta reflexão, descrevi os acontecimentos em Curuçá durante a pandemia, as notícias das primeiras mortes que assustaram a população em saber que pessoas conhecidas dos departamentos públicos, das feiras, do comércio, vizinhos, amigos e familiares estavam falecendo pela doença. Reflexão que trouxe um apelo pelo fim da pandemia e pedido por orações às vidas ceifadas:

Mais de 595 mil mortos no Brasil por conta da Covid-19.
Mortos sem velório, sem despedida, sem o último adeus da família.
A pandemia levou vária pessoas queridas: vizinhos, amigos, familiares.
Em Curuçá, levou o Professor Jorge Loló, o Seu Quepe, o Danguinho, o Edinaldo. Os abadienses não puderam velar nem carregar o caixão de seus amigos por 4 km até o cemitério no centro de Curuçá.
A Iluminação de Finados foi nos quintais das famílias, pois não podiam aglomerar no cemitério.

Vamos acender velas para os mortos!
Vamos rezar para os mortos!
Vamos dar um caminho de luz para que eles encontrem a paz.

Atotô, Atotô, meu pai Obaluaê!
Dominador das epidemias, de todas as doenças e da peste.
Omolu, senhor da terra. Abaluaê, meu pai eterno.
Dai-nos saúde para a nossa mente! Dai-nos saúde para o nosso corpo!
Reforçai e revigorai nossos espíritos
para que possamos enfrentar todos os males e infortúnios da matéria!
Atotô, meu pai Obaluaê!
Atotô, Rei da terra!

Oh, minha mãe N. Sra. de Nazaré intercedei por nós!

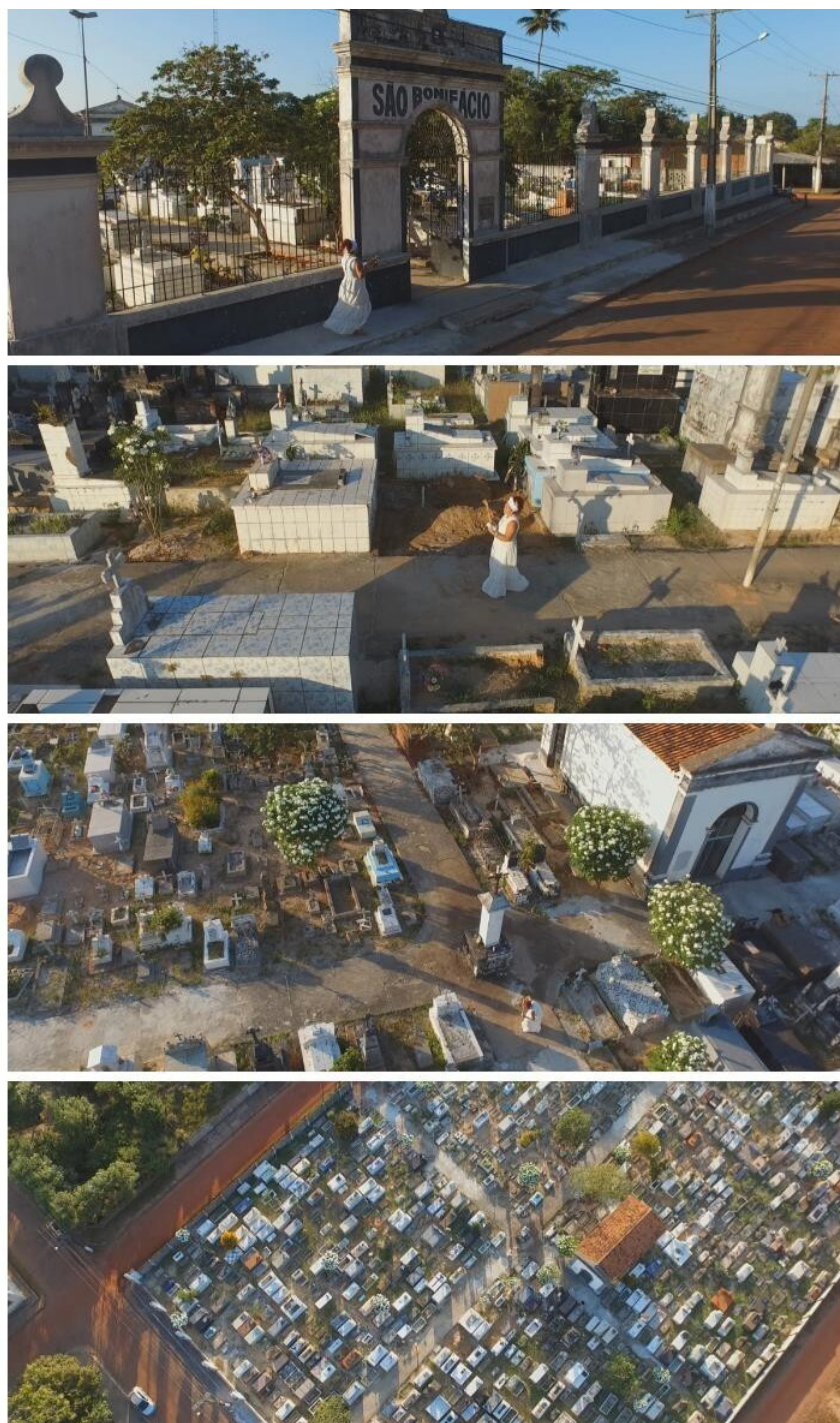


Figura 2. Vamos iluminar os mortos! Performance no cemitério São Bonifácio em Curuçá-PA, pedindo para que N. Sra. de Nazaré, Omolu, Obaluaê, ajudasse-nos a sair daquele momento, promovesse a cura e que orações fossem realizadas por aquelas almas ceifadas pela pandemia de Covid-19.

Fonte: Screenshots da filmagem de Yago Willames, 2021

#paratodomundover

a imagem mostra uma moça com vestido branco adentrando o cemitério São Bonifácio, ela leva velas para serem acesas no cruzeiro. Imagem feita por drone que mostra a moça dentro do cemitério pedindo pelo término da pandemia de Covid-19. Vídeo da performance: Vamos iluminar os mortos! Apresentação no Auto do Círio 2021: Sagradas conexões. Em: <https://youtu.be/m8m73Y3ZbgM>. Ou pelo QR Code:



Acalma nossos corações de tanta dor!
Ilumina os caminhos dos mortos!
Ilumina o caminho do meu falecido amigo Naldo Gonçalves,
nosso companheiro de tantos anos do Auto do Círio!
Ilumina o caminho do meu falecido e amado pai, Fernando Sales!
Vamos rezar! (Sales, 2022, p. 47)

Reflexão que contextualizou o momento quanto ao número de mortes em outubro de 2021, da pausa nas tradições do cortejo fúnebre do Frete na Vila de São João do Abade, como as famílias curuçaenses iluminaram seus mortos no Dia de Finados no ano de 2020 e fez uma referência à ação movida pela Associação Brasileira de Preservação da Cultura Afro-ameríndia (AFA) junto ao Ministério Público do Estado da Bahia (MPE/BA) e ao Ministério Público Federal (MPF), solicitando normativa referente ao respeito à tradicional prática de sepultamento de adeptos do Candomblé (Silva; Rodrigues; Aisengart, 2021), pois o orixá que cura as enfermidades é Obaluaê, o senhor da terra. Sendo assim, se os corpos de candomblecistas fossem cremados, seriam profanados.

Durante a pandemia muitos sentimentos contribuíram para a realização de reflexões sobre a espiritualidade, sobre o coletivo, sobre o medo, o luto, a solidão... Todavia, como tudo tem dois lados, a pandemia me aproximou da minha família e amigos, o estar junto foi reconfigurado em chamadas de vídeo, minhas atividades laborais foram se ajustando e criando novos espaços de encontro e meu maior entendimento veio em perceber que tudo está em seu tempo. Com a morte do meu pai em 2019, pude realizar os rituais fúnebre como velório e sepultamento com a presença da minha família, o que não seria possível durante a pandemia, o que causaria um dor muito maior em não poder me despedir do meu pai.

Estar imersa nesta trajetividade espelhada, deu-me possibilidades de perceber a Iluminação dos Mortos por dentro, pela terra que nos compõe, pela água que nos compõe, que quando necessário, precisa desaguar... Caminhar, sentir e refletir o fenômeno estudado são ações necessárias para o etnocenólogo que através de seu trajeto constrói o projeto, vive o fenômeno, o afeto e perceptos através de uma cosmopercepção (Veloso, 2021).

Um metaprocessos de viver vibrações energéticas em campo, reflexões sobre minha espiritualidade que deixei fluir para me compreender em sentimentos de uma comunidade que reza e conversa no silêncio diante do sepulcro. Do compartilhamento de histórias dos nossos mortos, de me reconhecer no outro não sendo diferente de mim, cada vez mais percebido por mim e por tudo que afeto.

Uma metalinguagem de se falar do fenecer, suas características, rituais, dor dos vivos amalgamados a uma pandemia, um ceifador que leva quem está em seu caminho. Ceifador mundial que chegou durante meus estudos sobre outros ceifadores como as epidemias e me encontrou destrocada pela morte de um ente querido.

Quando compreendi minha trajetividade e encarei novamente o espelho, minha criança interior estava a brincar com meus três sobrinhos, senti uma esperança de renascimento, renovação e força para sair do lugar que me encontrava. A Iluminação dos Mortos me trouxe o aprendizado de levar a luz aos caminhos de meu pai e o ato de acender velas é o compartilhamento de luz para quem faz a ação e para quem a recebe, pois acendi velas para os mortos e a luz chegou até mim.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, Jorge Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocenologia: uma introdução. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (org.). **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Prefácio Michel Maffesoli. – Salvador: P & A Gráfica e editora, 2009. P. 95-103.

GRASSI, Clarissa. Estudos Cemiteriais. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (Verbete). ISBN 978-85-7334-299-4.

SALES, Valéria Fernanda Sousa. **Lágrimas e cachaça**: a Espetacularidade do cortejo fúnebre do Frete em São João do Abade, Curuçá-PA. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2014.

SALES, Valéria Fernanda Sousa. **Saudades, Reencontros e Manicuera**: espetacularidades entrecruzadas de afeto na Iluminação dos Mortos em Curuçá-PA. 175f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém do Pará, 2022.

SOUSA, Ricardo Luiz de. **A morte no Brasil**: representações e práticas. Curitiba: PUCPRESS, 2020. ISBN 978-65-87802-03-9 (E-book).

SILVA, Andreia Vicente da. RODRIGUES, Cláudia. AISENGART, Rachel. Morte, ritos fúnebres e luto na pandemia de Covid-19 no Brasil. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 13, n. 30, p. 214-234, set/dez. 2021.

VELOSO, Jorge das Graças. Cena e representação: reflexões sobre etnocenologia e algumas atualizações das noções de espetacularidade na cena da diversidade cultural humana. **Anais do XI Congresso da ABRACE**, v. 21 (2021). Etnocenologia. Disponível: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5119> Acesso em 12/10/2023.

CARNAVAL E TRANSGRESSÃO: A ETNOCENOLOGIA E A CARNAVALIZAÇÃO EM DIÁLOGO COM A MANGUEIRA (RJ) E O NAZARO (BA)

José Guilherme Carneiro Ribeiro Silva¹

RESUMO

Este trabalho busca tecer um diálogo entre a carnavalização, pensada por Mikhail Bakhtin (1987) e a etnocenologia (BIÃO, 2009) com manifestações presentes no carnaval brasileiro. A carnavalização é apresentada aqui enquanto uma potência que incorpora um conglomerado de comportamentos libertários, divertimento e produção imagética, na qualidade de uma outra vida dentro da própria vida. A etnocenologia desloca-se como uma alternativa ao pesquisador para compreender as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (Pradier, Manifesto 21-22), como é o carnaval. Portanto, são suscitados elos entre essas ideias junto às manifestações do Nazaro (BA) e de um desfile da Estação Primeira de Mangueira (RJ). Demonstrando assim, com a base teórica citada, possíveis leituras dessas manifestações, e que podem ser replicadas à outras, que busquem desvendar certas compreensões sociais, políticas e estéticas dessas festas.

Palavras-chave: Carnavalização. Etnocenologia. Realismo Grotesco. Carnaval. Teatralidade.

Carnival and Transgression: Ethnocenology and Carnivalization in Dialogue with Mangueira (RJ) and Nazaro (BA)

ABSTRACT

This paper aims to establish a dialogue between carnivalization, as conceptualized by Mikhail Bakhtin (1987), and ethnocenology (BIÃO, 2009) with regard to the traditions observed in Brazilian carnival. Carnivalization is presented here as a force that encompasses a conglomerate of liberating behaviors, amusement, and the creation of imagery, representing an alternative life within life itself. Ethnocenology emerges as an alternative approach for researchers to comprehend the "organized human spectacular practices and behaviors" (Pradier, Manifesto 21-22), as exemplified in carnival celebrations. Thus, connections are established between these ideas and the Nazaro festival (BA) and a parade of the Estação Primeira de Mangueira (RJ). By employing the aforementioned theoretical framework, this paper demonstrates possible interpretations of these traditions, which can also be applied to other festivals, aiming to unveil social, political, and aesthetic understandings embedded within them.

Keywords: Carnivalization. Ethnocenology. Grotesque Realism. Carnival. Theatricality.

¹Licenciado em Teatro Licenciatura pela EMAC/UFG; Pós-graduando no Mestrado em Artes, na área de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unesp; São Paulo – SP, Brasil, Bairro Bela Vista, Avenida Nove de Julho, número 2054; E-mail: guilhermepisk.jgrs@gmail.com

1. A FESTA DE CARNAVAL E SUAS FACETAS

Quando tomamos como partida para estudo as festividades de carnaval no Brasil, é importante reconhecer o quão plural essa festa se faz nas diversas regiões do país. Dessa maneira, este trabalho não ousará tratá-la como uma manifestação homogênea, apesar de apontar certos padrões em alguns casos, mas sim, voltará o olhar para algumas festas, de diferentes regiões, que sirvam como exemplos para as ideias que serão levantadas.

Para que seja possível discorrer sobre as ideias propostas pelos autores e autoras que apresentarei neste artigo, trabalharei com a análise de duas manifestações brasileiras, o Nazaro e o desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira do ano de 2020. Não tive a oportunidade de conhecê-las pessoalmente, entretanto, no contato por meio de vídeos e entrevistas pela internet e televisão, percebi um potencial que as apresentavam como diferentes alegorias da manifestação carnavalesca.

A primeira, o Nazaro, que acontece na cidade de Barreiras, no oeste baiano, é uma brincadeira que envolve a comunidade do centro da cidade, onde seus participantes saem pelas ruas jogando ovos e farinhas nas pessoas, carros e casas. No qual, a morte ganha novos traços e a subversão social se faz presente. Na segunda manifestação, o desfile da Mangueira que se ostentou no Rio de Janeiro, descortinaremos uma reinterpretação dos principais eventos bíblicos, a partir do prisma da comunidade mangueirense e dos artistas que compõe o desfile. Tomando como partida esses dois eventos, pensaremos os carnavais em seus aspectos sociais e suas implicações estéticas, descrevendo-os e discutindo através de suas presenças cênicas.

1.1. Reflexões em torno da etnocenologia e da carnavalização

Para que isso seja possível, sublinharei os conceitos que nos auxiliarão para então desemaranhar os diferentes potenciais que o carnaval abrange. Com isso, debatarei os subgrupos introduzidos por Armindo Bião para as *práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados*, que são, para ele, as bases da Etnocenologia². Esse campo de conhecimento, nos permite uma possibilidade de abordagem para os estudos das performances tradicionais, e penso que dialogue de maneira próxima com os exemplos que serão trazidos. Em busca da elucidação dessas acepções o autor comenta:

Buscando enfrentar a problemática da definição dos objetos da etnocenologia, originalmente descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (Pradier, Manifesto 21-22), eu próprio sugeri, posteriormente, organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. (BIÃO, 2009, p.51)

² A etnocenologia é um campo de conhecimento surgido na cidade de Paris na França, em 1995, visando propor um novo olhar, a partir da perspectiva do pesquisador, sobre as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados. Tem, na figura de Jean-Marie Pradier, pesquisador marroquino com ampla carreira acadêmica, tendo dirigido o Departamento de Teatro na Universidade de Paris, um dos pontos de vista possíveis para essa área; e na de Armindo Bião, que nasceu e faleceu em Salvador - BA, onde foi um importante pesquisador da área de Artes Cênicas, reconhecido no Brasil e no mundo, outro prisma sobre esse campo de conhecimento. Como é possível acompanhar nesse trecho de VELOSO (2016, p.88) onde atesta que “duas vertentes distintas emergiram a partir dos diferentes pontos de vistas, suas referências principais se concentraram em Pradier, ou em outra vertente, brasileira, centralizada na figura de Armindo Bião. Com o tempo, a definição de Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados deixou de ser tão definitiva para as duas ‘correntes’.”

Essas definições propostas por Bião nos são pertinentes a partir do momento que buscam tornar mais clara a conceitualização de festas e manifestações tradicionais, como é o caso do carnaval. Dessa maneira, elas também propõem distinções estéticas e sociais entre as artes produzidas pelas manifestações tradicionais de rua, por exemplo, e os espetáculos teatrais executados por atores e atrizes profissionais. Essa separação nunca vai estar ligada a um processo de ordem hierárquica, ou em outras palavras, nunca insinuará que uma manifestação tenha um maior valor que a outra. Servirá somente, nesse caso, como ponto de partida, principalmente no que se refere a minha perspectiva, para um preliminar entendimento dessas questões.

Nesse sentido, com a evidente noção de se tratar de um rito exacerbadamente plural e com base nessa perspectiva exposta pelo autor, podemos indicar que o carnaval, em todo o Brasil, se mostre a partir de faces diversas, ora abarcando uma encenação premeditada a ponto de estar menos exposta a adversidades, ora com um direcionamento que permite uma maior maleabilidade no decorrer das ações. Na perspectiva de Bião (2009, p. 92), as artes do espetáculo são introduzidas como:

o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular [...] Seriam, esses objetos, aqueles criados, produzidos e pensados, pelas comunidades nas quais ocorrem, como atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo, enquanto atos concretos de realização – reconhecíveis por todos como “arte”, em seu sentido o mais gratuito e simplificado, tendo como função precípua o divertimento, o prazer e a fruição estética (na acepção sensorial e de padrão compartilhado de beleza) [...]

Acompanhando essa ideia, dentro das situações próprias do universo do carnaval, podemos pensar, como exemplo, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro se aproximando do que seria a *arte do espetáculo*. Já que existe uma relação pensada para ser apreciada e julgada nos dias dos desfiles. Em relação aos *ritos espetaculares*, Graça Veloso acrescenta “eu tenho definido este grupo como aquele que, percebido de fora pode ser considerado como espetacular, mas que pode prescindir de espectadores para acontecer, o que seria impossível nos espetáculos” (VELOSO, 2016, p.92), relacionando, assim, à definição de Bião (2009, p.53):

É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Durkheim (1985, 542-546). Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. [...]

Essa identificação, talvez seja a mais propícia para se traçar um paralelo com boa parte dos festejos de carnaval, já que muitos desses eventos não necessariamente requerem que um público esteja exercendo esse papel para que o rito aconteça. Em relação, propriamente, ao exemplo dado acima sobre o desfile da Mangueira, devemos considerar que antes de ir para o Sambódromo da Marquês de Sapucaí, local dos desfiles, há a mobilização de toda uma comunidade, do bairro de mesmo nome, onde as pessoas se juntam para cantar, dançar e vibrar, seja nos ensaios para o desfile ou esporadicamente, e que fundamentalmente a escola surge desses rituais locais para depois ganhar a “avenida” Professor Darcy Ribeiro (nome oficial do Sambódromo). Nesse sentido, podemos

pensar a manifestação barreirense do Nazaro como um exemplo, já que ela acontece como uma brincadeira/celebração, sem mesmo, muitas vezes, que haja necessariamente espectadores, e sim, um grupo de pessoas que ocupam as ruas, sendo todas participantes da manifestação, no sentido mais restrito do termo.

Agora, comentarei o segundo enfoque deste trabalho. Sobre esse segundo eixo, me basearei principalmente no clássico *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), do autor russo Mikhail Bakhtin, para comentar as duas festas. Na obra, o teórico sublinha alguns conceitos a partir de um estudo minucioso do carnaval e de outros ritos presentes na Idade Média e no Renascimento, tendo como base o aprofundamento crítico na obra do escritor renascentista François Rabelais. Para ele “o romance de Rabelais deve ser a chave dos esplêndidos santuários da obra cômica popular, que permaneceram quase incompreendidos e pouco explorados” (BAKHTIN, 1987, p.3). A grosso modo, para Bakhtin, o escritor francês é quem melhor ilustra as imagens e formas da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Mas do que exatamente Bakhtin está falando? E o quê a obra de Rabelais tão bem retrata?

O crítico, antes de tudo, reconhece que o “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular” (BAKHTIN, 1987, p.3), nesse caso, é importante ressaltar o ano de lançamento do livro, que é 1987, e que, após isso, houve um aumento significativo dos estudos sobre o riso popular. No caso da afirmação citada acima, o autor também aponta para um enfraquecimento e subversão dos reais sentidos que as manifestações cômicas populares tiveram na época pré-romântica, consequência principalmente do “domínio da cultura e da estética burguesa dos tempos modernos” (BAKHTIN, 1987, p.3). Sobre o questionamento feito por mim acima e a problemática nesse parágrafo relatada, o autor revela:

No entanto, sua amplitude e importância [a natureza específica do riso] na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p.3)

A partir desse entendimento, onde Bakhtin interpreta essa cultura como detentora de uma unidade estética, comportamental e abrangente, onde o riso prevalece e há uma oposição ao tom sério religioso e feudal, ele sugere que existe um princípio de vida completamente diferente, ao avesso. Outra forma de ver o mundo, outra vida dentro daquela, onde as hierarquias se desmancham, as regras absolutas caem; os misticismos que sugerem uma relação do eterno, da vida após a morte, aqui não existem. Afinal, a morte não é vista por um aspecto negativo, aliás, vida e morte andam juntas, a mesma terra que aduba, que penetra o cadáver, é a que gera vida. “A morte e a ressureição, a alternância e a renovação construíram sempre os aspectos marcantes da festa” (BAKHTIN, 1987, p.7-8).

Para o autor, os séculos de celebrações carnavalescas, com tudo que circundava essas festividades, fez com que se originasse uma linguagem própria, farta, capaz de transmitir todos os sím-

bolos e formas carnavalescas. Há, portanto, *um segundo mundo e uma segunda vida*, que se caracterizam por uma visão carnavalizada no mundo. Para que não haja dúvidas sobre onde exatamente habita esse universo dentro dos limites entre arte e vida, leiamos esse outro trecho do autor:

No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a vida e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. (BAKHTIN, p.7, 1987)

Relembremos então, da colocação de Bião que, ao classificar os *ritos espetaculares*, vê como prescindível a presença de espectadores para que esses ritos aconteçam. Por isso, em geral, o conceito de carnavalização se aproxima dessa ideia, pois é a vida improvisando novos modos de se revelar, e não espetáculos artísticos dispostos a serem apreciados e comungados. Também, em *Teatro e Culturas Populares* (2010), Joana Abreu fala de um *entremundo*, que dentro da sua definição abrangente, trata também de espaços intersticiais originários dos processos históricos brasileiros, que chegaram a uma síntese de espaços a priori opostos, ou no mínimo divergentes. Sobre isso, a autora comenta “a zona de contato, a síntese entre as diversas situações envolvidas na composição da cultura brasileira, localiza nossa nação nesse entremundo” (ABREU, 2010, p.30). Esse trecho nos leva pensar, que em terras brasileiras, o carnaval, enquanto território da carnavalização, ruma em uma imprecisão tanto do caráter filosófico e artístico das festas quanto de sua instância multicultural, enquanto uma síntese de diferente contextos e matrizes.

No caso do conceito de carnavalização introduzido por Bakhtin, e que é fundamental aqui, não estamos falando de coisas categoricamente opostas (vida e arte, teatro e manifestações populares) mas podemos pensar, a priori, a carnavalização como constituída a partir de elementos desse *entre-lugar*, pelo hibridismo e conjunto das suas formas, mais entre teatralidade e a vida ordinária (considerando uma visão recorrente de separação entre esses modos de presença no mundo).

O conceito de carnavalização se caracteriza como uma outra forma de ver as relações, o mundo, a vida. É marcada muito fortemente por suas inversões e transgressões simbólicas. O que é superior, sublime, erudito ou clássico, perde espaço (ou se assimila) para o inferior – vagabundo, popular, grotesco. Esse mundo invertido não é acabado, pelo contrário, está em constante transformação, e prioriza o novo, o inédito, as descobertas. A carnavalização se opõe ao tom sério, e tem no riso sua principal potência. Esses elementos foram pontuados pelo autor dentro de sua obra, como marcas das festividades populares da Idade Média e do Renascimento, mas para além disso, Bakhtin as entendeu como formadoras de uma unidade, de uma visão carnavalizada de mundo, o que chamou de Realismo Grotesco.

Neste caso, o autor, ao compreender esta unidade de sentido que caracteriza essa forma de vida, nomeia como Realismo Grotesco³ a representação advinda dessas imagens. Tomo a liberdade

³ Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental

de a chamar de “representação” por se tratar de uma instância onde a carnavalização é recriada ou suprimida em uma obra, seja na literatura, no teatro, na música etc. Ao introduzir o termo, Bakhtin (1987, p.17) comenta que “o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Portanto, o Realismo Grotesco é uma estética que tem como um dos pontos marcantes, as imagens e signos carnavalescos, e quando falo de carnavalização estou me referindo a parte dos elementos que compõe essa estética. No caso, como os exemplos desse artigo são sobre eventos que não perpassam somente pelo campo das *artes do espetáculo*, opto pelo uso da ideia de carnavalização, por ser algo que antecede o Realismo Grotesco, já que, a carnavalização, através das festividades populares, dos carnavais de rua, das praças públicas, foram e são alguns dos geradores de imagens para essa estética.

1.1.1. A carnavalização no Nazaro e na Mangueira

Apresentados esses enfoques, partiremos então para uma reflexão em torno deles. A primeira questão a observar, é a possível associação dessa concepção bakhtiniana com certas práticas carnavalescas no Brasil. De início, presumirei que, em algum nível, certos elementos que caracterizam esse *modo de viver* estão presentes em todas as festividades de carnaval, já que fazem parte do que geralmente reconhecemos como sendo o conteúdo basilar dessas festas, como a liberdade, as fantasias, o gozo pela vida etc. Em uma festa de carnaval, mesmo quando alguém se veste, ou se relaciona com a morte, há um caráter lúdico, ainda prevalecendo a brincadeira. Afinal, “ao morrer, o mundo dá à luz” (BAKHTIN, 1987, p. 42).

Nesse sentido, pensemos o Nazaro, uma manifestação presente no carnaval da cidade de Barreiras, na Bahia, que acontece nas quartas-feiras de cinza, o primeiro dia da Quaresma no calendário Cristão ocidental. Encapuzados, os participantes percorrem as principais ruas do centro histórico da cidade jogando ovos, farinha de trigo e talco em quem encontram pelo trajeto, aos gritos de “Nazaro morreu do peido que deu”⁴. Como é possível observar na figura 1.

Na ocasião, as pessoas se escondem em suas casas para não serem atingidas e muitos carros não passam ilesos pela brincadeira dos integrantes do cortejo. Há, também, algumas mulheres mais velhas, que se fantasiam de viúvas para participarem da manifestação. Polugo, organizador do cortejo, comenta sobre o início da tradição⁵:

Foi um protesto que nós fazíamos, contra as elite da época. Que nos clubes, do qual, aqui era o Dragão Social, e tinha outros clubes, Costa Azul e outros clubes aí. Que nós, humildes, não podia entrar. Aí como protesto por isso, na quarta-feira de cinza, nós saía na noite sujando o povo. Aí sujava de tudo, de merda, de ovo podre, de uma série de coisa, brincando,

até então desconhecida. Foi chamada de *grotesca*, derivado do substantivo italiano *grota* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. [...] Quais são as características desse motivo ornamental? [...] Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas” (BAKHTIN, 1987, p.28)

⁴ Disponível em: <<https://barreiras.ba.gov.br/tradicao-do-nazaro-se-mantem-viva-em-barreiras/>> Acesso em: 26 de março de 2021.

⁵ Entrevista cedida ao repórter Fabio Rocha em reportagem para a Rede Câmara Barreiras, no ano de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=myeSF-qE9Ms>> Acesso em: 26 de março de 2021.



Figura 1. Participantes mantendo a tradição do Nazareo nas ruas da cidade de Barreiras (BA).

Fonte: Site da Prefeitura de Barreiras (BA) <barreiras.ba.gov.br/tradicao-do-nazareo-se-mantem-viva-em-barreiras/>.

né?! Isso tem muitos anos, eu não sei dizer quantos anos. Tem um cidadão que chamava Nazareo, na quarta feira de cinza morreu. [...] aí botou o nome de Nazareo porque ele era um da cultura barreirense que não tinha poder aquisitivo, era humilde, mas era uma pessoa que ajudava todo mundo. Aí essa cultura continuou. (POLUGO, 2018)

Podemos conectar esse exemplo, com algumas ideias da carnavalização, que irei apresentar abaixo, além de observá-lo a partir de um prisma contemporâneo sobre as festas de carnaval no Brasil. O primeiro ponto, já mencionado acima, e que desencadeou esse exemplo, trata-se da relação da morte com a festa, já que Nazareo é alguém que já morreu e a manifestação traz trajes que remetem a esse fato, além, claro, dos gritos proferidos na brincadeira que fazem menção a essa morte. Para isso, precisamos entender uma das qualidades da carnavalização, a ambivalência: “as formas do realismo grotesco abrigam os dois polos de uma metamorfose; o antigo e o novo, o que morre e o que nasce” (CAVALCANTI, 2010, p.18). Esse caráter dúbio, muitas vezes contraditório, é uma das principais marcas desse mundo carnavalizado, afinal de contas, estamos falando de um mundo em constante inacabamento. No caso do Nazareo, por exemplo, antes das pessoas saírem pelas ruas, há a reza de um “Pai Nosso”, e isso independe se aqueles meninos e meninas são ou não devotos da religião católica, o que pode gerar estranhamento, dado o teor da brincadeira. Nesse sentido, Claudiana Soerensen comenta:

Conforme Bakhtin, o carnaval tem múltiplas faces: é ao mesmo tempo textual e contextual. Não é só uma prática social específica, mas também uma espécie de reserva geral e ininterrupta de formas populares e rituais festivos, nos quais, muitas vezes, há aproximação dos contrários – as mésalliances: o sagrado e o profano, o oficial e o revés, o hierárquico e o libertário. (SOERENSEN, 2011, p.319)

Como também se dá com máscaras de “terror” presentes em desfiles país afora, que geralmente não mantêm um significado restrito ao medo, pelo contrário, são ambivalentes; a imagem macabra em contraponto com a festa alegre, pautada no riso. No conceito desenvolvido por Bakhtin, “a liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo” (BAKHTIN, 1987, p. 41).

Outro ponto, também ambivalente, bastante importante para este universo carnavalizado, é o das grosserias e injúrias. No Nazaro, as pessoas gritam “nazaro morreu do peido que deu”. Além da questão da morte tratada com bastante despreendimento, aqui vemos a utilização da palavra “peido” que normalmente pode ser vista com certo tabu, ou quem sabe, distante dos ideais de etiqueta. Mas é interessante pensarmos seu uso livre, além da associação com o orifício anal, com o baixo-ventre, muito importante para compreendermos o Realismo Grotesco. Sobre isso, Bakhtin fala:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (BAKHTIN, 1987, p.23)

Essa característica subversiva da linguagem, presente em outras expressões, dificilmente encontraria formas de ser formulada com um caráter positivo, a não ser nos desembrulhos dos folguedos de carnaval.

No âmbito da música, também há vários(as) artistas e movimentos que em cujas obras, performances e imagens, podem ser observadas expressões da carnavalização. Logo, é imprescindível mencionar Tom Zé, um grande nome da música nacional, notadamente por sua contribuição como integrante do movimento tropicalista. Nesse contexto, quero sublinhar o disco *Todos os Olhos* (1973). Começando pelos significados contidos na capa do álbum, com a foto que sugere ser a de um ânus, fato que causou muita controvérsia na época e que, até pouco tempo, gerava ambiguidades⁶. Destaco também a música que inicia e termina o disco, *Complexo de Épico* (1973). Vejamos um trecho da música abaixo⁷:

⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capa-de-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghtml>>. Acesso em: 26 de março de 2021.

⁷ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/tom-ze/164875/>>. Acesso em: 26 de março de 2021.

Todo compositor brasileiro, é um complexado. Por que então esta mania danada, esta preocupação de falar tão sério, de parecer tão sério de sorrir tão sério, de se chorar tão sério, de brincar tão sério, de parecer tão sério, de amar tão sério, de sorrir tão sério? Ai, meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno! (Tom Zé, 1973)

O trecho da música explicita a crítica de Tom Zé, em tom de brincadeira, sobre a seriedade dos compositores de MPB da época, sugerindo também liberdade para criar, experimentar, errar, estar em constante inacabamento. Não à toa, o álbum *Todos os Olhos* abre e fecha com esses versos.

O carnaval, como outras manifestações das tradições populares brasileiras com que tive contato (cito aqui a Congada, o Bumba-meu-boi, o Maracatu, a Ciranda, como exemplos), carrega de forma muito marcante o caráter primário do riso e do gozo. Essa substância carnavalesca permeia esses folguedos e expurga uma pluralidade de ideias, atitudes e ações. É pulsante e generativa, é canto, dança, um corpo indissociável, coletivo e popular. Compreendo essa relação, quase como imprescindível para a nossa construção cultural, sobre isso Bakhtin avalia:

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. (BAKHTIN, 1987, p.7,)

Esse trecho é assertivo ao tratar algo fundamental na ideia de um mundo carnavalizado, segundo Bakhtin, que é o valor que ele atribui a essas e outras festividades cômicas, retomando seu insistente posicionamento e estudo que trata essas festas de forma extremamente positiva e regeneradora.

Retomo agora uma questão levantada na fala de Polugo, o já mencionado organizador do Nazaro, onde ele conta que o surgimento da manifestação se deu como forma de protesto contra as classes dominantes, que não permitiam que pessoas mais “humildes” frequentassem os clubes da cidade, provavelmente nesse período de carnaval. Esse fenômeno resultante de um embate entre quem tem mais poder econômico e social e quem se encontra em uma situação oposta, dentro de um quadro que reproduz nosso passado de colonização, é algo muito recorrente quando se fala de culturas populares, e claro, de carnaval, no Brasil.

O carnaval brasileiro é um desses espaços, onde habita uma tradição celebrada pelos portugueses, junto às tradições festivas da população negra, que durante séculos viveu em situação de escravidão, onde suas manifestações advindas de diferentes culturas africanas, eram demonizadas e subalternizadas. Sobre o espaço que se aloja entre estes encontros forçosos, que ao longo do tempo vêm formatando as nossas multi identidades e que implicaram em diversas manifestações plurais e híbridas, Joana Abreu comenta:

O processo de aculturação que decorre de muitos desses casos, a imposição de uma outra cultura e as variações que nascem do encontro entre colonizadores e colonizados, que muitas vezes inclui um grau considerável de violência, são suficientes para criar a situação de entremundo. O discurso que resulta dessa situação certamente traz suas marcas. (ABREU, 2010, p. 29)

Dessa forma, talvez não haja festa que tenha repercutido mais – a partir do choque entre esses mundos – do que o carnaval, já que ele é reconhecido por muitas pessoas no Brasil, e principalmente fora, como “identidade do nosso povo”. Assim, no singular. Todavia, sempre é importante ressaltar a multi identidade da população brasileira, já que estes carnavais, que já são por si plurais, habitam o mesmo território de diversos outros folguedos riquíssimos, que vão de Bois-bumbás a Congadas, Umbigadas, Cirandas, Maracatus, Cavalhadas, Folias-de-reis e Reisados, que carregam suas diversas particularidades, mas que escorrem por conflitos culturais que podem se assemelhar.

Podemos pensar, a partir das reflexões levantadas acima sobre os carnavais, que muitas das características dos conceitos levantados por Bakhtin são fortemente possíveis de serem observadas aqui, principalmente no que diz respeito ao aspecto do contínuo potencial de transformação da festa. Sobre suas origens no território brasileiro e a questão pertinente ao carnaval enquanto uma “identidade brasileira” a autora Iris Germano descreve:

esta representação do carnaval como uma festa *brasileira*, com origens africanas em que, nos dias de festa, confunde pobres e ricos, negros e brancos, cultura popular e de elite, é um produto recente da sociedade brasileira e pode ser localizado nos anos 20 deste século. Antes deste período, a representação corrente do carnaval no Brasil era sua associação a uma festa de brancos, dos segmentos elitizados da população, quando a participação do negro era fortemente perseguida, repreendida e tratada como questão de polícia. [...] Esta popularização dos festejos fez com que a *elite* fosse, progressivamente, se afastando das ruas repletas de gente, na qual via muita mistura de corpos e de raças, uma festa decadente, *selvagem*, *atrasada*, associada ao grotesco, à *barbárie* e *ao popular*. O entrudo passa a ser visto, a partir de então, como uma festa do *povo*, constituindo o primeiro processo importante de *re-significação* pelo qual passa o carnaval no Brasil. (GERMANO, 1999, p.131-132)

O entrudo, ao qual a autora se refere, é a festa que se assemelha e antecede o que seria o nosso carnaval, e que foi trazido pelos portugueses para cá.

Partindo dessas questões, farei uma breve descrição e reflexão em torno do desfile de 2020⁸ da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que pertence à primeira divisão dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro. Desfiles que acontecem anualmente no período de carnaval, sempre em fevereiro ou março, nos últimos dias que antecedem a quaresma do calendário católico, onde sempre é consagrada uma escola campeã.

Um ano depois de levar para a avenida a releitura da bandeira do Brasil em verde e rosa, com os dizeres “ÍNDIOS, NEGROS E POBRES” no lugar de “ORDEM E PROGRESSO”, reinterpretando, a partir de uma leitura descolonizada, a história do Brasil, a escola reconta a história de Jesus Cristo. Na comissão de frente, intitulada “Seu nome é Jesus da gente”, Jesus é apresentado como geralmente vemos nas pinturas e estátuas, portanto, nas imagens hegemônicas. No caso, branco, com cabelos longos e lisos, e muitas vezes com os olhos claros, só que dessa vez, vestia jeans, pochete dourada e tênis verde e rosa (as cores da escola). Como ilustrado na Figura 2.

Ele foi interpretado pelo dançarino Arthur Leal. Se Jesus tivesse nascido nos dias de hoje, como ele seria? Esta é a pergunta central. As vestes dos apóstolos de Jesus apresentam uma clara adaptação à contemporaneidade, há bonés e roupas brilhosas. Em meio à apresentação, Jesus toma “uma dura”

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0qODUwoSU-Q>> Acessado em: 27 de setembro de 2020.



Figura 2. Comissão de frente da Mangueira traz Jesus com visual tradicional, mas comportamento ‘descolado’.

Fonte: Marcelo Brandt/G1.

da polícia, ele e os amigos (apóstolos), fazendo um paralelo com a narrativa em que Jesus teria sido alguém que nasceu na periferia, e era pobre, alvo frequente da polícia. Depois, os quadrados que compunham a cena se transformam em uma comunidade, lá Jesus renasce, em plena Mangueira.

Esta reinterpretação da figura de Jesus, junto com o prosseguimento do enredo que busca recontar a história deste homem, pode entrar em consonância com a colocação de Bakhtin de que “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso” (BAKHTIN, p.7, 1987). Nesse caso, a intenção é manter as virtudes de Jesus e retomá-las por um outro aspecto, pelo olhar da favela da Mangueira, do jovem negro perseguido, como foi Jesus. Mas sem perder a base da narrativa bíblica convencional. Vejamos mais elementos que compõem esse cenário.

Após a passagem da comissão de frente, desfilam o primeiro casal de mestre sala e porta-bandeira, um homem negro e uma mulher negra, Matheus Olivério e Squel Jorgea, representando Jesus e a própria Mangueira, respectivamente. Ele interpreta um Jesus sorridente, mistura passos mais convencionais do mestre-sala, com coreografias que remetem ao funk. Tal qual a fotografia da Figura 3 demonstra.

No primeiro carro alegórico, os cantores Nelson Sargento e Alcione, interpretam José e Maria, além de uma escultura gigante de um bebê representando Jesus, uma sagrada família negra, novamente, distante das versões dominantes. A rainha da bateria, Evelyn Bastos, outra mulher negra, re-



Figura 3. Primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mangueira.

Fonte: Marcelo Brandt/G1.

presenta Jesus, vestida como tal, fazendo referência, desta vez, ao personagem histórico enquanto um corpo feminino. Em outro carro, vemos imagens de Jesus mulher, Jesus indígena, Jesus negra. A famosa “Ala das Baianas”, neste desfile recebe o nome de “A intolerância é uma cruz”, onde as Baianas, através das vestimentas, fazem menção à orixá Oxum, e carregam crucifixos junto aos figurinos. Outro detalhe é a ala “Corpo de mulher”, que novamente traz a figura feminina inteiramente interligada com a de Jesus.

Sobre a ala “Bandido bom é bandido morto”, o carnavalesco Leandro Vieira comenta⁹: “os presos no Brasil são jovens negros, pobres e com baixa escolaridade. Ao colocá-los como mais uma face possível para Jesus, levanta-se uma voz a favor da dignidade humana, em meio ao crescente pensamento de extermínio de indesejados e marginais” (VIEIRA, 2020).

No carro alegórico dessa ala, vemos várias pessoas crucificadas, indígenas, pessoas LGBTQIA+, negras e, em destaque, Jesus como um jovem negro dos dias atuais, com o cabelo pintado de loiro, usando brinco, com tatuagem e com várias marcas de tiro no corpo. E acima da cruz, escrito “NE-GRO”. De modo que podemos conferir na próxima imagem.

⁹ Texto do carnavalesco, lido por Fátima Bernardes na transmissão ao vivo do desfile pela Rede Globo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0qODUwoSU-Q>> Acessado em: 27 de setembro de 2020.



Figura 4. O calvário de um Jesus com a face de um jovem negro, no desfile da Mangueira.

Fonte: Fabio Tito/G1.

Por fim, no início do trecho que retrata a ressurreição de Jesus Cristo, que é nomeado como “Maria Madalena ano 2000”, todas na ala vestem um figurino colorido com um estandarte escrito “Vai tacar pedra?”. Fechando o desfile, Jesus renasce no morro da Mangueira, em carro que conta com a presença da cantora Lecy Brandão, tudo isso em meio a uma festa verde e rosa. Como é possível visualizar na Figura 5.

Podemos perceber uma forte presença de corpos populares, no sentido de algo maior que está completamente interligado. Todos os corpos com suas distintas peculiaridades e histórias (que não podem nunca ser ignoradas), formam um aspecto universal para o jogo, para a apresentação. Apoiando-se, nesse caso, na figura de Jesus, imagem que é recriada e pertence a todas, todos e todos. Claudiana Soerensen revela que “a eliminação das hierarquias faz com que desapareça o corpo individual e suscita no homem a sensação de integrar a coletividade indissolúvel, de ser membro do grande corpo popular.” (SOERENSEN, 2011, p.330).

Dessa maneira, é intrigante pensar como ideias de um autor que faleceu em 1975, dissertando sobre eventos de centenas de anos atrás, como a Idade Média, que se deu entre os séculos V a XV, e o Renascimento, de aproximadamente meados do século XIV e o fim do século XVI, podem ser conectadas com manifestações contemporâneas de um país que não aparece diretamente nesses estudos. O que surge para mim dessa relação, é o que mais me interessa que seja visível neste trabalho, que é o tom universal da carnavalização, o princípio do riso e do gozo, imprescindíveis para existência humana, portanto, que extrapolam o tempo e as fronteiras. Inclusive, nesse sentido, o



Figura 5. Último carro da Mangueira: do morro da Mangueira, Jesus ressuscitado ascende aos céus.

Fonte: Fabio Tito/G1.

filósofo francês Henri Bergson exalta em seu livro *O Riso* (1983): “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, cap. 1, 1983), e em outra passagem ele traz algo fundamental para esses apontamentos “O nosso riso é sempre o riso de um grupo.” (BERGSON, cap. 1, 1983).

Por fim, essa tecitura tem como principal intenção, a valorização dos elementos típicos das festas de carnaval pela ótica da sua conjuntura plástica e social, pela sua espontaneidade e construção teatral/perfomática. O caráter transgressor dessas festas habita em diversas esferas, desde questionamentos aos hábitos estabelecidos à espetacularização de temas poucos instigados pela via do riso. As práxis carnavalescas, e, portanto, carnavalizadas, reviram as imagens ao avesso, embaralhando as cartas da normalidade e do pudor. Desobediente também pela face de seu corpo coletivo; espaço plural que revela culturas de resistência e transformação. A transgressão está no cerne do carnaval, e é através dela que as festas configuram, mesmo que por alguns dias, um novo mundo e uma nova vida.

REFERÊNCIAS TEXTUAIS

ABREU, Joana. **TEATRO E CULTURAS POPULARES: diálogos para a formação do ator.** Brasília: Dulcina, 2010. 144 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Tradução: Yara Frateschi. Brasília: EdUnB, 1987.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

SILVA, Sheila Alice Gomes da. Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. **Revista de História da UEG**, v. 5, n. 1, p. 321-332, 2016.

GERMANO, Íris. **O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional**. C.M.H.L.B. Caravelle, n.173, Toulouse, 1999.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). MANIFESTO da Etnocologia (Trecho). In: **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Ed. UnB, 1996.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, v. 5, n. 1, 2011.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e Paradigmas: a etnocologia, os saberes e seus léxicos. **Repertório**, Salvador, a. 19, n. 26, p. 88-94, 2016.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

DESFILE COMPLETO DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 2020. Escolas de Samba de SP e RJ 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0qODUwoSU-Q>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>>. Acesso em: 13 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

G1. Polêmica sobre capa de álbum 'Todos os Olhos' de Tom Zé vira debate no 'Conversa com Bial'. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capa-de-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghtml>. Acesso em: 26 mar. 2021

ZÉ, Tom. Complexo de Épico: tom zé. LETRAS. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164875/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

NAZARO BARREIRAS. Rede Câmara Barreiras. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myeSF-qE9Ms>. Acesso em: 26 mar. 2021

TRADIÇÃO do nazaro se mantém viva em Barreiras. Prefeitura Barreiras. Disponível em: <https://barreiras.ba.gov.br/tradicao-do-nazaro-se-mantem-viva-em-barreiras/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

ETNOCENOLOGIA E PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PESQUISA: caminhos que se encontram

Milianie Lage Matos¹

RESUMO

Este texto se fundamenta em referências teórico-práticas de dois componentes curriculares cursados no PPGAC-UFBA: Etnocenologia (2022.2) e Laboratório de Performance (2023.1). Tem como objetivo refletir sobre as possibilidades metodológicas propostas pelos estudos etnociológicos e pela Prática como Pesquisa (PaR). Os caminhos entre esses campos se encontram a partir da observação de algumas incidências comuns: correlação entre arte, vida e ciência; não dicotomia entre teoria e prática; reconhecimento da espiritualidade enquanto campo de estudo; questionamentos sobre a concepção de “objeto” de pesquisa. Sugere que o encontro entre a Etnocenologia e a PaR expande as possibilidades dos métodos e procedimentos comuns às etnociências (etnografia, observação/ação participante, registros audiovisuais e entrevistas), ampliando a percepção do(da) pesquisador(a) na interação com o grupo social em estudo, através do conhecimento sensível, ético e estético, da integração corpo-ambiente e da Dança como modo de relação mútua, tradução, organização e apresentação das pesquisas.

Palavras-chave: Etnocenologia; Prática Artística como Pesquisa; Pesquisa Somático-Performativa; Dança.

ABSTRACT

This text is based on theoretical and practical references of two curricular components attended at PPGAC-UFBA: Ethnology (2022.2) and Performance Laboratory (2023.1). It aims to reflect on the methodological possibilities proposed by ethnological studies and by Practice as Research (PaR). The paths between these fields are crossed from the observation of some common incidences: correlation between art, life and science; no dichotomy between theory and practice; recognition of spirituality as a field of study; questions about the conception of "object" research. It suggests that the encounter between Ethnology and PaR and, at the same time, expands the possibilities of methods and procedures common to ethnosciences (ethnography, participant observation/action, audiovisual records and interviews), expanding the perception of the researcher's interaction with the social group under study, through sensitive, ethical and aesthetic knowledge, body-environment integration and dance as a way of mutual relationship, translation, organization and presentation of research.

Keywords: Ethnology; Artistic Practice as Research; Somatic-Performative Research; Dance.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), orientada pela Professora Dra. Ciane Fernandes. Mestrado (2014) e Licenciatura (2010) pelo Programa de Pós-Graduação em Dança e pela Escola de Dança (UFBA), respectivamente. Especialização (2018) em Fundamentação em Pedagogia Waldorf pela Faculdade São Luís da França e Instituto Social Micael (Aracaju/SE). Tutora-Professora no Curso EaD de Licenciatura em Dança (Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFBA – 2023 – Bolsista CAPES). Professora Concursada de Dança da Rede Municipal de Salvador (2023). E-mail: milianie@gmail.com

A proposta desse texto é mover abordagens epistêmicas e metodológicas entre a Etnocologia e a Prática como Pesquisa (PaR²), especificamente a Prática Artística como Pesquisa, e mais precisamente a Pesquisa Somático-Performativa³. A possibilidade desse diálogo surgiu durante aulas na disciplina de Etnocologia⁴, onde, dentre as sugestões dos referenciais metodológicos estava a Abordagem Somático-Performativa (Fernandes, 2018).

O conceito de performance presente na metodologia inaugurada pela professora Ciane Fernandes (PPGAC-UFBA) dialoga com os Estudos da Performance, vertente que tem um pressuposto comum à Etnocologia: “articular teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, contextos específicos e diversidade cultural” (Bião, 2011, p. 347). Portanto, faz-se necessário o uso adequado das terminologias para evitar confusões epistêmicas. Acredito que o dissenso enriquece os caminhos investigativos através de questionamentos, opondo-se a verdades absolutas. E abre possibilidades de aporte mútuo, abrindo espaço para perspectivas pluriépistêmicas, reconhecendo as movências necessárias aos processos de criação, sistematização do conhecimento.

Assim, como parte de um estudo processual, na primeira parte do texto dialogo com algumas fundamentações e atualizações da Etnocologia. Na sequência, ofereço uma breve apresentação da Pesquisa Somático-Performativa (PSP), seguida das possibilidades de encontro e tensionamentos com o campo etnocenológico. Concluo sugerindo possibilidades de encontro e de expansão entre abordagens etnocenológicas e somático-performativas.

ETNOCENOLOGIA

A etnocologia é uma disciplina das artes cênicas, integrada ao campo da etnociência, no âmbito da antropologia cultural e da etnologia. Nasce na França, em 1995 na sede da UNESCO, através da união de duas instituições, sendo uma acadêmica e outra artística, a saber: Universidade Paris 8 e *Maison des Cultures du Monde*⁵, respectivamente. Tem como primeiros expoentes Jean-Marie Pradier, Chérif Khaznadar, Jean Duvignaud, Rafael Mandressi e Armindo Bião, dentre outros.

Conforme Veloso (2016), houve calorosos embates intelectuais, desde a definição do nome da disciplina até questões acerca de seu objeto de estudo e de suas bases epistêmicas. Chegando-se “à conclusão de que a Etnocologia teria estabelecido pelo menos duas vertentes distintas: uma francesa, cujas referências principais ficam em Pradier, e outra, brasileira (inicialmente baiana), centrada na figura de Armindo Bião, precocemente falecido em 2013.” (Veloso, 2016, p. 89).

Nos chãos férteis dos “Brasis”, aos vinte e oito anos de sua juventude (2023), a Rede Etnocológica compõe o GIPE-CIT⁶ – Grupo de Pesquisa Interdisciplinar e Extensão em Contemporaneidade,

² *Practice as Research*, “[...] termo amplamente discutido e divulgado nos últimos vinte anos.” (Nelson, 2013 apud Fernandes; col., 2022, p. 200).

³ Metodologia inaugurada pela professora Dra. Ciane Fernandes (PPGAC-UFBA).

⁴ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), ministrada pela professora Dra. Daniela Amoroso em 2022.2.

⁵ A Casa das Culturas do Mundo é o Centro Francês do Patrimônio Cultural Imaterial.

⁶ Criado na UFBA em 1994, pelo impulso do Prof. Dr. Armindo Bião e colaboradores, dando origem, em 1997 ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e, em 1998, à Associação Brasileira de Pesquisa (ABRACE), com o apoio da CNPq. É reconhecido

Imaginário e Teatralidade (PPGAC-UFBA); GT de Etnocologia da ABRACE⁷; UMBIGADA⁸ - Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade no (PPG-Dança-UFBA); AFETO⁹ - Grupo de Pesquisa em Etnocologia (UnB); e TAMBOR¹⁰ - Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia (UFPA).

As Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), integram sua episteme e seu objeto de pesquisa. No Brasil, conforme Bião (2009), as PCHEO's foram agrupadas em três categorias: artes do espetáculo; ritos espetaculares; e formas cotidianas. Segundo Veloso (2016), as PCHEO's deixam de contemplar a todos(as) pesquisadores(as), através do envolvimento com perspectivas “contracoloniais” (SANTOS, 2023).

Atualmente, a Universidade Federal do Pará (UFPA) é o principal centro acadêmico em pesquisas etnocenológicas no país. Com mais de duas décadas de investidas na espetacularidade *amazônica*¹¹, através de iniciativas do professor Dr. Miguel de Santa Brígida Junior e outros(as) “artistas-etno-pesquisadores(as)” (BRÍGIDA, 2023) colaboradores(as). Suas ações marcam importantes criações, a saber: TAMBOR (citado anteriormente); GETNO – Grupo de Estudos em Etnocologia (2013); Grupo de Pesquisa Dança e Etnocologia (2015); realização do Encontro Paraense de Etnocologia (2012, 2014, 2016); e participação em Encontros Nacionais e Colóquios Internacionais (2018); publicação de livros, artigos, defesas de teses e dissertações fundamentadas nessa disciplina, dentre outras ações.

Na Amazônia Paraense, inauguram-se novas dimensões metodológicas, através do diálogo com o campo de pesquisa e a principal base etnocenológica: a “alteridade, contrapondo-se a noções etnocêntricas e a noção estática de identidade.” (Brígida, 2015, p. 15). O professor Miguel de Santa Brígida¹² propõe três bases epistêmicas:

O CORPO DA PESQUISA – que se refere ao corpo teórico enquanto estrutura do pensamento científico em seu fluxo argumentativo, sua organização textual, [...], privilegiando a dimensão poética da mesma; O MEU CORPO NA PESQUISA – que se refere ao envolvimento físico, emocional e espiritual do pesquisador etnocenológico nos princípios, processos e produtos da pesquisa; e, completando, O MEU CORPO COMO PESQUISA – quando os artistas-etno-pesquisadores elegem seu próprio corpo como fenômeno de pesquisa a ser investigado.” (Brígida, 2022, p. 29-30)

Ao longo do processo de edificação dessa disciplina no país, nota-se a maleabilidade da etnocologia, sua capacidade receptiva a “confluências” (Santos, 2023) nos diferentes contextos, sustentada no alicerce da alteridade enquanto ética e paradigma. Paradigma ou paradoxo? Pesqui-

internacionalmente como um dos polos da Etnocologia. Disponível em <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pt/grupos-de-pesquisa/gi-pe-cit/> Acesso em 15 ago. 2023.

⁷ Criado em 2007, durante realização da IV Reunião Científica da ABRACE. Disponível em <http://portalabrace.org/c2/index.php/eixos-e-grupos-de-trabalho/grupos-de-trabalho/gt-etnocologia> Acesso em 15 ago. 2023.

⁸ Criado em 2012 pela Prof^a. Dra. Daniela Maria Amoroso em colaboração com o Prof. Dr. Denilson Francisco das Neves.

⁹ Criado em 2018 pelo Prof. Dr. Graça Veloso.

¹⁰ Criado em 2008 pelo Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Junior.

¹¹ Termo criado por pesquisadores(as) da Universidade Federal do Pará (UFPA), frequentemente referenciado no último Congresso da ABRACE (2023) - encontro sediado pela referida universidade. De acordo com meu superficial entendimento, peço licença para abordá-lo, refere-se às movências artísticas e modos de criação de si no mundo das pessoas que nasceram e habitam a Região Norte do país, com ênfase nos povos paraenses.

¹² É professor da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança.

sadoras(es) nesse campo têm demonstrado mais interesse no paradoxo do que na instauração de paradigmas.

A partir de uma perspectiva singular *amazônida* paraense, outro fundamento estrutural que se estabelece é o afeto “enquanto substância fundante [...]”. Enquanto amálgama da energia do corpo pesquisante no envolvimento com o objeto e fenômeno de pesquisa, seus sujeitos, seu contexto e suas relações humanas.” (Brígida, 2015, p. 23).

A noção de espetacularidade parece ser a mais importante base epistêmica, nutrida pela alteridade e pelo afeto. Essa noção é a percepção estética indissociável à política, à ética e à compreensão psicológica, emocional, biológica, geográfica, histórica, filosófica de modos de vida que o(a) pesquisador(a) se propõe a experimentar e conhecer. Assim, o termo “espetacular”, refere-se “ao conjunto das modalidades perceptivas, abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais.” (Amoroso, 2010, s/p).

Sabe-se que as bases epistêmicas da etnocenologia, desde sua fundação no final do século XX, apontam para fundamentações ocidentais. O neologismo que constitui o nome da disciplina sustenta-se etimologicamente na linguística grega, berço do ocidente e do capitalismo. Ainda que o pressuposto etnocenológico seja evitar paradigmas eurocentristas e hegemônicos, a origem dessa disciplina se deu em país europeu, por homens brancos.

Nessa perspectiva, o necessário giro cosmológico (epistêmico) que estamos vivenciando nos faz repensar nossas referências e nossos referenciais, e buscar em nossas memórias experiências da cosmologia do território ao qual pertencemos e outras possibilidades de compartilhamentos que contribuam para nos conhecermos. Essa virada, amparada na perspectiva contracolonial¹³ (Santos, 2023), potencializa o reconhecimento pluriepistêmico vivo em nossos modos de vida.

Portanto, o prefixo “etno” da etnocenologia defende as singularidades em “confluências”, e mais contemporaneamente, expande o sentido conceitual de raça e fenótipos, associando-o a maneiras de se unir e pertencer. Dessa maneira, age “como instrumento de luta contra o etnocentrismo” (Bião, 2011, p. 352), potencializando a ação contra o processo globalizante, subsidiado pelo vírus pandêmico do capitalismo. Através desse modelo político-econômico “foram criados os instrumentos de deixar viver e de fazer morrer” (Krenak, 2020, p. 87).

Espera-se que façamos mais do que inverter as posições entre dominador e dominado, para evitar “mais do mesmo”. Conforme Santos (2023), “Não precisamos destruir os colonialistas. Deixemos que vivam, desde que vivam com o sol deles e não venham roubar o nosso sol ou o nosso vento.” (p. 33). Precisamos nos defender para que não roubem nossas forças anímicas e não desviem o propósito de nosso espírito.

Não é unânime o desejo em transformar todos os lugares do mundo em aeroportos. Nos modos de vida da circularidade, “quando dizemos “globo”, estamos englobando e, ao mesmo tempo, reconhecendo as individualidades que existem dentro do globo.” (Santos, 2023, p. 18). Criaremos novos modos de existir, reconhecendo o eu no todo e o cosmo em nós, criando “espaçotempo”

¹³ De acordo com Nêgo Bispo - professor e pesquisador formado por mestras e mestres do Quilombo Saco Curtume/PI - o contracolonialismo é um antídoto: “estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio.” (Santos, 2023, p. 36-37).

(Fernandes, 2018) de alteridades, de afetos, de liberdades. A Etnocenologia, em plena juventude, recria-se, reinventa-se nos “Brasis”, dança... e em sua movência, fluida, maleável e fecunda, envolve-se em novas perspectivas, novos princípios e novos trajetos.

PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA

A Abordagem Somático-Performativa, é uma metodologia de ensino, pesquisa e extensão, inaugurada pela artista, pesquisadora e professora Dr^a. Ciane Fernandes. Sua abordagem metodológica “associa o Movimento Autêntico, a Análise de Laban/Bartenieff de Movimento (LMA), a educação somática, a dança-teatro e os estudos da performance [...]” (Fernandes, 2019, p. 124), sendo atualizada às próprias experiências da autora, suas necessidades artísticas e acadêmicas. Importante saber que

[...] quando utilizada especificamente como abordagem de pesquisa, aplicada ao desenvolvimento de projetos nesta linha, é denominada de Pesquisa Somático-Performativa (abreviada como PSP) e traduzida para o inglês como *Somatic-Performative Research* (SPR). (Fernandes, 2018, p. 119)

Essa metodologia está inserida no terceiro paradigma metodológico: Prática como Pesquisa (*Practice as Research* – PaR), expandindo as concepções quantitativa e qualitativa. Esse “termo surgiu no contexto acadêmico anglo-saxão no final da década de 1990 para dar suporte às pesquisas que exigiam experimentação prática e artística.” (Fernandes, col., 2022, p. 202). Apesar de sua origem anglo-saxônica, desde o início de 1990, “pesquisadores brasileiros já vêm investigando, [...], a prática como meio de gerar conhecimento artístico e acadêmico.” (Fernandes, 2022, p. 2).

A PaR é internacionalmente reconhecida e tem o professor Brad Haseman¹⁴ como um dos primeiros defensores. Essa maneira de pesquisar nasce da necessidade de encontrar estratégias satisfatórias para pesquisadores(as) interessados(as) na pesquisa guiada-pela-prática (Haseman, 2006).

Participe do terceiro paradigma metodológico, a PSP

aplica princípios da LMA, do Movimento Autêntico, da dança-teatro e da performance na constituição de um processo criativo contínuo, eminentemente experiencial, relacional e integrativo, guiado pela Sintonia Somática, e aplicável à pesquisa (compreendida como artística e científica) e à vida. Aliás, é a própria vida – e, como consequência, uma pesquisa viva, - que informam nossos parâmetros, limites, percursos, possibilidades, opções e desafios. (Fernandes, 2012b apud Fernandes, 2018, p. 120)

A palavra *soma*, embora já estivesse presente nos Vedas Sânskritos e no Egito Antigo (Fernandes, 2013), no ocidente, a educação somática foi “assim denominada apenas nos anos sessenta” (Hanna, 1976 apud Fernandes, 2013, p. 36). Segundo Fernandes (2014), “O termo Somática (*Somatics*) inspira-se na palavra grega para [denominar] ‘corpo vivido’ (*Somatikos*)”, que por sua vez inspira-se na bebida sagrada relatada nos Vedas (*soma*), e reinterpretado como o corpo experien-

¹⁴ Brad Haseman é professor e pesquisador da Queensland University of Technology.

ciado internamente.” (p. 82). Em suma, de acordo com Pizarro (2020), “*soma* parece ser [é] um forte princípio criador e regulador da vida”. (p. 163).

Na PSP, a compreensão do termo somática se dá a partir das investigações do artista, pesquisador e professor Diego Pizarro (2020). Esse autor, fundamenta-se no método somático *Body Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen (1941-), que estudou com Irmgard Bartenieff (1900-1981), que por sua vez estudou com Rudolf Von Laban e se tornou especialista e principal disseminadora do método de seu professor. Para Ciane Fernandes, Melina Scialom e Diego Pizarro (2022), a Somática enquanto proposta metodológica para os estudos em dança se dá “através da integração de múltiplas dimensões da existência: corporal, mental, emocional, energética e espiritual” (p. 200), um modo corporalizado de pesquisar que integra corpo, mente, saberes, práticas, arte, vida e ciência.

A Arte do Movimento de Laban e seus discípulos se entrelaça à performance, na PSP, através das interartes manifestas nos movimentos de vanguarda europeia no início do século XX. Muitos artistas do movimento *dada* que performavam no Cabaré Voltaire eram alunos de Laban. “Alguns visitavam o cabaré, outros participavam de suas atividades. Rudolf von Laban, pioneiro da coreografia e da dança [moderna], aparecia e ficava por ali enquanto seus bailarinos dançavam”. (Goldberg, 2006, p. 48).

Conforme Goldberg (2006), as vanguardas europeias são reconhecidas como os primórdios da performance, ainda que não nomeadas como tal, através dos movimentos futurista e dadaísta e seus manifestos contra os academicismos. Suas subversões estéticas borram as fronteiras entre arte e vida, entre as diferentes linguagens artísticas, entre artista e espectador, e questionavam o fazer artístico enquanto produto de consumo capitalista. Essas são algumas bases para o entendimento sobre performance no âmbito artístico.

A palavra performance começa a ser usada deliberadamente na década de 1960 para se referir a qualquer tipo de ação (Fernandes, 2000). Somente na década de 1970 “[a] performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente” (Goldberg, 2006, p. VII).

Tanto o entendimento de somática quanto de performance possuem variadas definições práticas, de acordo com as referências artísticas, filosóficas e culturais de cada autor(a) pesquisador(a) e/ou artista. Para Fernandes (2018), a performance não se fundamenta enquanto uma linguagem, como em Austin e em Butler; para a autora a performatividade se insere no campo da Somática.

Nesse sentido,

“[...] a performance, ela é algo que acontece, ela é algo que está acontecendo, ela pode ser a respiração da pessoa, ela pode ser o peixe no mar, ela pode ser a nuvem, ela não tem uma intenção de ser um espetáculo para ninguém. [...] Na verdade pra mim é Somático-Performativo e é *Imersão como Pesquisa*¹⁵” (Conversa com a Professora Fernandes via *WhatsApp* em 17 jul 2023).

Dessa maneira, percebo que os modos corporalizados da Somática se configuram em expressão performativa, através das pulsões, das relações de complementaridade corpo-ambiente, desierarquizando as relações de poder antropocêntricas, hegemônicas e colonizatórias.

¹⁵ Imersão como Pesquisa é um desdobramento mais recente da PSP. Ciane Fernandes tem realizado diversas atividades em ambientes aquáticos desde 2009. Para ela, “[d]eixar-se desafiar pelo/no ambiente fluido, percebendo, por exemplo, como organizar questões em um texto acadêmico, é fazer imersão como pesquisa.” (Fernandes, 2022, p. 309) Para maior aprofundamento consulte o texto “No movimento das marés: Somática, imersão como pesquisa e criação em Dança” do livro “Somática, Performance e Novas Mídias” organizado por Ciane Fernandes, Ivani Santana e Leonardo Sebiane (2022).

CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM E SE EXPANDEM

Encontrar não significa dizer sim o tempo todo. Do encontro podem surgir, rachaduras, fissuras, questionamentos, entrelaçamentos e abertura para novos caminhos.

O encontro entre Etnocenologia e Pesquisa Somático-Performativa se deu a partir da indicação de referenciais metodológicos propostos na disciplina de Etnocenologia¹⁶, em 2022.2, coordenada pela professora Dr^a. Daniela Amoroso. Nesse componente, a Professora Amoroso sugeriu um exercício etnográfico no espaço urbano ou em nosso campo de pesquisa, a partir do conceito de *flâneur*, uma proposta de escrita poética da experiência urbana (Benjamim, 1989). Escolhi realizar essa prática em meu campo de pesquisa, de modo que houve um deslocamento da *flânerie*, do contexto dos fluxos da cidade, para um território de religiosidade brasileira.

Depois da realização dessa prática, apesar do estímulo a percepções estéticas que chamassem mais atenção e da motivação para a construção de um registro escrito aberto à subjetividade em diálogo com a narrativa do próprio lugar, senti que faltava alguma coisa. Embora tivéssemos tido contato com leituras de algumas abordagens metodológicas, era necessário experimentá-las, sobretudo aquela que me provocou curiosidade: a Pesquisa Somático-Performativa.

Assim, no semestre seguinte, 2023.1, cursei o componente de Laboratório de Performance¹⁷ coordenado pela professora Dra. Ciane Fernandes. Hoje, ingressante no doutorado no PPGAC-UFBA, em conversa entre colegas veteranas no curso, sabe-se que este é um dos poucos componentes no qual não ficamos disciplinados em cadeiras. Somos convidadas a questionar “Como se move o que nos move?” (Fernandes, 2018, p. 120).

Ao invés dos binômios teoria/prática e ciência/arte, é a partir do binômio experiência/sentido (Bondía, 2002) que a obra de arte, o corpo e o movimento deixam de ser objetos de análise crítica e passam a ser sujeitos ativos e organizadores de todas as instâncias. O que nos move é como nos movemos. A escrita é determinada pelo processo do que se escreve. (Fernandes, 2012b apud Fernandes, 2018, p. 120)

Essa abordagem inovadora, valoriza e legitima a pesquisa cênica a partir dos pressupostos próprios da nossa área de conhecimento.

As artes hoje têm meios de estabelecer seus próprios métodos e abordagens, atualizando contextos e desmontando preconceitos ultrapassados de pesquisa que nos usam como objeto para discutir mudanças dentro de formatos engessados, portanto sem condições efetivas para realizá-las. Assumindo nossos próprios métodos, nos tornamos sujeitos de nossa própria história, e podemos inverter essa lógica colonizadora e hegemônica e passar a influenciar os demais campos em meios e modos bem mais flexíveis e coerentes com uma (nova) realidade contemporânea. (Fernandes, 2014, p. 78)

Potencialmente movedora, a PSP contribui para o envolvimento da corporeidade, entendida em sua integralidade, portanto *soma* cognoscente que dança a pesquisa e é dançado por ela. De

¹⁶ Disciplina optativa ofertada pelo PPGAC-UFBA.

¹⁷ Essa disciplina é coordenada pela professora Ciane Fernandes há aproximadamente 15 anos e é uma das disciplinas optativas ofertadas pelo PPGAC-UFBA.

modo que a verdade sobre o que pesquisamos, aprendemos e compartilhamos com o mundo se torna um agenciamento “vibrátil” (Rolnik, 2003, 2007), um exercício imersivo do sensível. Essa “Sintonia Somática” é o *modus operandi* da dança-tese, que se organiza em palavra-dança (mais objetiva) e/ou em dança-palavra (mais subjetiva).

Do encontro com a Etnocenologia surgem problematizações conceituais, como: “O problema do espetacular é esse: Espetacular para quem? Performance é com quem? Que é sempre com. Ela assume esse compartilhamento visceral.” (Conversa com a Professora Fernandes via *WhatsApp* em 17 jul 2023).

De acordo com Debord (1997), em sua teoria crítica ao capitalismo e à globalização, o espetáculo é considerado como o advento da modernidade, que segue o modelo de vida dominante do neoliberalismo. Para ele, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação do espetáculo. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (Debord, 1997, p. 13)

Consideremos essa análise crítica da economia e política global como um processo de espetacularização da vida, em que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (Debord, 1997, p. 14). Testemunhamos a exacerbação da “sociedade espetacular” na “Era Digital”, sobretudo pós-pandêmica. A concepção de Guy Debord sobre “a sociedade do espetáculo” dialoga com os fundamentos estéticos e subversivos da performance. Por isso, vale ressaltar a diferenciação conceitual entre espetacularização e espetacularidade.

Segundo Bião (2000), a noção etnocenológica de espetacularidade, relacionada à teatralidade, se dá “quando o sujeito toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade.” (p. 93). Trata-se de uma percepção estética especializada, multidimensional e indissociável à ética, “abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais.” (Pradier, 1995); (Amoroso, 2010). Nesse sentido, a espetacularidade não se limita à percepção submetida ao império da visão.

Ao entrelaçar Etnocenologia e PSP pode-se propor uma perspectiva etnocenológica a partir da área de conhecimento da Dança. A percepção expandida proposta pela PSP contribui com a experiência sensível do/da pesquisador/a que dança, pois “não apenas está imerso na pesquisa enquanto campo iminente de descobertas, mas é em si mesmo parte desse campo, a partir da experiência vivida no espaço tempo.” (Fernandes, 2019, p. 122). Essa concepção pode ampliar a campo sensível das alteridades na relação pesquisador-pesquisado, transgredindo a “dicotomia entre mente conhecedora e objeto manipulável” (p. 123), valorizando a sintonia corporal do/a pesquisador/a com o meio em movimento (Fernandes, 2019). Sem objetificar o mote investigativo e sem centralizar a voz de quem pesquisa, para enfim desconstruir a hierarquia pesquisador-pesquisado.

Complementarmente, o artista, etnocenólogo e professor Adailson Costa dos Santos¹⁸ ao abordar a alteridade em sua tese em andamento (UnB), problematiza os conceitos de objetos de pesquisa e “informantes” da pesquisa (amplamente utilizados nas etnociências e na antropologia

¹⁸ Professor de Arte e Educação do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Tocantins – Campus Gurupi. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília.

cultural), e sugere as noções de protagonistas e/ou colaboradores da pesquisa¹⁹. Conforme Adailson Santos (2022), através de abordagens etnocenológicas, lidamos sempre com sujeitos da pesquisa: o/a pesquisador/a e as relações com seres invisíveis, minerais, vegetais, animais, pessoas, ou seja, o ambiente como um todo em interação constitui o campo de pesquisa. O ecocentrismo assume o lugar do antropocentrismo (Antolick, 2003 apud Fernandes, 2019).

Observa-se que podem ocorrer profícuas trocas entre as abordagens etnocenológica e somático-performativa, respeitando os limites éticos que cada pesquisa, com suas singularidades, apresenta. Por exemplo, na perspectiva etnocenológica nem sempre a criação de conhecimento se dá unicamente pelo/a pesquisador/a, visto que ocorrem atravessamentos colaborativos na construção de novos saberes. Conforme o paradoxo etnocenológico apresentado por Bião (2011): “somos humildes a ponto de querermos conhecer e valorizar o outro e arrogantes ao imaginarmos que o compreendemos como ele se compreende a si próprio.” (p. 353)

Para finalizar essa reflexão, esse texto sugere que a articulação entre Dança, Etnocenologia e Pesquisa Somático-Performativa contribui para “modos co-moventes, isto é, movendo e sendo movido com e pela(s) pesquisa(s), de modo interdependente e integrado em todos os níveis (físico, mental, afetivo, espiritual, social, cultural, político, ambiental, ancestral etc)”. (Melina; Fernandes, 2022, p. 219).

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela Maria. O estudo das danças populares brasileiras como campo de pesquisa: trajetos a partir das noções do passo, da prática e da criação. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 477-486.

_____. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo: o flaneur**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista – 1. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas; v. 3)

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **R.bras.est.pres.**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em 08 set. 2023.

¹⁹ Durante diálogos no Grupo Trabalho Etnocenologia na XI Reunião Científica da ABRACE em Rio Branco/AC (2022), e através de comunicações posteriores via *WhatsApp*, concordamos que é pertinente citar sua contribuição, ainda que não haja uma publicação de sua proposta, ressaltando a importância das discussões nos GT's da ABRACE e seus desdobramentos, bem como pelo caráter processual e colaborativo que a própria disciplina favorece.

BRÍGIDA, Miguel de Santa. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **Reper-tório**, Salvador, nº 25, p.13-23, 2015.2.

BRÍGIDA, Miguel de Santa; ANDRADE, Simeir Santos. **Etnocenologia Amazônica: Corpo-Encostado**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Con-traponto, 1997.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesqui-sa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2; n. 2, p. 18-36. Jul/dez. 2013.

_____. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem SomáticoPerformativa**. Contribuições de Melina Scialom e Dalton Carneiro. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: Cunha, Carla Sabrina; Pizarro, Diego; Vellozo, Marila Annibelli. **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>. Acesso em: 01 out 2023. p. 121-137.

_____. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | p. 76-95 | Jul./Dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearch-journal/article/view/5262> Acesso em: 01 out 2023.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, p. 200-223, 2022.

FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE Leonardo. **Somática, Performance e Novas Mídias**. Salvador: EDUFBA, 2022.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HASEMAN, Brad. **A Manifesto for Performative Research**. Media International Australia incorporat-ing Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research" (no. 118): p. 98-106, 2006.

JORGE, Soraya. **Movimento autêntico: a arte de mover e ser movido**. Instituto junguiano do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 1-24, [2009?].

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização Rita Carelli. – 1ª ed. – São Paulo: Compa-nhia das Letras, 2020.

SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. Prática Artística como Pesquisa no Brasil: Reflexões Iniciais. **Revista de Ciências Humanas** | v. 22 | n. 2 | Julho-Dezembro 2022 Dossiê Práticas como Pesquisa: Criação/(Des)Organização dos corpos da cena.

PIZARRO, Diego. **Anatomia corpo ética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2020. Defesa online disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3h-msU-EFNg> Acesso em 30 set. 2023.

PRADIER, Jean-Marie, “**Ethnoscénologie**: la profondeur des émergences. Disponível em: <http://skenos.mshparisnord.fr/items/show/302>. Acesso em 21 jun. 2023.

ROLNIK, Sueli. “**Fale com ele**” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida nos simpósios: Corpo, Arte e Clínica (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03); A vida nos tempos de cólera (ONG Atua, Rede de Acompanhamento Terapêutico. Itaú Cultural, São Paulo, 17/05/03) e A clínica em questão: conversações sobre clínica, política e criação (DA de Psicologia UFF e Universidade Nômade, Niterói, 05/12/03). Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf> Acesso em 01 out 2023.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

VELOSO, Jorge Graça. **Paradoxos e paradigmas**: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. Conferência realizada no I Encontro Nacional de Etnocenologia, de 12 a 15 de abril de 2016, Salvador – Bahia.

“NA MATANÇA DO BOI A FESTA COMEÇA”: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO CÊNICA POR MEIO DOS SABERES TRADICIONAIS DO BOI CEARÁ NUMA ESCOLA PROFISSIONALIZANTE

Shirley Alencar¹

RESUMO

Este trabalho teve como objeto de estudo os saberes tradicionais da brincadeira do Boi Ceará, do Mestre Zé Pio, visando desenvolver experiência criativa em arte na Escola Estadual de Educação Profissional (EEEP). Foi idealizado um projeto artístico com grupo de estudantes do 1º e 2º ano de cursos técnicos profissionais na perspectiva da etnocenologia alinhada ao ensino de arte. O projeto contemplou três etapas: a investigação do folguedo do Boi Ceará, onde os alunos participantes tiveram a oportunidade de conhecer e compreender os fundamentos que norteiam o brinquedo, a partir de uma conversa com o Mestre Zé Pio, além de ampliar a capacidade de observar os seus elementos: dança, personagens, figurinos, música e os bichos; experimentação e criação, momento em que os alunos foram estimulados a explorar a expressividade e criar colaborativamente suas narrativas corporais para a criação de uma apresentação; e, por fim, a socialização do experimento para escola. Para desenvolver a pesquisa, utilizamos os métodos cartográficos e etnográficos com procedimentos de observação participativa, revisão bibliográfica, pesquisa de campo e roda de conversas registradas em gravações de áudio e fotografias.

Palavras-chave: Brincadeira do Boi. Etnocenologia. Ensino de arte.

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa contempla algumas etapas do processo de criação cênica a partir das matrizes estéticas do Boi Ceará do Mestre Zé Pio, localizado na Barra do Ceará, e realizado com estudantes de uma Escola Estadual de Educação Profissional de Fortaleza, Ce. A pesquisa parte de proposições de estudo e experimentações tendo como foco o estudo do espetáculo do Boi Ceará e a articulação criativa de praticá-la cenicamente na escola pelos estudantes integrantes do projeto. A proposta de imersão na encenação do brinquedo teve como objetivo possibilitar oportunidades de aprendizagem, dando abertura a experimentações criativas em arte e ao mundo interior e exterior desses jovens ao recriar os folguedos populares tradicionais do nosso Estado. É importante destacar que os estudos da estética plural dos folguedos com objetivos de possibilitar experiências educativas sempre esteve presente nos programas curriculares da educação básica. Entretanto, as propostas pedagógicas são sempre elevadas a atividades exóticas e/ou lúdicas, distanciadas das bases interdisciplinares necessárias ao seu uso como caminho educativo e de formação para crianças, adolescentes e jovens.

¹ Mestranda no Programa de Mestrado Profissional em Arte da (UFC), sob a orientação da Profª Drª Thais Gonçalves Rodrigues da Silva. Bolsista (CAPES). Professora Artista, dançarina e atriz. E-mail: shirley.profarte08@gmail.com.

Notoriamente a sabedoria de homens e mulheres que brincam tal manifestação vem crescendo e ganhando visibilidade no universo acadêmico, embora as escolas da educação básica ainda estejam bem longe de reconhecer e valorizar em seu programa pedagógico ou curricular os saberes e fazeres de mestres e mestras da Cultura Popular. Popularmente o Estado do Ceará é conhecido como berço de manifestações expressivas e tradicionais, aonde grande parte de sua arte é representada pelos conhecidos “Tesouros Vivos” - definição dada pela UNESCO em 1993 - e cujas Leis 13.351/2003 e 13.842/2006 estabelecem normas de proteção desses saberes que enriquecem a memória cultural do povo cearense.

Um importante desafio em relação a essa produção artística diz respeito ao aspecto geracional, já que, por falta de estímulo à juventude, muitas vezes os atuais descendentes das tradições populares se distanciam das suas próprias raízes. Perde-se, assim, o vínculo com esse patrimônio imaterial dos mestres formado pelo “saber fazer”, pelo aspecto intuitivo e por uma assinatura autoral coletiva, mergulhados na identidade brasileira. Ampliar o diálogo com essas matrizes populares, abrindo espaço para os saberes dos mestres das comunidades, é uma importante ação no sentido de reconhecer que as experiências educacionais se desenvolvem dentro e fora das escolas.

Para o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire, “ensinar é criar possibilidades de produção e construção do conhecimento por parte do aluno” (FREIRE, 1998, p. 25). A escola ainda pode enriquecer suas ações pedagógicas com a ideia de interdisciplinaridade quando se pauta em experiências dos saberes que estão presentes na tradição de seus povos. Para o estudioso da cultura e educação populares, Carlos Rodrigues Brandão (2002), a aprendizagem que parte do conhecimento dos mestres das culturas populares nos fornece ensinamentos menos utilitários e instrumentais dos disponibilizados pelo sistema de ensino de nossas escolas, principalmente quando a construção do conhecimento ainda é atravessada por raízes ideológicas colonialistas. Como artista e professora, acredito na arte como estratégia para combater e desconstruir uma educação pautada num modelo de ensino utilitário e marcadamente colonial.

Então, movida pelo desejo de permitir um ensino de arte em interseção com as manifestações espetaculares da tradição, como os folguedos e festas populares, passei a dedicar-me em pensar meios de aproximar e mediar o ensino de arte com a arte dos folguedos populares, possibilitando aos alunos experiências para investigar, escutar e entender os elementos e os significados do folgado escolhido, no caso o Boi Ceará, e, assim, criar caminhos de aprendizagem e criação em arte.

Muitos dos folguedos populares tradicionais sobrevivem nos guetos das comunidades da Grande Fortaleza² (Ceará), sendo apresentado apenas em eventos do Governo do Estado, tais como Carnaval do Ceará, Ceará da Paixão, Ceará Junino e Ceará Natal de Luz, que estão garantidos pela lei do Sistema Estadual de Cultura. Alguns artistas populares, dentre artesãos, bandas, cabaçais, reisdos, dança do coco, entre outros guardiões das tradições, desde 2016 possuem o título de notório saber em cultura popular, são reconhecidos como Tesouros Vivos do Estado do Ceará, por manterem ativos seus saberes e fazeres, porém, muitos ainda vivem às margens de políticas públicas que favoreçam a sua manutenção e continuidade.

² Segundo a Wikipédia, a Grande Fortaleza é composta pela Região Metropolitana de Fortaleza, Ceará. Foi criada pela [Lei Complementar Federal n.º 14](#), de 8

É importante salientar que a tradição pode ser, no presente, um potente elemento de um passado que permanece vivo e latente em nós. Ela é compreendida a partir dos padrões veiculados pela memória coletiva que foi se instalando em cada época, conforme a aceitabilidade e a identificação de um grupo. A tradição é fortalecida pela memória de certos grupos sociais e, o fato de manter-se viva, é vida. (SOUZA, 2014,).

Para tanto, a presente narrativa é uma pesquisa em andamento, realizada no âmbito da linha em Processos de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes, do Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) da Universidade Federal do Ceará (UFC), uma experimentação e recriação cênica desenvolvida na Escola Estadual de Educação Profissional (EEEP) Joaquim Moreira de Sousa, no bairro Parangaba, em Fortaleza (CE), junto a um grupo de 10 alunos do 1ºs e 2ºs anos de cursos técnicos profissionais, com idades entre 14 a 16 anos, no período de um ano, entre março de 2022 e fevereiro de 2023, com proposta de continuidade.

DESENVOLVIMENTO

Foi idealizada como projeto de criação em arte referenciada nos saberes tradicionais do folguedo popular Boi Ceará, existente no bairro da Goiabeira, na periferia da capital cearense, aproximando alunos da rede pública de ensino de mestres e brincantes de uma cultura popular local. Nossa proposta partiu da investigação e experimentações dos saberes tradicionais desse folguedo, na perspectiva da arte da cena, para estimular a expressividade do corpo, a criação coletiva e praticá-lo cenicamente na escola em que se deu o campo de estudos.

Com o espaço definido para desenvolver o trabalho, o tempo organizado para formar um grupo e permitir o envolvimento dos alunos, as atividades foram acontecendo normalmente aos sábados à tarde. O título do projeto foi nomeado como *Brincantes de teatro*, tendo como ponto de partida a própria ideia dos saberes e fazeres dos brincantes populares. A partir daí, começamos a traçar as rotas e os caminhos que precisávamos para realizar a visita ao mestre escolhido pelos alunos/participantes. No entanto, devido às demandas da escola, a rotina puxada de estudos dos alunos e a saúde fragilizada do Mestre Zé Pio, a visita a sua sede só foi possível acontecer em agosto, mês que se comemora a importância e valorização das manifestações folclóricas brasileiras no Brasil.

Com a etapa da entrevista concluída, iniciamos os trabalhos de experimentação e criação com os alunos, onde foram estimulados a improvisar, revisitar os saberes aprendidos, analisar e a criar. Outros materiais como sons, palavras e imagens foram acrescentados como dispositivos para ampliar o repertório do aluno e provocar a experiência com o vivido (DEWEY, 2010).

Para a criação do enredo foi preciso direcionar algumas palavras geradoras para criar movimentos pensantes e, assim, ativar as memórias afetivas e vividas na relação com a escola e seu entorno, como, por exemplo, os alunos/participantes colocaram, no texto, a figura do jacaré que vive na Lagoa da Parangaba, entre outros elementos que fazem parte do cotidiano deles. Procurei, então, fazer com que as experimentações se traduzissem em processo de trocas colaborativas entre os alunos/participantes, tendo, ao final de cada encontro, momentos de partilhas, registros em portfólios e um pensamento positivo sobre a atividade.

O trabalho desenvolvido pelo grupo de alunos resultou na socialização da apresentação “**O boizim do Ceará**”. Este título foi atribuído por ser uma recriação cênica e por fazer referência ao tamanho do boi confeccionado por eles e que poderia ser manipulado em uma mão. Os alunos tiveram participação ativa em todas as etapas do estudo, pesquisa e criação, tornando-se os protagonistas de todo o processo de produção.

As reverberações de todos os momentos do projeto de criação em arte e de apresentação despertaram nos alunos o desejo de continuidade do grupo. Sendo assim, possibilitar a idealização deste trabalho foi primordial para modificar o meu olhar e o meu fazer como docente. Pretendo continuar e expandir as possibilidades já conquistadas, e, assim, habitar as fronteiras existentes entre a arte e as manifestações expressivas do nosso povo e, futuramente, pensar em outras maneiras de ensino aprendizagem nas aulas de arte.

Pode ser que esta pesquisa seja o grito inicial para refletirmos, enquanto professores, por uma educação pautada na perspectiva interdisciplinar, intercultural, pluri epistêmica (JAPIASSU, 1978; CANDAU, 2008). Tanto a arte quanto os saberes tradicionais são como bússola para mim, enquanto me lanço em minhas inquietações no intuito de surgirem outras. A pesquisa acaba sendo esse campo fértil, transformador e potente para as novas descobertas no campo da arte. Sigo confiante, pois estamos retornando a um Brasil que renasce para o fortalecimento da democracia, pautado na justiça, ética e também prevendo mais investimento para educação e cultura, tal como Paulo Freire sempre sonhou. Espero que este trabalho traga ressonâncias para as questões que perpassam o ensino de arte nas escolas e suas interfaces com outras linguagens, principalmente os folguedos populares tradicionais, enquanto campo do saber, possuidor de um rico reservatório de elementos expressivos, princípios pedagógicos e poéticos em arte.

METODOLOGIA

A pesquisa adotou um caráter cartográfico qualitativo que permitiu reviver e analisar, junto aos alunos do projeto, o cotidiano do Mestre Zé Pio, o Boi Ceará e suas contribuições num complexo contexto de aprendizagens. Inicialmente, esse contato deu abertura para viajar por outros territórios, tempos e espaços. Optar pela descrição etnográfica e seus procedimentos foram primordial para traçar percursos didáticos de observação participante e participativa, pesquisa de campo, entrevistas, roda de conversas, anotações e registros no diário de campo.

Nossa viagem foi ao encontro do Mestre Zé Pio, nos repassando e ensinando, em entrevista realizada pelos alunos, numa roda de conversa, suas memórias e narrativas da brincadeira, passeando pelos elementos que compõem o brinquedo (dança, música, personagens e enredo), e o respectivo envolvimento dos brincantes com esta manifestação popular.

Destaco que esse momento foi marcado por uma roda de partilha, trocas e reconhecimento, no qual tivemos o cuidado, o respeito e o interesse de aproximar todas as pessoas envolvidas no projeto de pesquisa e criação.

Primeiramente pedimos a permissão ao anfitrião, Mestre Zé Pio, para adentrarmos no espaço de sua casa, lugar sagrado em que acontecem os ensaios, a criação e também onde tivemos



Figura 1. Roda de conversa com o Mestre Zé Pio, Fortaleza/Ce. Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

Fonte: Acervo Pessoal Shirley Alencar (2022)

acesso à maior parte do seu acervo composto pelos figurinos, instrumentos, bichos e também São Sebastião no altar, protegendo a entrada. Esse encontro foi a primeira experiência de fruição para entendermos um pouco como se estrutura a brincadeira do Boi Ceará. Mestre Zé Pio, nos recebeu com um sorriso largo. Explicamos a ele sobre a pesquisa e solicitei que nos contasse sobre o Boi. As informações foram úteis, pois nos aproximou da música, aprendemos os passos da dança e as movimentações da cena. Para o grupo tudo era novo, fantástico e encantador. Por isso foi necessário esse mergulho prévio na história do brinquedo.

O Boi Ceará é um folguedo teatralizado que mistura dança, canto e representação dramática da matança do boi. Segundo as pesquisas de Lourdes Macena (2014), o ritual construído para o enredo segue a encenação do sangramento de todos os bichos mortos pelo personagem do vaqueiro, interpretado pelo mestre, momento final que simboliza o cruzamento de duas energias, a horizontal (animal) com a vertical (sagrada). O vaqueiro, personagem central na matança do Boi, após condenado à morte, ressuscita e ressuscita o boi, graças à atuação de São Sebastião, padroeiro do brinquedo.

Para entender a atuação de Zé Pio, Oswald Barroso (1996) destaca que os mestres dos folguedos são, geralmente, atores-dançarinos que cantam durante suas performances, lançam mão de um vasto repertório de gestos, vozes e movimentos que recebem da tradição. A encenação é preparada e repassada pelo mestre, no entanto, acontecem algumas improvisações, com entremeios, durante a representação de várias figuras que compõem a brincadeira: Vaqueiros, Capitão, galantes do cordão azul e vermelho, índias, ciganas, Rei, Rainha e bichos. Considerados personagens fixos, que dão andamento ao enredo, estando presentes do início ao fim (BARROSO, 2013).

A performance acontece de maneira alegre, brincalhona e festiva, tendo os brincantes interagindo com o público, cantando, dançando, colocando em seus movimentos toda sua expressividade festiva e celebrativa. Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação desses saberes performáticos com os estudos da performance, em referência às formas cênicas desenvolvidas pela tradição, desde as representações do corpo expressivo ao manuseio e destreza dos seus personagens (LIGIÉRO, 2011).

Esses elementos são processados pelo corpo através da gestualidade dos brincantes, para recriar o que foi percebido e transmitido pelo mestre. O corpo acaba sendo o texto que se corporifica, uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Foi interessante entender como essas formas se estruturam e se relacionam na encenação do Boi. Uma informação importante que registramos foi que além dos elementos estéticos como chapéus, sapatos, roupas e objetos que complementam a cena, há situações, movimentos, falas que só foram possíveis perceber, compreender e visualizar com o relato do próprio mestre.

No seu relato, o mestre continua contando sobre os brincantes, descrevendo as figuras e bichos, sempre falando com um sentimento de profunda gratidão, da importância deles para a construção do enredo do boi. Conforme o mestre, a representação das figuras acaba tendo uma rotatividade devido às mudanças e saídas de integrantes. O único que possui uma figura fixa é ele próprio, que representa o vaqueiro e, em muitas das vezes, o seu filho, que faz o Mateus ou o capitão.

Embora o boi traga uma narrativa com personagens já conhecidos do folclore, como o mestre Zé Pio apresenta, o Boi Ceará é única e toda a encenação acontece de forma diferente uma da outra. Na explicação sobre como faz a brincadeira e como ela se estrutura, ele parte muito da sua experiência com outros folguedos, bem como sua trajetória como brincante de outros bois. No entanto, foi possível perceber no Boi do mestre Zé Pio que a composição³ do brinquedo é bem desenvolvida, além dos elementos estéticos como vestimentas, chapéus, sapatos, adereços, materiais que levam na mão, bichos, entre outros que estão presentes na cena.

Para entender melhor a maneira da arte de fazer dos folguedos, busquei bases referenciais no campo da *etnociologia* a fim de incentivar a pesquisa e o aprendizado dos saberes e fazeres do brinquedo que habita na comunidade da grande Fortaleza, o qual, é extremamente rico de elementos cênicos e pouco utilizados no processo de ensino em arte. É sabido que a vivência com os mestres e brincantes contribui e muito para o aperfeiçoamento das percepções estéticas, o estímulo à criatividade e à capacidade de improvisar, o desenvolvimento corporal, as dimensões sensoriais e espaciais dos indivíduos, além de fortalecer os processos comunicativos e de socialização dentro e fora do contexto escolar.

³ Modo pelo qual os elementos constituintes da brincadeira se dispõem e integram; organização.

Então, para entender melhor as tradições populares na perspectiva da etnocenologia, referindo-se como fenômeno espetacular no ponto de vista das artes do corpo e da cena, fomos em busca de adentrar no território do objeto pesquisado para compreender que a espetacularidade da brincadeira do boi, nos fornece elementos essenciais no processo de construção de uma pedagogia para o ensino de arte. A dança, a musicalidade e a cena são elementos presentes nessas manifestações espetaculares expressivas. A etnocenologia apresenta-se como campo do saber que permite estudar, analisar, investigar e registrar essas expressões humanas espetaculares de forma transdisciplinar.

Portanto, a dimensão coletiva da brincadeira, as memórias ativadas com os encontros, a encenação do Boi Ceará na comunidade, a festa e a celebração a São Sebastião, indica uma ética-estética da inclusão que lida com diferentes graus de participação das pessoas envolvidas. Pradier (1998) reitera que o espetacular reside na intensidade sensorial do objeto com relação ao seu meio, bem como na relação estabelecida entre os indivíduos. O autor explicita que a intenção da disciplina é estudar as relações humanas no tocante à potencialidade de suas formas de expressão.



Figura 2. Matança do Boi Ceará 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>. Acesso em: 23 de agosto. 2023.

Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura (2019).

Metodologicamente comecei o processo de criação envolvendo os alunos/participantes do projeto no campo da experimentação das competências relativas a conhecer, explorar a expressividade, analisar, fruir o aprendizado com o Mestre Zé Pio sobre a brincadeira do Boi Ceará, para então seguirmos com o processo de criação.

Para construir esta etapa, busquei base referenciais em Jorge Larrosa (2001) pela sua compreensão dos saberes que se constituem através da experiência, posicionando esta como premissa para o lugar do conhecimento e do aprendizado; em John Dewey (2016) que traz a experiência como um processo dinâmico e contínuo de criação, conexões e continuidades, propiciando permanentes recriações dos elementos envolvidos na pesquisa. Paulo Freire (2011:2014) em sua pedagogia da autonomia e do oprimido é evocado como inspiração quando se fala de uma aprendizagem não formal e dos princípios de ação emancipadora da consciência e da autonomia para uma educação libertária. A artista da dança e educadora Isabel Marques (2010) faz uma importante colaboração quando pensamos nos folguedos populares na perspectiva de descobrir sentidos no corpo do outro para a construção de diversas tessituras de criação em arte, feita de forma reflexiva articulando o criar, o gerar, o partilhar e o fazer circular saberes.



Figura 3. Roda de conversa com o Mestre Zé Pio, Fortaleza/Ce. Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

Fonte: Acervo Pessoal Shirley Alencar (2022).

O projeto contou com um grupo de leituras para entender as dimensões estéticas da brincadeira do boi, a cultura popular tradicional do Ceará, além de possibilitar o acesso aos saberes diversos e plurais, conhecer, reconhecer, criar e estar aberto para experienciar os signos pertencentes as matrizes estéticas do Folgado do Boi Ceará. Cada encontro nos envolveu nos tocou e fez germinar novos sentidos das expressões da tradição.

Penso que é necessário favorecer o encontro com nossos saberes ancestrais, tanto pelo significado histórico, artístico e cultural, quanto pelos elementos que os compõe e que nos oferecem caminhos pedagógicos possíveis para acordar esse corpo brincante que está presente em cada um de nos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil** 1.º, 2.º. e 3.º. tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil, Realidade hoje e expectativas futuras. **R. educação e pesquisa**. ed 3 (7) Dez 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-401419890003000>

BARBOSA, Ana Mae. **A abordagem Triangular no ensino das artes e cultura visuais**. 1º ed. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem do Som. Fortaleza, 1996.

BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Matemática**. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1997.

BORBA, Filho Hermilo. **Espectáculos populares do Nordeste**. 2.ed, Recife: Ed.Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001. 313 p.

CANDAU, Vera Maria. Diferenças Culturais, Interculturalidade e Educação em Direitos Humanos. **Educação & Sociedade**, v. 33, p. 235-250, Campinas/SP, 2012.

CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CARVALHO, Gilmar; SOUZA, Maria de Lourdes Macena de; CASTRO, Simone Oliveira de. **Mestres e Mestras da Cultura Popular Tradicional**: Saberes para todos os tempos. Catálogo do X Encontro Mestres do Mundo. 2017.

CARVALHO, Maria Michol Pinho. As mulheres no Bumba-meu-Boi: saindo detrás das cortinas. In: NUNES, Izaurina de Azevedo (Org). **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 1ª ed. São Paulo. 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Liana Cavalcante. **Cultura com caminho de resistência**: O Grande Pirambu a partir do Bumba meu Boi. Dissertação. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira, Redenção. 2019.

DEWEY, John. **A Arte como experiência**. Tradução Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme e Anísio Teixeira 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DUMA, Alexandra Gouvea - Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. 2012. Disponível em: : <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa /Paulo Freire. São Paulo: Paz e Terra, 1998. – (Coleção Leitura).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**.Rio de Janeiro: Imago,1976.

LEITÃO, Francisco Mateus de Oliveira. **Mestre Zé Pio**: trajetória de vida, cultura e tradição nos bois de Fortaleza (1994-2016). 2021. Monografia. Curso de História. Centro de humanidades. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2021.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante**: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense / Juliana Bittencourt Manhães, 2009. 198f. : il., fots. + DVD.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MORAN, J. M; MASETTO, M. T; BEHRENS, M. A. **Novas Tecnologias e mediação pedagógica**. 21. ed. São Paulo: Papirus, 2013.

MORLEY, David. **Televisión, audiências y estúdios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: **Educação Motora**. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora, Natal, p. 54-59, set.-out. 2000.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Mediaciones familiares y escolares en la recepción televisiva de los niños. **INTERCOM – Revista asileira de Comunicação**, São Paulo, ano XIV, n. 64, p. 8-19, jan/jun 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADIER, Jean-Marie. Towards a biological theory of the body in performance. In: **New Theatre Quarterly**. Volume VI, n. 21. Ed. Clive Barker et Simon Trussler. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PRADIER, Jean Marie. A etnocienologia na França: Histórico, evolução, estado da pesquisa perspectivas. In: BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. **V Colóquio Internacional de Etnocienologia**. Salvador/Bahia: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Fast Design, 2007. 133 142pp.

REZENDE E FUSARI, Maria F. de & FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Metodologia do Ensino de Arte: Fundamentos e Proposições**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse** – as danças dramáticas na ação docente do ator 128 professor. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em biblioteca-digital.ufmg.br.

VIEIRA, M. de S. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. 2010. 183 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de pós-graduação em educação. Linha de pesquisa: Estratégia de pensamento e produção de conhecimento. UFRN. Natal. 2010.

RÊ E AS ESPETACULARIDADES DAS MANIFESTAÇÕES SAGRACIONAIS DE CANÁPOLIS (BA)

Cícero Félix de Sousa¹

RESUMO

Este texto apresenta alguns recortes de minha tese de doutorado em andamento, na linha de culturas e saberes em artes cênicas. Trata sobre os motivos que levaram Reinaldo de Farias, o Rê, a criar a Folia de Nossa Senhora do Livramento, que surgiu a partir de uma promessa feita para ele; e faz algumas considerações sobre as manifestações sagracionais realizadas no meio rural do município de Canápolis, no Território de Identidade Bacia do Rio Corrente, no Oeste da Bahia. Além de realizar a folia para pagar sua promessa, Rê também realiza outras folias, para outras pessoas pagarem suas promessas. Todos esses festejos sagracionais, espetaculares e extracotidianos, descritos a partir de uma abordagem etnocenológica e poética, constituem um modo de ser, viver, conviver; e contribui para a manutenção e resistência da cultura sagracional do povo são-franciscano.

Palavras-chave: espetacularidade e etnocenologia; religiosidade e folia; Oeste da Bahia e rio Corrente; Canápolis (BA).

RESUMEN

Este texto presenta varios extractos de mi tesis doctoral en curso, en la línea de culturas y saberes en las artes escénicas. Se trata de los motivos que llevaron a Reinaldo de Farias, Rê, a crear la Folia de Nossa Senhora do Livramento, surgida de una promesa que le hizo; y hace algunas consideraciones sobre las manifestaciones sagradas realizadas en zonas rurales del municipio de Canápolis, en el Territorio de Identidad Cuenca del Río Corrente, en el Oeste de Bahía. Además de realizar las festividades para cumplir su promesa, Rê también realiza otras festividades para que otras personas cumplan sus promesas. Todas estas festividades sagradas, espectaculares y extracotidianas, descritas desde un enfoque etnocenológico y poético, constituyen una forma de ser, de vivir, de convivir; y contribuye al mantenimiento y resistencia de la cultura sagrada del pueblo são francisco.

Palabras clave: espectacularidad y etnocenología; religiosidad y juerga; Oeste de Bahía y río Corrente; Canápolis (BA).

O LUGAR

Canápolis é uma pequena cidade baiana localizada na bacia do rio Corrente, no Oeste da Bahia. Entre fins do século XIX e meados do século XX, o Corrente foi uma importante estrada que conectava o mundo do território ao mundo do vale do São Francisco. Naquele período, algumas léguas acima após se encontrar com o Velho Chico, do lado direito do Corrente, em Santa Maria da Vitória,

¹ Cícero Félix de Sousa é professor efetivo da Universidade Federal do Oeste da Bahia e em doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, na linda pesquisa Culturas e Saberes em Artes Cênicas, sob a orientação do professor Jorge das Graças Veloso; coordenador do GT de Etnocenologia, membro do Afeto, grupo de pesquisa em Etnocenologia da UnB e editor da revista Francisco (<https://www.revistafranciscoufob.net/>).

se concentrava o maior número de estaleiros do vale. E, das mãos do mestre Francisco Bicuiba dy La Fuente Guarany, saíram dois terços das 120 grandes carrancas² navegadas no médio São Francisco, esculturas zooantropomorfas que protegiam as embarcações das peraltices dos seres encantados das águas do vale são-franciscano.

Canápolis nasceu nesse território de crença e fé nas encantarias.

Muito provável que os primeiros habitantes de Canápolis tenham vindo da Missão de Aricobé, do município de Angical, depois do conflito entre os indígenas liderados por Sebereba e os coronéis e fazendeiros que queriam expandir seus currais pela região. A força sobre os indígenas foi esmagadora e os que sobreviveram fugiram. Isso foi entre 1931 e 1933 (Cruz, 2016). Um grupo desses indígenas veio parar próximo a uma lagoa no município de Santana. Ali, eles findaram a fuga e fixaram moradia. Logo, outras pessoas chegaram e formou-se um povoado que virou a Vila do *Ibiaguí*, palavra derivada do tupi *ybyã-guy*, que significa lugar no sopé da escarpa (Sampaio, 1987, p. 244), ao pé do morro. Em 1962, Ibiaguí se emancipou de Santana e passou a ser chamada Canápolis, devido à intensa atividade canavieira na região à época.

Assim, em um vale cercado por morros e canaviais, surgiu Canápolis.

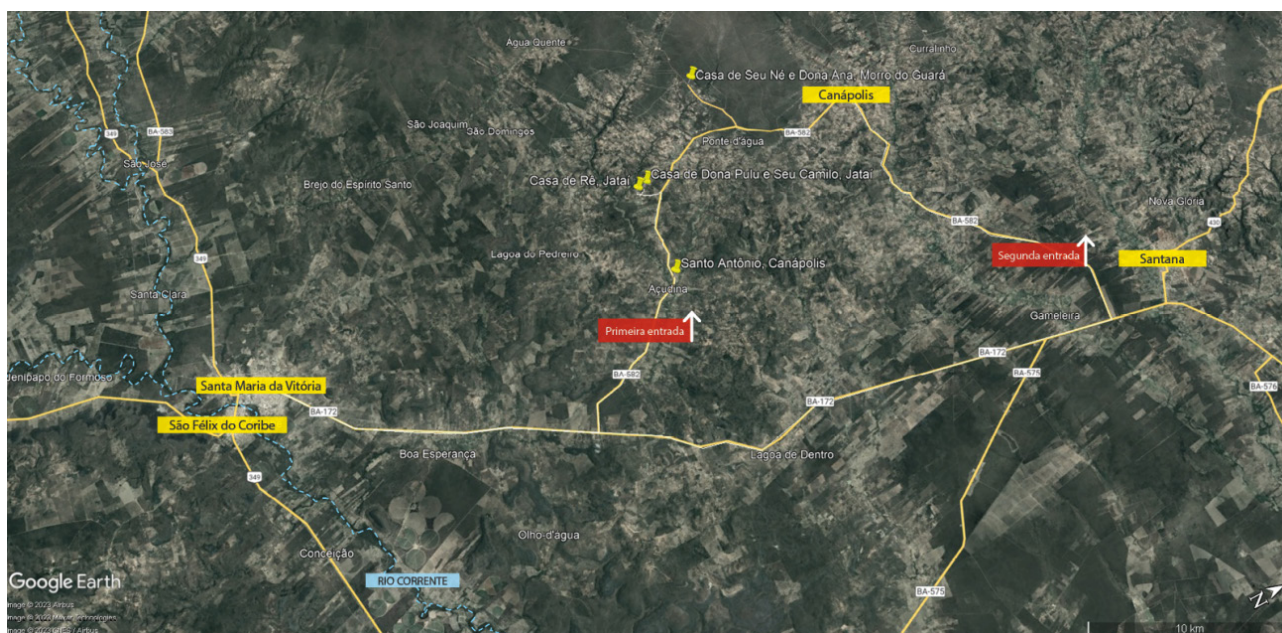
Há muitas subidas e descidas entre suas ruas. A população gira em torno de 10 mil habitantes há uns 30 anos. O ritmo cotidiano é de uma cidade que não é de passagem, mas, de destino. E, se esse é o compasso da vida urbana, a vida na roça é que não tem pressa. Entremeada de manifestações sagracionais extracotidianas, a roça caminha sobre a estética sonora das flautas, tambores, bumbas, reco-recos, triângulos, pandeiros, violões e viola; na roça têm cantos e danças de chulas, corpos amolecidos, embebidos – transformados em outros corpos; corpos contritos em reza, pés ágeis no samba; fé nos santos e santas, nas graças, nos pedidos e nas diversas tratativas com os seres invisíveis. A roça é lugar em que o ser humano se relaciona com a natureza com a consciência de quem é feito da mesma natureza.

A sede do município de Canápolis fica a 67 quilômetros de Santa Maria da Vitória (onde eu moro, cidade polo do Território de Identidade Bacia do Rio Corrente), pela BA-172, virando à esquerda na segunda entrada da BA-582, a três quilômetros de Santana (*Mapa 1*). Como disse, não é uma cidade de passagem. Da BA-172 até o centro da cidade são 21 quilômetros. Curioso e atizado pelo faro jornalístico e tino de pesquisador, um dia, no início de 2013, ao passar por essa encruzilhada, decidi conhecer Canápolis. Desse primeiro contato guardo o registro de duas fotografias. Uma, eu publiquei na edição 16 da revista A³, de maio de 2013, sob o título “Vaqueiros do asfalto”. A foto mostra dois vaqueiros montados em motos a tanger o gado pela rodovia. A outra imagem, que está escondida em algum lugar digital, mostra uma encantadora e imponente barriguda à margem da sinuosa BA-582. Confesso que há algo nessa planta que me comove, me seduz e me intriga. Minha identificação com a barriguda é tanta que às vezes penso que nasci dela, como em um poema *Sumak Kawsai*⁴.

² Este é um número aproximado levantado por Paulo Pardal, em Carrancas do São Francisco (2006). Ele se refere, inclusive, às carrancas grandes, com cerca de 80 cm de altura (p. 175).

³ A revista A foi um produto de variedades que lancei no Oeste da Bahia, com sede em Barreiras, no início de 2011 e circulou até abril de 2016. Nesse período foram publicadas 32 edições.

⁴ Sumak Kawsai é uma expressão dos Quechua e Aymara que nomeia o modo de estar na Terra, “tem a ver com a cosmovisão constituída pela vida das pessoas e de todos os outros seres que compartilham o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto com a gente” (Krenak, 2020, p. 6).



Mapa 1. Visão parcial do Território de Identidade Bacia do Rio Corrente. De Santa Maria da Vitória, cidade sede do território, a Jataí, comunidade rural de Canápolis, são 35 quilômetros. É no Jataí que Rê e dona Pulu moram, distante 11 quilômetros da casa de seu Né de Teodósio

Fonte: Google Earth 2023.

Dois anos depois, conheci Canápolis com mais tempo e por outras vias, pelas suas entranhas geográficas, através da primeira entrada da BA-582, guiado pelo pesquisador santa-mariense Hermes Novais e, por seu Limiro, um canapolense octagenário e mestre da caretagem da comunidade rural Santo Antônio. Até esta comunidade são 28 quilômetros, dos quais os 10 da BA-582 invariavelmente se encontravam em péssimas condições – recentemente esse trecho foi asfaltado⁵. De Santo Antônio para frente, a estrada continua ruim. Por ali vai para as comunidades Barreiro de Guará, Morro do Guará, Umbaúba, Baixa da Casca, Lagoa dos Baratas, Sambaíba e Jataí, onde eu conheci Reinaldo Vieira de Farias, no dia 2 de fevereiro de 2017. Ele é conhecido como Rê, nasceu em 20 de maio de 1973 e, aos 17 anos, começou a organizar a Folia de Nossa Senhora do Livramento para pagar uma promessa que sua tia-mãe fez para ele, que tinha uma doença que o fazia cair nas “quadras de lua” (lua cheia).

Assim, teve início mais uma manifestação sagracional especular do Jataí.

RÊ

Não sabia exatamente o que iria encontrar, apenas segui o nosso pesquisador-guia Hermes Novais. Acompanhavam-nos Paulo Martinez, professor da UNESP, e Renata Pinho, à época orientanda de iniciação científica do projeto Identidade Corrente⁶.

⁵ Provavelmente entre agosto e outubro de 2023. Até o momento, faltam todas as sinalizações da rodovia.

⁶ O projeto Identidade Corrente foi financiado pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC), na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), campus de Santa Maria da Vitória. Foi realizado entre 2015 e 2017. O objetivo era realizar um es-

O dia já estava quente quando o sol surgiu na manhã daquela quinta-feira, 2 de fevereiro de 2017. Até então, para mim esta data era Dia de Yemanjá. Minto: era Dia de Nossa Senhora das Candeias também. Como jornalista, eu já havia feito a cobertura dos festejos aos orixás das águas (Yemanjá e Oxum) em Barreiras, no cais do rio Grande; e em Barra, no encontro do Grande com o Velho Chico. Lembro que em Barreiras, no início da noite do dia 2 de fevereiro de 2015, enquanto os batuques dos tambores invocavam a ancestralidade em danças e ressacas de oferendas, casas da rua Guiomar Porto e José Bonifácio no centro antigo da cidade, eram alumeadas por velas postas aos pés das portas e janelas. Eram as candeias da fé, era a festa dos encantados.

Quando chegamos ao Jataí, os foliões estavam encerrando a última visita do giro para tomar o rumo da casa de Rê, que tinha nove anos quando aconteceu o primeiro desmaio:

A doença minha foi a descurpa dum leite com cuscuz. Eu comi, num assentei. Nesse tempo a gente pastorava uns gado, aqui tudo era mato. Aí soltaram um gado acolá eu saí correno, quando cheguei acolá e aponteí na casa de um tio meu, só sei bem assim: quando eu vi, as vista escureceu de vêiz e eu pá, caí. Quando eu caí, também não vi mais nada não. Quando dei fé o povo já tava comigo aqui, quase tipo vela, pensando qu'eu ia morrê, uns chorano – quando eu acordei. Deus ajudou não morri, mas eu fiquei assim dano aquele tipo ataque. Nas quadras de lua sentia as vista escurecia duma vêiz e pá, caía no chão e pronto, eu num via mais nada. Aí pai foi na casa dum Paulo Moreira, quera naquele tempo os médico era mais essas pessoa assim que dava remédio. Eu tomei o remédio três ano. Durante esse tempo qu'eu tomei o remédio eu num senti nada não. Quando passou de três ano, com mais um ano eu tornei a atacar de novo. Voltou mais do mesmo jeito. Aí minha mãe [tia adotiva] pegou e fez essa promessa pra mim: pra durante vida eu tiver – se eu sarasse! – eu continuasse rezano. Aí eu num senti mais nada, aí por isso eu continuo rezano (Entrevista cedida em 2/2/2017)

Paulo Moreira era uma referência em Canápolis, quando se tratava de interpretar o futuro, diagnosticar doenças do corpo e prescrever medicamentos farmacêuticos – ele era avesso às rai-zadas. Na compreensão de Rê, ele era um espírita que “cortava barai”, e tinha muito prestígio na região. O filho de Paulo Moreira, José Moreira, diz que seu pai era apenas astrólogo e cartomancista.

Visitei José Moreira recentemente⁷, interessado em saber mais sobre seu pai. Paulo Moreira nascera em 4 de junho de 1913. Tivera dois irmãos e três irmãs. Os irmãos tinham “problemas mentais” e ele teve que levá-los ao Hospital Colônia de Barbacena⁸, em Minas Gerais. A viagem durava semanas no lombo do cavalo, por uma estrada que “sabe Deus”. O sacrifício, no entanto, não evitou que seus irmãos morressem no hospício. Então, ele decidiu ficar por aquelas bandas mineiras. Por lá estudou para ser detetive e adquiriu outros saberes.

Quando retornou no início da década de 1950 para São Felipe, comunidade rural de Canápolis onde havia nascido, retomou a vida na roça. Até que, por alguma razão que não descobri, ele começou a fazer uso dos saberes adquiridos nos livros e baralho de tarô que havia trazido das terras

tudo etnográfico sobre as manifestações sagracionais do Território de Identidade Bacia do Rio Corrente, formado por 11 municípios: Brejolândia, Canápolis, Cocos, Coribe, Correntina, Jaborandi, Santa Maria da Vitória, Santana, São Félix do Coribe, Serra Dourada e Tabocas do Brejo Velho.

⁷ Na verdade, foram três visitas, que aconteceram entre setembro e outubro de 2023.

⁸ Hospital psiquiátrico fundado em 1903 e fechado na década de 1990. Nesse período, mas 60 mil pessoas morreram no “hospital dos loucos”. Para saber mais, ver matéria *Barbacena, a cidade-manicômio que sobreviveu à morte atroz de 60.000 brasileiros*, publicado no El País e acessado em 26 de novembro de 2023.

mineiras na bagagem, e passou a atender as pessoas. Não tardou e a fama de suas habilidades interpretativas ganhou a região. Fico imaginando como, naquela época, um sujeito que aprendera a ler e escrever no chão, se tornara um leitor de ciências herméticas e psicologia experimental, fisiognomonia e frenologia, filosofia, gramática, contabilidade, direito, psicologia do consumidor, quiromancia, tarologia e astrologia.

Veza por outra Paulo Moreira tinha que interromper seu serviço na roça para atender alguém. As consultas não eram gratuitas, mas não faltava quem o procurasse.

“Bastava ele olhar pra você e sabia”, contou Pedro, que diz que com o tempo ele deixou de usar o baralho, porque descobria muitas coisas das pessoas: “só fazia o mapa astral”. Ele examinava a pessoa e, se o problema fosse da ordem espiritual, encaminhava para um centro espírita. Caso contrário, ele prescrevia medicamentos de farmácia.

Estimulado pela fama de Paulo Moreira, que corria a região, o pai de Rê, Chico de Tôca, resolveu procurá-lo. Este cortou o baralho, fez o mapa astral do menino e receitou um medicamento. Para a alegria da família, Rê deixou de desmaiar. Mas essa tranquilidade foi interrompida três anos depois. Ainda tentaram administrar o medicamento por mais um ano, mas foi em vão. Então, sua tia-mãe Senhorinha fez uma promessa para a Nossa Senhora do Livramento, na qual a contrapartida de Rê era participar da reza da santa na data em que se comemorava o seu dia: 2 de fevereiro. Isso foi em 1987, Rê tinha 14 anos. Três anos mais tarde, ele decidiu organizar a Folia de Nossa Senhora do Livramento para cumprir efetivamente a promessa. Desde então, a folia acontece todos os anos – nem durante a pandemia do Covid-19 ela deixou de ser realizada.

A FOLIA

O que presenciamos no Dia de Nossa Senhora do Livramento, foi o último dia da folia (*Imagem 1*), que saiu em giro da casa de Rê no dia 31 de janeiro e retornou naquela manhã, depois de visitar aproximadamente 30 casas entre Barreiro do Guará e Jataí.

O grupo de chula que fazia o giro da folia e tinha Rê como alferes da bandeira, com a imagem da santa pintada à mão, era formado só por homens. Não havia padronização estética para participar da folia. Cada um se apresentava a sua maneira. Uns carregavam uma espécie de estola no pescoço, outros o chapéu enfeitado; uns carregavam instrumentos e, outros, apenas o corpo na alegria de estar ali, compartilhando coletivamente do viver em festa e em fé. Eles imitavam nas mãos e nas solas dos pés a casca grossa das árvores retorcidas do sertão cerratense. Na pele, imitavam o solo da caatinga castigado pelo sol, com suas rachaduras murchas vincadas pelas expressões dos tempos da vida acalentada pelos sambas e cantos das folias, chulas e rezas.

A sala da casa de Rê não era grande, logo foi tomada pelos foliões e por parte da gente que ali aguardava a chegada do giro. Os foliões formaram um círculo e, assim como em toda visita, fizeram o canto da santa. Dessa forma, iniciou o ritual de encerramento da folia. Alguns devotos se ajoelharam, fizeram o sinal da cruz e beijaram e abraçaram a bandeira. Havia naqueles gestos tanto carinho e cumplicidade que quase não me dei conta de que a estética diversa da fé era a representação simbólica da devoção singular e plural de cada um.



Imagem 1. Chegada da folia na casa de Rê para o encerramento do giro. Os foliões saíram em giro no dia 31 de janeiro e retornaram no dia 2 fevereiro de 2017, para a casa de Rê, dia de Nossa Senhora do Livramento, para o encerramento da folia.

Fonte: Fotograma de filme produzido em 02/02/2017.

Terminada esta etapa do ritual, os foliões entraram no samba de chula. Eles giravam, cantavam, giravam, bebiam, cantavam, giravam, sambavam e cansavam. O suor caía com os corpos em balanço. Eles se desafiavam no canto em dupla, se desafiavam na dança, riam e o festejo contagiava. Também entrei no círculo, desafiei um folião, dei um giro e voltei para o grupo. Aquilo me deixou leve. Imaginava quantas sensações experimentavam aqueles homens – muitos, inclusive, septuagenários, como seu Né de Teodósio, o folião mais velho do grupo, hábil tocador de tambor e renomado rezador.

Nascido e criado ali, no meio rural, seu Né de Teodósio estava com 78 anos. Em suas veias corria o sangue tapuia, e a religiosidade católica o acompanhava desde que aprendera as primeiras letras. Assim, acabou se tornando um rezador reconhecido na região, sendo convidado frequentemente para rezar “festejos religiosos”, a exemplo da Folia de Nossa Senhora do Livramento, que é de Rê e de todos.

A reza é a etapa seguinte do ritual de encerramento da folia. A chula é silenciada, os instrumentos são guardados e a sala é preparada com bancos, cadeiras e esteira a frente do altar, que tem em seu interior várias santas e, aos seus pés, uma fila de velas a bailar suas chamas. A bandeira fica encostada ao altar. Seu Né de Teodósio, com sua companheira dona Ana (*Imagem 2*), formam a cabeceira da reza. Com fala pausada e palavras bem pronunciadas, ele vai debulhando suas orações. Incorpora uma autoridade religiosa nos oferecimentos e rende louvações à Igreja Católica, ao papa e aos seus sacerdotes. De olhos fechados, reza a Ladainha de Nossa Senhora mastigando seu latim rural profundo, respondido em coro pelas rezadeiras.



Imagem 2. Cabeceira da reza. Dona Ana e seu Né de Teodósio, folião rezador e cabeceira da reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento.

Fonte: Fotograma de filme produzido em 02/02/2017.

Ajoelhado desde o início da ladainha, Rê acompanhou a reza calado, concentrado, com uma toalha branca e um pequeno quadro com a imagem de Nossa Senhora do Livramento sobre a cabeça, segurado por sua esposa Rosanea (*Imagem 3*). Ao fim da ladainha, seu Né de Teodósio conduziu os cantos e benditos louvando a Maria e rezou o Terço de Nossa Senhora Mãe da Misericórdia.

Toda a reza durou cerca de uma hora.

Ao final, Rê tomou posse da bandeira outra vez, algumas mulheres pegaram as imagens e as velas do altar, e os foliões se posicionaram com seus instrumentos. Logo, todos saíram da sala em procissão. Rê passava a bandeira sobre a cabeça dos participantes, como a abençoá-los. O ritmo da viola e percussão era compassado. A volta em torno da casa não era longa, mas a procissão era comprida e o percurso parecia ser maior. Eles deslizavam naquele entorno com passos firmes, pernas que titubeavam, mãos que apertavam o peito, memórias, histórias; corpos que se moviam em um círculo, que invocavam a ancestralidade e a encruzilhada⁹ dos saberes.

Quando retornaram à sala, a chula encheu a casa de música outra vez, em clima de despedida, sob os olhos imóveis de Nossa Senhora do Livramento, que respondia em silêncio às súplicas de cada um que foi lhe pedir intercessão ou agradecer por alguma graça.

⁹ Encruzilhada é um operador conceitual usado por Leda Maria Martins (1997) que “oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” (p. 28). A encruzilhada é o lugar do cruzamento simbólico, das fecundações dos encontros dos saberes que geram o que se convencionou a chamar de sincretismo. Explica Martins (1997, p. 30): “A umbanda é exemplar desse registro sincrético, fundindo, no seu tecido cognitivo e ritual, elementos de outros sistemas religiosos nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista, espírita, numa reformatação sui generis”.



Imagem 3. Pagamento da promessa. Rê acompanha a ladainha de Nossa Senhora rezada em latim de joelhos, com a imagem de Nossa Senhora do Livramento na cabeça coberta por uma toalha, segurada por Rosanea, sua companheira.

Fonte: Fotograma de filme produzido em 02/02/2017.

Não demorou e o almoço foi servido. Não antes, porém, da louvação da mesa pelos foliões, característica comum aos reisados. Assim, a comida encerrava mais um ano de giro da Folia de Nossa Senhora do Livramento.

“Todo ano já fica certo. Na época, no dia 31 de janeiro, vem todo mundo pra cá. Aí nós sai a caminhada no dia 31 e chega aqui dia 2. Agora só ano que vem de novo, se Deus dé a licença”, explicou Rê.

A TRADIÇÃO

A partir daquele ano, comecei a acompanhar a Folia de Nossa Senhora do Livramento e Rê se tornou sujeito participante de minha pesquisa de doutorado em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, na linha Culturas e Saberes em Artes Cênicas, sob a orientação do professor Graça Veloso.

Apesar de bastante festejada e atrair gente de vários lugares, não foi a folia de Rê que inaugurou a devoção a Nossa Senhora do Livramento no território. Segundo seu Né de Teodósio, a lembrança mais remota que ele tem desse festejo é de quando era menino, no Bebedouro. Quem fazia era Rita de Calixto.

“Daí pra cá, depois apareceu mais outras pessoas que começou a festejar Nossa Senhora do Livramento. Mas a primeira, do meu conhecimento, foi essa lá do Bebedô, dona Rita de Calixto”, me contou seu Né de Teodósio em 2019. Apesar de muitas lembranças, a memória já apresentava

fraturas. Na última vez que o vi rezar, no cemitério de Umbaúba, no dia em que dona Pulú foi plantada, ele esquecia os versos das orações. Sua memória de 83 anos já não aguentava mais o fardo de carregar tantas *represas de tempo* (Fu-Kiau, 1994, p. 20-21, 35); tantas rezas, benditos e incelenças; tantas histórias e experiências de uma vida forjada naquele território apartado, esquecido...

Em 2022, pela primeira vez, a reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento não teve seu Né de Teodósio como cabeceira¹⁰. Outros foliões como Raimundo, se habilitaram a rezar com a ajuda das rezadeiras. Cada um fazia o pedaço. Foi uma reza diferente, marcada pela ausência de seu Né, de suas palavras de devoção e sua oratória paroquial. Outro dia, Rê me confessou: “Sinto muita falta dele”.

A ESPETACULARIDADE

De 2017 para 2023 foram sete folias, das quais estive presente em quatro e registrei em audiovisual apenas três, a de 2017, 2022 e 2023. Guardo também outros registros de visitas e entrevistas. É sobre esse material, atravessado pela linguagem e estética cinematográfica, que tenho me debruçado no doutorado. Busco compreender, a partir de uma cosmopercepção¹¹ etnocenológica, como essa manifestação sagrational extracotidiana, de características espetaculares, é significativa para o viver coletivo do meio rural.

Embora essas características espetaculares invoquem a ideia de espetáculo, daquilo que é feito para o olhar e a apreciação do outro, não se trata exatamente disso. A Folia de Nossa Senhora do Livramento não é um evento para ser assistido ou apresentado ao público. É um acontecimento feito para ser partilhado, sentido e experimentado coletivamente, por mais que individualmente cada um tenha uma relação espiritual com o sagrado através de seus contratos de fé.

Que a folia é chefiada¹² por Rê, ninguém tem dúvida. Como também ninguém tem dúvida de que a folia é de todos, é o espaço da devoção, do pedido, da promessa, do agradecimento, do pagamento da graça alcançada, das preces, das esperanças. A folia é o espaço relacional horizontalizado. Não há diferença entre Rê, alferes da bandeira e promesseiro, e alguém que está ali apenas para celebrar aquela socialização rural, o encontro, a conversa e a alegria de partilhar o viver e a fé.

Lembro que a reza de 2023 foi retardada por alguém que vinha pagar uma promessa e se atrasara.

Diante da compreensão dessa natureza relacional, perguntei a Rê se ele vislumbrava no futuro a continuação da tradição por um de seus filhos.

“Não. Porque só é feita pra mim. Se uma hora¹³... aí acaba. Só foi feita pra mim”.

“E se eles quiserem continuar?”, insisti.

“Aí é atitude deles, a opinião que se eles quisé continuá, mas a promessa mermo é minha”.

Em outras palavras, a folia é de todos, mas a fé é de cada um.

¹⁰ Cabeceira é o nome dado a quem encabeça a reza, ao lado de sua dupla.

¹¹ Termo que, para a socióloga feminista nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí, “é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” do que a cosmovisão, termo “que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual” (OYĒWÙMÍ, 2021, p. 28)

¹² Eles chamam de “chefe” aquele que organiza a folia, convoca os foliões e controla os recursos para a realização do festejo.

¹³ Nesse momento ele faz uma pausa. Se refere à morte, mas prefere o silêncio a fala sobre ela.



Imagem 4. Foliões. Júlio Cainãna, à esquerda, com violão preto, reconhecido folião de chula, faleceu enquanto os amigos faziam o giro de São Sebastião fora de época. Nesta imagem, os foliões estão em cortejo ao redor da casa da Rê, no encerramento da folia de 2017.

Fonte: Fotograma de filme produzido em 02/02/2017.

OUTRO RÊ

Antes de conhecer a Folia de Nossa Senhora do Livramento, eu conheci várias manifestações sagracionais no TI Bacia do Rio Corrente: como a Encomendação das Almas, em Santana, o Reisado e as Lapinhas do Salto, em Correntina, e o Levantamento do Mastro da Bandeira de São João, de Liu Jatobá, em Santa Maria da Vitória.

Em algum momento da pesquisa cheguei a dizer que o território, entre dezembro e janeiro, se transformava em um alegre salão a céu aberto para as manifestações sagracionais promovidas pelas comunidades rurais. Atualmente, continuo tendo a mesma impressão, com uma correção: o território é um salão a céu aberto durante todo o ano. Quem primeiro me sinalizou isso foi o folião Júlio de Cainãna (*Imagem 4*), em janeiro de 2017, na Baixa da Casca, durante a Folia de São Sebastião. Ele começou a girar no grupo de chula ainda adolescente, aprendendo com seu pai e os mais velhos. “Nasci os dentes sambano mais eles. Só que eu giro tá aproximadamente 40 anos. Uma vez é aqui, outra vez em outro canto, mas girano direto”, conta. O grupo não tem um líder, o “chefe” do festejo é quem reúne o grupo. Assim, eles fazem a Folia de Reis, Folia de São Sebastião, Folia de Santa Luzia, Folia de Nossa Senhora da Conceição, entre outras folias.

Aquele grupo que acompanhava Rê, naquele 2 de fevereiro de 2017, era o grupo de Júlio de Cainãna, seu Né de Teodósio, Joãozinho, Raimundo, Zezão, seu Camilo e de tantos outros que caprichavam nos instrumentos e no gogó para deixar a folia afinada com a estética da fé e do festejo. O

grupo, àquela altura, já havia feito duas folias, e se caracterizava como um coringa musical de “festejos religiosos”, não importava o santo ou a santa.

“Pra começá, a gente começa com qualquer samba. Pra termina, a gente também termina com qualquer samba. O certo mesmo é só o canto do santo, isso aí em toda casa tem que fazê”, explica Júlio Cainãna sobre a dinâmica do grupo.

É importante destacar também que a reza de cada folia tem uma estrutura própria, determinada pela cabeceira da reza, que ordena e escolhe as orações. A reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento, quando tinha seu Né de Teodósio na cabeceira, tinha uma estrutura e, sem ele, tem outra. A formação do rezador pode ser determinante nessa definição e nas escolhas das orações. Muitas dessas orações, inclusive, não nasceram na Igreja Católica, mas das experiências individuais e coletivas das comunidades rurais para atender as necessidades imediatas do cotidiano.

Enfim, quando me aproximei de Rê, ciceroneado principalmente por seu Limiro, encontrei nele mais que um promesseiro de Nossa Senhora do Livramento e alferes da bandeira. Ele era também um dos responsáveis pela dinâmica anual das manifestações sagracionais daquela região do território. Além de organizar o festejo de sua promessa, ele também organizava festejos para outras pessoas pagarem suas promessas. Assim, em agosto de 2022, ele me convidou para o giro da Folia de São Sebastião.

“Folia de São Sebastião, em agosto?”, perguntei, uma vez que a data do santo é 20 de janeiro.

“É qué fora de época”, respondeu ele entre sorridente e acanhado.

O giro era para pagar a promessa do amigo Zeca de Satú. Saiu no dia 21 de agosto da igreja do Brejo do Espírito Santo, passou por São Pedro (Açudina) – ambas comunidades de Santa Maria da Vitória –, Santo Antônio, até chegar a casa de Rê, no Jataí, em 24 de agosto, Dia de São Bartolomeu. Esse giro aconteceu carregado de tristeza – ou, melhor: carregado de uma alegria triste. Júlio Cainãna, que há dias estava hospitalizado em Bom Jesus da Lapa, falecera no dia 22. No dia 23, os foliões interromperam o giro para plantar o amigo no cemitério do Cafundó dos Gerais. A chula perdeu um devoto, e os festejos uma viola.

O LUGAR DA FOLIA E DA REZA

Não raro, fico a refletir sobre que lugar as folias e as rezas representam na vida das pessoas das comunidades rurais de Canápolis e como elas agenciam essa relação com o sagrado. Assim, acabo por entender que a folia e a reza 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 e da ressignificação dos objetos do domínio religioso colonial.

É o lugar de revisitar o passado, invocar a sabedoria dos antigos e ser contemporâneo.

LIVROS

CRUZ, Jairo Sardeiro. **Missão de Aricobé**: a saga de Sebereba e a luta pela terra em Angical - Bahia. Orientador: Rafael Sancho Silva de Carvalho. Monografia do Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal do Oeste da Bahia. Barreiras, 2016.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **Ntangu-Tandu-Kolo**: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, J. K. (Org.). Time in the Black experience - Contributions in Afro-American and African studies. London: Greenwood Press, 1994.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Org. Bruno Maia. Semana do Bem Viver da Escola Parque do Rio de Janeiro, no dia 17 de junho de 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geografia nacional**. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional, Brasília, 1987.

UMA KIZOMBA PERIFÉRICA: Teatro e estética de terreiros na montagem de Grande Sertão Veredas, pela Semente Cia de Teatro do Gama – Distrito Federal.

Graça Veloso¹

Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje.
(referência à dinamicidade de tudo que existe, inclusive do tempo, na tradição iorubá).

RESUMO

Trata-se este artigo de um estudo sobre a Estética de Terreiros nas práticas cênicas da Semente Cia de Teatro, do Gama-DF, tendo como referência a montagem de Grande Sertão: uma Kizomba Periférica. Três são as abordagens aqui feitas sobre a encenação: os recursos utilizados na dramaturgia para a adaptação da obra rosiana; as espetacularidades sagracionais de terreiros na composição do desenho cênico do espetáculo; os diálogos estabelecidos com os estudos teatrais na proposição de cada personagem condutor da narrativa cênica. A dramaturgia parte de elementos de heranças sagradas negras presentes, ou sugeridas, no romance. Isto conduzindo a agenciamentos estéticos criados a partir de noções sobre transes oriundos de ancestralidades sagradas afro-brasileiras e representação de personagens presentes nas histórias que entrecruzaram os destinos de Riobaldo e Reinaldo/Diadorim, e que são conduzidos pelas memórias do Velho Tatarana.

Palavras-Chaves: Etnocenologia; Teatro; Estética de terreiros; Semente Cia de Teatro.

RÉSUMÉ

Cet article est une étude sur l'esthétique de Terreiros dans les pratiques scéniques de Semente Cia de Teatro, de Gama-DF, en référence à l'assemblage de Grande Sertão Veredas: uma Kizomba Periférica. Il y a trois approches faites ici à propos de la mise en scène: les ressources utilisées dans la dramaturgie pour l'adaptation de l'œuvre rosienne; les spectacles sagracionaux de Terreiros dans la composition de la scénographie du spectacle; les dialogues établis avec des études théâtrales dans la proposition de chaque personnage menant le récit scénique. La dramaturgie part d'éléments de l'héritage sacré noir présents, ou suggérés, dans le roman. Cela conduit à des agences esthétiques créées à partir de notions sur les transes d'ascendance sacrée afro-brésilienne et la représentation de personnages présents dans les histoires qui ont croisé les destins de Riobaldo et Reinaldo / Diadorim, et qui sont motivées par les souvenirs du vieux Tatarana.

Mots-clés: Ethnocénologie; Théâtre; Esthétique des terreiros ; Semente Cia de Teatro

¹ Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso) é Ator, Diretor Teatral, Dramaturgo. Fez Estágios Pós-Doutorais em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás – UFG, e em Artes Cênicas, pela UFBA. É Doutor (2005) e Mestre (2001) em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2005). 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.

Ao planejar um afastamento de minhas atividades no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília para meu segundo estágio pós-doutoral, durante muito tempo pensei em viajar ao Benin (antigo Daomé), na África Ocidental, para uma pesquisa junto aos Agudás². Ao rever os preparativos, em inícios de 2022, uma questão começou a tomar forma em minhas reflexões: não seriam as práticas cênicas das periferias geográficas do Distrito Federal também estrangeiras para mim?

Aproximando-me da Semente Cia de Teatro, do Gama, região administrativa onde, paradoxalmente, eu residi de 1971 a 1997, tive esta convicção. A estética de terreiro do grupo dirigido por Valdeci Moreira e Ricardo César, no pequeno espaço-sede da Semente, para mim, era tão desconhecida quanto qualquer prática cultural de povos de Áfricas, Europas ou indígenas brasileiros. Então, naquele momento, me parecia tão instigante viajar ao antigo Daomé para conhecer os Agudás quanto mergulhar nos universos dos caminhos abertos por Exu nas aventuras do Grande Sertão de Guimarães Rosa, pela abordagem do coletivo gamense. Por mais que fosse questionado por pessoas próximas, minha escolha tinha todo o sentido para meus propósitos. E foi assim que acabei, durante um ano, de julho de 2022 a junho de 2023, mergulhado, como pesquisador e como ator, nos fazeres do espetáculo Grande Sertão Veredas: uma Kizomba periférica.

SEMENTE CIA DE TEATRO: UM COLETIVO CÊNICO DE PERIFERIA

É muito comum, em discussões sobre as noções de periferia, se presenciar um tratamento voltado para uma afirmação de que estamos sempre nos referindo a questões somente geográficas. Mesmo em práticas comprovadamente localizadas em espaços fora dos chamados “centros”, compreendo que esta é sempre uma ideia prevalente. Não é diferente no Distrito Federal, culturalmente reconhecido como tendo um Plano Piloto e suas diversas hoje denominadas Regiões Administrativas, majoritariamente periféricas.

Lúcio Costa afirma, em sua Memória Descritiva de criação da nova capital, que Brasília foi planejada para ser, “além de centro do governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. [...] Nasceu de gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa, 1980, pp. 51-52). Ocorre que, com a permanência dos que para cá vieram para construir a cidade, tornou-se impositiva a criação de outros bairros, todos afastados do Plano Piloto, inicialmente chamados de Cidades Satélites. Seguindo a mesma linha de outras metrópoles, que tentaram eliminar o termo Favela para as comunidades “periféricas”, o Distrito Federal oficializou o nome de Região Administrativa – RA, para o que antes era Cidade Satélite. Assim, a Cidade Satélite do Gama, onde se localiza a Semente Cia de Teatro, passou a ser chamada de RA II, sempre tratada como mais uma das periferias de Brasília.

² Os Agudás formam um grupo cultural do Benin, antigo Daomé, na África ocidental, que tem origem em escravizados e numa dinastia de mercadores de escravizados, que retornaram ao continente africano, levando consigo elementos da cultura brasileira, especialmente da Bahia. Eles se distinguem de outros grupos africanos pelo tom de pele mais claro, pelos sobrenomes portugueses, pelas roupas ocidentais e, dentre outras coisas, pela religião cristã ou islâmica. Eles também mantêm algumas tradições brasileiras como, por exemplo, a festa de adoração ao Senhor do Bonfim, inclusive com a lavagem das escadarias da igreja. Para maiores informações ver Guran, Milton. Agudás: os “brasileiros” do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

O ordinário do chão da realidade cotidiana, entretanto, se nega a se guiar por rótulos inventados nas bolhas burocráticas do poder ou das chamadas “elites econômicas, culturais e intelectuais”. Ao se perceber o que ocorre no Distrito Federal, a noção de centro está permanentemente borrada por outras imposições: os ritos espetaculares das mais antigas tradições, aqui vivenciados, se centralizam em outras paragens.

As festas religiosas, as Folias e Reisados, as brincadeiras de bois, de mamulengos, de quadrilhas juninas, estão todas espalhadas por outros lugares que não o Plano Piloto. Estão centralizadas em Planaltina, Brazlândia, Taguatinga, Sobradinho, Núcleo Bandeirante, Gama, todas antigas cidades satélites, ou mesmo no entorno goiano e mineiro do DF. Muitas são práticas centenárias, que se negam a se curvar ao discurso modernista da colonização proposta pela criação de Brasília. As artes de rua, o Hip Hop, os Slam, os grafites e pichações e um sem-número de tradições novas, também estão fora do centro geográfico, com grande destaque para a Região Administrativa da Ceilândia. Da mesma maneira que o Gama se consolida como um dos centros mais importantes da produção teatral do Distrito Federal, o que pode ser percebido objetivamente, inclusive, pela atuação de diversos grupos cênicos de formas animadas e bonecos, além, é claro, do Espaço Semente e outros espaços cênicos, como, por exemplo, Cia Lábios da Lua.

A Semente Cia de Teatro, que teve suas atividades iniciadas em 2007 e foi oficialmente criada em 2009, pelo Professor Valdeci Moreira Souza, se guia pela noção de que atua na periferia geográfica de Brasília. Seu criador e um de seus diretores, Valdeci Moreira (atualmente o grupo é também dirigido por Ricardo César), em sua dissertação de mestrado Espaço Semente: o teatro comunitário como agente transformador na periferia (2018, p. 20), sinaliza para o fato de que o “Espaço Semente é desenvolvido pela, por e para a periferia”. Minha compreensão, pelo que fala Valdeci, é que a abordagem de periferia ali tratada é geográfica, mas as questões abordadas nos espetáculos produzidos são muito mais abrangentes.

Aqui eu gostaria ainda de destacar dois pontos que considero de grande relevância sobre o Espaço Semente e seu coletivo cênico:

- a) Esta é uma companhia que se volta para aspectos das espetacularidades perceptíveis nas tradições culturais de grupos étnicos brasileiros, e neles tem suas maiores motivações. Assim, fazem parte de seu repertório montagens como *Miguilim Inacabado* (2015), *Macunaíma* (2017) e *Morte Vida Severina* (2021), que sintetizam esta preocupação com essas tradições. A meu perceber, essas são práticas que abrem possibilidades muito importantes para pesquisas etnocenológicas, principalmente quanto aos diálogos possíveis com os estudos culturais e as noções de ritos espetaculares, em abordagens que, hoje, considero do campo das pluriepistemologias cênicas. Está sempre presente, nas direções de Valdeci Moreira e Ricardo César, esta preocupação de aproximação com as religiosidades de terreiros, localizadas nas singularidades plurais das brasilidades. E sem renunciar ao que consideramos, na Etnocenologia, como espetacularidades substantivas, das artes do corpo e do espetáculo.
- b) Tradicionalmente, e por ser um espaço de pedagogias, para a iniciação para atuação no teatro, como atores, atrizes, técnicos e técnicas, o Semente exerce uma relação muito estreita com jovens iniciantes nos fazeres cênicos. Trabalhando com pessoas que não vêm de uma experiência anterior de palco, o grupo necessita de metodologias pedagógicas que, en-

quanto participantes de montagens dos espetáculos, também privilegiem as aprendizagens sobre esses fazeres. São abordagens que se caracterizam, principalmente, pelas relações estabelecidas nos saberes produzidos na prática coletiva da produção dos espetáculos.

Ricardo César, um dos diretores, sintetiza o que considero como sendo as práticas da Semente:

“... o trabalho, que no seu início, foi apenas uma vontade de fazer teatro, hoje se tornou uma referência para o teatro feito em periferia como um teatro de qualidade e pesquisa da linguagem, produzindo conhecimento acessível para uma população que, em sua maioria, não tem acesso a produções artística. [...] Hoje somos dois homens pretos de terreiro que levamos a influência estética e pedagógica que as tradições afro-ameríndias produzem para estarem a serviço do coletivo que comandamos”. (Ricardo César, em depoimento por e-mail, 2023).

Assim, na percepção de que a Semente é esse espaço privilegiado para a compreensão de saberes e fazeres cênicos das periferias, consolidou-se a montagem de Grande Sertão Veredas: uma Kizomba Periférica, adaptação da obra de Guimarães Rosa para o que o grupo chama de estética de terreiros.

GRANDE SERTÃO VEREDAS: UMA KIZOMBA PERIFÉRICA - ESTÉTICA DE TERREIROS

Ao propor a adaptação da obra de Guimarães Rosa para o teatro, por minha percepção, e pelo que pude registrar ao longo dos ensaios e da primeira temporada de apresentações do espetáculo, Valdeci Moreira fala de dois propósitos diferentes e complementares entre si. O primeiro, acadêmico, seria uma pesquisa para sua tese de doutoramento, junto ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. O segundo, artístico, e partindo de uma estética totalmente ancorada em fundamentos sagracionais de terreiros, das diversas religiosidades negras e indígenas brasileiras, colocar em evidência cênica aspectos desse universo que estão implícitos no famoso romance rosiano.

Elementos presentes na narrativa de Riobaldo Tatarana e que, via de regra, são invisibilizados pelo racismo institucional que impera na sociedade brasileira, foram garimpados pela dramaturgia do próprio Valdeci Moreira, de Ricardo César e Sara Tavares que foi, também, protagonista do espetáculo como Diadorim.

Para falar dos múltiplos aspectos por mim levantados na montagem, recorro a uma noção que temos levantado em reflexões do Afeto – Grupo de Pesquisa em Etnocenologia/CNPq/UnB, do qual sou líder: a imagem da pesquisa pela metáfora da pescaria com tarrafa. A tarrafa é uma rede arredondada que, fechada, é lançada às águas pelo pescador, de um determinado ponto. Com o movimento de arremesso, a tarrafa se abre, tornando-se uma rede que vai ao fundo e em seguida é puxada para a margem, novamente se fechando e aprisionando peixes. Mas o que ocorre neste movimento?

As malhas da rede, por menores que sejam, nunca aprisionam todos os peixes, com os menores sempre escapando. Assim também considero a pesquisa. Partindo de uma ideia central sobre um

determinado recorte, lançamos nossa tarrafa em busca de novos dados sobre o assunto. Ao ser jogada nas águas incertas e turvas dos saberes diversos, nossa cognição, sempre limitada, só consegue apreender parte da realidade pesquisada. Assim, deliberadamente ou não, fazemos nossas escolhas sobre o que iremos utilizar, ficcionamos uma outra parte e, ao final, formulamos nossas noções. A pesquisa então, por esta percepção, captura somente frações dos saberes/fazer de nossos campos de estudo.

Isto, inclusive, nos auxilia, na Etnocologia, a compreender a escolha do termo noções, mais moles e flexíveis, ao invés de conceitos, mais duros e melhor aplicáveis às ciências paradigmáticas. Lembrando sempre que estamos, nas artes, muito mais afeitos aos paradoxos e às inventividades que aos paradigmas e aos conceitos, sobre o que já refleti anteriormente (Veloso, 2016).

UMA VISUALIDADE/INSTALAÇÃO SINCRÉTICA AFRO/INDÍGENA.

Ao adentrar ao minúsculo espaço cênico da sede da Semente Cia de Teatro, no centro do Gama, as pessoas que se dispunham a compartilhar a experiência estética da Kizomba Grande Serção, eram como que tomadas por uma cena total, que as convidava a abrir todos os sentidos, num verdadeiro mergulho vivencial provocado pela Instalação de cenário/caracterização de Luazi Luango (Figuras 1 a 6).

Ao me referir a uma experiência estética sincrética afro/indígena, estou me remetendo a um princípio comum aos rituais sagracionais perceptíveis nas singularidades de plurais grupos étnicos oriundos tanto de Áfricas quanto de povos originários das Américas: uma noção vivencial de coletivo. Milca Maria Orrico, em trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Artes Cênicas, na UnB, formula a noção de “sounós”. Em *SOUNÓS: Práticas de resistência para uma escolarização antirracista* (Orrico, 2021), ela dialoga com abordagens filosóficas Ubuntu para reafirmar a ideia de que “eu sou porque nós somos”. E ao trazer este princípio para o que ela propõe como produção de corpos negros em resistência, reafirma que, em culturas afrocentradas, a experiência não se dá somente na individualidade. Ela é, antes de tudo, algo vivido no corpo coletivo.

A mesma percepção podemos encontrar em diálogos com pensadores e pensadoras de povos originários do Brasil. Aílton Krenak, em entrevista a Jaílson de Souza e Silva para a Revista Periferias, falando da potência do sujeito coletivo, pontua:

No caso dos povos indígenas, a memória continuada tem que visitar um lugar que insistem em chamar de mito, porque querem esvaziar ela de sentido histórico, e, portanto, chamam de mito. Acontece que todas as narrativas míticas anunciam coisas que nós vivemos, reconhecidas como história. [...] Não tem uma garantia de duração, de tempo; ele é mágico. Ele inaugura, abre uma porta para você atravessar e sair no mundo, interagir e se realizar no mundo. Sempre, obrigatoriamente, é uma experiência coletiva. Não é o sujeito, não é o self-made man. Não tem self-made man nessa história. As pessoas pertencem a coletivos, suas histórias são de profunda interação com uma constelação de gente que, na base mesmo, costuma ter a sua herança cultural — seus avós, seus ancestrais. Independentemente de qual culto sigam, na base das mentalidades, do modo de se colocar no mundo estão as memórias mais antigas e ancestrais (Krenak, 2023).



Figuras 1 a 6. Visualidades sincréticas afro/indígenas criadas por Luazi Luongo.

Fonte: Anna Júlia Veloso (2023).

E é exatamente neste lugar, do coletivo e do ancestral, que se assentam as formulações imagéticas do Grande Sertão da Semente Cia de Teatro. Vivenciar o espetáculo nos leva ao reconhecimento de que ali está o ancestral, que se coletiviza nas gentes plantas, gentes águas, gentes gente, gentes fogo e gentes entidades. É uma totalidade que se imbrica nas relações, interna, entre as pessoas que compõem o elenco, deste com outros e outras atuantes da cena, conforme ficha técnica (Lista 1), mesmo que não visíveis, e desta totalidade com a plateia. Inclusive com as pessoas que saem no meio do espetáculo por não se sentirem confortáveis diante do universo sagrational afro/pindorâmico ali representado.

FICHA TÉCNICA:**Direção:** Valdeci Moreira e Ricardo César**Dramaturgia:** Valdeci Moreira, Ricardo César, Sara Tavares**Elenco:** Graça Veloso, Leo Thilé, Jura Camilo, Sara Tavares, Cleire Zaran, João Paulo, Juan Rutchelly, Thiago Luiz, Martin Filho, Maria da Conceição, Francisco Donga**Ogans** – Matheus Trindade, Efun Kemi e Lji Oju**Preparador Vocal e Canto:** Martin Filho**Cenógrafo:** Luazi Luango**Figurinista:** Luazi Luango**Iluminador:** Valdeci Moreira**Fotografia:** Luiz Alves**Designer Gráfico:** Gabriela Rosa**Assessor de Imprensa:** Lelê Teles**Produção Executiva:** Valdeci Moreira**Assistência de Produção:** Ricardo César

Lista 1. Ficha Técnica de Grande Sertão Veredas: uma Kizomba Periférica. Material de divulgação, 2023.



Figura 7. Figurino remetendo à imagem de entidade umbandística.

Fonte: Anna Júlia Veloso (2023).

Foi muito recorrente, em várias das apresentações durante a primeira temporada, pessoas de outras sagrações, perceptivelmente dos universos monoteístas, incomodadas, muitas delas saírem falando impropérios contra o trabalho e contra o próprio espaço. Mesmo com essa característica, considero que também com essas pessoas, não deixa de ser uma espécie de interação coletiva o que se sobressai.

Também é do sentido do coletivo toda a formulação imagética do conjunto de personagens que compõe a narrativa. À exceção de Diadorim e de alguns momentos de Riobaldo jovem, todos e todas usam o mesmo figurino, que remete a uma figura das entidades umbandísticas (Figura 7). E a trama que envolve todas as personagens rosianas, transpostas para a cena, está submetida a uma espécie de transe coletivo, como se toda a narrativa fosse executada por um conjunto de entidades das sagrações de terreiros. Não nos esquecendo que o espetáculo foi concebido a partir desse ordenamento estético, sob orientação de dois homens deste universo sagrational, Valdeci Moreira e Ricardo César. Isso porque, para mim, o que mais de sobressai, na montagem do Semente, é a relação com o tempo. Existe uma estética para o ver, a beleza visual produzida por Mestre Luazi, mas, a meu perceber o que sobressai de todo o espetáculo é de outra ordem, é da ordem dos afetos e das percepções.

O TEMPO

Finalmente, por minha compreensão, destaca-se em Grande Sertão Veredas: Uma Kizomba Periférica, aquilo que considero seu aspecto mais importante: a relação com o tempo. Como herança de tradições lorubás, a relação dos povos de terreiros com esta noção é a de que não existe uma linearidade temporal. O tempo, aqui, não se dá com início meio e fim. Pelo contrário, passado, presente e futuro coexistem sincronicamente. A trama, que relaciona Riobaldo Tatarana com Reinaldo/Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo, Medeiros Vaz, Ana Duzuza, Nhorinhá etc. se dá sempre aos saltos, como se a cada momento surgisse uma nova entidade, incorporada pelo elenco, para contar um fato novo. Isto até a montagem final do grande quebra-cabeça, quando ocorre o duelo final entre Hermógenes e Diadorim e a morte dos dois.

Para continuar, porém, necessário se faz uma pequena reflexão sobre um aspecto a ser considerado na transposição da estética de terreiro para um espetáculo teatral. Armindo Bião, em seus escritos sobre a Etnocenologia, dimensiona a cena em três distintas espetacularidades: substantiva, que se localiza em todos os espetáculos propriamente ditos, onde existe um pacto consensual de consciência mútua sobre os estados alterados de corpo e comportamento de atuantes e seus espectadores; adjetiva, presente no que nominamos “ritos espetaculares”. São aqueles onde os atuantes podem prescindir de outras presenças para espetacularizar seus estados de corpos. Bons exemplos são os rituais religiosos ou os desfiles militares que independentemente de espectadores podem acontecer. Por fim o terceiro grupo, das espetacularidades adverbiais, que ocorrem nas ações cotidianas, onde estão “os fenômenos da rotina social que [...] a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares” (Bião, 2007, p. 28).

Ocorre que, se essa divisão tem muito sentido nas tradições cênicas de Europas e Estados Unidos da América, as estéticas localizadas nas práticas dos povos de terreiros e dos povos originá-

rios das Américas, se guiam por outra lógica. Tanto nas percepções afro-centradas quanto para as inúmeras etnias indígenas, tudo isso é vida. Existe aí uma ética que não permite separar o que é a natureza, o rito sagrational e o espetacular, do pulsar vital cotidiano. Mesmo quando em estados alterados de corpo e comportamento, tão caros à Etnocenologia, tanto em um grupo quanto no outro, cada comportamento é somente mais um elemento de suas maneiras de viver, na totalidade de seu perceber o mundo como dom do sagrado.

Assim, então, podemos também compreender a espetacularidade da relação com o tempo na dramaturgia, em que percebo uma exposição radical na interação do Tatarana/Urutu Branco da velhice com o Riobaldo jovem, que vive sua paixão secreta por Diadorim. E aquela noção iorubá de tempo se explicita em vários momentos do espetáculo. Aqui vale ressaltar outra noção etnocenológica: a cosmo percepção pelo viés trajetiva. Ao contrário do desenrolar histórico, em que se dá uma linearidade, onde o passado justifica o presente e este justificará o futuro, na trajetória esta progressão é desconstruída. Como o meu presente é consequência de meu passado mais a percepção que tenho do que se foi, a partir de minha compreensão de mundo do agora, existe uma interação/interferência entre os dois tempos.

À medida que acrescento novos saberes no meu hoje, posso alterar o que foi o meu ontem, dando-lhe novos contornos e outros significados. O que é exatamente como se dá entre Riobaldo Velho e Riobaldo Novo, como, por exemplo, na cena que abre o segundo ato:

Riobaldo Velho – Alto! Quem vem lá?

Riobaldo - Meu senhor, peço apenas um lugar para armar minha rede na sombra, e descansar...

Riobaldo Velho - É melhor você ir embora, meu filho.

Riobaldo - Pois que eu não ando bem de saúde. Estou remarchando a vinte dias sem chegar em nenhuma parte...

Riobaldo Velho - Você é soldado?

Riobaldo - Eu fazia parte dos Zé-Bebelos. Desertei.

Riobaldo Velho - E Joca Ramiro?

Riobaldo - Já o servi, e com ele conversei na Fazenda de meu padrinho Selorico Mendes... Por isso mesmo não posso ficar com Zé Bebelo, porque meu seguimento era por Joca Ramiro, em coração e devoção.

Riobaldo Velho - (inquisitivo) Ah é? Se pune por Joca Ramiro, e está em armas, por que então não caçou jeito de trotar para o Norte, a fito de com o pessoal ramiros se juntar?

Riobaldo - Cheguei aqui foi por volta muito cauteloso... E mesmo para ter calma de resolver alguns problemas...

A cena continua quando aparece Reinaldo/Diadorim que contracena simultaneamente com os dois Riobaldos, num jogo de repetição:

Reinaldo - Me chamo Reinaldo...

Riobaldo - Riobaldo.

Reinaldo - Estamos de saída, para toda a viagem, encontrar o bando de João Goanhá, Hermógenes e outros chefes. Você vem?

Riobaldo - Pois vamos.

Reinaldo - Pois quando a gente parar pro descanso eu monto sentinela. Você vai lavar corpo no rio.

Riobaldo - Você não vem não?

Reinaldo - Eu tomo banho é sozinho, no escuro.

Riobaldo - Joca Ramiro é um homem bom?

Reinaldo - Você vai conhecer em breve Joca Ramiro, Riobaldo. Vai ver que ele é o homem que existe mais valente! Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!

Logo em seguida à morte de Joca Ramiro, Riobaldo declara pela primeira vez que amava Diadorim, “ali era bonito, sim senhor, não se tinha perigos em vista [...] Aquele lugar, o ar, foi onde primeiro fiquei sabendo que gostava de Reinaldo. De amor mesmo, mal encoberto em amizade”. Riobaldo Velho, como se tivesse consciência do que aquilo significava, faz um explícito comentário de reprovação: “É doido”? O que será repetido em outros momentos até o desfecho da história, quando de seu lamento resignado pela dor de não ter tido a coragem de viver aquele amor.

A mesma coisa irá se repetir em momentos cruciais da trama, como na cena que se segue à morte dos cavalos, no fechamento do segundo ato e na primeira cena do terceiro:

Riobaldo – Jagunço é homem já meio desistido por si... vida e morte: quase que é tudo igual. Matar ou morrer: quase que é a mesma coisa. Jagunço é o homem provisório. Jagunço é o sertão. *(sem jeito)* Diadorim...

Riobaldo Velho - Diadorim, o nome perpetua.. *(entrega a pedra a Diadorim)*

Riobaldo - Um mimo eu tenho para você destinado, e de que nunca fiz menção...

Riobaldo Velho - Hoje em dia eu queria recordar muito mais coisas, mas não posso...

Diadorim – O que?

Riobaldo Velho - Sertão se diz, o senhor querendo procurar, nunca não encontra.

Diadorim - Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, não agora., guarda outra vez por um tempo. Até que se tenha cumprido a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia então, eu recebo... *(devolve a pedra a Riobaldo)*

Riobaldo Velho - Fomos esbarrar em lugar de algum cómodo, mas feio como não se vê: Coruja, um retiro taperado. Ali eu não devia nunca de me ter vindo, lá eu não devia ter ficado.

Riobaldo - Escuta, Diadorim!

Riobaldo Velho - A vereda daquele lugar, duas veredas, uma perto da outra, que alargadas, formavam um tristonho brejão apodrecido que em escuro, formavam uma encruzilhada: as Veredas Mortas

Riobaldo – vamos embora da jaguncagem, que já é o depois de véspera, que os vivos também tem de viver por só sim, e vingança não promessa de Deus, nem sermão de sacramento. Não basta já?

Riobaldo Velho - Mire e veja! *(Gritando)*. Lúcifer! Lúcifer!

Diadorim - Riobaldo, você pensa bem: você jurou vingança, você é leal. Põe tento no que eu estou te pedindo: tu fica! Eu pressinto, Riobaldo: que você pode - mas encobre - que quando você mesmo quiser calçar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...

Riobaldo Velho - Lúcifer! Satanaz!

Riobaldo – Tu diz missa, Diadorim!

Riobaldo Velho - ! O senhor sabe o que o silêncio é? a gente mesmo, demais...

Diadorim – Coragem faz coragem!!

Riobaldo Velho - Ei! Lucifer!!! *(frustrado)* Satanaz dos meus Infernos!

Diadorim – Então, se quer ir, vai. Eu sei que você vai lembrar de rever a moça, filha do dono daquela fazenda. Com ela tu casa... Vai-te, pega essa prenda jóia, dá para ela de presente de noivado. Eu estou vendo vocês juntos, tão juntos. A noiva, com o alvo véu de filó...

Riobaldo Velho - E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu... Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Foi. As quantas horas? Aquilo foi um buracão de tempo... Pois ainda tardei, esbarrado lá, como que já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaizado. Posso me esconder de mim? Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Deus ou o Diabo?! Deus e o Diabo e o jagunço Riobaldo!

Riobaldo – (para Riobaldo Velho) Tempo de guerrear! Diadorim se arredou de mim, com uma decisão de silêncio. Mire e veja! O que ele soubesse, desconfiasse? Da arte em que eu tinha ido estipular o Oculto, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada? Aquilo não formava meu segredo? E, mesmo, na dita madrugada, não tinha sucedido pacto nenhum! A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há. Ah, meu medo é este... A morte de cada um já está em edital. Dia e minha sorte... sorte? O que eu digo e desdigo, o senhor escute. Tudo ali era maldição: a cara pura da morte!

[...]

Riobaldo Velho – Eu vou! Tu, (*a Riobaldo jovem*) tu fica no meu lugar. O senhor escute meu coração. O senhor avista meus cabelos brancos... viver - não é? - é muito perigoso. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... quem vem sou eu, minha gente!

Zé Bebelo – Deus vos proteja, chefe. E de tudo peço perdão...

Riobaldo Velho – Vocês têm paciência, meus filhos, o mundo é meu, mas é demorado... (*Riobaldo e os jagunços começam a atirar de suas posições*). Satanão! Sujo! Se... Sertão! (*Uma grande carga de balas atinge o Sobrado*). Estrumes! (*Silêncio total*.)

Zé Bebelo – (*apontando*) O Hermógenes, ali, no meio deles!

Riobaldo – (*confuso*) E por que não atiram? Sopitam fogo?

Zé Bebelo – Chefe... Chefe, eles cruzaram desafio.

Riobaldo – Desafio de faca?!

E se dá o desenlace, com a morte de Hermógenes e Reinaldo no duelo final. Em seguida, ao expor o corpo, se explicita que Reinaldo, na verdade era Diadorim, ou melhor, Maria Deodorina da Fé Bittancourt Marins. E os dois Riobaldos, o velho e o jovem continuam interagindo, até a frase final: “O diabo não há! É o que digo, se for... existe mesmo é homem humano. Travessia”. Me parece, rememorando o espetáculo, que os dois sempre interferem nos momentos de vida um do outro, num movimento permanente de alteração das ações de cada momento, de cada decisão a ser tomada. Não importando para isto se o passado interfere no presente ou vice-versa, se é o presente que altera os rumos do passado. Num verdadeiro sentido de trajetória, proposto na Etnocenologia.

O que mais permanece dessa relação, Riobaldo Velho x Riobaldo Novo, na estética de terreiros praticada pela Semente Cia de Teatro, por minha compreensão, se desdobra em três dimensões distintas e complementares: uma visualidade plural, com uma inegável transculturação de heranças afro e indígenas; uma interpretação deslocada para uma espécie de transe xamânico; e, como aquilo que melhor traduz as diferenças fundamentais entre um pensamento eurocêntrico e as filosofias afro-centradas, a relação com o tempo.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. Um Trajeto, muitos Projetos. In: ____ (Org.). **Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de Etnocenologia**. 1 ed. Salvador: P&A Editora, 2007.

COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980 (Col. Biblioteca educação é cultura).

KRENAK, Aílton. **A Potência do Sujeito Coletivo**. Parte II. Por Jaílson de Souza e Silva. Revista Periferias. Disponível em [Ailton Krenak – A Potência do Sujeito Coletivo - Revista Periferias](#), acesso em 29/08/2023 às 10:23h.

ORRICO, Milca Maria. **Sounós**: práticas de resistência para uma escolarização antirracista. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura e Artes Cênicas). Universidade de Brasília: Brasília, 2021.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: **Repertório: teatro & dança** / Universidade Federal da Bahia. Repertório, Salvador, nº 26, p.88-94, 2016.1. Disponível em: [\(67\) Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, Os Saberes e Seus Léxicos * | Graça Veloso - Academia.edu](#). Acesso em: 25/09/2023 às 13:00h.



11

HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO



APONTAMENTOS SOBRE JOANNA JANUÁRIA DE SOUSA BITTENCOURT OU “JOANNINHA CASTIGA”: atriz-cantora-dançarina do século XIX

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz¹

RESUMO

A intenção é dar visibilidade à existência de uma artista que começou dançando e cantando lundus no Recife: Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Conhecida como “Joanninha Castiga”, ela ganhou fama numa casa de espetáculos de reputação duvidosa, mas, com o passar dos anos, foi considerada “primeira atriz” requisitada a trabalhar em outras praças teatrais, na Bahia, Maranhão e Belém, atuando nas mais importantes peças e consagrando-se como artista itinerante sempre convidada a assumir papéis de destaque. Paralelamente, também foi desprezada por sua origem humilde no começo da carreira, executando requebros de corpo com canto e dança lascivos, até ser esquecida, abandonada e morrer paupérrima em Salvador, provavelmente no ano de 1881. Partindo de jornais e raras obras, sua história precisa ser vasculhada para conhecermos mais as agruras e as delícias de uma atriz-cantora-dançarina que soube provocar plateias até o seu limite.

Palavras-chave: história das atrizes; lundu; rotas comerciais do teatro; século XIX; teatro brasileiro.

ABSTRACT

The intention is to give visibility to the existence of an artist who started dancing and singing lundus in Recife: Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Known as “Joanninha Castiga”, she gained fame in a “dubious theater”, but, over the years, she was considered “the first actress” requested to work in other theaters (Bahia, Maranhão and Belém), present in the most important pieces and establishing herself as an itinerant artist always invited to take on prominent roles. At the same time, she was also despised for her humble origins at the beginning of her career, performing body movements with lascivious singing and dancing, until she was forgotten, abandoned and died very poor in Salvador, probably in 1881. Based on newspapers and rare documents, her story needs to be explored to learn more about the hardships and delights of an actress-singer-dancer who could provoke audiences to their limits.

Keywords: history of actresses; lundu; theater trade routes; XIX century; Brazilian theater.

¹ Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação do prof. Doutor Henrique Buarque de Gusmão; Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), também ator, crítico, organizador de acervos e autor de artigos e vários livros. E-mail: leidson.ferraz@gmail.com.

CANTANDO, DANÇANDO E ATUANDO NO SÉCULO XIX

Uma mulher que, em meio a requebros do corpo, pisa chapéus arremessados por homens eufóricos, excitados com o canto e a dança lasciva que ela executava no palco. Esta é a representação mais forte que se tem da “Joanninha Castiga”, como ficou celebrizada a atriz, cantora e dançarina Joanna Januária de Sousa Bittencourt. Dizem que de origem baiana, mas há quem garanta ser ela pernambucana², a artista ganhou fama na Casa da Ópera, o primeiro teatro construído em Pernambuco, pois lá cantava e se remexia num lundu de título *Castiga, Meu Bem, Castiga*. É o pesquisador Samuel Campello (1924), em artigo escrito para a *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, quem nos dá notícia sobre a configuração do elenco que ali representava em 1824, quando rompeu a Confederação do Equador:

Dele faziam parte, entre outros cujos nomes ficaram esquecidos, um afamado “Ciry Gordo”, o baixo cômico Francisco, estabelecido com um botequim à rua do Queimado, e sua mulher que fazia de primeira dama – a insinuante Joanninha Castiga – espevitada e provocadora, que deveu seu epíteto a um aplaudidíssimo dueto que dançava e cantava com o marido e principiando assim: “Se quiser casar comigo há de ter segredo em tudo”. Tinha por estribilho: “Castiga, castiga, seu preto aqui está”. (CAMPELLO, 1924, p. 386-387)

Não se sabe se a “insinuante” Joanninha já fazia sucesso em terras baianas antes, nem se começou a carreira lá ou no Recife. O fato é que ela causou rebuliço nos dois lugares, tanto que, numa turnê à cidade de Salvador, foi proibida de continuar nos seus requebros, classificados por alguns de imorais. Tal exibição ocorreu em 1836, na cidade de Salvador, no Teatro São João (o primeiro de grandes proporções construído no Brasil, em 1812), quando o chefe de polícia, o desembargador Antônio Simões da Silva, quis cancelar os entreatos ali apresentados, com lundus cantados e dançados, para evitar que as famílias baianas assistissem àquelas contorções indecentes que chocavam a moralidade pública:

Tal determinação não agradou aos assistentes que, inconformados, em sinal de protesto, abandonaram o teatro, não mais voltando a frequentá-lo, dando lugar a que o empresário, face à intransigência da autoridade e ameaçado de falência pelos prejuízos, encerrasse precipitadamente a temporada. (RUY, 1959, p. 36)

O lundu que “Joanninha Castiga” mostrava, em plena sociedade escravocrata, era uma dança de rua, folguedo de origem popular que, sem pudor, tinha a umbigada como um de seus movimentos característicos³. Numa dimensão nada puritana, a brincadeira popular exibia corpos de homens e mulheres em contato íntimo, explicitamente sexualizado, em meio a um pisar de pés e rebolado

² Até o momento, não obtive retorno de documentação do mais antigo cartório na Bahia, nem me foi autorizada a vasculha no acervo de duas antigas igrejas do Recife, única possibilidade de registro de pessoas àquela época.

³ “Sua presença no Brasil é atribuída à vinda dos escravos africanos, em especial os de Angola, durante o período da colonização portuguesa [...]. Porém, alguns traços característicos desta dança, como o movimento dos braços e a marcação rítmica da ponta dos dedos [...] revelariam uma influência ibérica. Segundo [Mozart de] Araújo [...], a primeira menção ao lundu em documentos históricos é de 1780. [...] Sabe-se que o lundu se popularizou na corte portuguesa, tanto como dança quanto como canção, primeiramente sem letra [...] e, posteriormente, com a inclusão de versos quase sempre jocosos. [...] Nos dias atuais, o lundu ainda é praticado como dança de roda na Ilha de Marajó e em outras localidades do Pará [...]” (ALCURE, 2008, s. p.).

de barrigas, coxas e nádegas, instigando erotismo e acendendo desejos libidinosos principalmente nos ávidos olhos masculinos. Cantado e dançado, o lundu passou a fazer parte dos entreatos dos espetáculos variados que ocorriam no século XIX, às vezes integrado à representação de alguma peça, especialmente farsas ou comédias em sua maioria.

Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica [...]. (Apud CASCUDO, s. d., p. 524)

Foi assim a descrição feita pelo viajante francês Louis François Tollenare após ter assistido um lundu no teatro de Salvador, em 1818. Independente da repulsa que causava às famílias mais tradicionais, foi esta dança popular que deu fama à Joanna Januária, e mesmo ela já bem mais velha, ainda seria lembrada, por quem queria enaltecê-la ou aviltá-la, como aquela dançarina “espevitada e provocadora”. Suas exhibições, desde muito jovem (talvez uma adolescente, já casada com homem bem mais velho), foram registradas na Casa da Ópera⁴, o primeiro teatro construído na vila do Recife, que surgiu em 1772, no bairro de Santo Antônio. Segundo o historiador Pereira da Costa, aquele 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 no decorrer de quase toda a sua existência.

Funcionando por oitenta anos, até 1852, e sendo demolido em 1855, foi com a alcunha de “Capoeira” que o estabelecimento ficou conhecido, apelido dado pelo povo devido ao seu aspecto escuro e sujo. De acordo com os registros disponíveis na imprensa, a 3 de junho de 1827, Joanna Januária de Sousa participou no palco do Teatro do Recife, como agora era chamada a Casa da Ópera, de um benefício do ator Fortunato Antônio Ribeiro, programação que reunia o drama em 3 atos *A Sensibilidade no Crime*, do português Antônio Xavier Ferreira de Azevedo, seguido da jocosa farsa *Remédio Para Curar Desejos*, e com a pantomima *O Sapateiro* na finalização. Nos entreatos, ela cantou dois duetos, o já famoso *Castiga, Meu Bem, Castiga e Pela Boca Morre o Peixe*. De pequenas participações inicialmente, ela chegou à primeira dama daquele elenco.

A 18 de março de 1832 já vamos encontrá-la no papel da criada Bazília, no entremez sacro *São Martinho Exorcista*, produção assinada pelo ator-empresário e ensaiador⁵ Francisco de Freitas Gambôa, o então administrador daquela casa de espetáculos⁶. A 16 de agosto daquele mesmo ano foi a vez de um benefício da própria Joanna Januária, ou seja, a promoção de um espetáculo com renda para ela mesma, já assinando com o sobrenome final Bittencourt (teria se casado novamente?). O evento começou com a orquestra do teatro desempenhando a *ouverture* da ópera *Semíramis*, de Gioachino Rossini, seguida de um *Elogio ao Público* recitado pela beneficiada, complementando

⁴O nome do local referia-se a qualquer peça que intercalasse trechos cantados e falados, como era praxe na época.

⁵Como era chamado o agente responsável pela representação e ensaios de um espetáculo, herança da prática teatral luso-brasileira.

⁶“Em 1827, quando Francisco Gambôa assumiu o teatro Capoeira, o fez em associação com um grupo de artistas preocupados com os rumos que as artes tomavam no Recife. O coletivo que se chamava *Companhia Cômica Regeneradora do Teatro de Pernambuco* era formado por homens e mulheres, e tinha por objetivo ‘reformular os abusos introduzidos [...] pelo desleixo dos empresários’ que até então empregavam ‘meretrizes’ em espetáculos que alimentavam ‘depravados vícios e paixões’” (SOUZA, 2018, p. 31). No entanto, somente a partir de 1830 o português Francisco de Freitas Gambôa experimentou empresariar, sozinho, o teatro, e se tornou o mais inquieto, produtivo e polêmico de todos os seus administradores.

com um rondó com coros, composição daquele mesmo artista italiano. A inédita peça *O Órfão Adulterino*, do autor Luís José Baiardo, foi o destaque a seguir, concluindo com um dos atores cantando, junto a Joanna, o dueto italiano *Pipo e Ninetta*, da ópera semiséria *La Gazza Ladra*, também de Rossini.

Findou a programação a farsa *A Castanheira ou A Brites Papagaia*, do dramaturgo português José Caetano de Figueiredo. “Este espetáculo será, para mais brilhantismo, executado com iluminação dobrada, música aumentada e um decente vestuário e música militar que o tornará mais esplêndido e pomposo, com cujos esforços a beneficiada espera deixar satisfeitos seus beneméritos protetores” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 16 ago. 1832, p. 3), divulgou um anúncio. É importante registrar que nem todos os atores e atrizes podiam se dar ao luxo de promover um benefício.

No século XVIII, os benefícios ocorriam, esporadicamente, para ajudar algum artista acidentado ou em dificuldades financeiras, mas já no século XIX tornaram-se prática comum na vida teatral, prevista inclusive em contrato e considerada como uma forma de remuneração a mais dos artistas, técnicos e dramaturgos. Foi assim que o benefício ou festival se popularizou no Brasil, para socorrer aqueles que precisavam, ou então como festa para o artista beneficiado, nacional ou estrangeiro, em clara demonstração do seu prestígio junto ao público, à imprensa e aos seus pares. (FERRAZ, 2019, p. 124-125)

Além de estarem na organização do evento, conseguindo não só a liberação da casa de espetáculos por parte do administrador, mas também a parceria dos profissionais que trabalhariam de graça, como colaboração mesmo, os beneficiados tinham que ter carisma para angariar a adesão de espectadores comprando ingresso. Mas Joanna, ao que parece, já tinha isso de sobra, pois inúmeras vezes promoverá benefícios com sucesso.

BEM QUISTA PELO PÚBLICO

Seja no Teatro do Recife, no Teatro de Olinda ou em turnê à cidade próxima de Ipojuca, era cantando duetos retirados de óperas, cavatinas (pequenos solos) e árias jocosas, ou dançando minuets afandangados e lundus, que Joanna Januária começou a fazer ainda mais sucesso em Pernambuco, e ela deveria mesmo ter boa voz. Em setembro de 1832, no Teatro do Recife, a cantora-atriz interpretou, junto a Francisco de Freitas Gâmbôa, um dueto da ópera cômica em 2 atos *Italiana em Argel*, de Rossini, com libreto de Angelo Anelli, história jocosa sobre uma jovem que é sequestrada por terríveis berberes, mas sabe que graças à sua beleza pode fazer com eles o que quiser. A canção *Ai Capricci Della Sorte*, cantada por ela, exige grande capacidade de coloratura vocal e tudo indica que a sua era mezzo-soprano.

Observando as raras pistas nos jornais da época, seja em notas curtas ou anúncios pagos, seu nome aparece aqui ou ali sendo destaque como atriz ou por ter cantado, ao final das representações, árias jocosas, a exemplo de *Quanto Estimo Mamãezinha*, ou cavatinas, como *Triste Coisa é Ser Escrava*. Vale um parêntese neste momento. Até esta etapa da pesquisa eu não confirmei qual a cor de pele de Joanna Januária. Não devia ser negra retinta, mas talvez “mulata”, como se dizia à época,

de tez certamente mais clara, mas sem nunca deixar de dar sinais da sua condição de classe superior desde que conquistou a fama, tanto que nas notícias de jornais, quando ia circular pelo país em navios, nota-se a presença de uma escrava ou um escravo a acompanhando (Cláudio foi um deles).

A dúvida sobre se era uma mulher negra ou não aparece não só por ela ter executado, no seu início de carreira, uma dança ligada à cultura dos escravos – mesmo já adaptada para ser praticada nos salões e palcos de teatros –, mas também por ter incluído no seu repertório um cavatina sobre a tristeza de se viver escravizada ou dançado e cantado um dueto caracterizada em costumes das negras da Bahia. Refiro-me à composição do professor de música Domingos da Rocha Mussurunga, *O Amor do Marinheiro ou A Negra do Mungunzá*, na qual Joanna sempre fez sucesso com o público, principalmente junto ao ator baiano Silvestre Francisco Meira, com ele vestido de marinheiro. Ela também começou nos papéis de lacaías, provavelmente pela sua verve cômica⁷, mas será que se pintava, como era comum na representação de personagens negras, ou tinha pele mais condizente às divertidas serviçais?

Independente da sua cor, em agosto de 1839, Joanna Januária já brilhava na Bahia atuando novamente no Teatro de São João em peças de vários gêneros, como no drama em 2 atos *O Bom Amigo ou O Zeloso de si Mesmo* ou na farsa *Os Doidos Fingidos*. Os autores quase nunca eram divulgados. Mas também havia obras já consagradas no seu repertório, como *D. Maria de Alencastro*, drama histórico do português José da Silva Mendes Leal Júnior, e *Os Dois ou O Inglês Maquinista*, comédia do carioca Martins Penna. A 8 de agosto daquele ano, já chamada de “primeira atriz do teatro” (TEATRO..., *Correio Mercantil*, 7 ago. 1839, p. 3), ela convidava o público baiano a prestigiá-la no benefício que estava a organizar para a noite seguinte, com representação de um novo e heróico drama histórico, *O Duque de Bragança em Almoester ou A Queda da Usurpação Portuguesa em 1834*:

Será decorado de cenário e vestuário competente, e todo o aparato militar, música, tropa, cavalos, etc. [...] No fim do drama cantará a beneficiada o excelente dueto que se intitula *O Amor do Marinheiro ou A Negra do Mungunzá*. Terminando o divertimento com a farsa intitulada *O Pax Vobis ou A Ratoeira de Amor*. A beneficiada, desejando de algum modo demonstrar a sua gratidão ao generosos habitantes desta cidade pela consideração que têm dado aos seus fracos talentos, escolheu este divertimento para entreter as suas atenções na precipitada noite, e aguarda ainda mais esta ocasião de poder conversar o quanto lhe é obrigada e agradecida. (TEATRO..., *Correio Mercantil*, 7 ago. 1839, p. 3)

Em 1849, ainda com contrato assinado na Bahia, Joanna foi a protagonista de uma nova peça, escrita há apenas quatro anos antes e que lhe daria muitos outros créditos junto ao público e à imprensa por vários estados, o drama em 5 atos e 6 quadros, de autoria dos franceses Adolphe d’Ennery e Julien de Mallian, *Maria Joanna, Mulher do Povo ou A Pobre Mãe*, com ação passada em Paris e tradução do próprio empresário àquela época, o também ensaiador e ator carioca Germano Francisco de Oliveira. Representando uma heroína que necessitava de extremo vigor dramático para impressionar e comover plateias, ela vivia uma mulher bela, inocente e rude que, com raro estoicismo, resignada ao destino, suportava um rosário de provações, sendo obrigada até a enjeitar um filho.

⁷ A 2 de julho de 1835, no Teatro do Recife, por exemplo, Joanna Januária atuou em *A Restauração de Pernambuco do Jugo dos Holandeses*, montagem que trazia jocosas cenas com três lacaíos, vivendo ela o papel de Taboca, uma lacaia brasileira. A sessão foi mais um dos benefícios que ela promoveu. Nos intervalos, visitou os camarotes para agradecer ao público e receber possíveis gratificações. Terminou a apresentação cantando a ária *Liberdade ou Morte*.

“É um drama com todas as condições para agradar às famílias que gostam de presenciar catástrofes, debruçadas dos camarotes, entretendo-se em ver a virtude vilipendiada em 5 atos para depois a aplaudirem triunfante no derradeiro” (AZEVEDO, *Jornal do Commercio*, 3 mai. 1880, p. 1), foi o comentário de um crítico anos depois. Detalhe curioso dessa sua permanência na companhia que ocupava o Teatro São João é que havia mais de uma “primeira atriz” como ela, a baiana Maria Leopoldina Ribeiro Sanches, revezando-se nas peças em que assumiam os papéis principais, aparentemente sem grandes distúrbios. Ambas trabalhariam mais à frente no Recife, novamente contratadas por Germano Francisco de Oliveira.

A CHEGADA DO ASTRO MAIOR E SUAS LIÇÕES

Em maio de 1849, o mais afamado ator dos palcos brasileiros, João Caetano dos Santos, partiu do Rio de Janeiro e aportou em Salvador para cumprir uma temporada. Pôde até ver o elenco local num benefício do ator Bernardino de Senna, quando foi apresentado um drama cheio de horrores, *Última Assembleia dos Condes Livres*, de autor não identificado, com cenas terríveis como um pai apunhalando seu filho e as maldades de um homem religioso com sede extrema de dinheiro, que chega a armar-se de pistolas, falsificar letras e raptar uma dama inocente. Não se sabe se no intuito de obter recursos financeiros naquela localidade, ou no interesse de colaborar com seus companheiros de tablado, João Caetano solicitou à administração da casa de espetáculos, na época com Reis Lessa à frente, participar de alguns espetáculos, como ele também como ensaiador, mesmo tendo Germano Francisco de Oliveira naquela função.

Logo ele que, depois de ser um de seus contratados no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, tornara-se seu maior rival desde dezembro de 1840. Tudo porque Germano o substituiu no drama *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal Júnior, assim que o grande astro foi afastado por insubordinação à administração da casa de espetáculos fluminense. A plateia acabou se dividindo em partidos, houve pateadas e distúrbios durante algumas sessões, com gente exigindo a volta do ator mais admirado. Ou seja, o clima entre ambos não devia ser fácil. A pesquisadora Bruna Rondinelli (2017), na sua tese sobre as apropriações do melodrama francês no Brasil, gênero no qual os dois mais transitavam, nos lembra sobre as disputas entre eles:

A dominância de João Caetano na cena teatral do Rio de Janeiro obrigou os primeiros atores que ambicionavam a direção de companhias dramáticas a buscarem outros caminhos para se firmarem em um campo teatral ainda não autônomo. Cada artista se distinguiu de modo a apresentar um perfil específico de ator-diretor a explorar suas empresas teatrais. Germano Francisco circulou extensivamente pelo território brasileiro. Por duas décadas, fez o principal percurso da rota dos barcos a vapor, passando pelas principais cidades das províncias do Norte, tais como Salvador, Recife, Fortaleza, São Luís, Belém, e também do Sul, como Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre. (RONDINELLI, 2017, p. 144)

A estreia daquela aclamada permanência na Bahia se deu no dia 3 de junho de 1849, com o drama *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin, e a despedida aconteceu no dia 6 do mês seguinte, com *A Dama de Saint-Tropez*, da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery.

Mas João Caetano esteve à frente de outras montagens, como *Dom César de Bazan*, de d'Ennery, e *Kean ou Desordem e Gênio*, de Alexandre Dumas; além da tragédia *Othello*, o *Mouro de Veneza*, na versão de Jean-François Ducis, sua maior criação, com ele elogiado ao ponto de ser chamado de “um colosso de desmedida altura, que emparelha com as montanhas, e quase topeta com os astros” (Apud SILVA, 1936, p. 79). No seu benefício, há registro de que ele duplicou o salário de todos os trabalhadores do teatro.

A afluência de espectadores durante as sessões foi tão grande, que até os pretos vendedores de doces que andavam pelos corredores nos intervalos saíram contentes. Foi somente na tragédia de Ducis, com tradução de Gonçalves de Magalhães, que Germano e João Caetano dividiram o palco, a 30 de junho de 1849, provavelmente impulsionados por pedidos do público. Mas, para além do astro maior, a crítica também soube valorizar a presença daquele que ainda cointinuará ali, contribuindo para o desenvolvimento da arte dramática local. Quanto à Joanna, que contracenou com João Caetano e deve ter aproveitado ao máximo as lições daquele ator-autor do referendado livro *Reflexões Dramáticas* (1837), ela foi bem avaliada na imprensa, como reiteradamente já lhe acontecia:

Digna de elogios se torna quase sempre a sra. Joanna Januária e, principalmente, no seu papel de Madalena n'A Gargalhada. Receba, pois, esta senhora este nosso pensar desinteressado, e o com qual concordará o público, como um incentivo para progredir. (A SEGUNDA..., *Correio Mercantil*, 12 jun. 1849, p. 3)

A presença do primeiro grande ator brasileiro em palco baiano e a influência benéfica que exerceu sobre os seus colegas não só foi sentida pela plateia como muito bem avaliada nos jornais. Se à Joanna quase sempre se faziam elogios pela naturalidade da sua atuação, havia no restante da companhia – e daí parte das críticas negativas anteriores – uma declamação velha e forçada, que já vinha sendo lapidada por Germano Francisco de Oliveira. Com novos ensaios provisoriamente dirigidos por João Caetano, seus conselhos intentaram um aprimoramento do conjunto, mas, segundo o crítico Ambrósio Ronzi, aquele era um árduo caminho que necessitava de mais tempo, pois afastar-se dos vícios de uma falsa declamação, enraizada há anos como hábito, não era fácil:

E para fazer isto era necessário que certo mal-entendido orgulho se calasse em todos eles, e cada qual procurasse tornar-se melhor na sua arte, deixando de um lado todos esses mesquinhos mexericos de bastidores que são a verdadeira traça que destrói a ordem e a harmonia na cena. Entretanto, é mister que o público anime a companhia em seus esforços, tendo dest'arte em conta o seu bom desejo de tornar-se melhor, o que não é pequena coisa no estado de mortal apatia em que ela achava-se. (RONZI, *Correio Mercantil*, 21 jun. 1849. p. 2)

Já que teatro não se faz sozinho, e sabendo que João Caetano realmente brilhou em terra baiana, é provável que todos os seus companheiros de cena tenham galgado créditos também, para além de certo acanhamento notado. Após tão efusivo período, novas notícias sobre Joanna Januária só apareceram por conta do seu retorno ao Recife, quando no dia 1 de maio de 1850, pelo vapor nacional Pernambucana que trafegava numa viagem de oito dias do Rio de Janeiro (com parada em Salvador), ela desembarcou na capital pernambucana como atriz principal contratada pelo empresário Germano

Francisco de Oliveira, que fora estabelecer-se ali. Joanna chegou acompanhada por uma escrava e por dois de seus colegas do teatro baiano, Silvestre Francisco Meira e Raymundo José de Araújo.

Escriturada como eles para compor o primeiro elenco que ocuparia o Teatro de Santa Isabel, ela era quem mais ganhava: 150 mil réis por mês, enquanto que os dois recebiam, respectivamente, 80 e 70 mil réis. O ordenado das outras atrizes, todas locais, era bem abaixo do seu (Emília Matilde Valença, 70 mil réis; Rita Tavares da Gama, 50 mil réis; e Maria Soledade do Sacramento, 40 mil réis). Vê-se o quão estrela Joanna já se podia considerar àqueles tempos! Foi o presidente da província desde 1837, Francisco do Rêgo Barros (mais tarde conhecido como o conde da Boa Vista), quem estruturou a ideia de se construir um teatro com esplendor e nobreza artística ainda não conhecidos, inspirado em valores e padrões europeus e querendo intensificar a vida social e cultural dos habitantes do Recife com novos planos urbanísticos.

Da lei sancionada em 1839 até o início da construção em abril de 1841, para se chegar à abertura da casa de espetáculos foram onze anos de ferrenhas lutas entre conservadores e liberais e uma enxurrada de recursos financeiros gastos. Com seu nome em homenagem à princesa Isabel e prédio no estilo neoclássico, o Teatro de Santa Isabel – ainda hoje um dos patrimônios arquitetônicos culturais mais belos do Brasil –, serviu de inspiração para outras localidades no país e ampliou bastante as atividades artísticas e sociais da vida na capital pernambucana. Desde a inauguração, ocorrida a 18 de maio de 1850, um público bem maior se sentiu atraído a desfrutar daquela novidade, ansioso para ver o que seu palco – agora um finalmente digno do progresso da cidade – traria como atração.

Era como se um novo tipo de sociedade e de cultura aflorasse num Recife que, inevitavelmente, vinha se afrancesando no ideal eurocentrista. À frente do novo espaço estava o empresário carioca, ator e ensaiador Germano Francisco de Oliveira, financiado pela Assembléia Provincial. E ele chamou Joanna para participar daquela sua aventura como primeiro administrador de tão imponente casa de espetáculos. T tamanha novidade fez nascer, inclusive, a crônica/crítica teatral folhetinesca nos jornais recifenses, especialmente para cobrir toda a programação ali apresentada.

SOB OLHARES CRÍTICOS AINDA MAIS FERRENHOS

O espetáculo de abertura do Teatro de Santa Isabel foi *O Pajem d'Aljubarrota*, do autor Mendes Leal Júnior, um drama histórico em 3 atos, datado de 1846, cuja ação decorre nas cidades de Sintra e Leiria, girando em torno da disputa do amor da jovem Beatriz, filha do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, por D. Afonso, Conde de Barcelos, e Mendo Vasques, o pajem de Aljubarrota. A obra insere-se no tipo de repertório dramático que, além do divertimento, com recursos do melodrama romântico, trazia algum ensinamento moral à plateia, punindo os vícios e premiando as virtudes. Não só foi a primeira peça a ganhar resenhas mais detalhistas na imprensa pernambucana, mas também fez surgir o primeiro crítico com atividade mais frequente nos jornais pernambucanos.

Tentando acompanhar o que se tinha de programação cênica a partir daquela inauguração, assim nasceu o incógnito *O Klapa*, do periódico *A União*, que era publicado sempre às terças, quintas-feiras e sábados. Na peça de abertura, sobre a dama do elenco, ele registrou que a formosa Bea-

triz, personagem apresentada pela “senhora” (seria uma reverência já à sua idade?) Joanna⁸, estava perfeitamente vestida e apesar dele ignorar se no reinado de D. João I já se usavam de tais sedas ou se os estilos das damas da Corte eram de tão irrepreensível talhe, o que importava era afirmar a ideia de beleza dela, não só por sua formosura, mas também pelo toalete. E assegurou:

Posto que o papel não fosse difícil, a sra. Joanna mostrou ser artista de mérito: vestiu-se bem, compreendeu o seu papel e o desempenhou com inteligência e perfeito conhecimento da cena. Contudo, não seria para desprezar, pelo contrário, seria para desejar, que essa formosa Beatriz, em cujas veias corria o sangue generoso de D. Nuno Álvares Pereira, tivesse um pouco mais de entusiasmo, mais transporte. (O KLAPA, A União, 25 mai. 1850, p. 2)

Referia-se a uma movimentação de palco mais precisa e vívida. O papel do pajem Mendo Vasques, personagem principal, foi desempenhado por Germano Francisco de Oliveira, conhecido dele de há longo tempo, pois já teve muitas ocasiões de apreciar o seu talento no Rio de Janeiro e na Bahia, até bem melhor do que o viu desta vez. Mas a peça conseguiu agradar ao público recifense e o novato crítico reconheceu que os aplausos foram bem merecidos, além dele saudar efusivamente a abertura daquele belo prédio, há tanto tempo desejado e esperado. Um outro registro crítico, meses depois, foi feito em *A Imprensa: Jornal Político e Social*, periódico que nasceu sem receio de fazer queixas e teve vida curta no Recife.

Alguns anônimos que se intitularam “Os R. R.”, numa enxurrada de agressões principalmente pelo fato da companhia estar custando um subsídio anual de 15 contos de réis, tentaram desacreditar não só o artista-empresário, mas todos os seus colegas da cena, principalmente por serem, em grande parte, egressos do palco da antiga Casa da Ópera, como a própria Joanna Januária: “Por primeira dama de um teatro que começava, apresentou-nos o sr. Germano uma atriz que só os velhos conheceram rapariga e que, habituada a representar papéis de criada pouca nobreza, tem para os de grande dama” (OS R. R., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 15 out. 1850, p. 2). Para além do descrédito à sua origem nos palcos como cantora e dançarina de lundu, a má-vontade em aceitá-la talvez acontecesse já por conta da sua idade avançada para continuar fazendo moçoilas.

Ainda assim Joanna seguiu como protagonista em várias peças. Somente nesse primeiro ano de atividade, vinte e nove textos puderam ser programados, entre tragédias, dramas, farsas e comédias em 1 ou 3 atos, com parte dos espetáculos em grande aparato. *A Pobre das Ruínas*, outro drama histórico de Mendes Leal Júnior, e *A Nova Castro*, tragédia do também lusitano João Baptista Gomes Júnior, foram alguns dos seus destaques. No entanto, mesmo bem recebidos por público e crítica, a equipe não deixou de receber dicas de um necessário aprimoramento interpretativo e a indicação de que certas memórias precisavam ser apagadas, atingindo lembranças de Joanna nas suas primeiras exibições como artista:

Nunca tivemos uma escola [...] 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 [refere-se à Casa da Ópera, administrada por Francisco de Freitas Gambôa, com quem Joanna trabalhara tanto], verdadeiro patíbulo das

⁸ Como era comum na época, apenas o primeiro nome ou sobrenome já identificavam a atriz ou o ator em questão. Raros eram aqueles que tinham o nome artístico completo divulgado.

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 nodada [...]. (O KLAPA, A União, 20 jul. 1850, p. 1-2)

Quando o drama *D. Maria de Alencastro*, de Mendes Leal, foi apresentado na noite de 13 de julho de 1850, no Teatro de Santa Isabel, Joanna Januária de Sousa Bittencourt viveu mais uma protagonista: “D. Maria de Portugal (a sra. Joanna) nada nos deixou a desejar; se para sermos justos, devemos confessar que muito bem merecidos foram os estrondosos aplausos que recebeu” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 17 jul. 1850, p. 1). Na sequência, a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Penna, contou com ela interpretando a moça casadoura Maricota. Essa maleabilidade em transitar da tragédia ao humor, numa mesma récita, sempre a fez receber louros, seja no Recife, em Salvador, São Luís ou Belém, cidades onde trabalhou como artista em contínua itinerância, sobrevivendo à mercê dos contratos que realizava.

Mas uma contradição a perseguiu: se por um lado foram inúmeras as louvações do público, dos colegas de cena e da própria crítica a considerando uma atriz dedicada, por outro, alguns não perdoavam sua origem como dançarina de lundu e derramavam preconceitos contra aquela mulher que, envelhecendo, deixou de lado as danças “lascivas” e optou por portar-se como intérprete de primeira linha nos dramas históricos melodramáticos bem próprios do período, assim como nas tragédias, comédias e farsas. Em 1853, por exemplo, o jornal *O Globo*, de São Luís, a chamou de atriz consumada: “Seu porte, suas maneiras, sua declamação justa e cheia de naturalidade a tornam, aos olhos dos entendedores, a primeira dentre as suas colegas, e nós afirmamos, sem medo de errar, que no Brasil se não conta outra de superior merecimento artístico” (O AMIGO..., *O Globo*, 20 jul. 1853, p. 3).

Em meio às consagrações, podemos imaginar o impacto que lhe causava certas referências preconceituosas à sua pessoa, no intuito de diminuir-lhe o valor artístico, e especular que ela nunca se rebaixou, mesmo passando a ganhar personagens secundárias no fim de carreira, até ser esquecida. Sua provável morte, já pobre, aconteceu no ano de 1881, na cidade de Salvador, mas independente de final tão trágico – próprio à situação dos artistas que se dedicavam ao teatro itinerante – Joanna “Castiga” foi uma estrela. Tão querida que este artigo tenta reverter um pouco da sua invisibilidade na historiografia teatral brasileira.

REFERÊNCIAS

A SEGUNDA representação de A Gargalhada. **Correio Mercantil**. Bahia, 12 jun. 1849. Comunicado/Folhetim Teatral. p. 3.

ALCURE, Adriana Schneider. O lundu de Maria Baderna: apontamentos de pesquisa. In: **Anais ABRACE**. V. 9. Nº 1. 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1355>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

AZEVEDO, Guilherme de. Crônicas lisbonenses. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 3 mai. 1880. Folhetim do Jornal do Commercio. p. 1.

CAMPELLO, Samuel. Teatro em 1824. In: **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Vol. XXVI. Nº 123 a 126. Recife: Oficinas Gráficas da Repartição de Publicações Oficiais, 1924.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

COSTA, F. A. Pereira da. **Anais Pernambucanos (1795-1817)**. Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça/Arquivo Público Estadual, 1958.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. In: Arteriais. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA**. Vol. 5, Nº 9, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9821>>. Acesso em: 9 out. 2023.

O AMIGO dos bons artistas. Comunicado. **O Globo**. São Luís, 20 jul. 1853. p. 3.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 25 mai. 1850. Folhetim. p. 2.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 20 jul. 1850. Folhetim. p. 1-2.

OS R. R. O Teatro de Santa Isabel e o seu empresário. **A Imprensa: Jornal Político e Social**. Recife, 15 out. 1850. Comunicado. p. 2

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. **Lágrimas e Mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/987325>>. Acesso em: 11 out. 2023.

RONZI, A. [Ambrósio]. Crônica Teatral. **Correio Mercantil**. Bahia, 21 jun. 1849. p. 2.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia: séculos XVI – XX**. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SILVA, Lafayette. **João Caetano e Sua Época** (subsídios para a história do teatro brasileiro). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

SOUZA, Felipe Azevedo de; PAULA, Karuna Sindhu de; DESLANDES, Sérgio. **Ópera no Recife: vozes, bastidores, espectadores**. Recife: Titivillus, 2018.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 jul. 1850. Folhetim. p. 1.

TEATRO do Recife. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 ago. 1832. p. 3.

TEATRO Público. **Correio Mercantil**. Bahia, 7 ago. 1839. p. 3.

EXPERIÊNCIA E OFÍCIO: Formação e regulamentação dos profissionais cenotécnicos

Priscila de Souza Chagas do Nascimento¹

RESUMO

O trabalho propõe uma análise inicial dos principais pontos tratados sobre a formação profissional para o trabalho da cenotécnica teatral. Partimos da compreensão que parte dos profissionais da cenotécnica passaram e ainda passam por uma formação tradicional em oficinas, galpões e ateliês de produção cenográfica, numa dinâmica entre mestres para aprendizes. Porém, também consideramos que entre os anos de 1980 e 1990, tiveram importantes mobilizações que buscaram organizar essa troca de saberes, na formação de novos profissionais para um “mercado carente”: Laboratório de Artes Cênicas - SP e o Centro Técnico de Artes Cênicas - RJ. Esses dois projetos tiveram papéis de impacto na elaboração de um espaço que tratasse a formação técnica teatral e que reflete nas atuais instituições, a exemplo da SP Escola de Teatro – SP e nos códigos de ocupações (CBO-MTE).

Palavras-chave: cenotecnia; regulamentação profissional; formação técnica nível médio; ofício tradicional.

RESUMEN

El trabajo propone un análisis inicial de los principales puntos tratados sobre la formación profesional para el trabajo de la escenotécnica teatral. Partimos del entendimiento de que parte de los profesionales de la escenotécnica pasaron y siguen pasando por una formación tradicional en talleres, galpones y talleres de producción escenográfica, en una dinámica entre maestros por aprendices. Sin embargo, también consideramos que entre los años de 1980 y 1990, hubo importantes movilizaciones que buscaron organizar este intercambio de conocimientos, en la formación de nuevos profesionales para un "mercado necesitado": Laboratorio de Artes Escénicas - SP y el Centro Técnico de Artes Escénicas - RJ. Estos dos proyectos tuvieron roles de impacto en la elaboración de un espacio que se ocupó de la formación técnica teatral y que se refleja en las instituciones actuales, como la SP Escola de Teatro – SP y en los códigos de ocupaciones (CBO-MTE).

Palabras llave: cenotecnia; regulación profesional; formación técnica a nivel medio; artesanía tradicional.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO), sob a orientação da Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira e coorientação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Atualmente, professora EBTT-Substituta do IFSP-SPO. E-mail: priscilachagasn@gmail.com

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho faz parte dos procedimentos da pesquisa de doutorado em andamento, e propõe trazer, em primeira vista, uma análise inicial sobre os materiais até então coletados no processo de investigação da formação e profissionalização do ofício cenotécnico, cujo projeto intitula-se *Cenotecnia, os saberes do fazer na cena: um estudo sobre a transmissão e institucionalização dos conhecimentos do ofício cenotécnico*. Desenvolvida 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 e coorientação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella (do PPGAC da Universidade Federal de São João del-Rei), a pesquisa tem como objetivos: a) investigar as transformações sobre o ofício tradicional da cenotecnia, a partir da transmissão dos saberes do fazer e da institucionalização que constitui, inicialmente, os conhecimentos aplicados por esse trabalho, diante das exigências para a formação profissional nível médio; b) analisar as organizações dos espaços que atenderam a formação de profissionais cenotécnicos que iniciaram suas carreiras na década de 1970; c) discutir sobre as alterações na formação cenotécnica a partir de Lei nº 4.641 de 1965; d) verificar as relações entre a criação e manutenção do Laboratório de Artes Cênicas (LAC-SP) e o Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnica Cênica do Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC-RJ); e) analisar as constituições na formação, organização e funcionamento da linha de estudos e Técnicas de Palco (cenotecnia) da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco (SPET-SP)².

Especialmente neste trabalho, que considero inicial, com os primeiros levantamentos e análises da pesquisa, trato da construção positivista para o ensino profissional no Brasil e como tal ideologia impactou e impacta nos objetos de estudos que trabalho (BOSI, 1992). Além disso, também considero os conflitos de nomenclaturas frutos da pluralidade cultural da língua, da dinâmica no mercado (conforme sua localização geográfica) e dos diferentes modos de produção no campo das artes e espetáculos. Compreendo que as tentativas de construir espaços para formação de profissionais das áreas técnicas teatrais, principalmente da cenotecnia, são pautadas no discurso de “formação proletária”, justificando uma carência de profissionais especializados para o mercado. Com isso, torna-se mais perceptível o distanciamento de artistas e técnicos de tais categorias profissionais de espetáculo e diversão no Brasil, produzindo uma dicotomia entre os pares.

Mesmo que a cenotecnia seja um ofício reconhecido e regulamentado nos termos legais, a construção sobre sua formação ainda se apresenta frágil e pouco assistida nos espaços de análise e elaboração de cursos formativos e seus projetos pedagógicos. Somam-se a isso os conflitos identificados na organização do currículo de formação do curso Técnica em Cenografia presente no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) do Ministério da Educação (MEC), relacionado à Classificação Brasileira de Ocupações (CBO).

² Fui aluna do curso de Técnica de Palco da SP Escola de Teatro nos anos de 2016 a 2018, após a formatura no curso de graduação de licenciatura em Artes Cênicas. Até então os cursos eram ofertados como técnico livre, é a partir de 2019 que o curso passa a mudar seu currículo para técnico nível médio. Esse evento será analisado futuramente nesta pesquisa.

A FORMAÇÃO PROFISSIONAL CENOTÉCNICA NO BRASIL: LEIS E PROJETOS

O ofício cenotécnico teatral corresponde a uma das categorias profissionais regulamentadas na Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, como responsável pela construção, montagem e operação de estruturas cenográficas para espetáculos teatrais, shows, exposições, feiras, *stands* e eventos gerais. Anterior à Lei n. 6.533/78, a Lei n. 4.641 de 27 de maio de 1965 (que dispõe dos cursos teatrais e regulamenta a categorias profissionais correspondentes) prescreve que o/a profissional para atuar na cenotécnica deverá passar pela formação técnica de nível médio. Já o/a profissional da cenografia – que trabalha diretamente com o cenotécnico, desenvolvendo os projetos cenográficos a serem executados – deve ser formado por um curso de nível superior. Essa mesma noção é apresentada na lei n. 6.533/78.

Maria Aparecida Alves (2008) elabora uma tese em que aponta a formação e profissionalização das equipes técnicas de apoio do campo das artes e do espetáculo. Para isso, ela desenvolve um estudo de caso com os processos de contratação e organização das equipes técnicas do Theatro Municipal de São Paulo, analisando documentos, procedimentos e entrevistas coletadas por ela com representantes de cada setor: sonorização, cenotécnica, produção e iluminação. Durante a contextualização do trabalho técnico teatral, Alves (2008) relata sobre as transformações ocorridas nas produções teatrais desde os anos 1930 – quando, por meio da criação e instituição do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Estado passa a investir em espetáculos teatrais produzidos nacionalmente. Alves (2008) traz pequenas considerações e citações sobre como se compreendia a cenotécnica e qual era o papel atribuído a essa nos espaços teatrais:

Nos anos de 1930, a área de cenotécnica ainda não estava suficientemente desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro. Os cenários eram confeccionados, utilizando-se de elementos pertencentes ao acervo da companhia, reaproveitavam-se as sobras de encenações anteriores, e apenas em algumas exceções fabricavam um novo cenário. (ALVES, 2008, p. 14).

Levando em consideração o que Décio de Almeida Prado apresenta em *História Geral da Civilização Brasileira* (1982), Alves (2008, p. 15) reconhece que “aparece a denominação da profissão de cenotécnico como sendo ‘empregado da companhia’, sendo que possivelmente esse trabalhador atuava no sentido de suprir as demandas dos trabalhos não artísticos”:

[...] enquanto o emprego se reporta à empresa e é a partir dela que o trabalhador procura construir sua identidade profissional (muito freqüentemente atrelada a valores e princípios da empresa), o ofício, ou o que resta dele, se reporta ao indivíduo e às suas habilidades, experiências e saberes a partir das quais constrói a sua identidade. Mas como construir, hoje, uma identidade profissional, quando ofícios surgem e desaparecem na velocidade das demandas do mercado? (TOMASI; SILVA, 2007, p.11).

Ao tratar diretamente sobre a formação e profissionalização das equipes técnicas de apoio do Theatro Municipal de São Paulo, Alves (2008, p. 217) observa o impacto na relação entre a “escola” e o “mundo do trabalho” nos anos de 1990 no Brasil. A autora também destaca que essas relações foram estabelecidas pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, reconhecendo que a educação básica deve oferecer subsídios para a atuação profissional.

Em setembro de 1909, foi publicado o decreto nº 7.566 pelo então Presidente da República, Nilo Peçanha, que criava nas capitais dos estados as Escolas de Aprendizes Artífices para o ensino profissional primário (gratuitas), com o objetivo de “habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual” para a formação de cidadãos “úteis à Nação” (BRASIL, 1909). O projeto se transformou nos Centros Federais de Educação Profissional e Tecnológica (CEFET) e hoje, também, nos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, ganhando novos objetivos. O que antes as Escolas de Aprendizes Artífices propunham oferecer formação operária para as “classes desfavorecidas”, agora as redes federais propõem “qualificar profissionais para diversos setores da economia brasileira, realizar pesquisas e desenvolver novos processos, produtos e serviços em colaboração com o setor produtivo”³.

A criação das Escolas de Aprendizes Artífices, no entanto, não significou uma integração do trabalho com a educação ou a escolarização do trabalho pelo ensino técnico, muito pelo contrário, as ideias que vigoravam na época continuavam a entender que havia uma desvinculação entre formação profissional e educação, ou seja, entre trabalho e educação. (COLOMBO, 2020, p. 8)

A diferença da “educação” para o “ensino profissional” consiste nos interesses políticos-pedagógicos, na elaboração do conteúdo aplicado para os estudantes e no objetivo que se tem da tal formação. Enquanto a primeira prepara para formação da classe que ocupará cargos de comando (tomada de decisões) com aplicação de base teórica, o segundo, com base prática, prepara a classe subordinada (operários), ou a “classe desfavorecida”.

Os cursos de formação profissionais para trabalho nas artes do espetáculo que chegam às redes federais de ensino profissional estão vinculados às categorias consideradas artísticas. É possível encontrar cursos de formação técnica e superior para atores, cenógrafos, diretores e dramaturgos. Hoje ainda é possível, em alguns desses cursos, ter disciplinas/matérias voltadas para iluminação cênica, porém a área da cenotécnica ainda é pouco vista como elemento importante e presente na formação de profissionais do campo das artes do espetáculo.

Diante disso, a escolha dos objetos de investigação que proponho para estudos de caso para pesquisa de tese se dá por considerar esses espaços importantes na produção do pensamento sobre a formação profissional no ofício cenotécnico no Brasil, e que, mesmo sutis, produziram até hoje resultados efetivos nos trabalhos: o Laboratório de Artes Cênicas (LAC-SP), de 1983; Oficina Pernambuco Oliveira (CTAC-RJ), de 1987; Projeto Resgate e Desenvolvimento das Técnicas Cênicas (CTAC-RJ) de 1992; linha de estudos em Técnicas de Palco (cenotecnia) da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco (SPET), de 2009. As mobilizações promovidas por essas instituições são focos centrais para o início desta investigação que será realizada por análise documentais.

CATÁLOGO NACIONAL DE CURSOS TÉCNICOS (CNCT)

No mesmo ano de 2022 que ingresso no doutorado, também dou início uma especialização em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica (DocentEPT) pelo Instituto Federal de Ciên-

³ Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/rede-federal-inicial/historico> Acessado em 23 de setembro de 2023.

cia e Tecnologia de São Paulo (IFSP), no campus de Barretos. Com o intuito de compreender as políticas didáticas e pedagógicas para a formação profissional de nível técnico, tive acesso ao Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), instituído pela Portaria MEC nº 870, de 16 de julho de 2008. De acordo com a plataforma digital oficial do MEC, o CNCT:

É um instrumento que disciplina a oferta de cursos de educação profissional técnica de nível médio, para orientar as instituições, estudantes e a sociedade em geral. Trata-se de um referencial para subsidiar o planejamento dos cursos e correspondentes qualificações profissionais e especializações técnicas de nível médio⁴.

Em sua quarta edição aprovada pelo Conselho Nacional de Educação na Resolução CNE/CEB nº 2, de 15 de dezembro de 2020, o CNCT organiza a oferta de 215 (duzentos e quinze) cursos agrupados em 13 (treze) eixos tecnológicos: Ambiente e Saúde; Controle e Processos Industriais; Desenvolvimento Educacional e Social; Gestão e Negócios; Informação e Comunicação; Infraestrutura; Militar; Produção Alimentícia; Produção Cultural e Design; Produção Industrial; Recursos Naturais; Segurança; e Turismo, Hospitalidade e Lazer. As informações organizadas no CNCT discorrem sobre os requisitos estabelecidos para a elaboração de cada curso, entre os quais estão:

[...] a carga horária mínimas, o perfil profissional de conclusão, infraestrutura mínima requerida, campo de atuação, ocupação associada à Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), normas associadas ao exercício profissional e possibilidades de certificação intermediária em cursos de qualificação profissional, de formação continuada em cursos de especialização e de verticalização para cursos de graduação no itinerário formativo. (BRASIL, 2023)

Entre os 31 (trinta e um) cursos presentes no eixo tecnológico Produção Cultural e Design estão: Técnico em Artesanato, Técnico em Artes Circenses, Técnico em Artes Visuais, Técnico em Canto, Técnico em Cenografia, Técnico em Composição e Arranjo, Técnico em Dança, Técnico em Design de Calçados, Técnico em Design de Embalagens, Técnico em Design de Interiores, Técnico em Design de Joias, Técnico em Design de Moda, Técnico em Design de Móveis, Técnico em Design Gráfico, Técnico em Estilismo e Coordenação de Moda, Técnico em Fabricação de Instrumento Musicais, Técnico em Figurino Cênico, Técnico em Instrumento Musical, Técnico em Modelagem do Vestuário, Técnico em Multimídia, Técnico em Museologia, Técnico em Paisagismo, Técnico em Processos Fotográficos, Técnico em Produção Cultural, Técnico em Produção de Áudio e Vídeo, Técnico em Produção de Moda, Técnico em Publicidade, Técnico em Rádio e Televisão, Técnico em Regência e Técnico em Teatro. Periodicamente, o CNCT sofre alterações conforme as análises e interesse nacional, nessas alterações há inclusão e/ou exclusão de cursos, assim como período de teste para novas propostas. Como demonstra a definição do que é o CNCT, não há uma garantia que esses cursos serão ofertados nas instituições de ensino do país, pois caberá aos interesses desses órgãos, à mobilização coletiva e às necessidades locais.

Observando o Catálogo, é possível identificar que o atual Técnico em Cenografia tinha uma nomenclatura antiga de Técnico em Cenotecnia, e as disciplinas de formação desta área passaram

⁴ Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/publicacoes-para-professores/30000-uncategorised/52031-catalogo-nacional-de-cursos-tecnicos> Acessado em 10 de setembro de 2023.

a integrar o novo curso. Não é possível identificar o momento que o curso muda de nomenclatura; considerando que o primeiro CNCT é de 2008, não identifiquei até então um documento legal que organizasse o currículo dos cursos técnicos, principalmente para a formação do ofício cenotécnico, conforme solicita a Lei n. 4.641/65.

O currículo de um curso para formação de cenógrafos não dispõe os mesmos componentes básicos necessários para um curso para a formação de cenotécnicos: um priorizará a formação voltada para a concepção do desenho do cenário, desenvolvendo a ideia e as possibilidades de representação utilizando croquis, desenhos técnicos, maquetes, desenhos digitais e fins; o outro priorizará a formação e o conhecimento das técnicas aplicadas para a construção real dos projetos. Por outro lado, ambos os trabalhos podem estar diretamente relacionados – o que pode ser considerado o “fim” do trabalho de um é objeto para o trabalho do outro (MARX, 2013). Assim, todos os materiais produzidos pelo cenógrafo são materiais que o cenotécnico usa como referência visual e técnica que guiará o seu processo ao materializar em escala real as ideias ilustradas. Como guia, os materiais apresentados para o cenotécnico não são suficientes para dizer a este quais procedimentos realizar; sendo assim, são outros conhecimentos que possibilitarão a execução.

O currículo base produzido pelo CNCT para o curso Técnico em Cenografia tem a indicação de uma infraestrutura mínima necessária para a oferta do curso: biblioteca com acervo físico ou virtual específico e atualizada; laboratório de informática com programas específicos; laboratório de cenografia; laboratório de desenho. Entretanto, a infraestrutura mínima necessária para o cenotécnico desenvolver as “habilidades e competências” para o ofício está mais voltada à oficina de marcenaria, oficina de serralheria, ateliê de adereço, ateliê de pintura e contrarregagem, além de uma sala multiuso onde poderá aplicar as estruturas de maquinaria como manobras de cortinas e estrutura básica da maquinaria, desenvolvendo o que os cenotécnicos maquinistas chamam de “vai-e-vem”.

É possível compreender a escolha dessa infraestrutura quando observamos quais são as habilidades que serão aplicadas no curso Técnico em Cenografia, entre elas estão: criar e desenvolver projetos cenográficos, selecionar os materiais e equipamentos, executar a produção e supervisionar a construção de cenários. Podemos perceber que não há a intenção de formar técnicos na área cenográfica e sim cenógrafos. Assim, proponho compreender melhor o que seriam os técnicos em cenografia a partir da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO).

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES (CBO)

A leitura do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos desenvolvido pelo MEC direcionou o olhar e o foco para as organizações dos códigos organizados pela Classificação Brasileira de Ocupação (CBO), aprovada e instituída pela Portaria nº 397, de 9 de outubro de 2002 pelo Ministério de Estado do Trabalho e Emprego junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Assim como o CNCT, o CBO também sofre alterações constantes determinadas pelas demandas do mercado, seja pela inclusão de novos códigos de ocupações ou na exclusão deles. A primeira elaboração da CBO ocorreu em 1977, seguindo a estrutura básica definida pela Organização das Nações Unidas (ONU) e da Organização Internacional do Trabalho (OIT), no Projeto de Planejamento de Recursos Humanos, de 1968.

Essa estrutura segue os seguintes itens: “Grandes grupos” diz respeito à “categoria de classificação mais agregada. Reúne amplas áreas de emprego, mais do que tipos específicos de trabalho”; Subgrupos principais “trata-se de agrupamento mais restrito que o grande grupo, e configura, principalmente, as grandes linhas do mercado de trabalho”; “Subgrupos” diz às “ocupações que apresentam estreito parentesco tanto em relação à natureza de trabalho quanto aos níveis de qualificação exigidos”; e “Famílias”, em que há “tarefas, obrigações e responsabilidades atribuídas a cada trabalhador”.

A elaboração dos modelos de descrições, suas parcerias e classificação descritiva das ocupações presentes na CBO publicada em 2002 foi realizada por instituições de ensino conveniadas como SENAI-RJ, Fipe-USP, Funcamp-UNICAMP e Fundep-UFMG.

Na planilha de atividades ocupacionais divulgada pelo MTE⁵, podemos observar um recorte da tabela de perfil ocupacional da família 3742, que trata do técnico em cenografia. A ocupação é compreendida diante de dois dígitos que complementam em sequência da numeração desse núcleo classificado como família. O código de ocupação do *Cenotécnico* é 3742-05, porém na mesma família temos o Maquinista de cinema e vídeo com o código 3742-10 e Maquinista de teatro e espetáculo com código 3742-15. O mesmo código CBO pode receber diferentes títulos, considerados sinônimos. O código 3742-05 que trata da ocupação do cenotécnico, pode ser apresentado como construtor de cenário. O código 3742-10 do maquinista de cinema e vídeo pode ser cenotécnico de filmagem, operador de carrinho, operador de grua e assistente de estúdio. Já o código 3742-15, que se refere ao maquinista de teatro e espetáculo aparece como maquinista de cenário, técnico de palco e técnico de teatro.

A planilha das atividades ocupacionais da CBO é dividida em nove colunas, e cada uma delas tem uma informação: 1) código de *grande grupo* 3 – Técnico Nível Médio; 2) código subgrupo principal 37 – *Técnico em Nível Médio dos Serviços Culturais, das Comunicações e dos Desportivos*; 3) código de subgrupo 374 – *Técnico em Ocupação de Aparelho de sonorização, cenografia e projeção*; 4) código da família 3742 – *Técnico em Cenografia*; 5) código de ocupação 374205 e 374215 - referentes ao trabalho teatral; 6) sigla da grande área; 7) noma da grande área; 8) código da atividade; e, 9) nome da atividade.

Observamos que a sétima coluna que identifica o nome da grande área diante da atividade executada é fator importante que aproxima ainda mais os três códigos de ocupação, pois passam pelas atividades: (A) construir cenários e adereços; (B) executar técnicas afins; (C) montar cenários; (D) operar maquinaria; (E) supervisionar atividades de trabalho; e (Z) demonstrar competências pessoais. Enquanto na grande área (B), na execução de técnicas afins, o cenotécnico (3742-05) pode executar trabalho em carpintaria, serralheria, mecânica, modelagem, escultura, fibras, costura, textura, pintura, vidraçaria e cordame; o maquinista de cinema e vídeo (3742-10) e o maquinista de teatro e espetáculos (3742-15) executam apenas o trabalho em cordame.

Identificando a dinâmica do trabalho cenotécnico a partir de entrevistas realizadas com profissionais atuantes da maquinaria cênica do Teatro Municipal de São Paulo (TMSP), percebo que as atividades executadas por um maquinista teatral não se limitam no trabalho de nós e cordas, por mais que este seja uma atividade fortemente desempenhada. Aníbal Marques (Pelé)⁶ e Ermelindo

⁵ Disponível em: <http://www.mteco.gov.br/cbsite/pages/downloads.jsf> Acessado em: 20 de setembro de 2023.

⁶ Veja em NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. S. C. (2022).

Terribele Sobrinho (Terribele), além de executarem toda a operação da maquinaria do TMSP, também realizam reparos nas peças de cenários que são montadas no palco. Com isso, observo que há uma tentativa de codificar cada experiência de uma atividade dinâmica, em busca de enquadrar aos parâmetros nacionais e internacionais, sem negar a importância da regulamentação do trabalho para assim melhor atender os profissionais, seja na formação ou nas contratações diante das exigências, direitos e deveres da Consolidação das Leis Trabalhistas.

Outras ocupações de categorias profissionais teatrais como diretores, atores, cenógrafos e produtores artísticos e culturais são encontradas no código do subgrupo 262 de Profissionais de espetáculos e das artes, do subgrupo principal 26 de comunicadores, artistas e religiosos, do grande grupo 2 de Profissionais das ciências e das artes. Como as ocupações são separadas por grandes áreas relacionadas ao tipo de atividade, consideram-se que as atividades executadas, por exemplo, pelo cenotécnico são diferentes das executadas pelo ator. Mesmo que diante da lei nº 4.641/65 ambos são formados por cursos técnicos nível médio, o perfil ocupacional das atividades do ator é descrito por: (A) Interpretar personagens; (B) Ensaiar obras dramáticas; (C) Desenvolver procedimentos para interpretar; (D) Desenvolver pesquisas; (Y) Comunicar-se; e (Z) Demonstrar competência pessoal.

Como este material se trata de uma primeira organização e leitura dos documentos coletados até então pela pesquisa, faz-se necessário aprofundar tais questões que organizam de modo estruturante tais ocupações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo observando a presença das ocupações cenotécnicas na classificação organizada pela CBO-MTE, quando direciono a atenção para as narrativas de profissionais que desempenham funções nas áreas técnicas de espetáculo e diversão sobre a formação do ofício, percebo que a perspectiva de uma formação estruturada para o ofício cenotécnico e suas áreas correlatas ainda não são efetivas na prática formativa. Os conhecimentos nas áreas como marcenaria cênica, maquinaria cênica, serralheria cênica, adereço cenográfico e contrarregragem ainda são apreendidos de forma tradicional em oficinas, galpões e ateliês de produções cenográficas. Os mesmos profissionais já atuam no mercado e são responsáveis por formar novos profissionais para que se continue o trabalho em diferentes gerações.

Outro desafio enfrentado pelos trabalhadores técnicos, que mobiliza seus saberes acumulados, é que, com as constantes mudanças nos focos das montagens, buscando atender a uma grande variedade de espetáculos e, ao mesmo tempo, tendo que lidar com equipamentos e instrumentos de trabalho já ultrapassados, cabe aos técnicos conviver com os constantes problemas apresentados pelos cenários e adereços que, devido à escassez de tempo ou falta de experiência da empresa construtora, chegam ao Teatro sem acabamento final. Apesar de eles não poderem mudar a peça do cenário, criam meios diferentes para manipularem a maquinaria. Mesmo que o técnico não compreenda o significado daquela obra-prima, ele tem uma sensibilidade adquirida pela própria experiência, que lhe possibilita compreender o conjunto do projeto. (ALVES, 2008, p. 222)

Os profissionais entrevistados⁷ na dissertação (NASCIMENTO, 2022) fazem parte da geração mais experiente, atuantes no mercado ainda hoje. Esses, que contam suas experiências como aprendizes, formam hoje a geração de mestres. Dois dos sete entrevistados que fizeram parte da pesquisa inicial sobre a cenotécnica são artistas formadores da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco em São Paulo (SPET-SP). Nesse espaço formativo, instituído e organizado para formação profissional, eles compartilham técnicas, experiência e compreensão sobre o trabalho cenotécnico com alunos interessados em aprender algo novo no campo das artes do espetáculo.

A SPET, inaugurada em 2009, iniciou suas atividades como curso técnico livre; hoje, a partir do vínculo realizado com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEDUC-SP), passou a ser reconhecida como curso técnico nível médio. A atual pesquisa de tese reconhece esta instituição como a primeira a formar profissionais das áreas correlatas à cenotécnica para o mercado de trabalho com a certificação exigida na Lei nº 4.641/65 e reforçada na Lei nº 6.533/78.

Os procedimentos e as relações que se formaram para a criação da SPET e as escolhas dos cursos regulares oferecidos pela escola tendem a ser etapas que esta pesquisa ainda se debruçará e que dialogará com os outros dois objetos que destacamos no início, desenvolvidos no final da década de 1980 a 1990: LAC-SP e CTAC-SP (Oficina Pernambuco de Oliveira e Projeto Resgate e Desenvolvimento da Técnica Cênica), partindo da hipótese que ambos os projetos fizeram parte da experiência de José Carlos Serroni, que fez parte da concepção do projeto pedagógico da SPET e é até hoje coordenador da linha de estudos em Técnicas de Palco (cenotecnia).

REFERÊNCIAS

ALVES, M. A. **O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos**: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP, p. 247. 2008.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. 4ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. **Decreto nº 7.566 de 23 de setembro de 1909**. Créa nas capitães dos Estados da Escolas de Aprendizes Artífices, para o ensino profissional primário e gratuito. DOU, [S. l.], 1909. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf Acessado em: 26 set. 2020.

BRASIL. **Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965**. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. DOU, [S. l.], 1965. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4641.htm. Acesso em: 19 out. 2020.

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. DOU, [S. l.], 1978. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 19 out. 2020.

⁷ Ermelindo Terribile Sobrinho, Francolino Manoel Gomes, Aníbal Marques, Francidelton Vieira Nunes, Márcio Tadeu, Jorge Ferreira Silva e José Carlos Serroni.

BRASIL. **100 termos básicos da cenotécnica**: caixa cênica italiana. Rio de Janeiro: FUNARTE - Departamento de Pesquisa e Documentação, 1995.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. DOU, [S. l.], 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394compilado.htm Acessado em: 26 set. 2023.

BRASIL. **Oficina Cenotécnica**. Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnica Cênica. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte - Centro Técnico de Artes Cênicas, 1997.

BRASIL. **Perfil de Ocupações CBO**. Planilha Excel, 2002. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/downloads.jsf> Acessado em: 20 set. 2023.

BRASIL. **Oficina Arquitetura Cênica** - Projeto Resgate e Desenvolvimento da Técnica Cênica. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Centro técnico de Artes Cênicas, 2003.

BRASIL. **Catálogo Nacional de Cursos Técnicos**. 4. ed. Brasília: MEC, 2023.

COLOMBO, I. M. Escola de Aprendizes Artífices ou Escola de Aprendizes e Artífices? **Educar em Revista**, Curitiba, 36, 2020.

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia : Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena**: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei - MG, p. 244. 2022.

NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. S. C. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. **Urdimento: Revista de Estudos e Artes Cênicas**, Florianópolis, 3, 12 Dezembro 2022. 1-23.

PRADO, Décio de Almeida. Cap. XII – Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In FAUSTO, B. (org.). **História Geral da Civilização Brasileira**, Tomo III O Brasil Republicano. 4º volume: Economia e Cultura. São Paulo: Difel, 1982.

TOMASI, Antônio P.N.; SILVA, Ivone M.M. Ofícios de ontem e ofícios de hoje: ruptura ou continuidade? **Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, 29 de maio a 01 de junho de 2007, UFPE, Recife-PE.

GENEBRA– PARIS– OURO PRETO: política e poética dos espetáculos no século XVIII¹

Paulo Marcos Cardoso Maciel²

RESUMO

O presente artigo apresenta alguns resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento acerca dos valores expressivos da vida em movimento na América Portuguesa, especialmente nas Minas Gerais, do século XVIII, partindo, num primeiro momento, da festa intitulada Triunfo Eucarístico, de 1733. Trata-se de uma exploração da distinção elaborada por Jean-Jacques Rousseau, entre teatro e festa como balizas valorativas e conceituais para pensarmos no caráter do Triunfo enquanto manifestação cênica capaz de medir a maior ou menor desigualdade político-social presente nas formulações da comunidade local.

Palavras chave: Triunfo Eucarístico, Jean-Jacques Rousseau, História das artes do espetáculo, Minas Gerais do século XVIII.

ABSTRACT

This article presents some partial results of an ongoing research project about the expressive values of life on the move in Portuguese America, especially in Minas Gerais, in the 18th century, starting, initially, from the party entitled Eucharistic Triumph, from 1733. This is an exploration of the distinction drawn up by Jean-Jacques Rousseau, between theater and party as evaluative and conceptual benchmarks for us to think about the character of Triunfo as a scenic manifestation capable of measuring the greater or lesser political-social inequality present in the formulations of the local community.

Keywords: Eucharistic Triumph, Jean-Jacques Rousseau, History of the performing arts, Minas Gerais in the 18th century.

O presente artigo discute a relação paradoxal entre poética e política, tendo como ponto de partida o *Triunfo Eucarístico* (1733), da Vila Rica do século XVIII, e a *Carta à D'Alembert sobre os espetáculos*, ensaio escrito em 1758 por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). O ensaio foi uma resposta ao artigo "Genebra", publicado na *Encyclopédie* por Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), no volume VII, que, em linhas gerais, propunha o estabelecimento de um teatro de comédia na cidade. Nele, Rousseau contradiz e problematiza as razões alegadas por D'Alembert para a adoção ou implantação de um teatro de comédia à francesa na cidade de Genebra, conforme argumentou: "Disso

¹ O texto apresenta alguns resultados parciais do projeto de pesquisa em andamento intitulado "Os valores expressivos da vida em movimento na América Portuguesa: o Triunfo Eucarístico na Vila Rica do século XVIII", que integra o "Arquivo Memória Intercultural das Artes da Cena vista do Brasil" (Demanda Universal – Fapemig, APQ-00891-22).

² Professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

se segue que, para julgar se é ou não apropriado estabelecer um teatro em alguma cidade, é preciso primeiramente saber se ali os costumes são bons ou maus; questão sobre a qual talvez não me cumpra decidir em relação a nós” (ROSSEAU, 2020, p. 65). Ou seja, não se trata de julgar os espetáculos, se são bons ou maus em si mesmos, mas a relação que desempenham com o povo para o qual são destinados, segundo apresenta sua tese:

Em certos lugares, eles serão úteis para atrair os estrangeiros, variar as modas, ocupar pessoas ricas demais ou aspirantes a sê-lo, ou torná-las menos perniciosas, distrair o povo de suas misérias, ou fazê-los esquecer de seus chefes ao ver seus saltimbancos, manter e aperfeiçoar o gosto quando se perdeu a honestidade, encobrir com um verniz de maneiras a feiura do vício para impedir, em uma palavra, que os maus costumes degenerem em banditismo. (ROUSSEAU, 2020, p. 64)

Não podemos esquecer que a ideia do mundo como teatro ou como espetáculo era mais ou menos corriqueira no século XVIII. Nesse sentido, Rousseau se valeu de um terreno reflexivo poético estabelecido para meditar sobre as consequências políticas dessa noção que se relacionava, de diferentes formas, com o processo mais amplo do conhecimento, conforme salientou Salinas: “O mundo como ‘cena’ e o teatro como figuração do objeto a ser desvendado pelo ato de conhecimento: eis-nos diante dos lugares-comuns frequentes na retórica filosófica ao longo do século XVIII” (1997, p. 21). No âmbito da Carta: “Vejo que em Paris, onde tudo se julga pelas aparências, pois não tem tempo de examinar o que quer que seja, acredita-se, por conta do ar de desocupação e langor que, à primeira vista, a maior parte das cidades da província transmite, que nelas os habitantes, imersos em uma estúpida inação, apenas vegetam, ou se importunam e se indispõem entre si” (ROUSSEAU, 2020, p. 59).

Para Rousseau, a proposta ou o conselho não levava em conta os costumes da cidade de Genebra em contraponto aos de Paris e, muito menos, as outras formas de vida, inclusive de diversão, distintas do teatro francês, que se baseava num universo social corrompido, no qual predominava o máximo de representação manifesto no domínio da aparência, conforme observou Salinas:

Sabemos que o universo social, para Rousseau, especialmente em uma grande cidade corrompida como Paris, é concebido como um aterrador “mundo de aparências”, como o lugar próprio de uma dissimulação permanente e perversa, como o reinado da mentira, da “máscara” e das maquinações ocultas, cuja opacidade acabará por conduzir até ao delírio persecutório. Ora, não é o teatro a apoteose do *parecer*? Como estranhar a sua rejeição? (1997, p. 25)

Nesse sentido, podemos entrever duas formas específicas de representação operando na reflexão de Rousseau sobre os espetáculos. Uma delas através de signos ou símbolos instituídos, ou de uma *linguagem*, e uma outra por meio de signos ou símbolos “práticos”, ou de *instituições socio-políticas-culturais*, afinal de contas, conforme se conclui: “Não há de fato espetáculo sem a presença simultânea, no seu evoluir, do dizer e do fazer, do representar e do agir, do dissimular e do revelar” (SALINAS, 1997, p. 27-32).

O ESPETÁCULO ENTRE FESTA E TEATRO

O espetáculo é fundante e fundamental à investigação de toda forma social na obra de Rousseau, na medida em que por meio dele se dá civilmente o reconhecimento do *outro* como igual no interior de um corpo político-social-cultural, cuja emergência demarca, originariamente, a passagem do estado de natureza para a do estado civil nos homens. Jean-Jacques concebe essa passagem em função da distinção entre dois tipos de desigualdade: a que chama de natural ou física, “por ser estabelecida pela natureza e que consiste na diferença das idades, da saúde, das forças do corpo e das qualidades do espírito e da alma”; e “outra que pode chamar de desigualdade moral ou política, porque depende de uma espécie de convenção que é estabelecida ou, pelo menos, autorizada pelo consentimento dos homens” (ROSSEUAU, 1983, p. 235). Entre os dois tipos, a “festa primitiva” parece se situar nesse instante de passagem da desigualdade natural para a política e, assim, reposiciona a cena da fundação da comunidade civil em um estágio de comunicação mais imediato, comportando o mínimo de signos representativos, expressando por meio do canto e da dança o conagraçamento de todos no âmbito do espetáculo:

Os homens habituaram a reunir-se diante das cabanas ou em torno de uma árvore grande; o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tornaram-se a distração, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço. Aquele que cantava e dançava melhor, o mais belo, o mais forte, ou o mais eloquente, passou a ser o mais considerado, e foi esse o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício; dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo, e, de outro, a vergonha e a inveja. (1983, p. 263)

A festa primitiva, enquanto um tipo particular de espetáculo, “é a condição de uma conversão do olhar que descobre o outro enquanto tal. (...). Fornece, assim, a ocasião para que o outro ou eu mesmo nos exibamos como puro objeto de contemplação e de sedução (SALINAS, 1997, p. 50), e também para a emergência da separação entre sujeito e objeto, “sem a qual o homem teria permanecido no estado do isolamento primitivo” (FREITAS, 2006, p. 66).

A tendência do amor próprio despertado na festa primitiva desde cedo é a de converter, de acordo com cada comunidade, a paixão natural em signo artificial via a estima pública, convertendo o outro na negação de mim mesmo (2006, p. 67). O sentimento despertado pela festa primitiva ressurge exacerbado no espetáculo do teatro enquanto correlato da corrupção da comunidade, desviada pela representação que funda a desigualdade moral e ou política, e da disseminação do narcisismo na distinção absoluta entre atores e espectadores, demarcando ou assinalando, assim, a máxima representação como sinal da cisão provocada pela multiplicação dos signos representativos no interior da própria vida da comunidade.

Os termos “festa popular”, “festa primitiva” e “teatro” são empregados pelo autor para pensar a política do espetáculo, em sua reflexão sobre os fundamentos da desigualdade entre os homens, uma vez que se dedica a observar de que modo tais formas de representação da vida comum expressam graus variados de igualdade/desigualdade no interior de uma dada comunidade ou coletividade. Dada a inexistência de um conhecimento absoluto, nos resta, de acordo com Rousseau, o relati-

vo, isto é, o que é bom em determinadas circunstâncias de tempo e lugar pode não ser em outras. Sendo assim, os termos enunciados na *Carta* e no *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*, publicado originalmente em 1750, delimitam diferentes experiências do espetáculo divisadas entre teatro e festa que, igual ao seu raciocínio geral, são pensadas segundo o grau maior ou menor de signos representativos presentes na constituição do mundo sócio-histórico que “se desenrola como um interminável combate trágico, uma tragicomédia de dissimulações e revelações. Todo conhecimento e toda ação humanos acham-se, assim, inscritos no interior desta manifestação/dissimulação” (SALINAS, 1997, p. 98). Logo, o espetáculo surge como uma categoria analítica de caráter poético e político, e como marcador privilegiado pela obra de Jean-Jacques Rousseau para demarcar a passagem entre o estado de natureza e o estado civil. No íterim da passagem, emerge o amor próprio como forma original do reconhecimento do outro como igual que, no entanto, pode ser desvirtuado na direção do amor de si, sinalizando a desigualdade como origem e fundamento da comunidade.

Deslocando sua reflexão para a Vila Rica, atual Ouro Preto, do começo do século XVIII, o que acontece com a “tragicomédia de dissimulações e revelações”? Cabe lembrar que a emergência da comunidade civil se pautaria originalmente no reconhecimento e ao mesmo tempo na separação entre *eu* e o *outro* na festa primitiva. Reconhecimento e separação operados em função do despertar da representação que funda o espaço em comum da experiência, logo clivado espetacularmente pelo jogo entre ser e parecer. De um lado, a festa popular e seu mínimo de grau representativo mediando a relação entre os homens, e, de outro, o teatro clássico francês e seu grau máximo representativo maculando a comunicação mais direta entre os homens.

Partindo da festa primitiva como marcador sócio-histórico da passagem do estado de natureza ao estado civil, devemos nos voltar para a festa do Triunfo, nas Minas Gerais do século XVIII, a fim de examinar o grau de importância dos signos representativos agenciados em nome da fundação da comunidade local. É preciso salientar que, na terceira década do século XVIII, havia pouco que a localidade tinha sido ocupada por uma onda migratória em razão da descoberta do ouro na região, logo, não contava com modelos anteriores de organização comunitária³.

Nesse contexto de ocupação rudimentar, o festejo apresentou forte apelo retórico na medida em que, por meio de sua realização, se procurava conferir uma imagem cristã do corpo político-social em gestação. Para tanto, a elite local formada por homens brancos precisou enfrentar uma tripla batalha em nome de seu ideal de civilização. Ela buscava elaborar um modelo próprio de dominação que, para além do emprego da força, fosse capaz de expulsar e ou controlar as populações indígenas e de domesticar os habitantes de origem africana, assimilando os últimos às redes de assistência patrimonialista fundadas na piedade pública (SILVEIRA, 2015, p. 243). Por outro lado, era preciso forjar um modelo de dominação que os distinguisse dos demais fidalgos e magistrados metropolitanos. Nessa direção, o Triunfo pode ser visto como o cenário de fundação da comunidade dominada pela luta em torno do poder local e da fama pública, enquanto princípio de distinção social e signo da fidalguia conquistada com base no valor pessoal.

³ Estou me referindo a ausência de modelos anteriores de organização comunitária da perspectiva da elite colonial local, sem levar em consideração as formações indígenas que habitavam a região. Por outro lado, não havia modelos anteriores em virtude de se constituir a coletividade com base na heterogeneidade de culturas, conhecimentos, práticas, formas de viver e de maneiras de pensar.

Voltemos, portanto, a festa primitiva, na qual o amor próprio despertado por meio do encontro com o *outro* como igual se corrompe em função da estima pública, pois cada um passaria a viver e ou se comportar de acordo com os parâmetros externos de distinção surgidos do mesmo movimento, constituindo, assim, a separação entre ser e parecer no seio da vida em comunidade.

O TRIUNFO DA FAMA EM VILA RICA (1733)

Aprofundando nossa reflexão no terreno do paradoxo do espetáculo, não podemos deixar de observar que, desde a conquista do território, a colonização demandou uma política orientada no sentido de conferir o máximo de transparência entre os dois e demais mundos reunidos. Estou me apropriando da terminologia desenvolvida por Jean Starobinski em seu estudo sobre a obra do autor genebrino, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo* (2011), sugerindo, no entanto, um desvio de contexto na reflexão sobre os termos para que, dessa forma, *transparência* e *obstáculo* sejam considerados no âmbito das relações coloniais, para se julgar, nesse palco novo, o papel dos signos representativos nas origens e no desenvolvimento da desigualdade nas Minas Gerais do século XVIII, conforme o discurso cênico Triunfo Eucarístico.

Starobinski salientou que a festa das vindimas aparece, na reflexão de Rousseau, como contraponto ao teatro de comédia francês, pois é vista como um espetáculo de tipo particular, “no qual todos se mostram a todos; a embriaguez alegre resultará da perfeita evidência de cada um; nada de atores mascarados, nada de espectadores mergulhados na sombra. Cada um é ao mesmo tempo ator e espectador, cada um tem direito à mesma porção de luz, à mesma quantidade de atenção” (2011, p. 130). A transparência estaria associada a uma comunicação mais direta “de coração para coração” e por meio dos corpos em festa sem divisão entre atores e espectadores, palco e plateia, seu caráter democrático compreende ainda a presença ou não das mulheres e das crianças. Segundo comentou o crítico, essa lembrança da “festa popular” serve para “confrontar todos os ‘falsos’ pres-tígios da comédia e da tragédia” (p. 130). Na *Carta*, a festa aparece sobretudo como espetáculo de um ser coletivo cujo contorno depende e varia conforme o contexto político-social.

Entretanto, diferente da festa das vindimas, o Triunfo surge como um espetáculo coletivo dos iguais na sua comum desigualdade. Não por acaso, o cortejo triunfal que desfilou na cidade de Vila Rica foi estruturado segundo as representações dos corpos civis e religiosos reconhecidos, publicamente, por meio de suas insígnias, trajes, dos sinais visíveis de sua importância e de seu lugar na comunidade que mais uma vez passa em revista. Trata-se de representações da organização comunitária emanadas das diferentes Irmandades de leigos que integravam a vida coletiva e competiam entre si pela fama pública. Integração e competição que caracterizavam as relações entre as várias etnias e culturas reunidas na vila. Sendo assim, “essas associações deram ao negro uma oportunidade de manifestar sua religiosidade, unindo os santos católicos aos seus, as tradições e crenças dos brancos às suas” (SCARANO, 1975, p. 112).

O triunfo, enquanto um gênero festivo ou um espetáculo cívico-religioso público, remonta à Roma antiga. Em linhas gerais, era uma cerimônia civil e, ao mesmo tempo, um rito religioso, na medida em que reunia em sua formulação política o paganismo da civilização romana. Em algumas inter-

pretações mais antigas, originariamente, consistia de um ritual de purificação destinado à integração do corpo militar à vida civil. Mas, visando estabelecer um termo mais comum, diria que se trata da celebração da vitória de Roma na figura de seus generais. Os que eram festejados eram denominados triunfadores (*triumphatores*). Mas, no caso do gênero em Vila Rica, segundo Ávila (1993), suas origens remeteriam ainda à vida da corte francesa, às procissões, aos triunfos, autos e ritos católicos ibéricos. Os aspectos centrais que definem o gênero antigo são: a) transformação do espaço em função da construção de arcos; b) procissão pela rua até o templo com músicos e figuras; c) figuras de destaque no triunfo; d) animais para sacrifício; e) carros e alegorias. Com o Renascimento, seriam somados: a) a apresentação de peças de teatro que estendem o Triunfo; b) a fusão de elementos cristãos e pagãos; c) o uso de maquinários elaborados e fogos de artifício (MAYOR, 2014, p. 93).

O Triunfo Eucarístico compreende historicamente a festa de translação do corpo eucarístico da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a recém-inaugurada matriz do Pilar de Ouro Preto. O evento se deu no 24 de maio de 1733 em Vila Rica. Para comemorar a recém-fundada matriz e, ao mesmo tempo, desmentir os boatos que circulavam a respeito da comunidade “desordeira” da vila, conforme argumenta o autor do relato do evento, foi organizada uma festa que, no geral, seguia o roteiro presente nas demais “relações de festas” que se fizeram durante a colônia. No caso do Triunfo, a programação foi capitaneada pela Irmandade do Divino Sacramento, que contou, por sua vez, como atração principal, com o cortejo público cívico-religioso, além de outras atividades e atrações, como missas, recitais, cavalcadas, touradas e representações de comédias. O intercâmbio entre as artes e as festas, vida civil e vida religiosa nos mostra como os negros e negras, forros e ou livres, e brancos pobres serviram como agentes mediadores das linguagens cultivadas em ambos os terrenos durante a colônia. Logo, o teatro das luzes em francês era encenado por companhias formadas por pretos escravizados e ou libertos, crioulos e ou mulatos (BRESCHIA, 2010)⁴, enquanto espetáculo do *outro* fora de cena, em virtude da presença cênica negada por meio do traje e da cosmética empregada, de modo que a inscrição era solucionada em função de sua estética que, universalmente, transportava o parecer próprio do civilizador.

O principal registro histórico do evento é, até hoje, o relato de Simão Ferreira Machado, que o descreve em detalhes. Publicado um ano após a sua realização, em Lisboa, no ano de 1734 e às expensas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, o documento escrito visa dar uma imagem da festa e, especialmente do cortejo, que desminta os boatos que andam à solta sobre as populações de Vila Rica e arredores. Não tem sido dada muita importância para o curto comentário que acompanha o texto, mas ele me parece assinalar que, enquanto registro, seu objetivo era testemunhar a favor do outro lado na contenda⁵.

O Triunfo era um meio de restituir ao novo tempo o Divino Sacramento, animando, segundo observou Simão Ferreira, “irmãos e moradores da paróquia”, para que se empenhassem ao máximo

⁴ Do ponto de vista da classificação do século XVIII mineiro: preto designava o negro africano e crioulo o negro nascido na colônia, filho de mães africanas.

⁵ Para se ter uma ideia mais precisa das notícias que corriam sobre os moradores das Minas e, em especial de Vila Rica e arredores, basta consultarmos o *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*, sendo um dos possíveis autores do documento o terceiro conde de Assumar, Pedro Miguel de Almeida. Nele, as Minas são descritas como sendo um palco de aparências, de motins, de falsas autoridades que buscavam ludibriar o povo e insistir nos tumultos. Para maiores detalhes, ver: MONTEIRO, 2023.

na demonstração da cristandade (MACHADO, 2019, p. 331, T4). Para tanto, do fim de abril até três de maio de 1733, bandos de mascarados saíam pelas ruas anunciando o evento próximo, ora de maneira solene, ora de maneira jocosa. Além dos mascarados, saíram duas bandeiras, uma com a Senhora do Rosário e a custódia do Sacramento, e outra com a custódia do Sacramento e a Senhora do Pilar. Ambas ricamente vestidas, demarcando os limites da translação.

A festividade contou com muitas danças e máscaras, figuras ricamente vestidas e músicas — sobretudo muito traje e adereço custoso e luxuoso que, em grande medida, conferia unidade ao corpo da Translação que foi precedida por seis dias de luminárias entre os moradores de Ouro Preto. Houve ainda uma dança de turcos e cristãos, uma dança de romeiros e mais uma dança composta de músicos levados em dois carros de madeira. O menor dos carros tinha nos olhos uma serpente e, outro maior, um artifício em forma de abóbada que ocultava um cavaleiro. A abóbada, ao se abrir, revelava o cavaleiro montado na cabeça da serpente. Após as danças seguiam em cortejo as alegorias dos quatro ventos, Norte, Sul, Leste e Oeste, vestidos à trágica, precedidos pela *Fama* que carregava uma custódia que dizia: “Eucharistia in Translatine victrix” (MACHADO, 2019, p. 430, T4).

Trata-se assim do Triunfo da cristandade, atualizando, nas Minas Gerais do século XVIII, o gênero antigo, e introduzindo no interior de seu discurso da *Fama* os valores expressivos da comunidade em movimento. Após o desfile dos ventos e das figuras mais majestosas, vestidas à trágica, segundo o relato de Simão Ferreira, aparecia a figura do Ouro Preto, em companhia de outras figuras, sendo carregado na cabeça, assim como o morro chamado de Ouro fino.

A paisagem circundante arredia era convertida ao discurso do espetáculo conforme era traduzida pelos elementos simbólicos tomados do mundo greco-romano. Vale salientar que circulavam aqui diversos tratados iconológicos oriundos de uma tradição ocultista formuladora de alguns dos signos dispostos no espetáculo triunfal. Nesse sentido, vinham os sete planetas precedidos pela lua, duas ninfas e mais dois pajens. A deusa da *Vitória* ou a *Fama*, que precedia o triunfo romano, era cristianizada, e ou convertida, consagrando e sendo consagrada pela comunidade de Vila Rica para demonstrar não apenas sua adesão à fé religiosa, mas sua inscrição cívica, sinal de sua fidelidade, lealdade e honra à coroa das majestades. Ela encabeçava o desfile dos astros ou dos antigos deuses pagãos, agora submetidos aos valores expressivos do cristianismo local.

Cenicamente o desfile se constitui em quadros vivos que são formados por acoplamentos ou sobreposições de cenas de natureza diversa, conectando, por assim dizer, as figuras principais com seus pajens, que as seguem, precedendo ou sucedendo sua passagem. Assim se reúnem os elementos e ou signos que dizem respeito ao significado da imagem que passa em movimento. Podemos observar, pela descrição do relato, que o cortejo uniformizava a heterogeneidade de seus componentes e de seus elementos via a pompa luminosa barroca, sendo fundidos num todo pela prática católica da piedade pública, que se tornava um exercício cênico de grande potencial retórico (SILVEIRA, 2015, p. 36), originado da produção e da negação do mando.

Estamos sintetizando bastante o relato de Simão Ferreira, que descreve em detalhes cada uma das figuras do cortejo, se o fizeram montadas ou a pé, se vestidas à trágica ou à turca, além de toda ornamentação de trajes, texturas e aparelhos. Ao final do quadro apresentando os morros se seguia o dos astros. Após Mercúrio e Marte, surgia o Sol, que levava na mão uma arpa em campo de ouro,

precedido de duas figuras – a estrela alva e da tarde. As estrelas, simbolizando o movimento do Sol, vinham acompanhadas de mais seis pajens, três de cada lado, segundo Simão Ferreira Machado, “mulatinhos de gentil disposição” (MACHADO, 2019, p. 550, T4). Na sequência do desfile, entrava Júpiter num carro triunfante, guarnecido de galões de prata e puxado por duas águias coroadas de ouro, com pajens dos dois lados representando os satélites. Vênus desfilava num carro em feitio de concha, acompanhada por dois pajens representando dois cupidos que, nas mãos, levavam arcos e setas. Saturno, representado por um homem velho de fúnebre aspecto, com barba e cabelos naturais, levava na mão esquerda um pequeno escudo dourado com o caráter astronômico e na direita uma foice de prata. E vinha precedido por duas estrelas “vestidas como soldados romanos” (MACHADO, 2019, p. 594, T4). As majestosas figuras da “antiga idolatria” eram incorporadas ao glorioso triunfo do Eucarístico Sacramento, transfigurando a semântica pagã do gênero. Após a “antiga idolatria”, seguia a nova Matriz e as irmandades.

Uma vez apresentados os símbolos da conquista cristã - que, aqui, se confundem com os do Império Português, segundo as formas de dança e de alegorias agenciadas num primeiro momento do desfile -, se seguia um gaiteiro vestido à castelhana, um moleque tocando tambor e quatro negros cobertos de chapéus agaloados de prata com plumas brancas, bem como junto às irmandades que apresentavam os andores dos seus santos padroeiros.

A primeira a desfilar foi a Irmandade do Santíssimo Sacramento, seguida da Irmandade dos Pardos da capela do Senhor São José, da Irmandade da Senhora do Rosário dos Pretos, com os andores de Santo Antônio, Calatagirona, São Benedito e Senhora do Rosário, da Irmandade de Santo Antônio de Lisboa, que trazia consigo os andores de Santo Antônio, São Vicente Ferreira e São Gonçalo do Amarante, da Irmandade das Almas, que levava o andor de São Miguel. Vemos assim reunidas as irmandades de pretos, de forros e de brancos num mesmo desfile.

As irmandades vinham acompanhadas pelos nobres moradores da vila e de seu distrito, como, por exemplo, a Irmandade da Senhora do Rosário, intitulada a do Terço dos Brancos, levando o andor da Senhora; a Irmandade da Senhora da Conceição; a Irmandade da Senhora do Pilar e, por último, a mais opulenta de todas, a Irmandade do Divino Sacramento. Encerravam o corpo coletivo da vila os seus representantes eclesiais, como o clero das duas paróquias e suas anexas. Nas mãos do reverendo da Matriz vinha o Divino Sacramento e, como transição para o próximo corpo a desfilar, o Conde de Gouvêia, governador das Minas, a nobreza militar e literária, mais o senado da câmara, acompanhado pelos Dragões, pelo seu tenente e os soldados das duas tropas. O cortejo terminou numa missa cantada na Matriz do Pilar, em louvor ao Santíssimo Sacramento.

A síntese apresentada acima do cortejo nos permite perceber como a conquista e colonização da terra se converteram em signos culturais e ou artísticos que, desse modo, podiam ser manipulados para expressar sem fraturas a vila como uma comunidade em torno da unidade conferida pelo signo da *Fama* que abre o cortejo, uma vez que “era toda uma comunidade, dos novos-ricos aos africanos, a colocar como ideal a chance de superar as necessidades de sobrevivência para dedicar-se a uma vida nobre e requintada” (SILVEIRA, 2015, p. 94).

A partir do século XX, por meio dos estudos e das publicações de Affonso Ávila, o Triunfo Eucarístico se tornou objeto mais sistemático de pesquisas e estudos. Segundo o autor mineiro, o evento representaria nas Américas a “alma social impregnada de ancestralidade barroca” enquanto

uma “premonição de nacionalidade” (2004, p. 20). De acordo com seu estudo, o Triunfo não fazia distinção de estamentos ou de classes, sendo considerado mais democrático, pois, “numa efusão de alegria e exuberância lúdica” (p. 20), trazia consigo um anseio em comum. De acordo com seu argumento, o barroco seria índice da conciliação montanhesa dos extremos da “identidade brasileira”, conjugando tensões diversas. Assim, penso que, ao contrário do senso democrático, o que se destaca do Triunfo em sua estrutura cênica é a mistificação da hierarquia social transformada em espetáculo da igualdade de todos e todas, ao contrário da “festa popular”, segundo o conceito de Rousseau, nascida da espontaneidade e ou da gratuidade do encontro em torno da “grande árvore”. De maneira oposta, temos uma festa dominada por distintos signos representativos da comunidade, dos corpos celestes aos terrestres reunidos de acordo com a complexa relação da ética cristã com a escravidão, conforme divisada pela razão do Estado português.

Mesmo contando com a presença de pretos e forros, que geralmente aparecem na função de pajens⁶ no espetáculo, o Triunfo transformava a desigualdade original em igual piedade pública por meio da opulência dos signos representativos, se aproximando mais daquilo que, para o genebrino, seria próprio do teatro. Difícil determinar qual seria a dimensão democrática do espetáculo Triunfo Eucarístico por simplesmente contemplar, em seu corpo coletivo, os negros e demais membros de Vila Rica. O que me parece saltar aos olhos, no entanto, diante desse cortejo, é a transfiguração luminosa da diversa comunidade em espetáculo colonial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto procurei salientar de que modo o espetáculo se tornou um campo de conhecimento mais vasto no século XVIII que, em seu corpo de saber, trazia consigo uma compreensão do *mundo* como *espetáculo*, de modo que ambos poderiam ser estudados em suas articulações analíticas, a fim de, por meio de seus respectivos entrelaçamentos, estabelecer maior ou menor proximidade entre os dois termos da metáfora sugerida. No caso de Jean-Jacques Rousseau, a reflexão ganha um contorno decisivo na medida em que o autor da *Carta* converte a discussão da representação em medida para avaliar o grau maior ou menor da desigualdade política e moral entre os homens. Para tanto, se vale do “teatro” e da “festa” como balizas conceituais fundamentais, por sua capacidade de marcar a maior ou a menor igualdade presente entre os membros de uma dada comunidade ou coletividade.

Lembrando que o relato de Simão Ferreira Machado não tinha apenas o propósito de registrar o acontecimento, mas de, por meio dele, expressar o compromisso, a lealdade, a fidelidade e a humildade ao Rei, como emanção do Santíssimo, pelos moradores da Vila e de seus arredores, devemos, pois, desconfiar do conagraçamento que, segundo o autor busca mostrar no texto, estaria presente também no desfile, constituindo um sentimento do comum da comunidade reunida em cortejo. Até que ponto o acontecimento se deu conforme informa seu relato? Até que ponto o arquivo traduz a performance?

⁶ É preciso observar que um dos signos da fidalguia nas Minas do século XVIII era a posse de um cavalo bem aparelhado acompanhado de pajem.

De qualquer forma, não podemos esquecer da fórmula triunfal antiga empregada e atualizada na comemoração da Vitória da cristandade nas Américas, pois ela nos permite perceber de que maneira as comemorações contavam com modelos ou padrões de ordenação, códigos de enunciação do corpo coletivo em movimento, isto é, com um acervo de valores expressivos que guiam no presente as formas particulares de representação da comunidade local que se desejava ver figurada em cena baseada, sobretudo, na ordem e na autoridade civil-religiosa. O espetáculo Triunfo toma para si os elementos e os símbolos do paganismo (a Fama, os deuses e ou os astros, dentre outros materiais utilizados em seu repertório festivo) e os converte em signos domesticados pelo Santíssimo Sacramento ou, mais propriamente, pelo Rei da terra conquistada.

O cortejo triunfal pode ser encarado como uma estratégia poética da política local de Vila Rica para fazer frente às representações em circulação sobre a desordem de sua vida coletiva. Assim, dependendo do grau maior ou menor de representação dispensado pelos artífices da cidade, na formulação da comunidade em movimento, teremos funções miméticas distintas sendo desempenhadas pelo cortejo público com relação ao corpo cívico-religioso do lugar em 1733. As tensões e as contradições de Vila Rica, que o registro assinala a contragosto, de certo modo, são ocultadas em seu relato do episódio em proveito de uma comunidade que se apresenta civilizada e unida pelo movimento coletivo ensaiado.

Predomina na constituição do cortejo o princípio comum da igualdade, por meio de súditos e humildes cristãos reunidos em nome do Santíssimo Sacramento e de sua encarnação na terra o Rei, mas esse artifício civil-religioso do cidadão ocultava a desigualdade vivida coletivamente entre brancos e negros, colonos e colonizados no espetáculo.

Ao deslocar o contexto de discussão levada a cabo por Jean-Jacques Rousseau em sua *Carta a d'Alembert*, buscou-se aqui problematizar a feição democrática atribuída ao evento festivo através de balizas conceituais desenvolvidas pelo autor genebrino. Esse deslocamento nos auxiliou na reconstituição do palco histórico-social da Vila Rica do começo do século XVIII, que se quis representado, segundo o relato, no cortejo do Triunfo Eucarístico de 1733. O percurso proposto pelo artigo, partindo da relação entre o cortejo e a *Carta*, tinha como propósito também evidenciar a contribuição de Vila Rica para a cultura do mundo como espetáculo no século XVIII.

Enquanto rito de passagem de uma coletividade de moradores para uma comunidade de cidadãos civilizados, o Triunfo exigiu, em sua constituição, a igualdade instituída como artifício. Artifício que constrangia e, ao mesmo tempo, parecia possibilitar uma convivência mais democrática, como querem alguns autores (Ávila, 2004), de estilo barroco, sem a mediação costumeira do mando e da violência que, por isso mesmo, tornam o Triunfo ainda mais paradoxal em sua estruturação cênica da vida em movimento. Isso ocorre uma vez que a opacidade e a desigualdade, experimentadas na relação com o outro, eram submetidas ao crivo retórico da civilidade como espetáculo público na colônia.

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Affonso. **Circularidade da ilusão**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BRESCIA, Rosana Marreco. O Teatro Efêmero na América Portuguesa: do teatro do Siglo de Oro ao teatro ao gosto português. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Débats, 2010,

FORTES, Luiz Roberto Salinas Fortes. **Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

FREITAS, Jacira. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação**. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, Fapesp, 2003.

MACHADO, Simão Ferreira. **Triunfo Eucarístico**. Curitiba: Antonio Fontoura, 2019.

MAYOR, Mariana França Soutto. **Triunfo eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia**. Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. **O códice endiabrado: da sublevação de Minas em 1720**. Niterói: Eduff, 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. São Paulo: editora Abril Cultural, 1983, pp. 202-327. **Coleção “Os pensadores”** – Jean Jacques Rousseau.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D’Alembert sobre os espetáculos teatrais**. Brasília: editora UNB, 2020. E-book Kindle.

SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

SILVEIRA, Marco Antonio. **Fama pública: poder e costumes nas Minas Setecentistas**. São Paulo: Hucitec, 2015.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SHANGRI-LÁ: História, Memória e Performance da Cantora Dídima Brasil, o “Rouxinol” do Bairro da Pedreira, em Belém do Pará (1968-1985): nas trilhas da pesquisa em arte

Claudio Cristiano Chaves das Mercês¹

RESUMO

O desenvolvimento de pesquisas que visam o resgate da memória e seus significados contribuem para se contextos sociais, econômicos, políticos e culturais. Possibilitam desnudar as vivências e papéis de pessoas marcantes no âmbito social, inserindo-se no âmbito dos estudos da História e das Artes. A pesquisa em arte tem um importante papel ao abranger tais elementos, mas também fornecer informações específicas que a tornam distinta dos demais tipos de investigação. O objetivo deste artigo é analisar os parâmetros da pesquisa sobre a arte da cantora Dídima Brasil sob o prisma da Pesquisa em Arte. A metodologia envolve uma pesquisa bibliográfica no acervo literário que trata do assunto. Aborda-se os aspectos históricos sobre a música no Brasil, as experiências pessoais do pesquisador-autor do presente artigo e que justificaram escolher o tema, e a análise de parâmetros da pesquisa a ser efetivada considerando aspectos da Pesquisa em Arte.

Palavras-chave: Arte; História; Memória; Performance; Pesquisa.

ABSTRACT

The investigation focused on the retrieval of memory and its significance contributes to various societal, economic, political, and cultural contexts. These endeavors allow us to uncover the experiences and contributions made by individuals who have had a transformative impact on society, falling within the purview of historical and art-related studies. Art research assumes a crucial role in incorporating these elements, while also providing distinct insights that set it apart from other forms of research. This article aims to examine the parameters involved in researching the artistry of singer Dídima Brasil from the perspective of Art Research. The methodology employed is rooted in a comprehensive review of literature pertaining to the subject matter. It delves into the historical dimensions of music in Brazil, the researcher's personal experiences that justified the selection of this topic, and an analysis of the research parameters to be undertaken, taking into account the various aspects of Art Research.

Keywords: Art; History; Memory; Performance; Research.

¹ Professor da Universidade Federal do Pará de Estudo de Ciência da Arte. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia. Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará. Discente do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES. Orientador: Professor Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. E-mail: claudioidimano12@gmail.com

INTRODUÇÃO

A arte é uma criação humana por meio da qual o indivíduo conhece a si mesmo, percebendo-se como ser histórico, social e cultural, adquirindo experiências, princípios éticos, conhecimentos, ideias, concepções e convicções, podendo atuar criticamente, refletir sobre o passado, presente e futuro, bem como expressar sentimentos, emoções, valores, entre outros.

Santos (2020) explica que pela arte as atividades humanas são transformadas em elementos de representação, possibilitando o ser humano interpretar, imaginar, comunicação, fazer e produzir algo a partir de uma visão de mundo, constituindo uma transformação simbólica do mundo. O artista cria um “mundo outro”, exercendo as faculdades de expressar e inventar inspirado nas experiências culturais, cotidianas, vivências, ideias, convicções e visão de mundo, com mais beleza e intensidade.

Uma das artes que encantou as gerações humanas durante os séculos em diversos lugares do mundo foi a música, realizada de diversas maneiras, inclusive sendo cantada, transmitindo mensagens e significados, acompanhada ou não de uma performance, expressando sentimentos, convicções, tendências e a relação com a cultura e a política (AZEVEDO, 2016).

As origens da música remontam aos primeiros contatos do homem com os sons produzidos na natureza, como os ventos, os trovões, o mexer das folhas das árvores, o barulho das ondas do mar, das cachoeiras e o movimento das marés, o canto dos pássaros. Essas sonoridades se manifestaram numa “sinfonia” que serviu de fonte de inspiração para os seres humanos, mas também um meio de comunicação, de expressividade, parte das socialidades (HAGUIARA-CERVELLINI, 2019).

O ato de cantar enquanto parte da arte musical materializa uma melodia e, por constituir uma prática social pode ser objeto de estudos focados em sua dimensão expressiva, cujo campo de abrangência remete às relações comunidade e sociedade, arte e sociedade, memória, história, cultura, política, performance, entre outras questões (GOLDMAN, 2006).

1. ASPECTOS HISTÓRICOS

No transcurso da história os gêneros musicais se diversificaram e manifestaram a relação com a dimensão cultural. No Brasil, os primeiros cantos ecoaram nas tribos, canaviais, senzalas, nas casas grandes, manifestando a formação do povo brasileiro e um processo histórico marcado pela escravidão, desigualdades sociais e regionais, discriminação, bem como distintas práticas socioculturais construídas na relação da sociedade com o seu espaço (RODRIGUES; LOPES, 2016).

Antes da chegada dos colonizadores, os indígenas já construíam seus repertórios, cantando suas crenças, vivências e exaltação à natureza. Todavia, a música popular brasileira surgiu na forma instrumental e cantada por idosos do século XIX. Em geral, este gênero é associado ao seu caráter urbano e massivo e representou um dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX, por se fazer presente nos principais processos sociais da história brasileira, assumindo a forma de lazer e entretenimento, associada à dança e ao convívio social, também utilizada “(...) como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos de juventude, constituindo-se assim num importante documento historiográfico” (BAIA, 2019, p. 9).

No Brasil, país de acentuada miscigenação social e “cultural”, vários estilos musicais surgiram, principalmente, com a “fusão” das três matrizes básicas que compõem o nosso povo: a branca, negra e indígena. A “sinergia” dessa interatividade sociocultural originou a “arte popular”. Costa (2016) faz uma abordagem investigativa histórica sobre o assunto, relatando as origens da arte popular destacando que em idos de 1890 ainda “(...) pairava a marca da ‘vadiagem dos negros’. Batuques de negros e serestas ao luar consolidaram-se, no século XIX, como ambientes musicais presentes na paisagem física e sonora de Belém” (COSTA, 2016, p. 88). Todavia, essas manifestações populares eram vistas como “selvageria”, pois o uso do piano pelos segmentos sociais privilegiados economicamente era sinônimo de bom gosto.

As denominações preconceituosas em relação às manifestações musicais populares não impediram que estas passassem a fazer parte do cenário cultural de Belém e de outras cidades do Brasil, demonstrando seu caráter de resistência no transcurso da História. Na primeira metade do século XX, o carimbó, por exemplo, marcava presença nos cordões carnavalescos belenenses (COSTA, 2016).

Em relação à música popular brasileira, algumas envolvidas de teor poético e crítico, principalmente em décadas anteriores à atual, passaram a ser objeto de estudos historiográficos. Barros (2018, p. 28) cita do exemplo da forma-rondó utilizada na canção “Caminhando”, de Geraldo Vandré, que empregou o refrão recorrente “vem vamos embora, que esperar não é saber... quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, visando incentivar o ouvinte a cantar e fixar em sua mente a mensagem de resistência contra a Ditadura Militar instaurada no Brasil a partir de 1964, como ressalta Moraes (2014, p.15) “ (...) o próprio campo musical popular brasileiro, em sua feição MPB, constituiu-se, no pós-1964, no locus privilegiado de suas manifestações contra a ditadura (...).

Esse período foi marcado por uma reação de vários segmentos sociais contra as torturas e imposições colocadas em prática pelo regime militar, entre elas o controle da liberdade de expressão. Os compositores e cantores não se furtaram a participar dessa resistência, expressando o descontentamento com o que vinha ocorrendo no país. Nesse contexto, surge entre 1950 e 1960, o que Santuza Cambraia Naves denominou de “canção crítica” (MORAES, 2014).

Bezerra (2020, p.131) explica que o contexto político, estabelecido pós-1964, fez emergir nos segmentos artísticos uma arte mais engajada com os anseios e lutas populares, “(...) tendo como ponto de partida os movimentos culturais brasileiros ligados à esquerda, que a partir dos anos 1960 procuram produzir suas obras como lugar de resistência.”. A arte musical, em especial o canto, assumiu um papel de porta-voz da angústia e das aspirações populares.

2. AS EXPERIÊNCIAS DO PESQUISADOR: O NASCEDOURO DA PESQUISA

Em sua trajetória de vida, Dídima Brasil nasceu dia 11 de setembro de 1939, na cidade de Igarapé Miri, na Vila Maiuatá, filha de um imigrante italiano com uma jovem cabocla chamada Venusa. Seu pai Nicodemos, quando veio morar em Belém trouxe Darklane Nicodemos (Dídima Brasil) para vir residir com sua madrasta judia, chamada Therese. Darklane aos dezesseis anos fugiu de casa quando avistou na av. Tito Franco (atualmente Av. Almirante Barroso) um cortejo anunciando a che-

gada de um circo. A partir deste dia sua vida mudou, os caminhos da arte se abriram para ela, por anos trabalhou no Circo Rock Jink Circus, fez teatro de revista e atuou em rádios, onde se identificou com a arte de cantar.

No transcurso de minha infância, lembro que os sábados eram sacralizados pelo Programa de Televisão do Chacrinha da Rede Globo, momento no qual todos familiares que estavam ali na casa de vovó Dídima paravam para assisti-lo, ouvia-se, lá do final do corredor uma voz dizendo: “Eu cantei com ele na Boate Shangri-lá, no Café Paris e na Rádio Marajoara. Essa também conheci, numa viagem que fizemos com o Circo Rock Jink Circus. Ah! esse sabe cantar e muito!”. Isso bem no meio da programação. Exclamava Dídima Brasil minha avó paterna. Antes de dormir perguntava ao meu pai! – “Pai, a vovó cantou mesmo com essas pessoas?”. Respondendo-me: “Claro que sim meu filho; a sua avó é o Rouxinol da Pedreira”. E eu lá sabia, por um acaso o que era um Rouxinol!

Foi no bairro da Pedreira, considerado o bairro do samba e do amor e reduto da boemia paraense, que minha avó Dídima Brasil fez seu palco, fincou suas raízes artísticas e marcou presença na história da arte musical em Belém, mais precisamente na boate Shangri-lá. A sua morte, em 17 de novembro de 1992, deixou um vazio e a inquietude de não deixar esquecida a memória e seu legado para a arte musical paraense, particularmente, de Belém do Pará. Esse desejo tomou conta do meu ser, preocupação que ganhou força no percurso de minha trajetória acadêmica, onde tive contato com pessoas e aportes teóricos que me fizeram entender a importância dos estudos históricos ligados à memória e a arte.

Assim, ao ingressar no curso de Ciências Sociais na Universidade da Amazônia (UNAMA) em 1996, concluído em 2000, tive oportunidade de aprofundar conhecimentos por meio do entendimento de fatos históricos, que além de contribuírem para minha formação política, permitiram reconhecer a importância da arte musical como instrumento de resistência e elemento histórico-cultural das sociedades, sendo parte da memória individual e coletiva.

Outro fato marcante saltou-me à mente quando assisti o espetáculo sobre a história da música brasileira durante as encenações realizadas na disciplina de Antropologia II, na Universidade da Amazônia – UNAMA. Essa experiência fez crescer a vontade de esboçar uma pesquisa histórica da arte de minha avó Dídima Brasil. Diante dos fatos, busquei aprofundar informações sobre metodologias ligadas aos estudos sociais e encontrei na etnografia a resposta.

A primeira aproximação com a abordagem etnográfica ocorreu em 1999, na condição de aluno bolsista da UNAMA, quando percebi que a maioria dos trabalhadores da Fábrica da Hiléia era constituída por mulheres, diante do fato resolvi desenvolver o Trabalho de Conclusão de Curso com o tema “Universo Feminino: Uma Relação de Gênero na Fábrica da Hiléia Castanhal – Pará”.

As experiências aqui descritas me levaram a estruturar o problema da presente pesquisa reportando-me ao final da década de 1960, tendo por referência o cenário artístico e cultural da cidade de Belém do Pará, onde se verificava o esforço de compositores em renovar a canção popular por meio de encontros casuais ou agendados por pessoas pertencentes à classe média em bares, praças e residências, entre os quais estavam João de Jesus Paes Loureiro, Paulo André Barata, Guilherme Coutinho, Heliana Lima, Jorgito Vale, José Guilherme de Campos Ribeiro, Juarez Assunção, Bilac Freire, José Maria de Vilar Ferreira, Paulo Campbell (MORAES, 2014). Um dos pontos de encontro mais famosos da época era o Bar do Parque, reduto da boemia e de intelectuais (FARIAS, 2011).

Esses encontros eram marcados pela musicalidade, onde surgiam composições criativas e envolvidas de poesia, sintonizadas com os movimentos musicais nacionais, como a bossa-nova e os protestos da tropicália, sem perder de vista as manifestações locais e outras vertentes que se faziam presentes naquela época de origem nacional (xote, baião, forró, samba) e internacional (merengue, bolero, jazz, rock, mambo). Nesse contexto histórico dos anos de 1960, a ideia de regionalismo atrelada ao Nordeste começa a ser questionada pelos artistas da Amazônia (BEZERRA, 2020).

3. A ARTE DE DIDIMA BRASIL VISTA PELO PRISMA DA PESQUISA EM ARTE

Em Belém do Pará, na virada da década de 1960 para 1970 novos compositores populares paraenses se iniciaram na arte das canções. Configura-se a visão amazônica na música popular brasileira, incorporando o sotaque local nas canções populares, manifestando-se em dois movimentos: a música popular dançante (bolero e merengue) e a folclórica, representada pelo carimbó. Nesse cenário se percebe a afirmação de uma identidade local e nacional na produção musical, conquistando espaço o regionalismo (MORAES, 2014). Esse fato se relaciona com o entendimento antropológico de que toda visão é a visão de um lugar, e que todo ato de fala e expressividade tem relação com o lugar, o local (ABU-LUGHOD, 2018).

Na década de 1970 o regionalismo ganhou força em Belém, concebido e imaginado como uma comunidade política e cultural que tem por referência a “(...) diversidade etnicorracial e dos caminhos diversos na história de ocupação socioespacial da região” (COSTA, 2019, p. 241). Destacaram-se nesse período como expoentes da música paraense Ruy Barata, Paulo André e Fafá de Belém.

Bezerra (2019) ressalta o pioneirismo do teatro paraense em estimular as temáticas do regionalismo amazônico na produção artística local e regional nos anos de 1970 e 1980. Nesse período histórico entram em cena as narrativas míticas, lendárias, históricas e os problemas sociais ligados a Amazônia. Um importante papel nesse sentido foi desempenhado pelo Grupo Experiência, fundado no final da década de 1960, por liderança de Geraldo Salles, cuja trajetória como ator iniciou-se na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA). Algumas das obras de destaque foram *O Pássaro de Terra*, de Paes Loureiro, *A Mãe D'Água*, de Raimundo Alberto, entre outras.

O regionalismo protagonizado pelo teatro não se limitava a evidenciar hábitos locais numa perspectiva ufanista, mas assumia a “missão” de denunciar e refletir sobre os processos de dominação e exploração da Amazônia em um momento histórico que o regime militar busca incorporar a região aos interesses do capitalismo nacional e internacional com a implantação de grandes projetos. Embora apresentasse peculiaridades, inseriu-se no circuito do nacionalismo, recebendo influência deste. Essas características são percebíveis na obra de Fafá de Belém, que se mostrou a “porta-voz” do canto Amazônia no cenário nacional (COSTA, 2019).

A força do regionalismo como instrumento de resistência em um contexto político de ditadura militar, revela a dimensão política da “cena amazônica”, a necessidade de não se curvar diante das injustiças e colocar em evidência o homem amazônico no protagonismo cultural (BEZERRA, 2020).

O teatro paraense ao liderar essa vanguarda teve um papel preponderante ao influenciar outras formas de arte, inclusive a música e o canto. “O contexto político que se estabeleceu no pós-

1964 engendrou novas perspectivas dos artistas, fazendo com que alguns seguimentos procurassem produzir uma arte mais engajada aos anseios e lutas do povo” (BEZERRA, 2020, p.131). Essa preocupação em colocar a cultura brasileira nos palcos já vinha sendo forjada desde os anos de 1930 e se inspirou em um sentimento revolucionário de se opor às opressões e aos padrões dominantes da cultura imposta pelas classes dominantes.

Embora o regime militar tenha instaurado uma conjuntura antidemocrática, a música como meio de entretenimento persistiu em vários espaços, sem deixar de transmitir mensagens “embebidas” de significados ligadas à realidade, à vivência dos artistas e à dinâmica social. Um caso específico ocorreu nas décadas de 1960, 1970 e 1980, no espaço urbano de Belém, foi o surgimento da boate Shangri-lá, no bairro da Pedreira, inaugurada em 13 de janeiro de 1968, denominada pelos seus frequentadores de “Ninho do Amor”, onde a boemia se prolongava até o “raiar do Sol”. Nesse recinto festivo chamava a atenção uma cantora, Dídima Brasil, cuja performance de apresentação talvez seja única na história da arte musical de Belém, pois às vezes cantava atrás da cortina, recebendo, por isso, o apelido folclórico de “cantora invisível”. Esses fatos marcantes chamaram a atenção da Embaixada de Samba do Império Pedreirense, escola de samba situada no bairro da Pedreira, que reverenciou a memória da boate, homenageando Dídima Brasil em desfile de carnaval, no final da década de 1980 (QUEIROZ, 1989).

A consolidação de alguns lugares da vida noturna, onde um público cativo frequentava com assiduidade, buscando gêneros musicais como bolero, merengue, carimbó e samba, tinha como referência o bairro da Campina, onde já na década de 1960 se consolidava a “zona do meretrício” e o bar do Parque. Todavia, outros bairros começaram a oferecer entretenimento (FARIAS, 2011), a exemplo do bairro da Pedreira, no qual surgiu a boate Shangri-lá.

A cantora Dídima Brasil conheceu a empresária Lucimar Valdez na cidade de Manaus na década de 1960, cantando em embarcação que fazia o percurso Manaus à Belém. Na mesma noite a empresária Lucimar a convidou para sentar-se à mesa e relatou que queria abrir uma boate chamada Shangri-lá em Belém, no bairro da Pedreira, e gostaria de convidá-la para cantar nas noites. No dia 13 de janeiro de 1968 a boate foi inaugurada e logo fez sucesso, o qual durou até meados dos anos 1980.

Diante dos fatos anteriormente relatados, tive a iniciativa de esboçar um projeto de pesquisa para o curso de Doutorado Acadêmico em Arte da Universidade Federal do Pará, tendo por referência a cantora e atriz Dídima Brasil. Além de ser minha avó paterna, encontrei nesta proposta de trabalho a oportunidade de trazê-la ao palco da história e junto a ela cenas da memória social da produção artística da Amazônia, para que ambas não adentrem às cortinas do esquecimento.

O fato de protagonizar uma performance de apresentação única, a atuação de Dídima Brasil como cantora encontra relação com o entendimento de Rey (1996) acerca da pesquisa em arte encontrar respaldo na poética, que abrange o estudo da criação e composição, invenção, a influência da cultura e do meio. Por essa razão, a investigação que se pretende fazer sobre a arte dessa cantora pressupõe identificar o significado de cantar atrás da cortina e a relação com o contexto da época em que a artista atuou na boate Shangri-lá, bem como as interferências provenientes do regime militar e do regionalismo. Foi pensando dessa maneira que se definiu o problema de pesquisa: Quais significados são expressos pela cantora Dídima Brasil em sua performance, na interface entre arte e

sociedade, no período da ditadura militar, ao se revelar na história e memória dos artistas na cidade de Belém, e o porquê do cantar atrás da cortina?

Dídima Brasil, além de cantar, apresentava-se de maneira performática. Ao se referir acerca do assunto, Ligiéro (2003) explica que qualquer pessoa talentosa e expressiva pode realizar uma performance, presente nos diversos eventos da vida social. Seguindo a mesma linha de pensamento, Schechner (2003, p.39) assinala: “[...] qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento e exibição”. Para Huapaya (2007), a performance é uma cultura orgânica do espaço, transmite a espacialização do pensamento, das ideias, corpos, desejos, sentimentos e significados.

A intenção de compreender o que a performance de Dídima Brasil queria dizer, mediante a realização da pesquisa proposta, encontra relação com a visão de Rey (1996), ao considerar a importância de não se ater apenas à aparência da obra, mas buscar desvendar os conceitos que o artista está veiculando.

Diante dessas considerações, realização da pesquisa sobre a arte de Dídima Brasil pressupõe descobrir significados, como o “cantar atrás da cortina”. Essa situação encontra relação com a explicação de Rey (1996, p. 85), quando afirma que a metodologia de trabalho em ateliê considera a obra de arte como “um processo no sentido de processamento de formação de significado” que emana significados e desperta o interesse em buscar descobertas. Portanto, a relevância da pesquisa em arte ancora-se no ideal de compreender os significados, ou seja, as “razões de ser” da arte, despertando o interesse em fazer descobertas. Seguindo essa orientação metodológica, a investigação sobre a arte de Dídima Brasil definiu entre suas hipóteses a seguinte:

A arte da cantora Dídima Brasil abrange, supostamente, significados que se faziam presentes nas representações sociais dos artistas da época, abrangendo a música como entretenimento, mas também como resistência e expressividade da cultura local, regional, sem se desassociar das vertentes de âmbito nacional.

Segundo Guedes (2008), é no corpo-próprio em performance que nós somos o próprio movimento de expressão e evidenciamos a sensibilidade humana. Na performance, o movimento tem destaque especial, incluindo o fenômeno do ritmo, executado pelo ser humano de maneira expressiva e dinâmica, mediante distintas possibilidades de interpretar, cantar, falar e agir (PICCOLO, 2009).

Um aspecto marcante de caráter performático na pesquisa é o fato de Dídima Brasil cantar atrás da cortina, o que se relaciona com a concepção metodológica da IBA, Investigação Baseada na Arte, cuja forma de pesquisa tem por preocupação proporcionar a participação do outro de maneira empática. Em decorrência dessa finalidade, utiliza-se de formas evocativas, atrativas, critérios estéticos, julgamentos quando se avaliam dados, buscando atrair o participante. Além de se priorizar formas de investigação plausíveis e prováveis, prima-se por formas possíveis (FERNÁNDEZ; DIAS, 2017).

Chamar a atenção do outro para o significado de cantar atrás da cortina em um período histórico no qual a arte teve um papel fundamental na crítica ao regime militar. Busca-se nesse tipo de pesquisa problematizar o que o artista pretende com sua arte. Essa finalidade associa-se ao que Fernández; Dias (2017) explicam acerca da metodologia IBA, a qual visa descobrir o novo, a inovação, indagando questões no desconhecido ou em processos que estão em mudança, criando situações, artefatos ou

eventos provocadores. A indivisibilidade entre pensamento, sentimento é um princípio básico na IBA, incluindo a imaginação como método ou estratégia. Não se pode esquecer que as formas utilizadas pela arte para construir saberes e conhecimentos constituem formas primárias, porque desde os primórdios da humanidade os meios artísticos eram utilizados antes da linguagem escrita e da ciência.

No intuito de pesquisar sobre Dídima Brasil, identificou-se a relevância de trabalhar o conceito de Memória. Halbwachs (1990) explica que as memórias são construídas na interação dos indivíduos nos grupos sociais, no contexto temporal e espacial de determinadas sociedades. Há uma interligação entre a memória coletiva e individual. Segundo o referido autor, são os grupos sociais que estruturam a memória dos indivíduos, e a memória individual constitui o ponto de vista de cada indivíduo sobre a memória coletiva, que por sua vez é a participação da memória individual de cada indivíduo no fato.

Halbwachs (1990) assinala que toda memória é seletiva, passa por um processo de “negociação”, porque para um indivíduo incorporar as memórias dos demais participantes de um grupo social não basta a mera testemunha destes, é preciso que estas estejam em consonância com as memórias já existente do indivíduo, apresentando pontos de semelhança para que sejam construídas a partir de uma base comum. Nesse processo, os indivíduos precisam da memória de outras pessoas para confirmar suas próprias memórias.

Percebe-se que a pesquisa sobre a arte de Dídima Brasil envolve a articulação com conceitos teóricos como Regionalismo, Performance, Memória, entre outros. Esse fato ratifica o entendimento de Rey (1996) acerca da pesquisa em arte envolver uma articulação entre prática e campo teórico, que traça caminhos complexos, requerendo conhecimentos interdisciplinares: “Desde os procedimentos técnicos lançados na criação da obra, até a intrínseca rede de conceitos estabelecidos a partir deste fazer, a trajetória muitas vezes indica que precisamos fazer excursões em campos interdisciplinares” (REY, 1996, p. 85).

A articulação com o contexto social e outros artistas é parte do fazer artístico, pois o artista não se encontra isolado, e sim integrado a um meio sociocultural. Para tanto, compreender o significado da arte de Dídima Brasil implica reconhecer tal condição, rechaçada por Rey (1996) quando pondera que toda obra de arte é um devir, está em processo, estabelecendo diálogos. É a partir desse entendimento, que julgo importante desenvolver a pesquisa sobre a mencionada artista, contextualizando seu trabalho, realizando comparações com outros artistas, identificando suas particularidades, semelhanças, influências e contribuições.

É a partir dessa lógica que duas das três hipóteses da pesquisa sobre a arte de Dídima Brasil enfatizam a sua contribuição, a relação de sua arte com o contexto histórico, significado e articulação com o regionalismo, conforme descritas a seguir:

- a) O legado artístico de Dídima Brasil abriu caminhos para as performances das cantoras paraenses em um período histórico no qual a luta pela liberdade toma novos rumos, incluindo a resistência em defesa da voz feminina que começava a ganhar força no Brasil.
- b) O porquê de cantar atrás da cortina, supostamente expressa um ato simbólico de significado crítico, emanado do descontentamento com o controle exercido pelo regime militar na época sobre a liberdade de expressão, assim como a necessidade de dar visibilidade à arte regional, bandeira do regionalismo defendida pelo teatro paraense no pós-64, que pôs em

evidência o homem amazônico no protagonismo cultural, incluindo as cantoras da noite em Belém, pouco valorizadas profissionalmente.

O entendimento de Rey (1996) também se mostra evidente em dois objetivos específicos propostos para o desenvolvimento da pesquisa sobre a arte de Dídima Brasil: a) Identificar as vinculações do repertório e da performance de Dídima Brasil com o cenário político e o movimento do regionalismo amazônico no período histórico de 1968-1985; b) Investigar como se dava a rede de relações (local, nacional e internacional) da cantora Dídima Brasil no meio musical/artístico da época. Mais, uma vez se percebe que a pesquisa em arte envolve um diálogo com distintos campos do saber humano, a História, conceitos (Redes), bem como a visão de que o artista se processa, constrói sua arte de maneira contextualizada. Essa percepção se harmoniza com o pensamento de Suzel (2019), ao afirmar que as memórias podem estar assentadas nos indivíduos, mas adquirem sentido quando se encontram contextualizadas e integradas à vida social.

CONCLUSÃO

O assunto abordado neste artigo remete à importância de analisar os parâmetros de uma pesquisa não apenas pelo olhar da ciência, mas compreender em que aspectos ela se insere no contexto das metodologias ligadas à Pesquisa em Arte.

Percebeu-se que a metodologia etnográfica, considerando o tema exigir o conhecimento de uma história de vida do personagem pesquisado, bem como do pesquisador, possui aproximação com os argumentos dos estudos referentes às metodologias utilizadas na Pesquisa em Arte, sendo fundamental para se compreender sentimentos, experiências, relações com o contexto histórico, social, político, cultural, econômico em que a arte é produzida e processada.

No transcurso de construção do presente artigo foi perceptível o quanto os conhecimentos das metodologias e do modo de pensar da Pesquisa em Arte tem a contribuir para a realização de uma pesquisa como a que se propõe estudar a arte de uma cantora que não está mais entre nós, mas que fez parte de um cenário local em um período conturbado da história política e social do Brasil, e quando a arte teve um papel relevante de resistência e como fonte de conhecimento sobre os fatos, acontecimentos, tendências, entre outros elementos.

Ficou evidente que a Pesquisa em Arte não isenta os conhecimentos científicos, mas busca nele uma articulação interdisciplinar para explicar a própria arte. Todavia, possui suas próprias especificidades e metodologias, seu próprio modo de desvendar conhecimentos. Pode-se dizer que arte e ciência utilizem métodos próximos como observação, interpretação, crítica, análise, síntese e agência, sendo que a arte vai além, valoriza a incorporação, a ficção, a hibridação, a provocação, as figuras de linguagem, o paradoxo, entre outras formas de olhar o objeto investigado, isto é, desenvolve uma investigação sem se prender à racionalidade científica, que acaba deixando de enxergar outras dimensões da vivência e experiência humana. A arte é transformação, expressa sentimentos, é capaz de inovar e revelar saberes e conhecimentos que constituem formas primárias, pois surgiu antes da linguagem e da ciência.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. A Escrita contra a cultura. **Equatorial – Revista do Programa de PósGraduação em Antropologia Social**, v.5, n.8, p.193-226, jan/jun.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/15615/12025>. Acesso em: 10 set. 2023.
- AZEVEDO, Amailton Magno. O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. **Revista OPSIS**, v.16, n.1, p.238-251, jan/jun.2016. DOI: <https://doi.org/10.5216/o.v16i1.36694>. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br>. Acesso em: 15 ago.2023.
- BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2019. 278 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social do Dep. de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 10 set.2023.
- BARROS, J. D. A. História e Música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectiva**, v.34, n.58, p.25-29, nov.2018. DOI: <http://doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br>. Acesso em: 5 set.2023.
- BEZERRA, José D. O. Teatro “Brasileiro” nas décadas de 1960-70: Regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura militar. **Revista Cena**, v.1, n.31, p.130-138, mai./ago.2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br>. Acesso em: 02 ago.2023.
- BEZERRA, José D. O. Grupo Experiência: Regionalismo/Nacionalismo no teatro paraense dos anos 1970 e 80. **Anais ABRACE**, v.20, n.1, p.1-14, 2019. Acesso em: 01 ago.2023.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. Mistérios da canção regionalista. **ArtCultura**, v. 21, n. 39, p.239-244, jul./dez.2019. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v21-n39-2019-52038>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br>. Acesso em: 6 set.2023.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. **Estudos Brasileiros**, n. 63, p.86-102, jan.2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p86-102>. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 19 ago. 2023.
- FARIAS, Bernardo. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexões sobre a conexão Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, v.11, n.22, p.227-265, jan./jun.2011. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br>. Acesso em: 20 out.2023.
- FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. A Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. **VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, v. 16, n. 2, p.27-44, jul./dez.2017. DOI: <https://doi.org/10.26512/vis.v16i2.20650>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br>. Acesso em: 13 out.2023.
- GOLDMAN, Marcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, v.X, n.1, p. 161-173.2006. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_10/N1/Vol_x_N1_08-Goldman-AEVO.pdf. Acesso em: 15 out.2023.

GUEDES, C. M. **O Corpo**: Tradição, Valores e Possibilidades do Desvelar. São Paulo: Artes Médicas, 2008.

HAGUIARA-CERVELLINI, Nadir. **A musicalidade do surdo**. São Paulo: Plexus, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUAPAYA, Cesar. Performance, tecido performático, cultura orgânica do espaço. In: **V colóquio Internacional de Etnocenologia** – Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.

LIGIÉRO COELHO, José Luiz. **Malandro Divino**: A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

MORAES, Cleodir da Conceição. **O Norte da Canção**: Música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. 2014. 214 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU). 2014. Disponível em: <https://repositório.ufu.br>. Acesso em: 12 nov. 2023.

PICCOLO, Paulo Bastos. **O Homem e suas Dimensões**. São Paulo, Atlas, 2009.

QUEIROZ, Carlos. **A cantora invisível**. Diário do Pará, Belém, 22 fev. 1989, Shows, p.D6.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**, v.7, n.13, p.81-95, nov.1996. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br>. Acesso em: 12 set. 2023.

RODRIGUES, Andreia de Souza R.; LOPES, Leandro Faber. Brasil: música popular e regionalização – uma perspectiva de educação geografia. **Revista Est. Resp. Educ.**, v.17, n. 2, p.253-262, jul./dez.2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br>. Acesso em: 05 abr. 2021.

SANTOS, Jana C. C. **História da arte e do design**, 2020. Disponível em: <http://aedmoodle.ufpa.br>. Acesso em: 02 abr. 2022.

SCHECHNER, Ricard. **Performance Studies**. Hanover, New York, Laj. 2003.

SUZEL, Ana Reily. **A música e a prática da memória** – uma abordagem etnomusicológica, p.88-104, 2019. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>. Acesso em: 11 out. 2023.

PICCOLO, Paulo Bastos. **O Homem e suas Dimensões**. São Paulo, Atlas, 2009.

UM BESTEIROL À CEARENSE

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho¹

RESUMO

Estreia de 1998 da Companhia Cearense de Molecagem, grupo sediado em Fortaleza, no Ceará, com direção de Carri Costa, o espetáculo “Tita & Nic: A Comédia”, se não introduz, é o grande expoente do gênero besteirol na cena teatral local. De caráter historiográfico, este trabalho propõe uma discussão sobre os processos de apropriação e reelaboração da poética cômica surgida no eixo Rio de Janeiro-São Paulo na virada de 1970 pelos artistas locais. Tendo como foco a criação da Companhia Cearense de Molecagem, busca-se questionar como a montagem de “Tita & Nic: A Comédia” reforça a tradição de aproximação com os modelos estabelecidos e reconhecidos pelos centros hegemônicos da produção nacional. É interesse discutir ainda como os referenciais cômicos até então recorrentes entre os artistas teatrais do Ceará foram incorporados ao novo formato, de modo a situar o sucesso do espetáculo numa linhagem de comédias abraçadas localmente por criadores e públicos.

Palavras-chave: besteirol, teatro cômico, teatro cearense, teatro brasileiro, história do teatro.

ABSTRACT

Released in 1998 by Companhia Cearense de Molecagem, a group based in Fortaleza, Ceará, directed by Carri Costa, “Tita & Nic: A Comédia”, If not entered, it is the great exponent of the genre besteirol at a local theater. Of a historiographic nature, this work proposes a discussion on the processes of appropriation of poetic comics that emerged in Rio de Janeiro-São Paulo in the 1970s by local artists. Considering the work of Companhia Cearense de Molecagem, seeking to question how “Tita & Nic: A Comédia” reinforces the tradition of approximation with the established and remade models of the hegemonic centers of national production. It is also interesting to discuss how the comedians are referenced in this way among the theatrical artists of Ceará foram incorporated into the new format, in order to situate the success of the show in a line of comedies embraced locally by creators and audiences.

Keywords: besteirol, comic theater, Ceará theater, Brazilian theater, theater history.

Distante geográfica e simbolicamente dos centros hegemônicos da produção teatral brasileira, a cena cearense, considerando, de modo particular, as práticas e criações dos artistas a partir da sua capital, vem forjando e revendo modelos, pelo menos, desde a primeira metade do século XIX. Para Fortaleza, Marcelo Farias Costa (1972, p. 14) associa a emergência de uma atividade continuada à inauguração do Teatro Concórdia, empreendimento particular, cujo funcionamento, na esquina das

¹ Docente efetivo do Centro Universitário 7 de Setembro, atuando nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Crítico teatral, autor de “Os Nordestes e o Teatro Brasileiro” (2019), é consultor de programação do Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga. E-mail: lima.magela@gmail.com.

hoje ruas General Bezerril com Guilherme Rocha, data de 1830. Em 1842, a casa de espetáculos transfere-se para a antiga rua Formosa, atual avenida Barão do Rio Branco, não muito distante de sua primeira sede. Processo este que lhe agrega, também, uma nova alcunha: então, passa a chamar-se Teatro Taliense. Com tal nome, segue até seu derradeiro ato. Tendo encerrado sua jornada em 1872, o Taliense chega, inclusive, a possuir elenco fixo, além de ser palco para as itinerâncias de artistas como o cômico baiano Xisto de Paula Bahia (1841-1894), que teria passado pelo Ceará, conforme registra Costa, pela década de 1860.

A primeira ideia de construção de um teatro público para Fortaleza se configura pouco tempo depois. No ano de 1864, o presidente José Bento Figueiredo Júnior (1833-1885) dá ordem para se que erga, no coração da Praça do Patrocínio, o Teatro Santa Teresa. Os anos se passam. Nada acontece. Na década seguinte, em 1876, a Sociedade Dramática funda o Teatro São José. Ficava localizado na rua Amélia, hoje Senador Pompeu, no intervalo entre as contemporâneas Guilherme Rocha e a Liberato Barroso. Ali, acontecem, de acordo Marcelo Farias Costa (1972, p. 16), as primeiras encenações de artistas locais a partir da rubrica de autores também cearenses. De forma aleatória, o elenco do Recreio Familiar, que também se apresentava no São José, põe em evidência os pioneiros nomes que o Ceará viria a projetar na arte dramática. O grupo, formado em 1875, tinha, no repertório, por exemplo, várias comédias de Frederico Severo (?-1906). Major do Exército, destacado por servir à Pátria na campanha do Paraguai, Frederico Severo viveu o Rio de Janeiro em dias de Corte. O que, em se tratando da atividade teatral, é tido como sinônimo de toda a cena nacional do período.

Quando o tema é o teatro brasileiro do século XIX, observa Tânia Brandão (2000, p. 04), o debate se restringe “apenas à cidade do Rio de Janeiro”. Na Metrópole, o cearense fez amizade com o dramaturgo maranhense Artur Azevedo (1855-1908) e, com ele, chegou a escrever as peças “Nova viagem à Lua” e “Os netos da Lua”. Em 1876, o Recreio Familiar encena “Madame Angot na Manguba”. A peça de Severo data do mesmo ano em que Azevedo, no Rio de Janeiro, estreia “A filha de Madame Angu”, também uma paródia da francesa “La Fille de Madame Angot”, de Clairville, Siraudin e Koning (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 232). Já no século XX, um outro escritor vai conquistar destaque no teatro local e ser aclamado pelo predicado que também fez sombra a Severo de um “Artur Azevedo do Ceará”. Tendo iniciado sua carreira ainda jovem, como integrante do Clube de Diversões Artísticas, organizado pelo poeta Pappi Júnior (1854-1934), por volta de 1897, Carlos Câmara (1881-1939) funda o Grêmio Dramático Familiar em 1918 e consolida o conjunto como a mais importante experiência teatral da capital cearense naquele início de século.

O diálogo da obra de Carlos Câmara com a de Artur Azevedo é tamanho, que não causa surpresa observações como as de Marcelo Farias Costa e Ricardo Guilherme (Câmara, 1979, p. 20), para quem “O casamento da Peraldiana”, de 1919, trata-se, sem disfarce, de uma versão de “A Capital Federal”, de 1897. O procedimento de cópia parecia, então, algo inevitável. O bom teatro cearense era sempre aquele capaz de executar, com esmero, os modelos formulados pelo centro cultural do país. Escrever, dirigir, atuar exigia, assim, um processo de apropriação e ajustamento diante de um repertório legitimado fora do Ceará. Aqui, o espaço para a criação se revelava, via de regra, bastante escasso. Passados 30 anos desde o sucesso do Grêmio Dramático Familiar, tal lógica permanecia acentuada nos palcos locais:

Falta originalidade na década de 1950, Maria Della Costa (1926-3025) visita Fortaleza com o “Morro dos Ventos Uivantes” e o (grupo Teatro) Experimental de Arte estreia com uma adaptação sobre o mesmo filme. Rodolfo Mayer (1910-1985) vem com “As mãos de Eurídice” e imediatamente a peça é montada pelos amadores (Teatro dos Amadores Gráficos). O Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno (1906-1980), faz temporada no Teatro José de Alencar e o Teatro Jangada muda seu nome para Conjunto Teatral Paschoal Carlos Magno (Costa, 1994, p. 10).

Com o início das atividades da TV Ceará – Canal 2, a primeira emissora do estado, em novembro de 1960, esse panorama adquire novos contornos. No que tange o estímulo aos artistas locais, a TV Ceará, principalmente em sua primeira década de funcionamento, personificou a empreitada. Toda a programação, até o advento do videoteipe, era realizada em Fortaleza. No caso das produções de teledramaturgia, isso contribuiu para iniciar gerações enquanto abria espaço para nomes já veteranos nos palcos. De acordo com Gilmar de Carvalho (2004, p. 45-6), pode-se dizer que, num primeiro momento, a televisão buscou se legitimar através do teatro. A Comédia Cearense, companhia fundada em setembro de 1957, e o Curso de Arte Dramática, centro de formação inaugurado em fevereiro de 1961 ligado à Universidade Federal do Ceará, ambos sob direção de B. de Paiva (1932-2023), tinham destaque na emissora, numa proposta de teatro televisionado. Descobria-se, então, que a televisão potencializava o número de espectadores nas plateias. Na essência, porém, o teatro cearense mantinha um modo de funcionamento.

Permanecia ainda muito evidente o interesse em demonstrar o nível de maturidade e qualificação técnica e artística da cena local a partir de referenciais externos. O teatro do Ceará só assinalaria sua excelência na medida em que fosse capaz de, à revelia da falta de condições produções adequadas, reproduzir o teatro que se aplaudia nos centros hegemônicos do país. Antes mesmo de oficializado, o Curso de Arte Dramática apresenta, em junho de 1960, durante as comemorações do cinquentenário do Teatro José de Alencar, a primeira versão que o Ceará produziu de o “Auto da Compadecida”. Então, o texto do paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), para além da consagração na primeira edição do Festival de Amadores Nacionais no Rio de Janeiro, em 1957, já havia ganhado diversas montagens no Brasil e excursionado à Europa com a Companhia Cacilda Becker. Sobretudo, a peça tinha sido encenada, em 1959, sob direção do pernambucano Eros Martim Gonçalves (1919-1973), com o elenco de estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal Bahia, projeto que inspirava a iniciativa de B. de Paiva em Fortaleza.

Em sua colaboração com a Comédia Cearense, o diretor reforçava o mesmo entendimento teatral. Com B. de Paiva, Eduardo Campos (1923-2007), escritor cearense com pouca projeção nas incursões pela dramaturgia àquele momento, é elevado à categoria de gênio. Suas peças destacam-se como sucessos absolutos. Jornalista, Campos vai se projetar com um teatro engajado, aos moldes daquele desenvolvido por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) para o Teatro de Arena, de São Paulo. Não por acaso, a montagem de “O Morro do Ouro”, estreia da Comédia Cearense de julho de 1963, foi seguida por “Eles não usam black-tie”, montada originalmente em 1958. A peça, encenada em setembro daquele mesmo ano, oferecia ao público de Fortaleza um tipo de desdobramento temático e poético. Na verdade, o grupo estava por explicitar suas referências. “O Morro do Ouro” era um “Eles não usam black-tie” à cearense e a Comédia Cearense tanto

acreditava nisso que o elenco praticamente se repetia, além da direção ser assinada também por B. de Paiva.

De um modo geral, esse comportamento tornou-se uma constante na cena local. Naturalizou-se e, em certa medida, até incentivou-se essa apropriação rápida de modelos externos no contexto da produção teatral do Ceará. É verdade, entretanto, particularmente a partir da década de 1970, que experiências de criação em direção contrária vão passar a ser mais frequentes. Uma leitura transversal de Stuart Hall (2006, p. 54) autoriza a compreender esse teatro cearense que se recusa a aderir à lógica da cópia como uma experiência de ruptura, como um marco da instauração de uma fase “pós-colonial”. Para o autor, é necessário entender, no entanto, que:

O pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do alto período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, estas relações estão resumidas em uma nova configuração.

Hall fala de uma “mesmice homogeneizante” que, no campo da cultura, tem determinado uma reação inversa que ele chama de disseminação da diferença. A cultura, para ele, ameaçada por fenômenos de homogeneização, aguça uma força de sentido oposto potencializada mediante produções de “pertencimento cultural”. É com essa frequência, com uma potência mais de ruptura que propriamente de adesão, que estreia, no dia 2 de maio de 1998, no pequeno Teatro da Praia, ainda sediado na rua Senador Almino, entre a José Avelino e a Monsenhor Tabosa, em Fortaleza, com texto e direção de Carri Costa² e o elenco da Companhia Cearense de Molecagem, o espetáculo “Tita&Nic: A Comédia”. Inspirado no longa-metragem “Titanic”, lançado em 1997 pelo cineasta canadense James Cameron, a montagem, se não é responsável por introduzir, é o grande expoente do gênero do besteirol na cena teatral local, e segue como um dos trunfos no repertório do grupo, contabilizando, ao longo desses 25 anos, um público superior a um milhão de espectadores em mais de 2000 apresentações. Com “Tita&Nic: A Comédia”, a Companhia Cearense de Molecagem, fundada pelo próprio Carri Costa em 1992, circulou por diferentes estados do Brasil, tendo passado por Alagoas, Bahia, Brasília, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e São Paulo.

Formato ligeiro, herdeiro direto do teatro de revista, composto majoritariamente por pequenos esquetes articulados em torno da capacidade de improvisação dos atores, orientados por cenas que abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, do travestimento feminino, onde tudo é motivo para sátira e crítica, o besteirol ganha expressão nacional no contexto da produção teatral

² Carlos Rinaldo Costa Moreira nasceu em 17 de fevereiro de 1966, no município de Pacajus, interior do Ceará. Aos 10 anos, inicia estudos nas artes plásticas no Atelier de Tereza Nóbrega. Aos 15 anos, ingressa no Seminário Salesiano da cidade de Carpina (PE) onde viria a conhecer o teatro. Em 1983, já em Fortaleza, funda o Teatro Galpão e o grupo de teatro Siriará, no bairro da Piedade, região central da capital. Em 1990, ingressa no Curso de Artes Dramática da Universidade Federal do Ceará. Em 1991, participa no elenco do espetáculo “Narração da viagem pela Província do Ceará”, dirigindo por Aderbal Freire Filho (1941-2023) para a reinauguração do Theatro José de Alencar. Em 1992, atua na sátira “Dom Giochim” e cria seu próprio grupo de teatro, origem do viria a ser a Companhia Cearense de Molecagem. No ano seguinte, aluga um antigo armazém na Praia de Iracema e lá cria a sede do coletivo e um espaço cultural que viria a ser o Teatro da Praia.

brasileira a partir da década de 1980. Silvana Garcia (2013, p. 309) endossa a tese de que a gênese do termo usado com tal finalidade é da lavra do crítico carioca Macksen Luiz. Ao comentar a temporada de “As 1001 encarnações de Pompeu Loredó”, de Mauro Rasi (1949-2003) e Vicente Pereira (1949-1993) com direção de Jorge Fernando (1955-2019), para a edição de 15 setembro de 1980 da revista Isto É, ele recorre à expressão pela primeira vez e define a peça e o gênero como uma divertida bobagem. Garcia atenta, porém, que o besteiro nasce um pouco antes: com a montagem, em 1979, em São Paulo, de “Quem tem medo de Itália Fausta?”, de Miguel Magno (1951-2005) e Ricardo Almeida (1954-1988), produção do Teatro Orgânico Aldebará.

Tendo o Nordeste como referência, a influência do besteiro ancora dois dos mais expressivos e longevos sucessos de público do teatro na região: “A Bofetada”, da Companhia Baiana de Patifaria, de Salvador, e “Cinderela: a história que sua mãe não contou”, da Trupe do Barulho, do Recife. Com direção de Fernando Guerreiro, “A Bofetada”, segundo espetáculo assinado pelo grupo, fundado em 1988, estreia um ano depois, na pequena sala do coro do Teatro Castro Alves, e segue em cartaz, com diferentes elencos, por surpreendentes 20 anos, contabilizando mais de 500 mil espectadores, em mais de 1700 apresentações, em cerca de 50 diferentes cidades do país, incluindo longas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. “Cinderela: a história que sua mãe não contou”, produção capitaneada pelo ator Jeison Wallace, responsável por firmar a Trupe do Barulho na cena pernambucana e conduzir o coletivo dos palcos improvisados nas casas noturnas para os teatros, é apresentado pela primeira vez em 1991, no Teatro Valdemar de Oliveira, atravessando toda a década em cartaz, excursionando por várias cidades, somando mais de 1000 apresentações, com um público estimado em mais de 400 mil espectadores.

“Tita&Nic: A Comédia” filia-se, claramente, a esse movimento. Apesar de o encontro tardio, o Ceará experimenta o besteiro a partir de elementos muito significativos no contexto de uma fase tida como mais madura do gênero.

Ao longo da década (de 1980), o formato original do besteiro sofreu ampliações, acatando elementos maiores – ou, ao contrário, restringindo-se a apresentações solo – desenvolvendo enredos de maior fôlego e eixo fabular, mas sempre sustentado no talento dos atores e na autoria quase que plural. Nesses novos modos, o besteiro encontra-se próximo de dilatar-se em meio às variações já consagradas da tradição cômica ou ser resumido a um modo genérico, passível de ser enquadrado pelo termo *divertissement* (Garcia, 2013, p. 310).

Dois aspectos da forma original do besteiro elencados ainda por Silvana Garcia vão ser muito expressivos no trabalho da Companhia Cearense de Molecagem. “Tita&Nic: A Comédia” é uma dramaturgia de ator, na medida em que o texto da peça é de autoria de Carri Costa, intérprete do protagonista da trama e único a se manter em cena em todas as temporadas nesses 25 anos. Além disso, a encenação, também assinada por ele, é toda sustentada na histrionice do elenco, sempre com grande capacidade de improvisação e de diálogo com a plateia. Seus recursos, tanto de texto quanto de cena, são, principalmente, os da paródia e da crônica maliciosa e bem-humorada, sempre no limite do *nonsense*, dos costumes da sociedade. “Titanic”, o filme, estreou no Brasil em 16 de janeiro de 1998, tendo levado mais de 17 milhões de pessoas aos cinemas. Em pouco mais de três meses, “Tita&Nic: A Comédia” chegava aos palcos. O eixo cômico do espetáculo estava justamente

no embate da precariedade dos elementos cênicos de que o grupo dispunha com a exuberância das tecnologias cinematográficas que o longa-metragem de James Cameron ostentava para contar, pelo menos em tese, uma mesma história.

Há uma camada importante da gênese do besteiro, porém, que já não se faz tão determinante quando do encontro da Companhia Cearense de Molecagem com o gênero. É recorrente a tese da emergência de tal poética teatral como resposta à opressão da ditadura militar imposta no Brasil a partir de 1964, especialmente entre os mais jovens. A crítica teatral, por exemplo, vai aproximar argumentos como o de Macksen Luiz, de que “o besteiro é um vômito de uma geração que foi gerada numa época repressiva”, e o de Bárbara Heliodora (1923-2015), para quem o besteiro é “um belo filho da censura”. Talvez, por isso, Carri Costa, que inicia sua atividade teatral num contexto de abertura política e de redemocratização, não falasse em besteiro em 1998. Ele falava em sátira, porque era esse o material de trabalho do grupo. Desde que despontou no panorama teatral de Fortaleza, a Companhia Cearense de Molecagem mesclou peças infantis e produções variadas, apostando sempre na combinação de comédia e paródia. Do repertório inicial, merece destaque o fato de a cultura audiovisual estar presente em montagens como “A comédia da vida rasgada” e “‘Sai de Cima’ em ‘O baixo de Natal’”, de 1996, em referência direta a programas de televisão³ de grande projeção na época.

Nesse sentindo, é interessante observar que “Tita&Nic: A Comédia” foi se fazendo ou se assumindo um besteiro ao longo do tempo. A partir das observações de Cleise Mendes (2008, p. 70), chega a ser compreensível a adesão, a posteriori, ao formato por aquela geração de artistas cearenses. Como ela lembra, bem ao gosto da década de 1990, “gêneros” eram dados como “inventados” a cada temporada de espetáculos, dificultando, assim, filiações mais explícitas e definitivas. De todo modo, Cleise pontua que, com a estreia, em abril de 2000, no Rio de Janeiro, de “That’s Besteiro!”, peça de Aloisio de Abreu com textos de Miguel Falabella, Mauro Rasi e Vicente Pereira em suposta comemoração aos 20 anos de existência dessa linha de teatro cômico no Brasil, houve uma espécie de retomada de interesse pelo besteiro, que, ao fim, ela considera deva ser compreendido em perspectiva.

No que diz respeito às discussões sobre o valor artístico, não compreendo bem por que se deva tomar o besteiro por algo mais nem menos do que aquilo que ele assume ser. Uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, retomando e recriando, ora com mais ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição cômica: sobre uma estrutura de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de *vaudeville*, uma pitada de sátira e farto tempero de *gags* e *lazzi*, podendo tal mistura ser tanto genial quanto cansativa. Nos temas, a atualização vem sobretudo das referências jocosas à cultura de massa.

Pois bem: na sátira de Carri Costa, Tita e Nic são Jack e Rose, personagens de Leonardo DiCaprio e Kate Winslet no filme. São, também, qualquer outro casal de sucesso no próprio cinema ou na televisão que coincida com as sucessivas temporadas do espetáculo. Da inspiração no roteiro cinematográfico, permanecem fixos o amor impossível do rapaz pobre com moça rica e infeliz e a tra-

³ Baseada nas crônicas do escritor Luis Fernando Verissimo, a série “A comédia da vida privada” foi produzida pela TV Globo e exibida de 25 de abril de 1995 até 26 de agosto de 1997, sempre às terças-feiras. Já o sitcom “Sai de Baixo”, produzido pela mesma emissora, foi exibido, sempre aos domingos, entre 31 de março de 1996 e 31 de março de 2002.

gédia do naufrágio. O espetáculo da Companhia Cearense de Molecagem, no entanto, usa o apelo factual do longa-metragem e o drama histórico de 1912 como pretextos para tratar de temas e tipos absolutamente locais, parodiando valores “tipicamente cearenses”. Em vez do navio imponente do início do século, a viagem em alto mar da releitura teatral do final da década de 1990 acontece numa tradicional jangada, a Lamparina do Mucuripe. Carri Costa consegue inserir Fortaleza na trama, mudando a rota da viagem original. No palco, o fatídico destino da embarcação se dá na chamada Praia da Leste-Oeste, orla da avenida Presidente Castello Branco, na periferia central da capital cearense, popularmente conhecida pelo mau cheiro exalado pela estação de pré-condicionamento de esgoto, da companhia de saneamento local, ali localizada.

A conhecida “praia dos pobres”, sempre apagada nos roteiros turísticos que movimentam a rotina e a economia de Fortaleza, com o colorido caricatural do besteiro, vai encontrar paralelismo com a estruturação hierárquica das classes do luxuoso transatlântico, e servir de mote para uma crítica social aguçada. Carri Costa e o elenco da Companhia Cearense de Molecagem, com um intervalo de 80 anos, vão, assim, repetir a fórmula e o sucesso de Carlos Câmara e do Grêmio Dramático Familiar. A opção pelo vocabulário local, o convite para que o público cearense risse de suas graças e desgraças, aproxima esses dois movimentos, com a diferença de que, no início do século, a pressão dos modelos externos é bem mais demarcada. Fazer teatro, na realidade em que o fez Carlos Câmara, era ajustar-se a um formato padrão. A geração de Carri Costa já parece gozar de um leque de possibilidades maior, muito embora o quadro de referências seja ainda expressivo. Não há como não associar, por exemplo, o próprio título do grupo, Companhia Cearense de Molecagem, com o seu correlato nos palcos de Salvador, a Companhia Baiana de Patifaria.

No contexto da produção teatral do Ceará, “Tita&Nic: A Comédia” ocupa um lugar de grande destaque pelo vigor de público que conquistou, em especial nas suas primeiras temporadas, fato que justifica sua permanência no repertório⁴. Da primeira temporada, em 1998, no Teatro da Praia, com capacidade apenas para 75 lugares, o espetáculo passou nos anos seguintes para palcos maiores, como o Teatro São José, com capacidade para 530 espectadores, em 1999, e o recém-inaugurado à época Teatro do Centro Dragão do Mar, com cerca de 260 lugares, em 2000. Trajetória muito semelhante a de Carlos Câmara, que estreia no modesto teatrinho improvisado no quintal de casa, onde reunia os amadores do Grêmio Dramático Familiar, para depois ser aplaudido no palco do Theatro José de Alencar, inaugurado em junho de 1910. Mais que demandar a capacidade do teatro local de alinhamento a formatos consagrados nacionalmente, o besteiro à cearense de Carri Costa parece mais preocupado em elogiar uma tradição cômica em que os artistas do Ceará possam se orgulhar não mais de copiar algo com maestria, mas, sim, de servir como referência.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, José Lucas Santos. **Carri Costa e o espetáculo Tita&Nic: uma etnografia sobre a improvisação**. 2018. Monografia (Graduação em Teatro) – Licenciatura em Teatro – Instituto Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

⁴ Em Fortaleza, as apresentações mais recentes aconteceram em 18, 19, 20 e 21 de maio de 2023 no Theatro José de Alencar, em alusão aos 25 anos da estreia do espetáculo. A última temporada fora do Ceará foi em junho de 2019 no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro.

BRANDÃO, Tânia. Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina**, v.1 n.3, p.4-15, outubro, 2000. <https://doi.org/10.5965/1414573101032000004>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101032000004>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.

CÂMARA, Carlos. **Teatro: Obra Completa**. 1. ed. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

CARVALHO, Gilmar de. **A televisão no Ceará (1959/1966): Indústria Cultural, Consumo e Lazer**. 2. ed. Fortaleza: Omni Editora, 2004.

COSTA, Marcelo Farias. **História do Teatro Cearense**. 1. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/Universidade Federal do Ceará (UFC), 1972.

_____, Marcelo Farias. **Panorama do Teatro Cearense**. 1. ed. Fortaleza: Multigraf Editora, 1994.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (org). **História do teatro brasileiro**, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LIMA, Magela. **Os Nordestes e o Teatro Brasileiro**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Queiroz, B. D.; Oliveira, B. L. F. L.; Barreto, C. M. E.; Oliveira, C. P. R.; Sombra, M. B.; Abreu, P. R. M.; Lopes, T. A.; Salgado, J. R. A. Entre o sertão e o palco, a expressão se faz presente no menino-homem que é a própria arte. Entrevista concedida a Bárbara Danthéias de Queiroz, Bruna Luyza Forte Lima Oliveira, Carolina Maia Esmeraldo Barreto, Caroline Portioli Rodrigues de Oliveira, Diego Pereira Sombra, Felipe Alves Martins, Isabele Rodrigues Câmara, Mikaela Brasil Oliveira, Paulo Renato de Menezes Abreu e Taís de Andrade Lopes. **Revista Entrevista**, Fortaleza, v. 1, n. 30, p. 32-55, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36379>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.

WASILEWSKI, Luís Francisco. **Isto é Besteiro! O Teatro de Vicente Pereira**. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.



12

MITO, IMAGEM E CENA



CORPOS-TERRITÓRIOS JAMAMADI
Um estudo coletivo com o povo da Aldeia Macekulyr/Lourdes
(T. I. Lourdes-Cajueiro, Boca do Acre – Amazonas, Brasil)

Ana Paula Lino de Jesus¹

RESUMO

Este artigo fala sobre um trajeto autobiográfico que se desvia pelo médio Rio Purus, no município de Boca do Acre-AM. Um trajeto-encontro de duas “minorias políticas” que fizeram consistência na Aldeia Macekulyr/Lourdes, reunindo o Povo Jamamadi local, e o Povo Pupÿkary/Apurinã, que luta contra o narcotráfico nas proximidades do centro urbano bocacrense. Este trajeto-encontro proporcionou um estudo coletivo cosmopolítico, realizado entre quem aqui escreve (pessoa com deficiência, *gender-fluid*, linguista, antropóloga e artista-indigenista) e representantes dos povos Jamamadi e Pupÿkary, através de atividades semanais elaboradas em conjunto, tendo como bases epistemológicas as cosmovisões destes povos, ademais de conhecimentos sobre a história dos movimentos: indígena, indigenista e das pessoas com deficiência. Nestes trajetos-encontros, estudamos e refletimos corpo e deficiência a partir das perspectivas indígenas e buscamos identificar como se dão a inclusão e acessibilidade nas aldeias, dialogando sobre corpo-território, demarcação e autonomia, viver comum e potencialidades a partir de singularidades.

Palavras-chave: Jamamadi; Pupÿkary/Apurinã; corpo-território; acessibilidade; Boca do Acre.

ABSTRACT

This paper talks about an autobiographical path that detours along middle Purus River, in the municipality of Boca do Acre-AM. A journey-meeting of two “political minorities” that were consistent in Aldeia Macekulyr/Lourdes, bringing together the local Jamamadi People, and Pupÿkary/Apurinã People, who fight against drug trafficking in the neighbourhood of bocacrense’s urban center. This journey-meeting provided a collective cosmopolitical study, carried out between those who write here (person with disability, genderfluid, linguist, anthropologist, and indigenist-artist) and representatives of the Jamamadi and Pupÿkary peoples, through weekly activities developed together, having as epistemological bases the worldviews of these people, in addition to knowledge about the history of movements: indigenous, indigenist and people with disabilities. In these journey-meetings, we study and reflect on body and disability from indigenous perspectives and seek to identify how inclusion and accessibility occur in villages, discussing body-territory, demarcation and autonomy, common living and potentialities based on singularities.

Keywords: Jamamadi; Pupÿkary/Apurinã; body-territory; accessibility; Boca do Acre.

¹ Ana Paula Lino de Jesus (Anita Lino) é bacharela em Linguística pela Unicamp e Doutora e Mestra em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro. É também artista-indigenista, musicista multi-instrumentista, compositora e produtora musical independente. Tem realizado trabalhos artísticos e ativistas pela região Amazônica, como pessoa com deficiência e defensora dos Direitos Humanos. Na ocasião do evento do XII Congresso da ABRACE, o vínculo institucional se dava mediante Pós-Doutorado em Artes Cênicas pelo Edital da Capes nº 16/2022, através da Universidade Federal do Acre (UFAC). E-mail: anita.lino.arte@gmail.com / Instagram: @anita.lino / Wixsite: <https://anitalino.wixsite.com/ethnofusion>.

INTRODUÇÃO

Para iniciar, uma **#autodescrição**. Sou Anita Lino. Pessoa de pele branca, cabelo raspado nas laterais (estilo moicano), com as pontas descoloridas e trancinha azul do lado esquerdo. Tenho olhos cor castanho-claros, sobrancelhas grossas e nariz fino. Tenho lábios finos e rosto igualmente afilado. Sou de estatura baixa e magra, e tenho uma coluna de titânio por conta de cirurgia de escoliose, procedimento ao qual passei quando eu tinha 14 anos de idade. Gosto de usar chapéu cheio de penas².

Sou bacharela em Linguística, mestra e doutora em Antropologia Social. Sou também compositora musical, aprendiz dos mestres músicos de rua, e sou produtora musical independente. Minha ligação com as Artes sempre perpassou os trabalhos de campo que realizei em todo meu trajeto como pesquisadora, desde a minha primeira formação, através da Música e de intervenções performáticas junto àqueles que eu vinha a conhecer e me conectar. Na ocasião deste trabalho, meu vínculo institucional se deu através de um Pós-Doutorado em Artes Cênicas que iniciei com aprovação em primeiro lugar no Edital da CAPES nº 16/2022 em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas a Universidade Federal do Acre (UFAC).

Em todos os momentos de minha vida, esta ligação profunda com a arte sempre foi uma linguagem comum, capaz de derrubar barreiras culturais, preconceitos das mais diversas formas, padrões estigmáticos, propiciando integração, mediante a mobilização de performances por vezes verbais, por vezes não-verbais. E no caso deste artigo, o relato que aqui venho registrar é de um tipo de arte se realiza mobilizando meu corpo, as curvas e os parafusos de minha coluna, através das curvas do rio Purus, durante os encontros semanais com o Povo Jamamadi da Aldeia Macekulyr/Lourdes, na Terra Indígena Lourdes-Cajueiro, localizada no município amazonense de Boca do Acre.

Durante estes “trajetos-encontros”, pude me reencontrar com aquela criança escoliótica que fui, me reencontrei com o indigenismo, e me deparei com os novos indigenismos que através de narrativas que eu desconhecia. E principalmente, me deparei com a possibilidade de colocar movimentos históricos de luta social em paralelo, caso dos movimentos indígena, indigenista e das pessoas com deficiência.

Este artigo, que constitui este relato autobiográfico, tem por objetivo narrar um pouco das transformações que eu, como artista linguista-antropóloga-musicista, tenho passado, desde que iniciei estes trajetos-encontros junto a povos indígenas na T. I. Lourdes-Cajueiro em Boca do Acre (Amazonas).

1. SOBRE AS LUTAS: DAS CORPOREIDADES DESVIANTES

Gosto sempre de dizer que meu nome artístico e social, *Anita* (diminutivo hispanizado de “Ana”), homenageia várias mulheres guerreiras. É um nome de cinco letras, cifra que simboliza a numerologia da “batalha. Nos meus encontros semanais com o povo Jamamadi, que realizei entre os meses de janeiro e abril de 2023, na Aldeia Macekulyr/Lourdes, ganhei o nome de *Akhuyr*, nome de

² Este artigo é apresentado para a ocasião do Vídeo Pôster: “Corpos-territórios Jamamadi - Anita Lino (2023)”. Link: <https://youtu.be/dUTFnEpHw1g>

uma guerreira das artes, mulher que sabia fazer música e trançar a palha, sendo também guerreira do êxtase e da festa, por saber fazer caçuma³.

Este relato, assim como o trabalho pós-doutoral que iniciei na região, é de cunho autobiográfico. Ele parte do meu corpo escoliótico, que media encontros e reencontros. De fato, eu parto justamente de uma de minhas primeiras grandes lutas de vida, que iniciou quando eu tinha 13 anos de idade: a batalha escoliótica (ver fig.01). Logo depois de minha primeira menstruação, minha coluna começou a entortar muito rapidamente⁴.



Figura 1. Registro dos inícios de minha batalha escoliótica. Radiografia de minha coluna vertebral escoliótica aos meus 13 anos de idade (em 02 de outubro de 2003), tirada durante tratamentos ortopédicos e fisioterápicos.

Fonte: Lino, Anita / 2023.

#paratodomundover

Primeira radiografia de coluna que tirei, mostrando coluna vertebral com patologia de escoliose dupla (toraco-lombar), de nível grave (com angulações de 41° na curva inferior e 47° na curva superior, do ângulo de Coob – que segundo os médicos, já caracterizava necessidade de tratamento cirúrgico), na forma de um “S” ao contrário.

³ Caiçuma é o nome da bebida fermentada, alcoólica, a base de mandioca (*Manihot esculenta*) doce cozida, muito importante ritualmente para diversas populações indígenas na região amazônica, seja em festividades ou mesmo para o fortalecimento do corpo para o trabalho xamânico cotidiano.

⁴ Meu primeiro raio-x evidenciava uma escoliose dupla e grave, com ângulos superiores a 20° no padrão Coob.

Quando minha família e eu soubemos do diagnóstico e de que meu caso era grave, com necessidade de tratamento cirúrgico, procuramos investigar a possibilidade de tratamentos alternativos. A questão é que, a cirurgia apresentava alguns riscos assustadores, como o de perder o movimento das pernas ou mesmo de vir a óbito. Usei colete estilo Milwaukee (ver fig.02), fiz outros tratamentos alternativos, como quiropraxia, fisioterapias, mas... ao longo de um ano de fuga do bisturi, o desvio aumentou ainda mais e os órgãos torácicos começaram a ficar comprometidos, levando-me a ter que passar pela cirurgia com urgência.



Figura 2. Fotografia do Colete estilo Milwaukee. Colete estilo Milwaukee que utilizei como parte do tratamento alternativo ao procedimento cirúrgico.

Fonte: Lino, Anita / 2023.

#paratodomundover

Colete que veste e se modela na cintura, composto por uma grande haste de metal na parte da frente e duas grandes hastes na parte de trás, que terminam em um anel que circunda o pescoço. O colete apresenta tiras ajustáveis, com as quais o médico controlava a pressão que precisava ser feita contra os ossos, no intuito de remodelar a coluna escoliótica. No meu caso, escoliose toraco-lombar grave.

A cirurgia aconteceu no Hospital da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, e teve uma duração de cerca de 09 horas. Acordei com uma sensação de que algo amarrava minha coluna. E de fato. As vértebras estavam todas ali, amarradas, com duas hastes e vários parafusos de material titânico implantados nelas. O processo de reabilitação foi longo, e durou praticamente um ano inteiro; tive que, basicamente, reaprender a andar e a movimentar os braços. Recebi do médico as seguintes recomendações depois da cirurgia: “você não pode cair, não pode carregar peso, e é você mesma que saberá dos seus limites”.

Hoje aos 33 anos, levo mais tempo com as placas de titânio (ver fig.03) implantadas em mim do que sem elas. Só recentemente descobri que esta condição pode me enquadrar no *status* social de “pessoa com deficiência”, e essa descoberta se deu na região Norte do nosso país. Esta descoberta, porém, veio de forma violenta, com capacitismo e discriminação.

Para quem não sabe, o capacitismo é uma forma de preconceito e discriminação social, que se manifesta quando há uma desconsideração da capacidade e das potencialidades de outrem, quem quer que seja, por conta de sua condição física e/ou intelectual. Como afirmam Gesser, Block & Mello (2020:18 apud Jonasson, 2021:02), o capacitismo viola a diversidade, com ou sem deficiência, tendo sido compreendido como “um eixo de opressão que, na intersecção com o racismo e o sexismo, produz com efeito, a ampliação dos processos de exclusão social (...)”, tendo ainda “relação com o aperfeiçoamento do sistema capitalista, à medida que há o estabelecimento de um ideal de corponormatividade”.

No meu caso, o capacitismo e o preconceito me violentaram durante um trabalho indigenista que eu exerci no ano de 2022, na cidade de Manaus (AM). A normatividade que recaía aos “corpos” esperados naquela instituição apontava para uma corporeidade máscula-rígida-estável, “um corpo que não sente dores”. Mesmo tendo apresentado meus raios-x e laudos médicos na entrevista de admissão, e tendo sido admitida com bastante tranquilidade ao emprego, minha coluna foi tema polêmico colocado sobre a mesa (na sorte de uma espécie de “santa-inquisição”) para conversar sobre os perigos que ela representava para um trabalho como o que se exercia, sem considerar as potencialidades que eu tinha para exercer outras tarefas, que não exigissem impacto ou carregamento de peso.

Esta condição de vulnerabilidade no ambiente de trabalho me levou a sentir dores horríveis nas costas, “como se meu corpo quisesse se livrar das placas”, uma sorte de sensação “disfórico-metálica”. Procurei atendimento médico com um ortopedista especialista em escoliose, na cidade de Manaus para entender o que acontecia.

O médico que me atendeu me orientou com relação às dores que eu vinha sentindo e emitiu novos laudos me explicando a implicação sociopolítica que estavam dentro deles. Meu corpo era desviante: era um corpo de “pessoa com deficiência”, e como pessoa com deficiência, era um corpo que estava atravessado por uma história, não só minha, de muita luta e de conquista por direitos.

Logo de me deparar com este novo atributo sobre o meu corpo, passei a estudar o que ele podia significar, e passei por intensos exercícios que demandaram de muita análise, em psicoterapia e fisioterapia. E nesse meio tempo, busquei me aproximar mais da causa anticapacitista, e conheci Associações, Coletivos e um em especial, com o qual faço bastante articulação, o Coletivo Acessibilíndígena (ver fig.04), um coletivo que mescla duas grandes lutas históricas: a do movimento indíge-

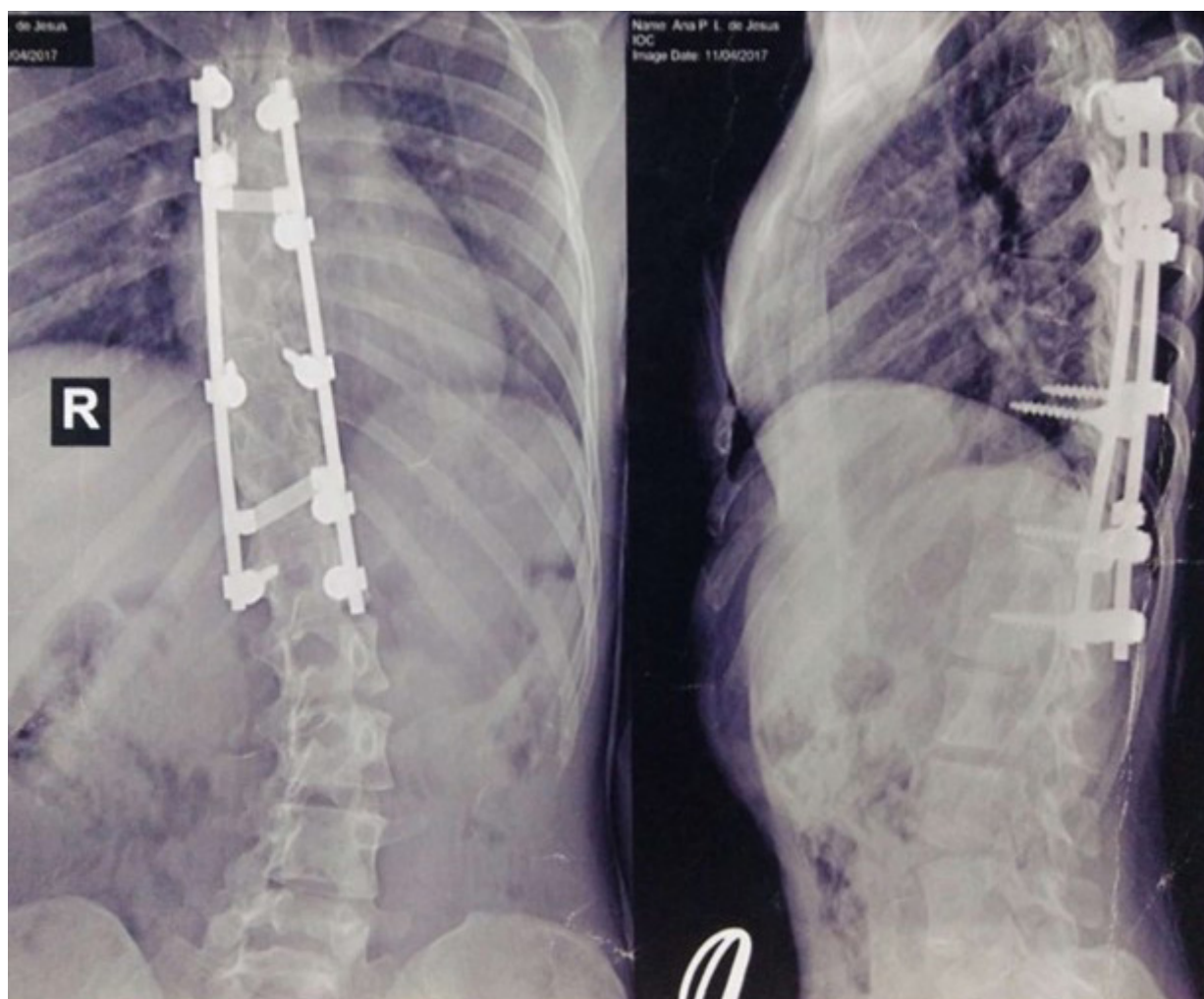


Figura 3. Radiografia tirada em abril de 2017. Radiografia tirada no dia 11 de abril de 2017, 13 anos após a cirurgia, para fins de acompanhamento médico e indicação de disciplina de tratamento fisioterápico.

Fonte: Lino, Anita / 2023.

#paratodomundover

Duas radiografias de minha coluna vertebral. A primeira tirada de frente, tem indicação do lado direito com um "R"; e mostra minha coluna vertebral, partindo da altura da bacia, até a altura dos ombros. No entremeio, é possível observar, com bastante destaque, duas hastes, cinco parafusos e quatro gan-chos, todos de material titânico. A segunda radiografia mostra a mesma região, mas agora de perfil, tendo sido tirada na lateral esquerda.

na e a das pessoas com deficiência. O principal slogan do Coletivo Acessibilíndigena é: “ser pessoa com deficiência não nos faz menos indígenas”.

Ter conhecido o pessoal do Coletivo Acessibilíndigena foi um ponto bastante marcante nesse trajeto autobiográfico, essa sorte de viagem-espelho-oráculo de mim mesma com o meu corpo escoliótico e titânico, de mim mesma como indigenista, como artista-linguista-antropóloga ativista. Ser um ser desviante, me fazia um ser de luta. Assim como os próprios indígenas que eu tanto admirava, afinal, a corporeidade indígena é também uma corporeidade de luta sendo, em primeira instância, uma corporeidade de caráter anticolonial.



Figura 4. Logotipo do Coletivo Acessibilíndígena. Logotipo do Coletivo Acessibilíndígena. Feito com base no símbolo universal da Acessibilidade.

Fonte: Coletivo Acessibilíndígena.

#paratodomundover

Símbolo universal da acessibilidade dentro de um círculo uma linha grossa composta de grafismos indígenas. O ícone de pessoa é apresentado com contorno preto, e a cor interna da cabeça, das mãos e dos pés é vermelho. Na cabeça, o ícone leva um cocar com uma pena sobressaliente, na cor laranja. Em sua mão direita (que de modo espelhado aparece à esquerda no desenho), o ícone carrega um maracá, todo em preto e branco. Acima do símbolo, está escrito em letras garrafais a palavra "ACES-SIBILÍNDÍGENA".

Esse era o cenário com este meu corpo: um cenário perpassado pelos desvios. O desvio de minhas vértebras, o desvio de minha sexualidade *genderfluid* e homossexual, o desvio de meu ativismo anticapitalista, ambientalista e indigenista, o desvio dos povos indígenas que eu admirava e defendia. E nos desvios do tempo, passei a entender que havia pessoas que pesquisavam, estudavam e abordavam todas estas questões como uma luta, vivenciando a luta anticapacitista diariamente, em consonância a muitas outras lutas, como pela igualdade racial, a luta de gênero, a luta antipatriarcal, a luta anticolonial.

Foi assim que, para o final de novembro de 2022, preparei meu projeto e o submeti ao Edital de Pós-Doutorado, um projeto que colocava em diálogo três grandes lutas históricas: a causa indígena, a causa indigenista e a luta anticapacitista. O ponto de partida era o meu corpo, e este corpo passaria e atravessaria, como campo, comunidades indígenas da região de Boca do Acre (Amazonas), onde, através do artigo de Oliveira (2020), havia tido informações de que existiam narrativas sobre inclusão e acessibilidade entre indígenas do povo Pupÿkary (conhecidos como povo Apurinã), na Terra Indígena Camicuíã.

2. CORPO-TERRITÓRIO: SOBRE A METODOLOGIA

Uma vez aprovado e revisado o meu projeto, iniciei com o cumprimento do cronograma que previa atividades sobre Acessibilidade e direitos das pessoas com deficiência, com povos indígenas da região de Boca do Acre (AM). O projeto, inicialmente tinha como foco o trabalho na Aldeia Camicuã (T. I. Camicuã), junto ao povo Pupÿkary, com o objetivo de realizar encontros periódicos junto a professores indígenas para falar sobre Acessibilidade e direitos das pessoas com deficiência; no entanto, o Cacique da Aldeia se mostrou bastante receoso de aprovar a realização desses encontros, uma vez que sua aldeia está bastante ameaçada com as redes de narcotráfico da região.

Ao comunicar com a CTL-FUNAI sobre os receios do cacique, fui encaminhada para outra Terra Indígena localizada nas proximidades: Aldeia Macekulyr/Lourdes, localizada na Terra Indígena Lourdes-Cajueiro, do povo Jamamadi. Foi então, sob aval e acompanhamento da FUNAI e permissão das lideranças locais, e de representantes da comunidade, que passei a realizar encontros na Aldeia Macekulyr-Lourdes, do povo Jamamadi. Estes encontros reuniam professores indígenas do povo Jamamadi e, também estavam abertos para professores indígenas do povo Pupÿkary, de várias aldeias da T. I. Camicuã.

Quando iniciamos nossas reuniões, entrei em contato com a SEDISC/FUNAI, da CRAItto Purus, para formalizar os encontros, e a formalização se deu na confecção de um projeto junto à SEDISC/FUNAI, que ganhou o *status* de um curso de formação para professores do Magistério Intercultural Indígena, versando sobre o tema “Acessibilidade” e “direito das pessoas com deficiência”.

Para chegar até a aldeia, meu corpo escoliótico e titânico precisava viajar Purus adentro, subindo o médio curso do rio, por um trajeto que muitas vezes levava de três a quatro horas dentro de uma canoa.

De janeiro até maio, realizei diversas articulações neste sentido, e fizemos nestes encontros uma reunião de dois povos indígenas de diferentes aldeias. Diferentemente da T. I. Camicuã, a T. I. Lourdes-Cajueiro não é demarcada. Eles estão lutando há anos por demarcação.

Aquilo que no começo era para ser um trabalho sobre Acessibilidade em comunidades indígenas, foi se tornando um trabalho coletivo, que não pensava apenas as *corporeidades*, mas pensava também as *territorialidades*. “Corpo-território” passou a se manifestar inclusive demonstrando como o conceito de “Acessibilidade”, urbanoide, branco, europeu, pode vir a se mostrar vazio, sendo ainda contaminado por violências diárias, mescladas, com doses de racismo, machismo, LGBTfobia, e sobretudo, colonialismo.

Neste sentido, procurei utilizar um método, para a preparação destes encontros, que misturava técnicas de trabalhos indigenistas conhecidos pelo povo (prezando por acessibilizar a linguagem para com eles), inspirações decoloniais, pedagogia freiriana, que pensa a autonomia, filosofia deleuziana (ver Deleuze & Guattari, 1995 e 2010) que refletem o “rizoma”, e técnicas musicais de Rítmica e jogos com musicalização corporal, com base em técnicas aprendidas com Signori & Bernardo (2014). Para refletir fenomenologicamente a “corporeidade”, nutri-me dos estudos de Merleau-Ponty (1945, 2003, 2006 e 2011 apud Veríssimo, 2013).

Paulo Freire (1996), reflete sobre o pensamento crítico e a “prática da docência-discência”, a partir de dinâmicas e atividades que permitissem refletir a autonomia. As reflexões rizomáticas

(Deleuze & Guattari, 1995 e 2010), eu procurava encaminhá-las aos trajetos-encontros também no sentido de fortalecer o pensamento crítico e autônomo, mediante a prática freiriana da “docência-discência”. Como os rizomas que surgem de um bulbo vegetal, e que se contorcem e desviam no interior da terra, enraizando milimetricamente cada planta ao solo, procurei, em todos os encontros, trabalhar a territorialidade, através da expansão e contração da consciência sobre o espaço que ocupamos.

Este exercício foi se tornando “quase-litúrgico” nos trajetos-encontros. Sempre ao início nos reuníamos em círculo, de mãos dadas, e fazíamos uma viagem coletiva partindo do galpão da aldeia, nos percebendo no espaço até chegar no universo infinito que se expande, da seguinte maneira:

Fechemos os olhos. Vamos nos localizar: estamos numa casa de madeira, na Aldeia Lourdes, em frente ao rio Purus. A Aldeia Lourdes fica em Boca do Acre, que fica dentro de um estado gigantesco chamado Amazonas, que ocupa uma região de floresta amazônica, dentro de um país continental ao qual chamamos de Brasil, que por sua vez, fica num continente gigantesco, o continente americano, *Abya Yala*, cheio de ancestralidades, lutas e sabedorias. Este continente está dentro de um planeta que está em constante movimento, num sistema solar, rodeando uma gigante estrela à qual chamamos de sol. Este sistema solar ocupa uma galáxia, a Via Láctea, e esta, por sua vez, está em algum ponto do universo, infinito, que só se expande, se expande e se expande. Vamos voltando aos pouquinhos, sentindo os pés, abrindo bem devagar os olhos. Enraizemos os pés... E agora vamos mexer nossas mãos, nossos braços, nossos ombros... nossas pernas, nossos pés, nosso tronco, nosso bumbum. E vamos nos alongar. Esticar bastante!.

Como todos os trajetos-encontros eram coletivos, e correspondiam a uma necessidade de pensar a corporeidade em consonância às territorialidades e ancestralidades, visto que os indígenas lutavam há anos por demarcação de suas terras, trabalhamos o conceito de “corpo-território”. Para chegar a este ponto, fiz um percurso metodológico partindo da noção de “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud (ver Lins, 1999; Monteiro, 2020), e aportes teóricos de outros autores, como Laban (1971), Valery (1936/2011), Grotowski (1971) e Boal (1975).

O conceito fenomenológico de “corporeidade”, como mencionei, parte de reflexões propiciadas por Merleau-Ponty (1945, 2003 e 2006 apud Veríssimo, 2013). Nelas, o autor se depara com o corpo não apenas como um elemento composto de carne, como um objeto dentro de um espaço, com um cenário de fundo. Ele se depara com e reflete sobre um “corpo diacrítico”, que se define no espaço em relação a outros elementos que constituem a espacialidade, uma definição que se dá de modo negativo, no sentido de que o corpo é aquilo que as demais coisas-do-mundo não são. No mesmo sentido, fazendo menção a estudos sobre percepção e ilusão perceptiva realizados na área médica, Merleau-Ponty identifica a “consciência-percepção” corporal como uma capacidade de se observar de fora para dentro. No mesmo sentido, a corporeidade ganha um aspecto de práxis, e acaba, dentro de reflexões que se alinham ao pensamento psicanalítico lacaniano, chegando ao próprio desejo, sendo este a “estrutura comum de meu mundo como carnal e do mundo de outrem” (Merleau-Ponty apud Veríssimo, 2013: 605).

Em outras palavras, para Merleau-Ponty (*idem*), a práxis, o desejo, a matéria, e os efeitos e desvios que o ambiente diacríticamente provocam, transformam, atravessam, perpassam, assim sendo, aquilo que chamamos de “corporeidade”.

E por falar em “desejo”, o conceito do “corpo sem órgãos” (Artaud apud Lins, 1999 e Monteiro, 2020) diz respeito ao “desejo intensivo”, uma força pulsante que é ao mesmo tempo um “fundamento sem fundo”, é dizer, o “afundamento de qualquer fundamento”, por ser o responsável por derrubar todo e qualquer paradigma. Esta matéria sem forma plasticiza a corporeidade e provoca efeitos na territorialidade. Foi nesse sentido que pensamos, coletivamente, o conceito de “corpo-território”, tecendo paralelos entre “corporeidade”, “territorialidade” pensando também a “ancestralidade”.

Com Laban (1971), pensamos a consciência corporal e trabalhamos os quatro fatores de movimento: a fluência, o espaço, o peso e o tempo. Com Valéry, (1936/2011), exploramos o “pensar” e o “pesar” (o pensamento e o peso), com o objetivo de refletir, coletivamente, sobre micro movimentos, visualização, expansão e contração da visualização das territorialidades, e de como elas criam reflexos em nossos corpos.

Logo após o exercício rizomático “quase-litúrgico”, que citei acima, sobre territorialidade, partíamos para um exercício de “partituras e assinaturas corporais”. O objetivo disso era o de trazer uma conscientização e um pensar a respeito dos movimentos cotidianos, e os afetos sobre estes movimentos, e conforme o desenvolvimento da atividade, o de fazer proposição de novos movimentos, respeitando a criatividade e as corporeidades de cada participante, de modo que houvesse fluidez e continuidade. Como base, utilizei técnicas de Grotowski (1971: 84). Em cada trajeto-encontro, realizei exercícios coletivos de caminhada no galpão da Aldeia, utilizando técnicas de Boal (1975) que versam sobre a consciência corporal, potencialidades e ativação de estruturas musculares, com o objetivo de conscientizar corporalmente as potencialidades, desconstruindo, percebendo e refletindo o caminhar cotidiano.

Na Aldeia Lourdes, fala-se mais Jamamadi do que língua portuguesa. Surgiu, logo de início, a necessidade de fazer um estudo coletivo da língua indígena, e não somente um mero estudo linguístico: um estudo direcionado a pensar “corpo-território”, atendendo às motivações do povo que apontam para a luta por demarcação. Como ali estávamos entre Jamamadi e Pupŷkary, fizemos diversos intercâmbios linguísticos. Um dos exercícios que fazíamos semanalmente era o de fazermos autodescrição em língua indígena. Era assim que eu sempre me autodescrevia em língua Jamamadi:

“U’á, Anita, amunehé, wazakilé, dekivi, wapi mafalani”
(lit: eu, Anita, mulher, pessoa magra, pessoa baixa, pessoa branca)

A língua Jamamadi falada na T. I. Lourdes e Cajueiro pertence ao tronco Arawá, família Madi-Madiha, subgrupo Madiha do médio Purus (região de Boca do Acre / Amazonas), correspondendo à variedade Jamamadi-Madiha. Desde o início dos trajetos-encontros, viemos, coletivamente, registrando palavras em Jamamadi, e fazendo estudos sobre elas; estes estudos estarão, assim como narrativas, cantos, descrição de danças, e descrição de como se dá a Acessibilidade e a inclusão nos mais diversos locais da Aldeia Macekulyr/Lourdes, serão registrados em um livro que será lançado proximamente através de minha editora⁵.

⁵ O registro “Encontros – Corporeidades de luta em luta” (2023), de minha autoria, mostra relata o trabalho realizado coletivamente na Aldeia Macekulyr/Lourdes, junto aos povos Jamamadi e Pupŷkary. Este livro será lançado em breve pela Editora Anita Lino, em parceria com a SEDISC/FUNAI (CR-Alto Purus) e com o Coletivo Acessibilindígena.

3. ACESSIBILIDADE: FEITOS E EFEITOS DOS TRAJETOS-ENCONTROS

Do grego clássico, a palavra “escoliose” vem de σκολίωσις (“*skoliosis*”), e significa “curva”. O curso do rio, muito parecido à minha coluna, se desvia por entre as matas, pela grande bacia fluvial amazônica. E ao mesmo tempo, os povos Jamamadi e Pupŷkary, grandes mestres de navegação e do bem-viver, desviavam e desviam, decolonialmente, das rotas do mortífero *establishment* colonial, este sistema pós-moderno, capitalista, etno e cosmocida. E dentro destas sociedades indígenas, as corporeidades desviantes, com e sem deficiência, são reconhecidas, nomeadas, e valorizadas em suas singularidades, e de igual modo, os acessos são pensados coletivamente.

Na nossa sociedade não indígena, a “Acessibilidade” acaba se reduzindo, no senso comum, à questão da estrutura, funcionando, na maioria das vezes, somente com o amparo jurídico: ou seja, para que tenhamos rampas, sinalizações, cotas, vagas específicas, língua de sinais, atendimento preferencial, dentre tantas outras coisas, nos amparamos na legislação; na sociedade indígena, por sua vez, onde pude estar realizando atividades, isso acontece de maneira diferente.

O foco não está em “melhorar a estrutura” para “garantir acessos”, mas sim em **observar o físico, identificá-lo e determinar uma maneira de fazer com que quem está ali presente possa ter a sua potência coletivamente celebrada.**

“Meu avô não anda, mas a gente o carrega nas costas pra que ele possa participar de tudo, e inclusive das festas”. Vi isso acontecer: um senhor que não andava foi carregado e colocado em meio às danças e às cantorias.

Cada ser na aldeia integra um corpo-território que, em seu complexo interior, é múltiplo e repleto de potencialidades. A vida dentro do “corpo-território” da aldeia é uma vida que reúne diferentes corporeidades em uma comunidade onde a diferença e a qualidade se tornam pontos de embate ante toda e qualquer violência que se faça presente. Lembremos, afinal, a política anti-indígena é um fato e, ademais disso, naquela região, como em muitas outras áreas indígenas do país, tanto o agronegócio quanto o narcotráfico rodeiam e pressionam o cotidiano e o bem viver dos povos originários. Neste sentido, a celebração da diferença quando o tema é o corpo de pessoas com deficiência, é algo que se coloca como um embate consistentemente real, contra qualquer subversão que beire as diversas perversões colonizadoras e narcisistas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, que me transformou, é resultado de muita dedicação, constância, presença e confiança mútua. Celebramos, como um “corpo-território” em atividades, a formação de laços profundos e de muita lealdade.

Este trabalho tinha um desfecho marcado para acontecer, com a entrada do meu então supervisor de Pós-Doutorado e alunos de Mestrado na aldeia; porém, esse desfecho foi interrompido por uma violência que acabou deixando uma das famílias indígenas que estava participando, em situação de ameaça, sem sair de casa – volto a lembrar, algumas aldeias na região sofrem a pressão da violência do narcotráfico. Este desfecho, como bem analisaram os órgãos indigenistas com que estive em articulação, precisou ter sua data adiada.

Hoje, para a realização do desfecho, o professor que então me supervisionava já não poderá participar, assim como os alunos de Mestrado, mas o meu vínculo, amizade e confiança com o povo Jamamadi e o povo Pupÿkary seguem intactos, e procuramos, coletivamente outras formas de realizar tal desfecho.

Ter atravessado o rio Purus todas as vezes que atravessassei transformou meu corpo, o revestiu de sabedorias coletivas. A vida prática pulsa. A lágrima, o suor, o sangue se movem dentro das veias. Cada dia é um novo dia de luta por sobrevivência. Falar sobre a Amazônia profunda, como pessoa escoliótica, com coluna titânica, e estando mediada pela Arte, seja pelas artes da língua, arte da música, da confecção de artesanatos, das artes culinárias, da arte deste complexo “corpo-território”, transformou meu conceito de “acessibilidade”: para eles, a acessibilidade é uma “arte-que-se-faz-com”. Ela coletiva, justamente porque considera as potencialidades de cada singularidade.

Por onde quer que passemos, deixamos nossa vida, nossos rastros, nossas curvas, nossos desvios. Ser desviante em terras desviantes é ser artista junto a outros artistas que valorizam as singularidades antes do mérito, dos títulos, das definições de heroicas glórias fundamentadas em pioneirismos (como própria da nossa sociedade de tradição eurocêntrica). Ali, as diferentes corporeidades são pensadas em suas singularidades de modo cotidiano e coletivo, e é isto que constitui uma característica marcante, transformadora, decolonial.

Assim, é possível ser escoliótica, titânica, artista, linguista-antropóloga-musicista, e indigenista, tudo ao mesmo tempo.

Espero que este trabalho, que partiu de meu corpo em trajetos-encontros que se desviaram em solo amazônico profundo, possa subverter decolonialmente as mentes, os corpos e os territórios, encantando com respeito pelas diferenças, com empatia e com consciência anticapacitista.

As lutas não se excluem! Nada sobre nós sem nós!

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del Teatro**. 1ª Ed., Buenos Aires, Crisis, 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.

JONASSON, Rodolfo. **A perspectiva anticapacitista na iniciação musical**: um relato de experiência no ensino de música para uma criança com Síndrome de Down. GTE 13 - Ensino de música, inclusão e anticapacitismo - XXV Congresso Nacional da ABEM, 16 a 26 de novembro de 2021.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1971.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

_____. **Signes**. Paris: Gallimard. (Obra original publicada em 1960), 2003.

_____. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard. (Obra original publicada em 1964), 2006.

MONTEIRO, Felipe Henrique Oliveira (org.). **Antonin Artaud e o Brasil** – 1. ed. – Jundiaí [SP]: Paco, 2020.

OLIVEIRA, Valdirene Nascimento Silva (Kymiu Kamara) & MORAES, Márcia. A inclusão do povo indígena Pupykary / Apurinã no contexto contemporâneo. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**; Rio de Janeiro, 72 (no.spe): 185-198, 2020.

SIGNORI, Paulo C. & BERNARDO, I. R. KONNAKOL, 'A linguagem do ritmo': uma abordagem para o estudo e desenvolvimento da musicalidade através da prática do konnakol. **Sapere**, Tatuí, 01 dez. 2014.

VERÍSSIMO, Danilo Saretta. Considerações sobre corporeidade e percepção no último Merleau-Ponty. Universidade Estadual Paulista – Assis. **Estudos de Psicologia**, 18(4), pp. 599-607, outubro-dezembro de 2013.

CARÁTER EDUCATIVO E PERFORMATIVO DO MOVIMENTO INDÍGENA POR TERRA E EDUCAÇÃO: em três contextos de Educação Indígena Guarani no Sul do Brasil

Oendu de Mendonça¹

RESUMO

A pesquisa em estágio inicial investiga o caráter educativo e performativo do movimento indígena em relação à terra e à educação. O objetivo central é alinhar os conceitos de "educação" e "performance" para analisar como as demandas do movimento indígena são abordadas em três diferentes contextos de ensino indígena Guarani: o ensino tradicional em uma escola autônoma, a realidade de uma escola de ensino indígena diferenciada e os trabalhos acadêmicos dos Guarani no curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica. A pesquisa se baseia em teses de intelectuais indígenas como Daniel Munduruku (2012) e Gersem Luciano Baniwa (2019), além de outros trabalhos de intelectuais indígenas. Também incorpora a visão de Educação de Tim Ingold (2020). As interlocuções que percebo nessa literatura, convergem com os estudos de antropologia da performance auxiliando na reflexão sobre esses movimentos culturais e sociais (MARTINS 2021; SCHECHNER org. LIGIÉRO 2012; TAYLOR 2013).

Palavras-chave: Educação indígena; Guarani; Movimento Indígena; Performance.

ABSTRACT

The preliminary research investigates the educative and performative nature of the indigenous movement concerning land and education. The central objective is to align the concepts of "education" and "performance" to analyze how the demands of the indigenous movement are addressed in three different contexts of Guarani indigenous education: traditional teaching in an autonomous school, the reality of a differentiated indigenous school, and the academic work of the Guarani in the Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica. The research is based on the theses of indigenous intellectuals such as Daniel Munduruku (2012) and Gersem Luciano Baniwa (2019), as well as other works by indigenous intellectuals. It also incorporates Tim Ingold's perspective on Education (2020). The interconnections I perceive in this literature align with studies in the anthropology of performance, aiding in the reflection on these cultural and social movements (MARTINS 2021; SCHECHNER ed. LIGIÉRO 2012; TAYLOR 2013).

Keywords: Indigenous education; Guarani; Indigenous movement; Performance.

¹ Doutorande no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Antonella Maria Imperatriz Tassinari. Bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. Performer, Artista e Curadora. Email: oendumendonca@gmail.com

O CARÁTER EDUCATIVO E PERFORMATIVO DO MOVIMENTO INDÍGENA POR TERRA E EDUCAÇÃO: EM TRÊS CONTEXTOS DE EDUCAÇÃO INDÍGENA GUARANI NO SUL DO BRASIL

A pesquisa em andamento tem como tema o caráter educativo e performativo do movimento indígena em relação à terra e à educação. Ela visa, por meio do alinhamento dos conceitos "educação" e "performance," analisar de que formas as pautas dos movimentos indígenas por terra e educação são abordadas no ensino indígena junto ao povo Guarani na Região Sul do Brasil. Para isso, o recorte da pesquisa abrange três contextos específicos inseridos nas lutas do movimento indígena: o cotidiano de sala de aula da Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Karáí Arandu, o cotidiano da educação tradicional na escola autônoma Mbya Guarani Teko Jeapó na Retomada em Maquiné, RS, e, por fim, a forma como os temas "educação" e "movimento indígena" são abordados nos trabalhos de conclusão de curso do povo Guarani na Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica UFSC. A seguir, farei um breve resumo histórico dos tópicos abordados na pesquisa e, em seguida, introduzirei minha abordagem dos conceitos "educação" e "performance."

O movimento indígena brasileiro, historicamente, age através de um corpo coletivo que luta pela segurança e sobrevivência, contextualizado em um modo de vida específico, pela garantia de direitos, como o direito originário ao território e o direito a uma educação escolar diferenciada.

A atual Constituição Federal, após o intenso processo de protagonismo indígena², alterou as relações do Estado com os povos indígenas. Essa mudança demandou que as leis específicas sobre educação fossem reformuladas para serem compatíveis com os princípios gerais. Dessa forma, o direito indígena a uma educação escolar diferenciada, específica, intercultural e bilíngue vem sendo regulamentado através de vários textos legais³, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e o Plano Nacional de Educação.

Foi apenas com o passado de lutas no período de redemocratização que a Educação Escolar Indígena foi reformulada para atender aos interesses das suas comunidades, em que suas diretrizes tem como objetivos, regulamentar e orientar as escolas indígenas e os sistemas de ensino da União, com ideais de igualdade e respeito à diferença.

A história da Educação Escolar Indígena no Brasil nos reporta ao contato com os colonizadores, desde a catequização, quando as primeiras escolas foram criadas para atender demandas do projeto colonial. Neste contexto, é importante ressaltar as Missões Jesuíticas Guarani, que desempenharam um papel significativo em eventos de grande impacto e extermínios. Após este período, a Educação Escolar Indígena passou também pela política integracionista e assimilacionista do estado brasileiro. Até os tempos atuais, em que muitos povos indígenas agora veem a educação escolar como uma forma de fortalecimento para suas lutas.

² É importante ressaltar momentos e movimentos como: Encontro e Assembleias Indígenas; União das Nações Indígenas; Surgimento das Organizações Indígenas sob protagonismo indígena; Mobilização e luta na Assembleia Nacional Constituinte e o memorável momento em que Ailton Krenak pinta seu rosto de jenipapo, já incorporada como "performance" pela Arte Contemporânea, como na 32ª Bienal de São Paulo (2016). Sugiro assistir o documentário "Índio Cidadão?" (2014) dirigido por Rodrigo Siqueira.

³ Como: Novas bases do direito à Educação Escolar Indígena; Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional; Plano Nacional de Educação; Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho; Decreto nº6861 - Territórios Etnoeducacionais; Resolução 05/12 do Conselho Nacional de Educação; Referencial Curricular Nacional para Escolas Indígenas; Regularização das Escolas Indígenas.

Há uma ação educativa neste histórico de luta por regulamentação (MUNDURUKU, 2012) ao reivindicar o direito por uma educação diferenciada, alinhada aos interesses das comunidades. Este aprendizado também é possível de ser praticado nos diversos contextos em que acontece a educação indígena, como na Educação Escolar Indígena Diferenciada, nas licenciaturas interculturais indígenas e até mesmo na educação “tradicional” não escolarizada/não formal, tecida na trama do cotidiano.

Este processo de desenvolvimento do movimento foi chamado de “caráter educativo do movimento indígena” (MUNDURUKU, 2012), pelo escritor e doutor em Educação, Daniel Munduruku, da etnia Munduruku. Em sua tese, ele demonstra que a luta por direitos tem ensinado os povos indígenas na construção de um movimento social e ensinado também à sociedade brasileira.

Ademais da ação educativa, da mesma forma, a ação performativa deste movimento tem potencial. Eu interpreto a visão do ancestral da etnia Macuxi, Jaider Esbell, uma grande referência como artista, que manifesta que “arte” e “indígena” têm origem comum e indissociável, e não há como falar de indígenas sem falar do direito à terra e à vida (Jaider Esbell, 2018, p. 127). Eu percebo que não é possível dissociar a dimensão estética e política nessa discussão, enfatizando, assim, a ação performativa que ocorre na luta.

A luta do movimento e esta educação, que descrevo acima, podem estar em performance se as analisarmos através de uma lente metodológica (TAYLOR, 2013). Essa lente pode nos ajudar a observar as diversas formas de ação humana (SCHECHNER, 2012), como o caráter educativo e o curso de um movimento social.

A performance descrita como episteme pela professora do Departamento de Estudos da Performance da New York University, Diana Taylor, diz respeito a uma forma de conhecimento na qual as performances, por meio do corpo, o que ela chama de “ação incorporada”, são capazes de difundir conhecimento e memória de um grupo (TAYLOR, 2013, p. 17). Ela se inspira nos estudos de performance do professor e um dos grandes fundadores dos estudos da performance, Richard Schechner.

Refletindo sobre “educação” e “performance”, percebo que há diversos diálogos que podem ocorrer, com foco em como se manifestam na luta indígena, mais especificamente na etnia Guarani no Sul do Brasil, buscando as relações entre a educação e a performance no movimento indígena contemporâneo em prol da terra e da educação.

Diante do contexto demonstrado, a presente pesquisa está em busca de responder à seguinte questão: Quais são as relações entre educação e performance no movimento indígena Guarani em relação à terra e à educação?

Para refletir sobre o caráter educativo e performativo nos processos de ensino e aprendizagem envolvidos na luta pela terra, assim como na luta pelo ensino indígena, escolhi três contextos distintos que podem apresentar semelhanças e divergências.

Esses três contextos buscam abarcar uma gama de diversidade do ensino indígena no contemporâneo, desde a educação tradicional, sem necessariamente o atravessamento do Estado, como o cotidiano da escola autônoma Tekó Jeapó, localizada na Retomada Mbya Guarani em Maquiné, RS; a educação escolarizada e regulamentada pelo Ministério da Educação, como a Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Karaí Arandu, localizada na Tekoá Jaita’ty no Município de Viamão, RS; até os processos formativos de professores indígenas da Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica na UFSC, na formação de professores Guarani.

Com o objetivo de analisar de que forma o movimento indígena está inserido no cotidiano desses três contextos, que pode se construir de maneira educativa e performativa. Surgem questionamentos como: quem está trazendo as pautas do movimento indígena para serem discutidas no contexto escolar? Na educação tradicional, o movimento se organiza de forma mais orgânica? O tema "movimento social" está sendo trabalhado nos TCCs da Licenciatura? De que forma ele é trabalhado? Nessas perguntas, o que as orienta, é o alinhamento de conceitos, educação e performance, para pensar os movimentos indígenas por terra e educação.

Para isso, é importante esclarecer minha interpretação dos conceitos usados na pesquisa. A educação, por exemplo, a entendo como um processo aliado à vida, e a antropologia como um processo de educação (INGOLD, 2020). Quanto à performance, que está presente em rituais, xamanismo, processos do fazer artístico, ritos, rituais do cotidiano, jogos, movimentos sociais (SCHECHNER, 2012), a vejo como um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo (TAYLOR, 2013; MARTINS, 2021).

A epistemologia da pesquisa será construída com base nos trabalhos acadêmicos e intelectuais de pensadores indígenas contemporâneos, tais como Ailton Krenak (2015, 2019, 2020), Daniel Munduruku (2012), Edgar Kanaykõ Xakriabá (2019), Eliane Potiguara (2002), Gersem Luciano Baniwa (2019), Jaider Esbell (2018) e Sandra Benites (2015). E pensa a antropologia como uma experiência e um modo de intervenção no mundo.

Acredito que, ao término da pesquisa, possivelmente, os três contextos nos quais irei me aprofundar poderão interagir a partir das distintas experiências, enriquecendo-as e permitindo aprendido com as diferenças entre elas. Essa troca poderá contribuir, em especial, para as formações de docentes indígenas.

Em um breve resumo, este estudo está sendo estruturado da seguinte forma: idas ao campo, revisão bibliográfica que será conduzida com um levantamento de todos os trabalhos acadêmicos realizados pelos Guarani no âmbito da Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, buscando de que forma os temas como educação e movimentos sociais estão sendo articulados. Em paralelo a isso, um levantamento bibliográfico de autores indígenas e não indígenas que pesquisam no campo da educação, educação indígena, movimentos indígenas e performance.

Objetiva identificar como as relações entre a educação e a performance no movimento indígena contemporâneo têm sido elaboradas pelos acadêmicos indígenas da etnia Guarani, em suas pesquisas sobre educação e no cotidiano da educação indígena Guarani. Detalhar como a performance e a educação aparecem em diversos contextos e, por fim, debater se e como as pautas trazidas pelo movimento indígena estão sendo abordadas nas escolas indígenas Guarani, tanto nas escolas autônomas quanto nas escolas diferenciadas regulamentadas, e, por fim, nos trabalhos acadêmicos de pesquisadores indígenas Guarani.

Durante o período de campo, algumas questões irão me acompanhar, que não sei se poderão ser respondidas, mas são fios condutores: A luta indígena é fomentada por quem em um contexto de sala de aula de uma escola indígena formal? Como e de que forma a educação indígena hoje fomenta essas lutas e constrói o futuro de lutas? Quais são as diferenças entre a escola indígena não formal e a formal?

Em relação ao campo de estudo, nesta pesquisa em andamento, irei apresentar os contextos que serão investigados e analisados. Para isso, buscarei compreender a interseção entre educação e performance no movimento indígena Guarani, com um enfoque específico na Região Sul do Brasil. Explorarei três cenários distintos que desempenham um papel crucial na educação indígena contemporânea: a educação tradicional, a educação escolarizada regulamentada pelo Estado e os processos de formação de professores indígenas. Como o Povo Guarani na Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica; a Educação Escolar Indígena Diferenciada, a Escola Estadual de Ensino Fundamental Karaí Arandu e a Escola Autônoma Tekó Jeapó na Retomada Guarani em Maquiné-RS.

O curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica tem como objetivo a formação de professores indígenas para atuar nos anos finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio, adotando uma abordagem intercultural e interdisciplinar. Ele licencia professores e pesquisadores pertencentes às etnias Guarani, Kaingang e Laktãõ-Xokleng.

Sandra Benites, Guarani Nhandeva, atualmente doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu trabalho de conclusão de curso na Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica (UFSC), aborda a educação por meio da prática da oralidade:

Nós Guarani aprendemos ouvindo, observando, praticando, acompanhando os mais velhos, sejam eles kyingue mais adultos, ou nossos pais, avós, tios. A criança tem que escutar, sentir, observar e isso é feito na prática, através das experimentações desde pequenas. Elas praticam aos poucos, de acordo com a idade. É assim que aprendemos, que conhecemos. (BENITES, 2015, p.27)

É de extrema importância cursos como este, capazes de formar professores com diálogo a partir de suas próprias epistemologias. O reconhecimento e valorização das perspectivas culturais e conhecimentos tradicionais das comunidades indígenas desempenham um papel fundamental na construção de um sistema educacional mais inclusivo e diversificado. Além disso, ao preparar professores indígenas para atuar nas escolas indígenas e em outros contextos educacionais, esses cursos contribuem para a preservação e revitalização das línguas e culturas indígenas. O ensino intercultural permite que as tradições e saberes locais sejam integrados ao currículo escolar, proporcionando uma educação mais autêntica e enriquecedora. Portanto, programas como a Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica desempenham um papel vital na promoção da diversidade cultural, e na garantia do direito dos povos indígenas à educação de qualidade que reflita suas próprias realidades e aspirações.

A escola Karaí Arandu, inaugurada em 2002, recebeu a visita de Maria Aparecida Bergamaschi entre 2003 e 2004. Atualmente professora na Faculdade de Educação da UFRGS, ela acompanhou as atividades escolares de algumas aldeias do Rio Grande do Sul, incluindo a Tekoá Jatai'ty, onde se localiza a escola Karaí Arandu. A professora observou os processos de escolarização e como a comunidade está se adaptando à educação escolar diferenciada, buscando construir uma escola com princípios alinhados à educação tradicional guarani. Bergamaschi faz reflexões a respeito do que nomeia como "apropriação" (BERGAMASCHI, 2005 e 2007), destacando como os indígenas, a partir da escola diferenciada aliada à cultura tradicional, se apropriam de conceitos, permitindo a criação de uma educação escolar própria.

Incluindo no curso tanto os processos de formação de professores indígenas, já que a escola Karaí Arandu também realiza a formação de professores indígenas da comunidade, quanto o funcionamento regular da Educação Escolar Indígena, com a colaboração e atuação de especialistas em saberes tradicionais.

A Escola Autônoma Tekó Jeapó é a realização de um sonho para o Cacique André Benites, que realizou o levante para retomar as terras em Maquiné na área da extinta Fundação Estadual de Pesquisa Agropecuária (Fepagro). Essa escola segue princípios de uma educação "tradicional" e não é uma escola regulamentada pelo Estado. Como nas palavras do Cacique André Benites, Mbya Guarani, "sonhar a escola" (André Benites, Retomada, 2019) sendo recriada de acordo com a cultura, considerando os distintos modos de vida e distintas pedagogias.

Na fala de André Benites, cacique da retomada Tekoá Ka'aguy Porã Maquiné-RS, "Retomada não é só território, não é só da terra, do lugar, retomada é retomada da vida, a gente voltou a viver" (André Benites, Retomada, 2019), expressa o teko porã (bem viver). Compondo pensamento a partir de minha leitura de Schechner (2012), na qual os rituais são memória em ação, a cultura é viva na medida em que ela é performada.

Penso que um movimento social está sempre em progresso, em desenvolvimento, assim como a performance. O primeiro autor com quem tive contato nesse campo foi o professor e teatrólogo Richard Schechner e sua perspectiva sobre performance, na qual os movimentos sociais podem ser considerados performances (2012). Estou ampliando a forma como estou trabalhando com o conceito de performance também por meio de Leda Maria Martins (2021) e Taylor (2013), que descrevem as performances como algo que "conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo" (MARTINS, 2021, p.39). Como meio de transmissão de conhecimento, essas perspectivas estão conjuntamente construindo uma epistemologia.

A forma interdisciplinar com a qual estou fomentando esse caldo de discussões relacionando pesquisas em ciências humanas, como antropologia, performance e pesquisa indígena, não é "nova". Autores como Regina Pollo Muller (2008) e Luiz Davi Vieira Gonçalves (2020, 2021) já escreveram sobre como a experiência ritual nas sociedades indígenas se aproxima da performance.

Sei que, em minha escrita, estou ampliando o conceito de performance de forma muito particular. Por vezes, posso aproximar referências que, dentro do chamado "campo da performance", podem estar de alguma forma em oposição. No entanto, enxergo essa abordagem como complementar, pois esse campo me possibilita pensar em uma metodologia de análise sobre processos artísticos e sociais.

Em relação à educação, minhas primeiras inspirações para pensar no tema desta pesquisa foram os livros "O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)" de Daniel Munduruku (2012) e "Antropologia e/como educação" de Tim Ingold (2020). Esses dois autores suscitam questões em torno da educação como um processo aliado à vida que consigo relacionar ao campo da performance (MARTINS 2021; SCHECHNER 2012; e TAYLOR 2013) e, principalmente, aos pensamentos dos intelectuais indígenas, que constituem a base epistemológica para esta pesquisa.

Daniel Munduruku e Tim Ingold me ajudam a pensar no processo de aprender junto com as pessoas e suas experiências, voltando essas experiências, neste caso, para o movimento indígena guarani pela terra e pela educação. Nesse processo de aprender junto, também pode ser interpre-

tado como as zonas vitais dos atos de transferência (TAYLOR, 2013), se olharmos através das lentes das performances. Do meu ponto de vista performativo, a coletividade se expressa neste projeto nos três distintos contextos em que está a educação indígena Guarani que pretendo analisar.

No livro que deriva da tese de doutorado em Educação de Daniel Munduruku (2012), somos apresentados à história do movimento indígena no contexto de redemocratização e ao caráter educativo desse movimento, tanto para os indígenas protagonistas da luta, formando novos quadros de continuidade, quanto para a sociedade brasileira de forma mais ampla. Trata-se de um movimento constituído de memória, identidade e projeto em um corpo coletivo.

Em "Antropologia e/como Educação" (2020), Ingold constrói seu pensamento ao longo do livro, no qual entende que, essencialmente, a Antropologia é um processo de educação, constituído do ato de se engajar com as pessoas com quem se pretende aprender, em um processo reflexivo sobre as muitas possibilidades de viver e de vivenciar a educação.

Outra referência importantíssima para a constituição desta pesquisa é a vasta experiência em educação indígena de Gersem José dos Santos Luciano, indígena da etnia Baniwa, filósofo, antropólogo e professor. Seu livro "Educação Escolar Indígena no século XXI: encantos e desencantos" (2019), resultado de uma tese em Antropologia, descreve o processo político e o envolvimento dos movimentos indígenas e do Estado na construção das políticas de educação escolar indígena no período de 2003 a 2019. O que é interessante para o recorte desta pesquisa é que, assim como Daniel Munduruku, Luciano percebe que a participação indígena nos processos de representação e gestão social geridos pelo movimento indígena serve como um processo de aprendizagem empoderador ao próprio movimento na luta por políticas indigenistas, como a luta pela Educação Indígena.

Acredito em uma educação que esteja envolvida nos fazeres de uma cultura, que possa contribuir nas reivindicações por direitos sociais, ensinando o pensamento crítico (HOOKS, 2020). E vejo a performance como atos vitais de transferência (TAYLOR, 2013). Há diversas pesquisas sobre educação indígena, mas quando eu alinho os dois conceitos, educação e performance, estou concebendo meu olhar autoral.

Gersem Luciano Baniwa, professor e antropólogo pertencente ao povo Baniwa, enfatiza em suas pesquisas que os indígenas contemporâneos buscam o ensino escolar como um meio de fortalecer seus povos na luta por direitos e cidadania, num processo de conscientização histórica (LUCIANO, p. 46, 2019) e questiona: "como garantir uma educação diferenciada aos indígenas em todas as fases de seu percurso escolar e universitário?" (LUCIANO, p. 65, 2019). Nesse movimento, também se atualizam os projetos de bem viver nas sociedades indígenas.

Esta pesquisa buscará demonstrar de que forma o movimento indígena está inserido nos diferentes contextos de ensino Guarani no Sul do Brasil e de que forma a educação pode estar contribuindo para a luta. A educação escolar indígena é vista de diversas maneiras por diferentes indígenas de vários povos: "Escola formadora de guerreiros", "escola para aprender a ler um documento", "a serviço da comunidade", "escola para formar nossos próprios advogados, médicos, enfermeiros, professores...", "para não depender mais dos brancos", "para não sermos mais explorados", "escola inserida na luta pela terra", "escola na retomada" (CIMI, p. 16, 2014).

Tendo em vista que a legislação sobre o Ensino Indígena deve estar aliada ao cotidiano das comunidades, é necessário que as pautas das lutas estejam inseridas no cotidiano. As diretrizes têm

como objetivos orientar as escolas indígenas da escola básica e os sistemas de ensino da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, na elaboração, no desenvolvimento e na avaliação de seus projetos. De acordo com o parágrafo único que especifica que as diretrizes estão pautadas pelos princípios da igualdade social, respeito à diferença, atendendo às especificidades, com atenção ao bilinguismo e à interculturalidade, sendo esses os fundamentos da Educação Escolar Indígena. Assim, as diretrizes orientam os processos de construção de instrumentos normativos dos sistemas de ensino para que seja um projeto orgânico, garantindo as especificidades, bem como a garantia do multilinguismo e bilinguismo, que valorizam suas línguas e saberes.

Diante da análise dos diversos contextos da Educação Escolar Indígena no Sul do Brasil, fica evidente que a relação entre a educação e a performance desempenha um papel crucial no fortalecimento dos povos indígenas e em suas lutas por direitos, em especial a reivindicação das terras. Esse estudo oferece uma oportunidade valiosa para explorar a sinergia entre esses dois conceitos “educação” e “performance” e entender como eles se manifestam na realidade dos povos indígenas, promovendo uma educação que respeita suas culturas e lhes permite continuar lutando por seus direitos.

Através do estudo desses contextos, compreendemos como a educação não se limita ao espaço da sala de aula, mas permeia o cotidiano das comunidades e é inseparável da performance cultural, social e política. As diretrizes e regulamentações nacionais reforçam a importância do respeito à diversidade e à interculturalidade na Educação Escolar Indígena. Assim, a pesquisa destaca a necessidade de considerar a educação como um processo contínuo e em constante evolução, onde a performance desempenha um papel vital na transmissão de conhecimento e memória, fortalecendo as lutas e projetos de bem viver dos povos indígenas na contemporaneidade.

O que se torna claro é que a educação não é meramente um processo formal, mas uma prática intrinsecamente conectada à vida e à cultura das comunidades indígenas. O desafio é encontrar formas de garantir uma educação que seja verdadeiramente diferenciada, intercultural e bilíngue, respeitando as particularidades de cada povo indígena, valorizando suas línguas e saberes. No entanto, a legislação e as diretrizes específicas representam passos significativos nessa direção, ao mesmo tempo em que as comunidades indígenas continuam a fortalecer sua luta por direitos e a afirmar sua identidade na busca por uma educação que esteja em harmonia com seus valores e visões de mundo. Nesse processo, a performance desempenha um papel vital, ajudando a transmitir conhecimento, memória e cultura, consolidando o bem viver (teko porã) dos povos indígenas e contribuindo para a construção de um movimento social em permanente construção.

REFERÊNCIAS

BENITES, Sandra (Ara Rete). **Nhe'ẽ, reko porã rã**: nhemboea oexakarẽ – Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFH/ Departamento de História – DH. Monografia do curso de Licenciatura Intercultural Indígena. 2015.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. Educação Escolar Indígena: Um modo próprio de recriar a escola nas aldeias Guarani. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 27, n. 72, p. 197-213, maio/ago. 2007.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. **Nhembo'e**: enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guarani. Programa de Pós-Graduação em Educação/ UFRGS, 2005. Tese (doutorado).

BRASIL. **Decreto nº 1.775, 08.01.1996**. Dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação das terras indígenas e dá outras providências.

BRASIL. **DECRETO Nº 6.861, DE 27 DE MAIO DE 2009**. Dispõe sobre a Educação Escolar Indígena, define sua organização em territórios etnoeducacionais, e dá outras providências.

BRASIL. **Decreto nº 7.747, de 05.06.2012**. Institui a Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas – PNGATI.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, LDB. 9394/1996.

BRASIL. **Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973**. Dispõe sobre o Estatuto do Índio.

BRASIL, Ministério da Educação. **As leis e a educação escolar indígena**: Programa Parâmetros em ação de Educação Escolar Indígena. Org. Luiz Donisete Benzi Grupioni. Brasília: MEC/SEF, 2001.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Resolução CNE/CEB nº 5, de 22 de junho de 2012** - Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Ensino Fundamental. Referencial Curricular Nacional para as escolas indígenas (RCNEI), 1998.

CATÁLOGO 32ª Bienal de São Paulo 1ªED. 2016.

CIMI. **Por uma Educação Descolonial e Libertadora**: Manifesto sobre a educação escolar indígena no Brasil. Brasília: Cimi, 2014.

CORRÊA, Edgar Nunes Correa Kanaykõ Xakriabá. **Etnovisão**: o olhar indígena que atravessa a lente. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Antropologia Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. **Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; BARRETO, João Paulo Lima; PALANDI, Viviane; BARRETO, Ivan Menezes (Org.). **Diálogos**: Arte e Bahsesé - Ukuse: Bhasé Merise. 1. ed. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Performance-Ritual ÜHPÜ: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. **MORINGA — Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 11-31, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59956>. Acesso em: 02/09/2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 2, 185-196, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185074>. Acesso em: 02/09/2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Eu sou um outro você: descolonizando o saber na prática da metodologia Kõkamõu. In: BRONDANI, Joice Aglaes; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo (Org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**; tradução Bhuvli Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

Índio Cidadão?. **Direção**: Rodrigo Siqueira Arajeju. Distrito Federal, 2014, DVD (52 min).

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como Educação** - Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak (Encontros)**. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não é Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LUCIANO, Gersem José dos Santos. **Educação Escolar Indígena no século XXI: encantos e desencantos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula; Laced, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. - Rio de Janeiro: Cogobó, 2021.

MULLER, Regina Pollo. Ritual e performance nas artes indígenas. Museu, Identidades e Patrimônio Cultural. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Triom, 2002.

PROJETO Político Pedagógico do Curso Licenciatura Intercultural Indígena do sul da Mata Atlântica. Florianópolis, 2015.

RETOMADA Yvyrupá. 14 de fev. de 2019. Publicado por Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <https://youtu.be/OubhRJzWBJ8>. Acesso em: 27 de maio de 2022.

SCHECHNER, Richard. seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. **Performance e Antropologia** - Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard, ICLE, Gilberto, PEREIRA, Mario Andrade. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, v. 35, n. 2, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

REFLEXÕES SOBRE UMA INDIGENEIDADE TRANSEMISSFÉRICA A PARTIR DA “CAIXA DE DRAMATURGIAS INDÍGENAS”

Luna Rosa Lopes Pereira Recaldes¹

RESUMO

Este artigo convida à observação de algumas questões despertadas pela Caixa da Dramaturgias Indígenas (publicação da Outra Margem e n-1 edições, 2023), compilado de 11 textos, relacionando-as com o artigo “*Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica*” (2018), do pesquisador Emil Keme, cuja proposição central está na articulação de um movimento de levante e consolidação das nações indígenas a partir da identificação de experiências que as unem. Também provoca cruzamentos com o pensamento do líder e escritor indígena Ailton Krenak. Essa reflexão oferece subsídios para pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em que pesquiso como as políticas de extermínio praticadas contra os povos originários reforçam as distâncias, rupturas e oposições com as ideias dominantes de pátria, nação e coletividade e como isso é abordado na cena contemporânea.

Palavras-chave: povos originários, dramaturgia, indigeneidade, abiyala/abya yala

RESUME

This article invites to observe some questions raised by the Box of Indigenous Dramaturgies (publication of Outra Margem and n-1 editions, 2023), compiled from 11 texts, relating them to the article “*For Abiyala to Live, the Americas Must Die: Toward a Transhemispheric Indigeneity*” (2018), by researcher Emil Keme, whose central proposition is the articulation of a movement of uprising and consolidation of indigenous nations based on the identification of experiences that unite them. Also, it provokes intersections with the thoughts of indigenous leader and writer Ailton Krenak. This reflection also offers subsidies for ongoing master's research in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto, where I research how the extermination policies practiced against original peoples reinforce the distances, ruptures and oppositions with the dominant ideas of homeland, nation and collectivity.

Keywords: first nations, dramaturgy, indigeneity, abiyala/abya yala

INTRODUÇÃO

Aqui é assim, fronteira líquida onde as coisas têm passagem. Rios de diversas águas, cantando benzeram-se, corpos em movimento. Respeite as horas mortas, em que se deve estar atento. Em seu constante fluir o rio diz a quem tiver ouvidos para ouvir a sua voz: “Somos seres-rios, sempre estivemos nesse mundo e nessas terras desenhamos caminhos por onde vocês navegam. (KAMBEBA, CARELLI E DE PAULA, 2023, p.36).

¹Luna é mestranda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, orientada pela Profa. Dra. Alba Vieira. Performer, poeta e produtora cultural. Email: luna.recaldes@gmail.com

O trecho acima, com o qual começo este artigo para animar nossos espíritos, faz parte da dramaturgia “Amazonias, ver a mata que te vê”, escrita por Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula, que compõe a Caixa de Dramaturgias Indígenas². Esta Caixa reúne 11 textos criados, nos últimos anos, por artistas indígenas ou em co-autoria entre indígenas e parceiros não indígenas, reunindo-os de várias regiões do Brasil, além de Chile e Argentina. A organização do livro foi feita por mim e pela pesquisadora Trudruá Dorrico, do povo Macuxi de Roraima, e lançada pela produtora Outra Margem em parceria com a n-1 edições em 2023.

Ao nos debruçar sobre o conteúdo da Caixa, podemos acessar algumas dimensões da aplicação do conceito de Indigeneidade Transhemisférica na arte. Esta é uma proposição criada pelo professor e pesquisador Emil Keme³, da nação Maya K’iche, em seu artigo “*Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica*” (“Para que Abiyala viva, as Américas devem morrer: rumo a uma indigeneidade transhemisférica”, em livre tradução). Keme convoca uma ampla mobilização de coletividade das nações indígenas, sugerindo para isso, sobretudo, que tomemos Abiyala⁴ como lugar de enunciação indígena transhemisférica.

Isto é, a consolidação de uma emancipação perpassa por enxergar o mundo para além das fronteiras e contornos geopolíticos impostos pelos europeus, pelos colonizadores, aludindo nesse processo aos mais de 2000 povos e mais de 1000 idiomas que conviviam originariamente entre os dois hemisférios de todo o continente (chamado, depois, de americano), com suas próprias dinâmicas diversas. Para Keme, nesse sentido, será preciso até mesmo superar a ideia de “América Latina” que, como projeto político, não contempla a integralidade dessa proposta nem no sentido geográfico nem no simbólico, sendo esta uma corrente de pensamento que igualmente tem se manifestado na arte. Veja este trecho da dramaturgia “Contra Xawara”, de João Nyn:

Esse continente não pode se chamar Améryca. Temos que esquecer de uma vez por todas a Améryca, seja ela Latyna ou não. Essa não pode ser a construção de nosso povo, de nosso encontro. Não há futuro para uma terra batizada com o nome de quem a violentou. Um colonizador. Améryco... Amerýndyos... (NYN, 2023, p. 13)

A apropriação do sentido de Abiyala se aproxima mais daquilo que Ailton Krenak chamará de “fronteiras fluidas” (2018), que são aquelas que permitem fluxos cartográficos e políticos mais livres entre as pessoas e comunidades, mesmo para além dos povos que são transfronteiriços - sugerindo outras fronteiras que possibilitem o livre trânsito, sem passaportes ou sanções, menos duras que as convencionais fincadas pelo Estado-nação.

Temos que pensar cada vez mais em instrumentos internacionais que asseguram a fluidez entre os povos, inclusive para a gente ir devagarinho mudando um padrão arcaico - dos povos europeus que vieram colonizar a América com esse cacoete de delimitar fronteiras, tão duras que não podemos transpô-las. Acho que isso é uma memória dos tempos dos

² Para mais informações, ver: <https://www.outramargem.art/caixadedramaturgiasindigenas>

³ Emil Keme é bolsista do Radcliffe Institute 2022-2023 em Harvard, membro da Comunidade de Estudos Maias e professor de Inglês e Estudos Indígenas na Emory University. Seu livro mais recente é *Le q’atzij Mayab’/Nossa Palavra Maia. Poéticas da resistência em Iximulew/Guatemala* (2022).

⁴ Abiyala, que significa “terra em plena maturidade” dentro de uma escala geológica, para o povo Guna, também é o nome empregado para se referir aos territórios que hoje compõem o continente americano em sua totalidade.

castelos, das guerras, de povos acuados pela peste. Fronteira é uma coisa medieval. Se a gente está querendo um mundo de paz, temos que pensar um mundo onde as fronteiras não sejam bloqueios - já que provavelmente nunca vamos eliminá-las do nosso horizonte. Fronteiras que sejam mais indicações de transições, de gradientes na paisagem que precisam e possam ser transpostas (KRENAK, 2018, p.3).

Objetivamente, para que o desenvolvimento da Indigeneidade Transhemisférica seja operada, Keme propõe estratégias diversas como a identificação de experiências em comum que convergem nessas nações; bem como intercâmbios epistemológicos multilíngues e o exercício da autodeterminação. São estes três pontos, principalmente, que enfatizo aqui neste artigo para começar a desenvolver uma discussão sobre esse conceito frente às confluências encontradas nos textos da Caixa de Dramaturgias Indígenas.

A CAIXA DE DRAMATURGIAS INDÍGENAS

O lançamento do livro ocorreu em julho de 2023 durante a terceira edição do festival “TePI - Teatro e os povos indígenas”⁵, cuja direção artística é realizada pela atriz e ativista Andreia Duarte em parceria com o escritor e líder indígena Ailton Krenak.

Para realizar uma contextualização importante sobre a criação da Caixa hoje, no Brasil, vale dizer que foi idealizada por Andreia Duarte⁶ e surge no fluxo de outros projetos realizados por sua produtora, a Outra Margem. Especialmente pela influência da experiência anterior de publicação do livro “Teatro e os povos indígenas, janelas abertas para a possibilidade”⁷, também co-produzido com a n-1 edições, lançado em 2021 no contexto de pandemia. Este livro, cujo potencial de relevância e alcance já se mostrava muito significativo, descortinou um cenário ávido por publicações deste tipo. Rapidamente recebemos relatos de educadores inserindo a leitura do material em suas práticas pedagógicas e as reverberações permanecem ainda hoje. Na Universidade Federal de Ouro Preto, os textos deste livro já foram inseridos nas ementas em disciplinas da pós-graduação de Artes Cênicas. O “Janelas” compila 14 textos de autores indígenas, ou em parceria com não-indígenas, refletindo sobre suas práticas na dramaturgia, atuação, performance, encenação e educação.

Portanto, a idealização da Caixa de Dramaturgias Indígenas surge também nesse contexto de emergência do mapeamento, estruturação e disseminação desses conteúdos. Como metodologia para organização do livro, eu e Trudruá elegemos juntas alguns critérios. O primeiro seria a presença da autoria indígena em todos os textos participantes. Com o passar do tempo, realizando o mapeamento, convite e recepção dos textos, confirmamos que boa parte dessa criação tem sido feita através de parcerias entre artistas indígenas e não-indígenas. Havia muitos textos escritos, pelo menos, a quatro mãos, evidenciando a aliança como uma das principais características da produção corrente.

⁵ Para mais informações, ver: <https://tepi.digital/>

⁶ Andreia Duarte é artista, curadora e diretora artística. Morou cinco anos no Parque Indígena do Xingu com o povo Kamayura (MT) e desde então trabalha como apoiadora à causa indígena, completando mais de 20 anos de realizações artísticas, culturais, educativas e de pesquisa acadêmica.

⁷ Para mais informações, ver: <https://www.outramargem.art/janelas-abertas-para-a-possibilidade>

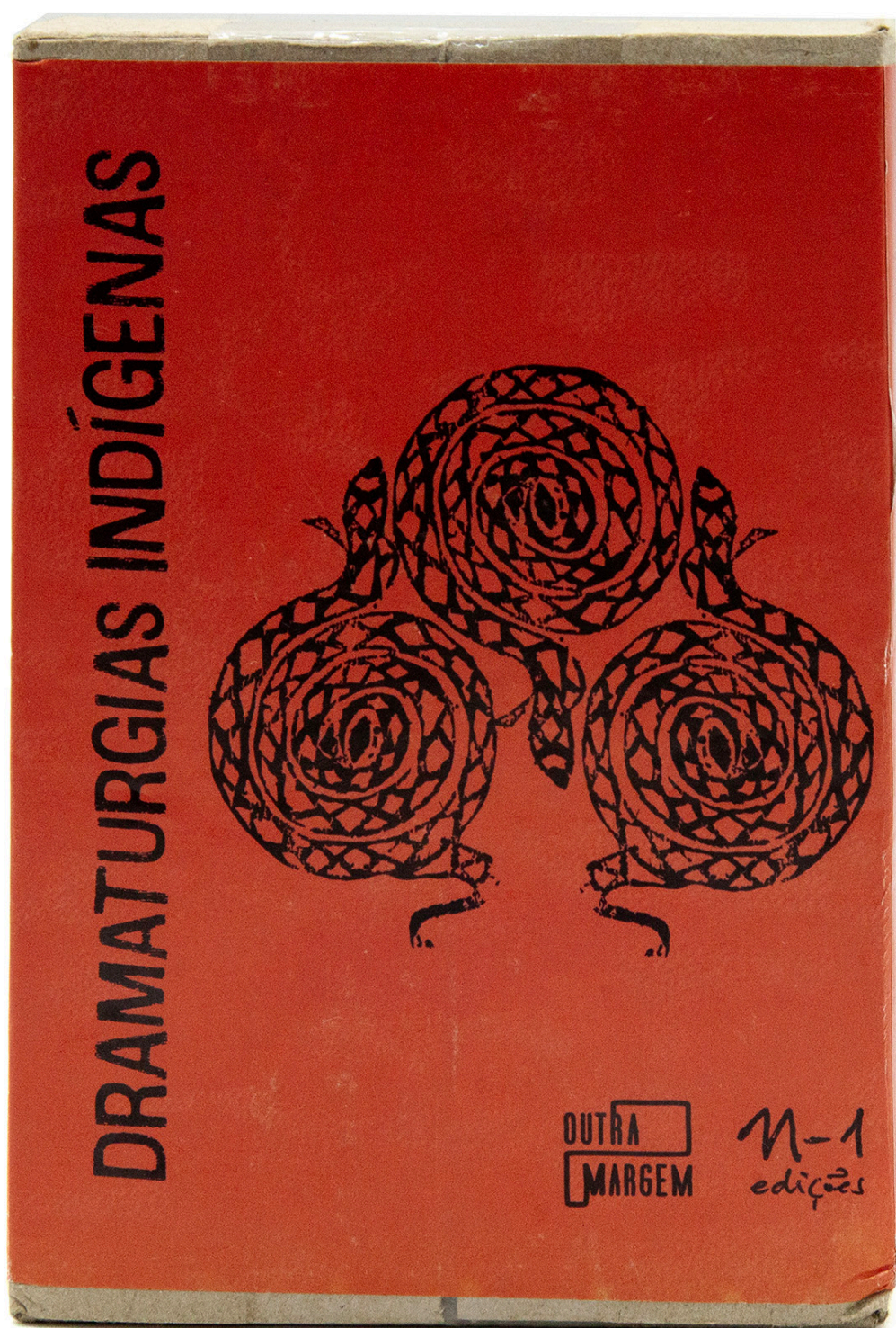


Figura 1. Caixa de Dramaturgias Indígenas. Ilustração criada pelo artista indígena Ziel Karapotó para a capa do livro Caixa de Dramaturgias Indígenas. Ziel Karapotó. Diagramação da capa: Ana Lancman (n-1 edições).

Fonte: Outra Margem Arte Produção.

#paratodomundover

Trata-se de uma ilustração de 03 cobras enroladas, em cor preta, estilizadas como gravuras, que estão independentes mas muito próximas entre si em uma correlação. O fundo tem cor vermelho-alaranjada, como terracota, com ranhuras. À esquerda, na vertical, está escrito Dramaturgias Indígenas.

Também estabelecemos a diversidade geográfica como critério para abarcar, sobretudo, maior diversidade de etnias envolvidas no projeto e, conseqüentemente, de cosmologias e realidades, com o intuito de transmutar a percepção equivocada do ser indígena como único e homogêneo. Critério esse que na verdade evoluiu de forma muito natural. Para compor este primeiro volume da Caixa de Dramaturgias Indígenas, chegamos primeiramente aos autores cuja atuação em seus territórios tem se destacado. Isto é, escolhemos partir de um olhar aguçado para agentes cuja sementeira contínua e consistente tenha originado florestas; e olhar para estas florestas já plantadas.

A partir daí logo se deu a amplitude da diversidade das 11 dramaturgias a que chegamos, número este que traz uma amostra significativa do cenário atual nas artes cênicas, e que era também a possibilidade máxima dentro de um contexto administrativo; cuja abundância alcança o bioma amazônico, a mata atlântica, o cerrado, a floresta valdiviana, entre outros - com presenças que não estão isoladas entre si, mas criam zonas de transição, de intersecção, nos fazendo lembrar que “encontros em fluxo somático sugerem novas ecologias de pesquisa e também a necessidade de novas dramaturgias” (VIEIRA et. al, 2022).

Estas produções têm a mais sortida configuração textual entre si, abarcando nisso a formatação, o tom e a estrutura geral, e acreditamos ser esse um resultado final coerente tendo em vista os métodos citados há pouco. Também, satisfatório, quando pensamos naquilo que Andreia Duarte e Naine Terena escrevem na organização do livro “Teatro e os povos indígenas, janelas abertas para a possibilidade”, ressaltando sua “intenção de não estabelecer cânones sobre o fazer teatral indígena, mas trazer ao público a movimentação dos artistas indígenas em torno da arte da cena.” (2021).

Para mencionar as autorias presentes e ilustrar a diversidade das questões das vivências indígenas que transbordam na Caixa de Dramaturgias Indígenas, reproduzo aqui parte do texto de organização:

Podemos sentir as urgências dos Guarani no contexto do Mato Grosso do Sul com as duas dramaturgias apresentadas pelo Grupo Liberdade PKR, formado por jovens indígenas e conduzidas pelo professor Duadino Martines. Seus textos escancaram a extraordinária pulsão de vida que encontram juntos, mesmo face ao injusto enfrentamento que lhes é colocado pelo poder agrário e latifundiário local.

Ainda que distantes geograficamente, percebemos algumas semelhanças com as narrativas construídas pelo Teatro Maiuhi. Este, outro grupo jovem, criado no Amapá, parece exprimir também a força do coletivo frente ao preconceito e à invisibilização dos povos indígenas.

Com os rostos banhados pelo sol que desponta na cabeceira do país, temos os solos de Juão Nyn, Luz Bárbara e Bárbara Matias - sendo que as duas últimas compartilham da identidade Kariri. Suas produções convergem ao ampliar as contradições daqueles que são originários do Nordeste. São solos que nos dão a mão e nos conduzem a digressões pessoais que nos chacoalham até que acordemos. Também a escrita disruptiva de seus textos, fora dos cânones, corrobora para isso.

Xipu Puri e Dani Mara, por sua vez, nos convidam para dançar. Siaburu aparece como um passarinho melodioso que passeia pelas entranhas e nos faz pensar sobre nossa ancestralidade. É importante que esse texto floresça no contexto de Minas Gerais, que tanto prendeu o seu passado em cárceres - para recordar o Reformatório Krenak, um campo de concentração de indígenas criado nos anos 1960.

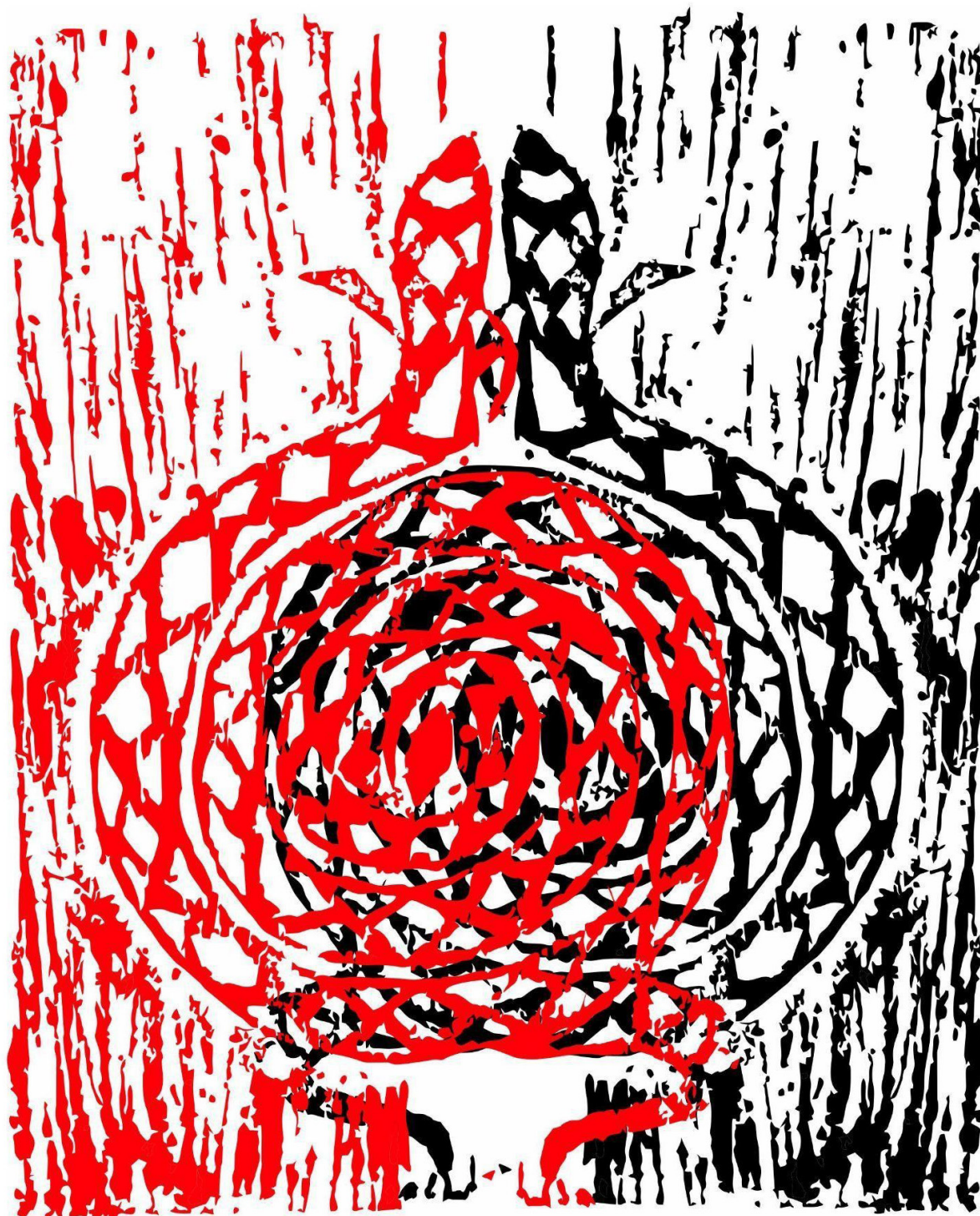


Figura 2. O Silêncio do Mundo. arte criada por Ziel Karapotó para o texto O Silêncio do Mundo, de Ailton Krenak e Andreia Duarte, para o livro Caixa de Dramaturgias Indígenas.

Fonte: Compilação da autora (2023). Outra Margem Arte Produção.

#paratodomundover

Nesta gravura, duas cobras idênticas, uma em cor preta e outra em cor vermelha, estão lado-a-lado, se fundindo.

Sentimento semelhante nos chega com o texto de Tiziano Cruz. Em seu Solilóquio, o que começa como uma perambulação solitária vai progredindo para uma auto-realização catártica, que denuncia a ignorância do estado argentino em relação aos seus povos originários e a insistente continuidade desta realidade.

Para cantar, Ixofij Mongen. Esta belíssima cantata nos é presenteada pelo KIMVN Teatro, companhia que existe há 15 anos no Chile. Sua dramaturgia nos traduz o sentido de AZ Mapu, o regramento que converge conhecimento filosófico, científico e artístico do povo Mapuche.

Cantamos também com O Silêncio do Mundo e Amazonas. Duas obras que em grandes palcos para largas audiências exaltaram e exaltam a multiplicidade da vida e das existências. Ailton Krenak e Andreia Duarte realizam uma conversa que é feita de vozes, imagens, lembranças e sonhos. Além das palavras, trazem os xapiris para conversar conosco em uma relação que homenageia as palavras do xamã Yanomami, Davi Kopenawa. Em Amazonas, o frescor e a pujança de vozes indígenas, pretas, amazônicas, se encontram e nos convidam a ver a mata que nos vê milenarmente. Este mosaico composto por cenas do bioma amazônico e urbanas foi tecido coletivamente por Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula.

Quando mencionamos o desejo de dissipar a percepção homogênea da existência indígena, fruto de um senso comum intencionalmente cravado pela colonialidade, e promover um refinamento desse imaginário, não ignoramos contudo a potência que Emil Keme sugere através da identificação de questões em comum entre os povos, suas histórias e realidades para alcançar uma Indigeneidade Transhemisférica. Observamos portanto que todas as dramaturgias da Caixa têm no mínimo dois pontos em comum. O primeiro é a afirmação taxativa da própria existência, incluindo nisto seus nomes, peles, etnias, línguas e culturas, como vemos neste trecho da dramaturgia “Carcará”, de Bárbara Matias: “Eu nem sou branca, nem sou preta, nem bonita, nem feia, eu sou é vermelha por dentro e por fora, se eu te mostrar meus pés você vai se benzer três vezes, aqui debaixo parece um rio sangrento de tanta vermelhidão” (MATIAS, 2023, p.22).

E também neste trecho da dramaturgia “Margarida pra você lembrar de mim”, de Luz Bárbara:

acho que vim aqui pra lembrar de mim
lembrar desses meus olhos, dessa minha boca, dessa
minha cor,
já me mataram muitas vezes...
dessa minha não cor, desse meu branco, branco,
branco.. doce, doce, doce... desse branco, de tão branco,
vermelho, desse branco esquecimento, desse
embranquecimento, desse pano branco aqui na minha cara...
minha pele manchada, misturada, mestiça, marcada,
machucada...
acho que eu vim aqui me lembrar da minha pele
vermelha.
(BÁRBARA, 2023, p.15)

O segundo ponto em comum é um movimento de contestação da história oficial, tendo em vista o projeto político de apagamento e embranquecimento que permeia essa história. Assim, algumas dramaturgias trazem para a leitura fatos que não são de usual conhecimento público, como “Margarida pra você lembrar de mim”, que homenageia a trabalhadora rural e sindicalista Margarida Maria Alves. A forte figura paraibana lutou contra a violência e pelo fim da exploração dos campone-

ses e pela reforma agrária; foi assassinada a mando de latifundiários e inspirou a “Marcha das Margaridas”. Luz Bárbara, originária kariri, em um tipo de sensível invocação, dialoga com a memória pulsante de Margarida para aguçar a assimilação e realização das próprias raízes e ancestralidade.

PERFORMER traz foto de MARGARIDA, cola como lambe-lambe no papel, pinta rosto de MARGARIDA de urucum.

lembrava que Margarida havia sido assassinada em 12 de agosto e 1983

lembrava que era fim de tarde

lembrava que ela comia uma espiga de milho enquanto

foi assassinada

lembrava que a arma usada foi uma espingarda calibre

12, cano serrado

lembrava que apagaram a luz da cidade de Alagoa Grande

no momento do assassinato

(BÁRBARA, 2023, p.35)

Consideramos portanto que identificar e reconhecer os pontos de intersecção é um exercício tão importante quanto o reconhecimento das diferenças. A seguir, vamos refletir um pouco mais sobre esses pontos em comum.

EXPERIÊNCIAS EM COMUM NA INDIGENEIDADE TRANSEMISSFÉRICA: CONFLITO SOBRE A EXPERIÊNCIA E ENTENDIMENTO DE NAÇÃO

Há uma política de branqueamento: eles sempre quiseram nos apagar do quadro nacional. Há discursos que estão construindo essa nação a partir da negação, a esperança de uma nação branca tem precedência. (CRUZ, 2023, p. 8)

A amplitude do trauma colonial é tamanha que se enverga sobre toda existência, se infiltra nas genealogias, causa terremotos que geram fissuras no chão e promove o embaralhamento das noções de identidade e pertencimento. As políticas de extermínio praticadas contra os povos originários, até hoje introjetadas na memória de países colonizados como o Brasil, Chile e Argentina, reforçam as distâncias, rupturas e oposições com as ideias dominantes de pátria, nação e coletividade.

Partindo dos estudos clássicos, o professor e cientista político Luiz Carlos Bresser-Pereira traz que:

Estado e estado-nação, sociedade civil e nação, classes e as coalizões de classe são conceitos políticos situados no quadro da revolução capitalista que tende a acontecer em cada país, ou seja, da formação do estado-nação e da revolução industrial nesse país. Cada povo que partilha uma etnia e uma história comum busca se constituir em nação, controlar um território e construir seu próprio Estado, dessa forma se constituindo em estado-nação (...) A luta dos povos para se tornarem nações é muitas vezes longa e difícil e só pode ser explicada pelo fato de que toda sociedade precisa de um instrumento político para a realização do que entende serem seus objetivos políticos ou seu destino comum. O conceito de “destino comum” é amplo, mas envolve sempre três objetivos fundamentais: autonomia nacional ou segurança externa, ordem pública interna e desenvolvimento econômico. (BRESSER-PEREIRA, 2017, p.156).



Figura 3. Luz Bárbara. Luz Bárbara faz uma leitura dramática da obra “Margarida pra você lembrar de mim” durante a terceira edição do TePI - Teatro e os povos indígenas, em julho de 2023.

Fonte: Compilação da autora (2023). Fotografia: Abi Poty. Outra Margem Arte Produção.

#paratodomundover

A artista Luz Bárbara está fotografada de perfil, vestindo uma camisa branca e com mãos dadas em sinal de oração. Seu rosto está pintado com urucum com grafismos da etnia kariri e em sua cabeça estão as palhas de uma vassoura, fazendo alusão a um cocar.

Contudo, esta definição a priori não parece contemplar as nuances do que seria efetivamente esta formação e busca de autonomia para o sujeito coletivo indígena, pois o Estado-Nação sistematicamente destituiu do povo originário a possibilidade de sustentação, fruição e empreendimento de toda experiência de “nação”, quanto mais de outras categorias de organização política. O exercício estimulado por Emil Keme no sentido de uma emancipação das nações indígenas, que estão subjugadas pela rigidez de uma nação soberana e vigente, necessariamente deve perpassar pela dedicação à observância desse conflito.

Ailton Krenak, quando aprofunda a noção de territorialidade expandida, sobre as diferenças entre o sujeito coletivo e o individualismo, na contradição de uma ecologia que está afastada do ser, traça também um pensamento pungente sobre a distância com a abstração do que é o Brasil ou ser brasileiro ou, ainda, sobre a noção formadora de nação, de pátria, de uma unidade mistificadora de pessoas: “A ideia consoladora de que estamos no coração de uma nação nunca me confortou” (2018). Esse desconforto permanente é latente em vários momentos nas dramaturgias da Caixa.

O trecho “Toda nação gera subalternização”, da dramaturgia *Contra Xawara*, elucida este afastamento físico, emocional e ideológico que está no cerne da oralidade e das ações de Ailton e que lhe permitiram traçar e avaliar fatos históricos a partir de uma perspectiva amplificada e não-romântica. Sobre até mesmo o período da Ditadura no Brasil, por exemplo, ele não vê uma distinção nas práticas de violência para os povos indígenas, uma vez que os “períodos coloniais foram tão genocidas quanto continuaram sendo (...). Esse marco do tempo não começou com um golpe ou com uma República” (2017); pensamento compartilhado também por criadores indígenas de outros países, como vemos abaixo no trecho da dramaturgia *Ixofij Mongen - Todas as vidas sem exceção*, de Paula e Evelyn González Seguel, através das falas das personagens:

NORMA HUECHE: A desapropriação territorial, a negação de nossa identidade não foi apenas em relação ao povo Nation-Mapuche, mas também em relação a todos os povos originários que antecederam a imposição colonial forçada das nações republicanas em Abya Yala.
DANIELA MILLALEO: A partir deste lof Mapu, sonhamos com um Chile que abrigue todas as nações e povos que preexistiam ao Estado-Nação (SEGUEL, SEGUEL, 2023, p.26)

E também aqui no trecho da dramaturgia “Solilóquio, acorde e bati minha cabeça contra a parede”, do argentino Tiziano Cruz:

Nós do interior da Argentina, os sul-americanos, estamos condenados a ser exóticos, autóctones, regionais e nacionais, nossa origem foi a proibição, a perseguição, a violência e a penetração e, embora tudo isso pareça ser uma mera herança, é algo que ainda teremos de suportar, aceitar que não somos mestiços, mas bastardos, porque não foi uma mistura horizontal, mas forçada, subjugada, violenta e clandestina (CRUZ, 2023, p. 32)

Em “Carcará”, a autora kariri Bárbara Matias ainda traça uma relação sobre o imbricamento da questão de gênero no imaginário sobre pátria:

Brasil, parece nome de primo segundo, sabe aquele parente tão próximo e tão distante? É Brasil, às vezes também te escrevo com Z, Brazil fica um primo que não é de sangue mas



Figura 4. Contra Xawara. Juão Nyn apresenta o espetáculo Contra Xawara durante a terceira edição do TePI - Teatro e os povos indígenas, em julho de 2023.

Fonte: Compilação da autora (2023). Fotografia: Abi Poty. Outra Margem Arte Produção.

#paratodomundover

O artista Juão Nyn está em cena, vestindo um cocar feito de seringas com penas vermelhas nas pontas. Ele está sozinho, frente a um púlpito, com um microfone em sua frente. O ambiente está escuro e atrás de Juão Nyn há uma projeção com os dizeres: toda nação gera subalternização.

é mais próximo. Apesar do parentesco distante e próximo, eu não te esqueço um instante, luto para que tudo o que faço seja uma resposta a isso tudo, não sei dormir com os dois olhos fechados e abraçada numa pátria que não sabe amar porque ela devia ser mátria, e continuar amamentando seus filhos amados que estão se encapando de pátria, devorando, calando as mãtrias por medo da ameaça que estamos causando (MATIAS, 2023, p. 24).

Testemunhamos portanto um estado de alerta e atenção contínuos por parte dos povos originários, mesmo com a passagem do tempo, a demarcação de terras, a mudança dos regimes de governo, a alternância de partidos políticos e a conquista de direitos, porque a permanente “violência, visível ou invisível, prova que as novas relações de domínio podem resultar ainda mais atrozes e eficazes do que o estatuto colonial (GALEANO, 1987), uma vez que “Estado-nação modernos se caracterizam por reciclar lógicas colonialistas que seguem nos desfavorecendo” (KEME, 2018, livre tradução).

Muitos governos civis começam querendo mudanças e terminam trabalhando por evitá-las. Em nome do realismo, fazem-se imponentes. Prisioneiros das estruturas militares de poder, sobrevivem pagando o preço da imobilidade: podem mencionar a reforma agrária, porém não podem fazê-la; podem falar de justiça, porém não podem praticá-la (GALEANO, 1987, p.).

A nação é, portanto, o alicerce de qualquer estado e por conseguinte, de qualquer Estado-nação. Como se espera que um Estado-nação tenha sentido em sua própria existência se promove o genocídio e se antagoniza como inimigo das muitas nações indígenas que o compõem? “Desconfiemos de todos os governos em exercício, que, em seu desejo desesperado de construir uma nação ou um senso de soberania, nos subjagam e nos tornam invisíveis” (CRUZ, 2023, p. 32).

EXPERIÊNCIAS EM COMUM NA INDIGENEIDADE TRANSEMISSIFÉRICA: O CONFLITO DA DEMARCAÇÃO

Ainda como fruto da discussão anterior, de como a sociedade vai se configurando geográfica e politicamente a partir da constituição do Estado-Nação, percebemos como esse mesmo Estado vai dissolvendo a identidade dos povos e (...) os “reduz a arquipélagos de ilhas individuais desconectadas entre si” (GALEANO, 1987). Esse tipo de entrincheiramento das particularidades de um povo pode ser bem observado no trecho da dramaturgia abaixo, que fala sobre a presença avassaladora de colonizadores nos arredores das aldeias:

É uma presença tão próxima, um assédio tão intenso da cultura regional que acaba por abafar a expressão dessas línguas locais, e devagarzinho vai erodindo a cultura desses pequenos grupos até o ponto de eles se integrarem na vida regional sem nenhuma particularidade (DUARTE, KRENAK, 2023, p. Krenak)

E, como consequência, a impossibilidade de fruir uma vida com experiências nem iguais nem aproximadas àquelas dos ancestrais; uma reverberação que surge na dramaturgia de Siaburu, de Dani Mara e Xipu Puri:

ação de mãos:
balaio cresci sem tecer
milho, já não debulho no sol
feijão, já não nasce no chão
(MARA, PURI, 2023, p. 21)

Esse tópico nos faz pensar sobre a própria condição da demarcação de terras como política estatal. Está clara a importância de sua validade na proteção e manutenção dos territórios e, dadas as circunstâncias ainda letárgicas sobre o respeito aos direitos dos povos originários em Abiyala, é provável que a demarcação continue sendo uma das pautas prioritárias da agenda dos movimentos sociais; ainda mais considerando que ainda estamos face a ameaças como o Marco Temporal⁸ no Brasil.

⁸ Marco Temporal é uma tese jurídica segundo a qual os povos indígenas têm direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição.

O Nhe'e moi~ porãa canta:
 É o Cerco contra o Marco
 É a Autodemarcação/Autodeclaração
 Ka'átimbó contra Xawara
 Contracolonyzação
 (NYN, 2023, p.8)

Porém, no cerne desta questão, é preciso reconhecer a contradição existente na demarcação quando retomamos o percurso de uma Indigeneidade Transhemisférica:

No caso da cultura dos povos originários aqui das Américas e para os povos indígenas do Brasil, a ideia de fronteira importa. Por exemplo, a demarcação das terras indígenas é uma violência. Apesar de nós reclamarmos e demandarmos do Estado brasileiro a demarcação das terras indígenas, é como se fosse um mal menor. Já que a gente vive numa cultura onde a fronteira é marca distintiva de domínio, o povo indígena reivindica uma fronteira mais para leitura externa do que uma fronteira para leitura interna. Onde os conhecimentos tradicionais sofrem uma erosão tão grave que nós em pouco tempo nos tornamos uma comunidade de iguais. (AILTON KRENAK, 2018)

A dramaturgia *Filhos dessa Terra*, obra que retrata o conflito de terras entre latifundiários e indígenas no estado do Mato Grosso do Sul, elucida bem o conflito da demarcação na vida cotidiana dos povos aldeados. A ver este diálogo entre fazendeiros e indígenas, bem como a presença da personagem "Ganância":

Poli/Fazendeira: Vocês estão nas minhas terras, a terra de vocês já está demarcada. Saiam!
 Ade/Fazendeiro: E onde está escrito que essa terra é de vocês? Nós temos as escrituras (mostrando um documentos em mãos). Do outro lado os indígenas respondem:
 Geb/Índigena: Mas a Constituição de 88 é clara, a nós indígenas é garantido por lei o direito de viver nessa terra de nossos ancestrais.(...)
 Anuxa/Ganância: Você não está vendo, Dona Justiça. Se bem que assim, com essa venda nos olhos, fica meio difícil mesmo. Mas, enfim, desde a SPI, terras indígenas foram demarcadas e ocupam 13% do território brasileiro. Não contentes, querem mais terras. E para quê? Isso é uma invasão de direitos.
 Geb/Índigena: Mas antes de sermos obrigados a ficar presos em reservas, antes de sermos expulsos de nossas terras tradicionais, todo esse território era nosso (LIBERDADE PKR - PA'I KUARA RENDY – RAI DO SOL, 2023, p. 9 e 11).

INTERCÂMBIOS MULTILÍNGUES NA INDIGENEIDADE TRANSHemisférica

Para fechar as reflexões desse artigo com os olhos e os corações mais arejados, façamos vistas a alguns trechos nas dramaturgias em que podemos ter contato, eventualmente pela primeira vez, com algumas línguas originárias. Convido, se possível, a lermos em conjunto com a voz acesa este canto em guarani:

Jaguata tapé rupi
 Mborai'i revê (2X)
 Javy'a aguã (2X)
 (KAMBEBA, CARELLI, DE PAULA, 2023, p. 63)

Também fazemos o exercício de ler em puri:

makim, ta mopo pañike-yuñun txina prika
taheantah tri yamoeni pañike muya saputen txina prika i yuñun laman bay. Tradução: mas,
mataram nossas coisas
nossos antepassados sabem que nós queremos coisas novas para que se mantenha vivo
nosso espírito
(MARA, PURI, 2023, p. 25)

Das oralidades dos países vizinhos, temos o mapudungun, língua mapuche:

NORMA: Fey tüfachi küzaw, akuy kiñe füşhkü küruf reke, ragi are mew.
Akulüy kuyfike kimün, kuyfike zugu, ku- yfike güxam, chew ñi pewfaluwtun ta iñ kimün, ta
iñ rakizuam. Ka femgechi pegeleleyiñ mew chumgechi iñ rüpütuleael fey iñ kimtuel ta iñ
az mapu zugu. Tradução: Este trabalho vem como um vento fresco, em meio ao calor. Estão
chegando os conhecimentos antigos, as palavras antigas, conversas antigas. Onde nosso
conhecimento, nosso pensamento é mostrado. Essa forma nos é mostrada para que cami-
nhemos nesse conhecimento e conheçamos o AZ Mapu⁹.
(SEGUEL, SEGUEL, 2023, p.17)

Neste momento em que a produção cultural dos artistas indígenas realiza também a demarcação do teatro, vê-se uma intenção genuína em trazer as línguas originárias para a cena, sejam em diálogos ou cantos, nem sempre traduzidos na íntegra. Acreditamos que esse seja um indicador positivo rumo a uma ressignificação epistemológica que promove, também, uma “reaprendizagem para reativar nossas memórias” (KEME, 2018), tendo em vista o projeto pluriétnico, plurinacional e plurilíngue da Indigeneidade Transhemisférica.

Uma vez que a caça às línguas originárias foi historicamente brutal e genocida, com a violenta proibição de seu uso de tantas formas cujos pormenores não citarei aqui, é de se esperar que esse trauma reverbere nos espíritos descendentes que estão hoje vivos. Vale a pena mencionar isso para se dimensionar a assombrosa coragem que é necessária para não somente fazer o exercício da auto-declaração como para resgatar e/ou assumir sua língua ancestral, à guisa de realizar uma prática criativa e educativa que muitas vezes não irá contar com os suportes e referências correntes e canônicos de fala, escrita, gramática, fluxo, pensamento. Se por um lado essa perspectiva pode soar intimidadora, por outro, ela descortina outras possibilidades de memória e invenção, possibilita trabalhar dentro de uma configuração ecológica mais ampla que atravessa diferentes biomas, corpos, territórios e línguas, para lembrar das “fronteiras fluidas” que comentamos no início do artigo. Fazendo uma correlação entre as dramaturgias e as relações ecológicas, é oportuno dialogar com este entendimento:

Eckersall, Monaghan e Beddie (2014, p. 20) explicam que pensar a ecologia em termos de dramaturgia e vice-versa é crucial e destaca a relação existente entre “pessoas, objetos, forças da natureza e suas interações no ambiente humano e natural”. Para confirmar tal proposta, os autores acreditam que a dramaturgia, como uma série de práticas, é uma espécie de ecologia; não metaforicamente, mas materialmente, como “prática ecológica, se abrindo para formas de conexão desterritorializadas” (ibid), corpos territórios que diluem fronteiras,

⁹ Conforme consta na própria dramaturgia, no AZ Mapu estão as “regras contidas no direito consuetudinário mapuche que são orientadas para o paradigma do bem viver. O AZ é o todo. A vida humana e não humana. O vento, a natureza, o fogo, as águas, os rios e os mares livres. Toda a biodiversidade”.

abrem porosidades de/pelos encontros. Além disso, arriscamos também olhar para relações ecológicas – entre materialidades e seres vivos – como dramaturgias. (VIEIRA et. al., 2022)

Este artigo, cuja proporção não alcança que nos dediquemos com minúcias a todos os textos da Caixa de Dramaturgias Indígenas, teve o intuito de iniciar algumas conexões com a proposição de Emil Keme. Esperamos que possamos continuar em conjunto, dentro dos próximos anos, sintonizando as percepções e estratégias rumo a uma Indigeneidade Transhemisférica.

Todo mundo, lá trás, tem um ancestral guia, mesmo que não se lembre. Somos árvores antigas e vamos continuar crescendo, nos comunicando pelas raízes. É a sabedoria dos povos originários do mundo que vai romper o cimento duro da terra!” (KAMBEBA, CARELLI, DE PAULA, 2023, p. 56).

AGRADECIMENTOS

à ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas;
 ao PPGAC - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto;
 à Andreia Duarte e à produtora Outra Margem pelo propósito e por todas as janelas abertas;
 à Trudruá Dorrico pela generosidade nessa jornada compartilhada;
 às vidas de Ailton Krenak, Emil Keme e todas as autoras e autores presentes no livro Caixa de Dramaturgias Indígenas;
 à n-1 edições, nas figuras de Ricardo Muniz, Gabriel Godoy e Ana Lancman;
 à produtora Cibelle Lima pela excelência e apoio para a realização do livro;
 à Prof^a. Dra. Alba Vieira pela parceria e orientação de mestrado;
 e ao Prof. Dr. Éder Rodrigues pela inspiração na construção de novas historiografias;

BIBLIOGRAFIA

KEME, Emil. Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica. In: **Native American and Indigenous Studies**, Volume 5, Issue 1, Spring 2018, p. 21-41.

DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna (org). **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: Outra Margem e n-1 edições, 2023.

VIEIRA, Alba. et al. **Pesquisa como re-existências somato-ambientais**. “Artes da Cena e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia”, 2022. Disponível em: <<http://portalabrace.org/novo2022/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanosem-tempos-de-pandemiae-pos-pandemia-2/>>

TERENA, Naine; FIGUEIREDO, Andreia (org). **Teatro e os Povos Indígenas, Janelas Abertas para a Possibilidade**. São Paulo: Outra Margem e n-1 edições, 2021.

BRESSER-PEREIRA. **Estado, Estado-Nação e formas de intermediação política**. Lua Nova, São Paulo, 100: 155-185, 2017.

KRENAK, Ailton Krenak. **Entrevista**. Rio de Janeiro. 15.03.2018. Disponível em <<http://entre-entre.com/?Entrevistald=32>>. Acesso em 21 abr 2023.

_____. **Ailton Krenak**. Org. Sérgio Cohn. 1a Ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

GALEANO, Eduardo; FERNANDES, Florestan et al. **América Latina 500 anos de conquista**. São Paulo, Ícone Editora. 1987.

XAMANISMOS: por uma virada epistêmica nas artes da cena

Luiz Davi Vieira Gonçalves¹

RESUMO

A presente proposta de comunicação tem como objetivo refletir os pilares cosmológicos da prática do xamanismo indígena, especificamente do povo Yepamashã (Tukano) e povo Yanomami como possibilidades de novos olhares epistêmicos para as Artes da Cena refletindo campos expandidos da presença, tanto da prática como do ensino de teatro. A proposta dar-se-á com base em dez anos de convivência com os Yepamashã e os Yanomami, na análise das bibliografias dos próprios indígenas e pesquisas anteriormente (doutorado e pós-doutorado) desenvolvidas sobre xamanismo. Como campo metodológico, o trabalho será alicerçado com a metodologia kōkāmou que em Yanomami significa junto/as, isto é, ações realizadas junto com os indígenas tendo como pilar as epistemologias engendradas pelos intelectuais indígenas como João Paulo Barreto do povo Tukano, Justino Sardento do povo Tuyuca e Jaime Diakara do povo Dessano e, a metodologia participante visando apresentar as experiências nas participações dos rituais dos indígenas Yepamashã e Yanomami.

Palavras-chave: Xamanismo; virada epistêmica; Artes da Cena.

ABSTRACT

This communication proposal aims to reflect the cosmological pillars of the practice of indigenous shamanism, specifically of the Yepamashã (Tukano) people and Yanomami people as possibilities for new epistemic perspectives on the Performing Arts, reflecting expanded fields of presence, both practice and theater teaching. The proposal will be based on ten years of coexistence with the Yepamashã and the Yanomami, on the analysis of the indigenous people's own bibliographies and previous research (doctorate and post-doctorate) carried out on shamanism. As a methodological field, the work will be based on the kōkāmou methodology which in Yanomami means together, that is, actions carried out together with the indigenous people having as a pillar the epistemologies engendered by indigenous intellectuals such as João Paulo Barreto of the Tukano people, Justino Sardento of the Tuyuca and Jaime Diakara of the Dessano people and the participant methodology aimed at presenting the experiences in participating in the rituals of the Yepamashã and Yanomami indigenous people.

Keywords: Shamanism; epistemic turn; Performing Arts.

¹ Professor Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural – IBP.

Os estudos sobre xamanismo são elaborados ao longo da história das ciências humanas em sua maioria em áreas como Sociologia, Antropologia e História, haja vista o número de publicações, eventos e pesquisas realizadas até o momento voltados para análises, estudos de casos e relatos de experiências sobre o assunto. Assim, nomes como: Mircea Eliade, destacando a obra *“O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”* (1951), Edward Evan Evans-Pritchard, com o livro: *“Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande”* (1937), Bronislaw Malinowski com *“Os Argonautas do Pacífico Ocidental”* (1976), Claude Lévi-Strauss com *“Pensamento selvagem”* (1962) e *“As estruturas elementares do parentesco”* (1968) e Victor Turner com obras como *“O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura”*. (1974), e *“Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu”* (2005), demarcam pensamentos e teorias que alicerçaram os estudos sobre o xamanismo. No Brasil, destacam-se nomes como Ester Jean Langdon com o livro *“Xamanismo no Brasil: novas perspectivas”* (1996), Deise Lucy Montardo apresentando a obra *“Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani”* (2009), Eduardo Viveiros de Castro com o livro *“Metafísicas Canibais”* (2015), além também de publicações recentes de indígenas como Davi Kopenawa com o livro *“A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami”* (2015), João Paulo Lima Barreto e o livro: *“O mundo em mim: uma teoria indígena e os cuidados sobre o corpo no Alto Rio Negro”* (2022), Jaime Diakara e sua teoria no livro *“Gaapi: uma viagem por este e outros mundos”* (2021) e Justino Sarmiento Rezende apresentando a obra *“A Festa das Frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (Tuyuka) do Alto Rio Negro”* (2023).

Dedicar-se a análise de xamanismo requer uma envergadura conceitual bastante desafiadora. Sobretudo, entendendo que esse conceito se trata de uma tradução para as práticas de diálogos entre mundos, isto é, os exercícios de seres humanos comuns que se colocam em profundas experiências para/com imaterialidades, subjetividades e campos sensíveis da presença humana, podendo ser traduzidas por vários nomes como marcadores de identidades e práticas ritualísticas, no entanto, aqui proponho um recorte ao xamanismo praticado pelo povos indígenas Yanomami e Yepamashã (Tukano), no qual venho me debruçado aos estudos nos últimos dez anos.

O objetivo deste ensaio é refletir os pilares cosmológicos da prática do xamanismo indígena, especificamente do povo Yepamashã (Tukano) e povo Yanomami como possibilidades de novos olhares epistêmicos para as Artes da Cena refletindo campos expandidos da presença, tanto da prática como do ensino de teatro. Vale destacar que o interesse das Artes das Cenas aos campos imateriais dos povos indígenas vem crescendo significativamente nos últimos anos, demonstrando o desejo em movimentos contra-coloniais, como destaquei em artigos anteriormente publicados (GONCALVES: 2021a; 2021b, 2021c, 2022). No entanto, os estudos das Artes da Cena sobre ou com xamanismo ainda estão demarcando os territórios e alicerçando os afetos, tanto na prática como na teoria e ainda são poucas abordagens encontradas. Neste sentido, este artigo também visa contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre a presença xamanica nos campos das Artes, sobretudo, das Artes Cênicas performativas.

Portanto, diante deste grande desafio, é mister salientar que este artigo é uma contribuição em desenvolvimento e não visa apresentar dados finalizados, prontos e/ou tidos como respostas absolutas. Assim, a proposta dar-se-á com base em dez anos de convivência com os Yepamashã e os Yanomami, na análise das bibliografias dos próprios indígenas e pesquisas anteriormente (dou-

torado e pós-doutorado) desenvolvidas sobre xamanismo. Como campo metodológico, o trabalho será alicerçado com a metodologia *kōkāmou* (GONÇALVES: 2019; 2021d) que em Yanomami significa junto/as, isto é, ações realizadas junto com os indígenas tendo como pilar as epistemologias engendradas pelos intelectuais indígenas como João Paulo Barreto do povo Tukano, Justino Sardento do povo Tuyuca e Jaime Diakara do povo Dessano e, a metodologia participante visando apresentar as experiências nas participações dos rituais dos indígenas Yepamashã e Yanomami.

XAMANISMOS: HEKURAMOU E BAHSESE

A prática de xamanismo Yanomami é um marcador de identidade (KOPENAWA, 2015). Neste sentido, em todo território do povo Yanomami a realização do ritual xamânico além de prevenção e curas de doenças, ele também é demarcador dos conhecimentos cosmológicos, profundidade de saberes e vivência cultural. Todavia, para uma análise oxigenada farei um recorte geográfico e cultural para apresentar o xamanismo Yanomami, isto é, aqui trarei informações de campo adquiridas na Terra Indígena Yanomami chamada de Maturacá, onde atuo como pesquisador colaborador da Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Adjacentes – AYRCA desde 2013 (GONÇAVES, 2021).

Em Maturacá a língua falada é o Yanomami uma das seis presentes em toda terra indígena Yanomami e, xamanismo é intitulado de *hekuramou*. Sua realiação dar-se-á por cinco razões, são elas: primeira razão, o xamanismo de prevenção, aquele praticado diariamente para proteger a população de malefícios causados por ataques de *hekuras-espíritos* inimigos, além de persuadi-los a não atacar; segunda razão, a cura de doenças de todos os tipos, ela consiste em expulsar o *hekura-espírito* causador da doença e livrar o paciente dos vestígios e sintomas, dependendo da força do ataque, essa prática pode levar dias de performance; terceira razão, antes das expedições de caçaria; principalmente quando o objetivo é para a realização do ritual dos mortos – o *reahu* –, é feito para propiciar aos caçadores boa sorte para encontrar e matar os animais que desejam e para pedir aos *hekuras-espíritos* maléficos da floresta que deixem os caçadores em paz; a quarta razão é a que Taylor chama de xamanizar; apenas por razão de fazer, em sessões coletivas, os *pajés-hekuras* passam longos períodos de tempo na casa ritual embalados pelo alucinógeno *epena* e/ou *paharo* e pelos cânticos. Essa prática é necessária para o *pajé-hekura* manter contato com os *hekuras-espíritos* que o acompanham. Por último, a quinta razão, o ritual de ataque, que normalmente é realizado no período da noite para atingir pessoas inimigas, tanto indígenas como não indígenas.

Por outro lado, o ritual *hekuramou* na região de Maturacá é dividido da seguinte forma: o *ëpenamou*, o *miamo* e o *miamowi*. O primeiro corresponde ao xamanizar, realizado diariamente visando manter os contatos com os *hekuras-espíritos* através dos cantos e das danças acompanhados da inalação do *ëpena* e/ou *paharo*. Na realização do *ëpenamou* também são feitas consagrações a pessoas que levam pedidos aos *pajés-hekuras*, como sorte na caçaria, proteção em viagens, visualizações de *hekuras-espíritos*, sonhos, entre outros assuntos que *pajé-hekura* pode acessar os *hekuras-espíritos* para resolver. Já o *miamo* é o *hekuramou* de cura, realizado normalmente em locais onde a pessoa em estado convalescente se encontra, ele busca afastar os *hekuras-espíritos* que

estão levando a doença para o enfermo e sua prática pode levar dias. Já o *hekuramou miamowi* é realizado para ataques espirituais a outros indivíduos e *xaponopë* - aldeias.

No ritual *hekuramou*, o pajé-hekura não tem um personagem para mostrar, fazer de conta, mas terá que “se mostrar” relacionando-se com os hekura-espíritos distribuídos a sua volta. Ademais, no decorrer da performance-ritual, são utilizados movimentos com o corpo em planos altos, médios e baixos (em pé, agachado e deitado) e as velocidades são alternadas. Por outro lado, as repetições dos movimentos podem acontecer caso esse seja o desejo do hekura-espírito, também é comum, durante a performance-ritual, o pajé-hekura ficar alguns segundos em uma só posição, completamente estático em silêncio. No entanto, entende-se por corpo a composição criada e desenvolvida no ritual, assim, pintura é corpo, voz é corpo, adorno é corpo e o espaço também é corpo, compondo a performance-ritual Yanonami.

Portanto, o corpo ocupa a posição central, como salientam os autores (SEEGER et. all. [1979] 1987, p. 4): “Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado ou perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”. Entretanto, de que forma são construídas as expressões corporais dos pajés-hekuras dialogando com os hekura-espíritos? O movimento do corpo é o mesmo no *hekuramou ëpenamou*, o *miamo* e o *miamowi*? Por fim, ao responder essas duas questões, faz-se pertinente refletir sobre qual é a corporeidade do ritual *hekuramou* da região de Maturacá.

O ritual *hekuramou* na região de Maturacá, conforme descrito, é dividido da seguinte forma: o *ëpenamou*, o *miamo* e o *miamowi*. A corporeidade é construída basicamente a partir da intimidade do pajé-hekura com os hekuras-espíritos cantando e dançando diante de cada objetivo dado à realização do ritual. Ou seja, os detalhes dos movimentos, temas dos cantos e o significado de cada expressão corporal, são construídos primeiramente pela peculiaridade de cada hekura-espírito; se é um pássaro, um peixe, algum animal terrestre etc.; depois vêm as expressões corporais de acordo com o tema da conversa entre o pajé-hekura e o hekura-espírito; doenças, prevenção, orientações etc., por “último”, o uso de adornos e objetos espalhados no espaço e que também são inseridos nas performances-rituais.

A definição de corpo para os Yanonami de Maturacá é um conjunto de elementos materiais e imateriais, trazendo assim uma complexidade em sua tradução tanto na língua nativa quanto em português. A noção geral para o entendimento deste conjunto chamado corpo seria *pei kë të*, na qual estaria reunidas referências básicas de no *uhutipë* (imagem), *wixia* (ar/sopro), *nõreme* (noção de presença), *rixixi* (noção de duplo), *puhi* (vontade) e *pore* (espírito/imagem), sendo tudo relacionado com os elementos materiais do local inserido. Neste sentido, *Pei kë të kõkãmou* daria a ideia de corpos juntos, no entanto, também poderia ser a referência para outras noções de corporeidades, como pele, espírito, presença vital, ar, imagem e tantas outras sensibilidades conjuntas.

Portanto, a base central da corporeidade do *hekuramou* Yanonami de Maturacá é a intimidade instaurada entre o pajé-hekura com os hekura-espíritos agregando os espaços, adornos e pinturas. O hekura-espírito dispõe de uma característica de corpo específica, no entanto, os movimentos do pajé-hekura, mesmo procurando semelhança nos movimentos, não são predominantemente os mesmos e/ou estáticos, pois, além da relação com os hekura-espíritos, são estabelecidas interações com os adornos, as pinturas, os espaços, outros pajés-hekuras participantes do ritual e, também, com outras pessoas que eventualmente acompanham o *hekuramou*.

Retornando ao projeto de texto deste ensaio, trago à baila a noção de corpo do povo Yepamasha, que segundo o indígena João Paulo Barreto:

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 Bahseese 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 Bahseese 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, p. 21, 2021).

Para o povo Yepamashã (Tukano) a prática do bahsesé é onde os kumuã (pajés) estabelecem o diálogo metafísico para o entendimento e agencia desta noção de corpo e somente o especialista, que no caso é o kumu (pajé), é preparado para este exercício. O *bahsesé* é a fórmula, também pode ser conhecido como prática, de prevenção e cura de doenças, também realizada para o diálogo entre o indígena Kumu e os espíritos, chamados na língua Yepamasha de *waimahsã*. Conforme é destaque no livro *Õmero: Constituição e circulação de conhecimentos Yepamashã (Tukano)*:

Os bahseses são um vasto repertório de fórmulas, palavras e expressões es - peciais retiradas dos kihti uküse (nar - rativas míticas) e proferidas ritualmente pelos especialistas yepamashã. Os bahseese 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 bahseese será desenvolvido e esclarecido a seguir. (BARRETO et al, p. 24, 2018)

O bahsesé pode ser realizado com três finalidades atendendo as 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 bahseese 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, p. 25, 2018).

Portanto, corroborando com o indígena João Paulo Barreto, a prática de *bahsesé* é uma transformação metafísica dos corpos onde sua prática é distribuída em diversos objetivos organizados pelos *kumuã* em diálogo com os *waimahsã* – espíritos. Assim, para o povo Yepamasha a prática de *bahsesé* constitui-se como o mecanismo de acesso aos campos imateriais onde a noção de corpo estabiliza a presença da noção de pessoa. Por conseguinte, o *kumu* – pajé é um tradutor de mundos metafísicos.

POR UMA VIRADA EPISTÊMICA NAS ARTES DA CENA

Como vimos brevemente, o xamanismo Yanomami – *hekuramou* e o Yepamashã – *bahsesé* nos propõem o corpo como locus central da epistemologia xamanica de cada cultura. Tanto para os Yanomami como para os Yepamashã a noção de corpo é a forma epistêmica na prática ritual, sobretudo, vale lembrar que para cada cosmologia tem seu conjunto de saberes que constroem essa noção, no entanto, como pilar semelhante entre Yanomami e Yepamsha, todo esses conhecimentos de mundos é acessado e traduzido pelos especialistas, isto é, pelos pajés. Sobretudo, esse domínio do diálogo requer responsabilidades ancestrais.

No livro: *“Gaapi: uma viagem por este e outros mundos”* (2021), o indígena Jaime Diakara da etnia Desana, ao analisar a preparação e consumo da gaapi, conhecida pelos não indígenas como ayahuasca, relata a importância de se manter os ensinamentos ancestrais nas práticas de xamanismo indígena, sobretudo, nos rituais que consagram as medicinas como a gaapi, onde, não mantendo as orientações dos primeiros anciãos, os efeitos podem ser desordenados como: doenças físicas e psicológicas.

Por outro lado, no livro: *A Festa das Frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (Tuyuka) do Alto Rio Negro* (2023), o indígena Tuyuka Justino Sarmento Rezende destaca que nos rituais de seu povo, o consumo e prática das medicinas são pontos bastante restrito, onde em cada ritual tem as pessoas certas determinadas cosmologicamente a receberem as medicinas e, também orientadas pelos kumuã – pajés, antes, durante e depois de cada ritual.

Neste sentido, as práticas xamânicas aqui apresentadas junto às considerações necessárias para as experiências rituais e responsabilidades como Jaime Diakara e Justino Sarmento apontaram, são práticas que nos convidam para novos olhares, experiências e vivências que podem permear os processos criativos em artes.

Ao levar em consideração, se colocando entregue aos ensinamentos dos pajés, as orientações cosmológicas, as regras dos rituais e aceitar os afetos da experiência, sem sombra de dúvida as epistemologias indígenas vias xamanismo vão transmutar em enriquecimentos a arte contemporânea. Haja vista a potência e riqueza destas práticas tradicionais em campos ancestrais como apontado pelos estudos apresentados no começo deste artigo.

Todavia, sem sombra de dúvida, qualquer experiência xamânica é necessária ser conduzida por seus donos, neste caso, os povos indígenas, onde a presença, o nível e profundidade de relação e os formatos experienciados são determinados pelos especialistas de cada cultura indígena. Neste sentido, vale salientar que no Brasil, segundo os últimos dados da Fundação Nacional dos Povos Indígenas – FUNAI, atualmente há mais de 1.693,535 indígenas em todo território nacional, caracterizando um campo rico e diversificado culturalmente. Assim, a diversidade das práticas rituais torna-se um campo fértil e multicultural para o reconhecimento dos povos indígenas e suas práticas de cura e prevenção de doenças, neste território intitulado de Brasil.

Portanto, para uma virada epistêmica é necessário o reconhecimento desta multiculturalidade, posteriormente a aproximação destes povos diante da aceitação dos mesmos e estabelecimentos de diálogos para construir formas de caminhar juntos. Isto é, para uma relação entre indígenas e não indígenas é de suma importância que haja o consentimento de ambas as partes para se cami-

nhar juntos, e em seguida, os planos estabelecidos gerarão afetos que alicerçará os encaminhamos futuros. Como indígenas e não indígenas podem caminhar juntos nas Artes da cena? Como o xamanismo pode ser locus central para o processo criativo e/ou até o ensino de arte?

Estas são perguntas que requerem tons laboriosos para se compreender, no entanto, as primeiras pistas já estão sendo colocadas no cenário nacional com a publicação de livros como *“Teatro e Povos Indígenas: janelas abertas para possibilidades”* (2022) autoras Naine Terena e Andreia Duarte e, também o livro *“Do Sopro ao Afeto: corpos kôkâmou na experiência xamânica* (2021), do autor Luiz Davi Vieira Gonçalves.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Nós ensinamos vocês a tocarem Kariçu e vocês nos ensinam a tocar violão.
João Paulo Barreto Tukano (2021)

Nós crescemos no mundo à medida que o mundo cresce em nós!
Tim Ingold (2012)

Corroborando com a epígrafe do autor Tim Ingold (2012), tomo a decisão de trazer para este ensaio minhas considerações em processo, indo ao contrário de uma busca de dados prontos, concretos e conclusivos e, também, em diálogo com a epígrafe do autor indígena João Paulo Barreto (2021) acredito que caminhar juntos na prática em arte e na experiência com o xamanismo é a melhor forma para se construir afetos que podem romper com engendramentos rígidos vindos de fora como muitas práticas eurocentradas que são impostas na base criativa das Artes da Cena e conseqüentemente implementadas no ensino de arte. Aqui apresento pistas iniciais para se estabelecer olhares para o xamanismo como uma virada epistemológica nas Artes da Cena, todavia, vale salientar que os estudos sobre xamanismo vêm crescendo, sobretudo, com a presença dos indígenas nas universidades de todo o país, assim em um futuro breve, poderemos engendrar novos caminhos simétricos entre práticas rituais indígenas e estudos nas práticas, teorias e ensino das Artes da Cena.

Os campos dos estudos sobre xamanismo são pantanosos e em sua grande maioria foram realizados em bases diferentes das Artes da Cena, conforme detalhado no início do ensaio, todavia, o ritual sempre foi um campo fértil para artistas de todas as áreas e, sem sombra de dúvida, diante de pesquisas sérias juntos com indígenas e pesquisas dos próprios indígenas que estão se colocando na ciência com suas epistemologias, as artes das cenas tem muito a se transformar e se enriquecer ao ser indienizada, isto é, proponho a inversão dos afetos, ao invés do teatro teatralizar os povos indígenas com suas determinações culturais, os indígenas vão indienizar o teatro com suas epistemologias e cosmologias multiculturais.

Por fim, para finalizar este ensaio trago como pilar a antropóloga Jeanne Favret-Saada (1990) que relata ao analisar a afetividade na relação no campo da ciência: “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assume o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer”. Assim, precisamos, como Artes da Cena, abrir mão das bases eurocentradas que foram e ainda são matrizes para nossas práticas e teorias, para engendrar cimetricamente os conhecimentos dos povos indígenas, assim

seríamos tukanizados e yanomamizados por epistemologias que estavam aqui antes das caravelas chegarem com Hamelet, Dionizio, Ionesco entre muitos outros nomes. Tupi or not Tupi: this the questions (GONÇALVES: 2020)

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.

DIAKARA, Jaime. **Gaapi: uma viagem por este e outros mundos**. Manaus: editora Valer, 2021.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1951].

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaria, oráculos e magia entre os azande**. Rio, Zahar, 1978.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Performance-Ritual ÜHPÜ: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. **MORINGA — Artes do Espetáculo (UFPB)**, [S. l.], v. 12, n.1, p. 11-31, 2021a. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59956>.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; BARRETO, J. P. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. In: Naine Terena; Andreia Duarte. (Org.). **Teatro e povos indígenas: janelas abertas para a possibilidade**. 01. ed. São Paulo: N-1, 2021b, v. 01, p. 12-24.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; BARRETO, J. P. Arte e Experiências Ritualísticas do Povo Tukano: interfaces e convergências. In: BARRETO, João Paulo Lima; BARRETO, Ivan Menezes; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; PALANDI, Viviane. (Org.). **Diálogos: Arte e Bahsesé - Ukuse: Bhasé Merise**. 1ed. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021c, v. 01, p. 17-38.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Do Sopro ao Afeto: corpos kōkāmou na experiência xamânica**. São Paulo: Hucitec, 2021d.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Teatro e Povos Indígenas: da necessidade de (re)pensar o(s) currículo(s) escolares em artes da cena. In: BRONDANI, J. A.; HADERCHPEK, R. C.; ALMEIDA, S. (org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. 2 ed. São Paulo: Giostri, 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 2, 185-196, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185074>

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **O(s) corpo(s) Kõkamõu**: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de M. (org.). **Cultura, percepção e ambiente** – diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p.15-29.

LANGDON, Esther Jean. **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. 2a. ed. Campinas, Papirus, 1997a [1962].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

REZENDE, Justino Samento. **A Festa das Frutas**: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (tuyuca) do Alto Rio Negro. Brasília: Mil Folhas, 2023.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. [1979]. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileira. In: J. P. de OLIVEIRA FILHO. **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero/UFRJ, 1987.

SIQUEIRA, P. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo** (São Paulo 1991), v. 13, n. 13, p. 155-161, 30 mar. 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanesia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka**: música, dança e xamanismo Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura Petrópolis: Vozes, (1974 [1969]).

TURNER, Victor. **Floresta dos símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF., (2005 [1967]).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



13

MULHERES EM CENA



ACATAR E DESACATAR REFERÊNCIAS

Recortes da pesquisa-montagem de *A Vagabunda*

Gisele Vasconcelos¹

Nicolle Machado²

RESUMO

Este relato trata de um recorte da pesquisa-montagem de *A Vagabunda, Revista de uma mulher só*, produzida pelo Grupo Xama Teatro - grupo liderado por mulheres que, há 15 anos, atua no estado do Maranhão, com criação, pesquisa e circulação de espetáculos autorais, com co-produção da Poli Companhia, associação artística maranhense. A pesquisa aqui compartilhada integra projetos de investigação e criação cênica envolvendo diversas instituições (Xama Teatro, UFMA, UNIRIO, UFU e FAPEMA) e foi realizada no período de 2019 a 2021, contando com as etapas de pesquisa cênica, criação e estreia do espetáculo. Apresentamos um recorte de como as referências foram fragmentadas e o quanto possibilitaram a geração de materialidades, visualidades e textualidades no processo gestacional de pesquisa e montagem cênica.

Palavras-chave: pesquisa cênica; referências; ateliê; mulheres artistas; dramaturgia

RESUMEN

Este reportaje es un extracto de la investigación-edición de *A Vagabunda, Revista de una Mujer Só*, producida por el Grupo Xama Teatro - grupo liderado por mujeres que, desde hace 15 años, actúa en el estado de Maranhão, creando, investigando y espectáculos en circulación con derechos de autor, con coproducción de Poli Companhia, asociación artística de Maranhão. La investigación aquí compartida integra proyectos de investigación y creación escénica que involucran a varias instituciones (Xama Teatro, UFMA, UNIRIO, UFU y FAPEMA) y fue realizada entre 2019 y 2021, incluyendo las etapas de investigación escénica, creación y estreno del espectáculo. Presentamos un panorama de cómo los referentes se fragmentaron y en qué medida posibilitaron la generación de materialidades, visualidades y textualidades en el proceso gestacional de investigación y montaje escénico.

Palabras clave: investigación escénica; referencias; estudio; mujeres artistas; dramaturgia

PROGRAMA/PROBLEMA/REFERÊNCIAS

O processo criativo é um processo de troca, expiramos experiência e vamos inspirando novas referências como em um processo circular, capaz de ventilar a obra que se quer inaugurar. No início

¹ Docente efetiva na Universidade Federal do Maranhão, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), no PRO-F-ARTES e no curso de Licenciatura em Teatro no Departamento de Artes Cênicas. Líder do Grupo de Pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação CulturalCNPq. Atriz do grupo Xama Teatro E-mail:vasconcelos.gisele@ufma.br

² Docente substituta na Universidade Federal do Maranhão, atuando no curso de Licenciatura em Teatro no Departamento de Artes Cênicas. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação CulturalCNPq. Diretora e dramaturga do grupo Xama Teatro e da Poli.Cia E-mail: nicolle.smachado@gmail.com

de um processo criador, tudo pode se tornar referência a depender das memórias, imagens, narrativas que elas produzem e evocam. Juntas elas compõem um mosaico de referências disparadoras (FIGURA 1), as quais vamos selecionando e experimentando dentro de uma dinâmica de acatá-las e desacatá-las, buscando avessos e caminhos transitórios. Assim, o mosaico vai alimentando a criação, de forma teórico-prática, com orientações de recortes que se entrelaçam na trama memória-imaginação-atualidade. Sobre essa tríade, Fabião (2010) nos diz, acerca do corpo cênico em estado de experimentação:

O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade. (Fabião, 2010, p.323)

Nesse jogo de transformações e fricções entre memória-imaginação-atualidade, nos debruçamos a tentar compreender como nosso processo de montagem de *A Vagabunda* se deu na prática. Este relato integra o compartilhamento de modos de pensar-fazer teatro redescobrimo palavras/termos/nomeações, modos de se relacionar com o tempo-espço, com os outros e com o mundo, procedimentos experimentados por mulheres artistas movidas por desejos que desembocam em produções cênicas.

A *Vagabunda* teve sua temática definida logo no começo do processo de montagem: a luta das mulheres artistas no início do séc. XX, com foco nas vedetes do Teatro de Revista. A proposição dessa temática teve como disparadores fundantes: o livro *A Vagabunda*, de Gabrielle Colette, as vedetes do Teatro de Revista, o arcano *A Torre*, as postagens em redes sociais em pleno séc. XXI com recorrente xingamento “vagabunda” direcionado a artistas, entre outros. Antes de abriremos o ateliê conjugado, foi necessário estudar as referências documentais e literárias reunidas, adicionando outras mais. As artistas criadoras, Gisele Vasconcelos, Nicolle Machado e Nádia Ethel, partem para a criação da obra *A Vagabunda*, sem texto prévio e, na prática em ateliê, as textualidades, visualidades e sonoridades foram sendo criadas e experimentadas, como narra a encenadora e dramaturga Nicolle Machado (2021):

Foi na Torre como carta do tarot que eu intui o primeiro problema para os encontros. Mulheres que rasgaram seus tempos, saltaram da segurança, vedetes que dançaram sobre os escombros. Então uma das primeiras ações foi criar obstáculos a uma dança [dança do fiar] que a atuante já praticava há um tempo em sua pesquisa pessoal para o espetáculo. Ela dançava sobre objetos e os organizava em uma mesa lateral que se assemelhava a um camarim. Ao passo que a dança ocorria, eu pedia que ela inserisse referências que estavam presentes em nossas pesquisas, mas que ali deveriam entrar como energia para mover e não como figura para mímese; dentre elas estavam: uma múmia, uma serpente e a monga. Essa investigação transcorreu por cinco dias e deu corpo ao primeiro fluxo de tensão do espetáculo: uma mulher que pulava do alto de um incêndio, ficava soterrada e sobrevivia afastando os inimigos como uma serpente até que se dava conta de seu poder de domar o fálco e de

sentir prazer sozinha. Essa era a primeira metamorfose da nossa vedete, uma personagem ainda sem nome ou história verossímil. (Machado, 2021, p.91)

Aqui destacamos uma de nossas referências primordiais: o arcano A Torre. Em um jogo de tarô, no início da pesquisa, esse arcano nos sugeriu o problema: saltar e sangrar ou aceitar e morrer? No processo de acatar e desacatar essa referência, a partir da tríade memória-imaginação-atualidade, chegamos à imagem de desmoronamento que ressoava nas urgências de sobreviver no tempo pandêmico e na ação de cair e levantar-se.

Investindo esforços nessa imagem, que é o desmoronamento, novas criações, novos modos de produção foram gerados, resultando em materialidades físicas diversas. Uma potente ação de pesquisa, de investigação desse processo, nos direcionou para esgarçar esse primeiro problema que era “saltar da torre e sangrar ou aceitar e morrer”. Essa própria imagem alegórica, poética, impulsiona, movimenta e vai nos levando também a outras imagens vindas de outras referências.



Figura 1. Mosaico de Referências.

Fonte: Criação das autoras, 2023.



Figura 2. Imagem de referência - Mulher nos escombros.

Fonte: Disponível em <https://pin.it/5IPyDQL>



Figuras 3 e 4. experimentação em ateliê Dama do Caos e Cena Dama do Caos.

Fonte: Arquivo das autoras e foto de Nicolle Machado, Teatro Xama, 2021

O tema do desmoronamento nos levou à imagem da Dama do Caos, que se mostra nessa sequência de fotos, onde podemos revelar o processo que se dá desde a escolha de uma referência, à passagem pela experimentação em ateliê até a sua materialização na cena teatral.

No exercício de mapear as referências que usamos na Vagabunda, podemos ordená-las da seguinte forma, citando alguns exemplos:

- a. livros: A vagabunda; O pessoal é político; O segundo Sexo, Teoria King Kong, Esferas da Insurreição, O esgotado
- b. arcanos: A torre, A Maga, O sol, A Justiça
- c. mitos: Pecado Original; Buceta De Pandora; Psiquê e Eros, costela De Adão, Icamiaba, As Amazonas, Mausoléu Barba Azul, Métis
- d. pessoas: do cotidiano familiar (Olga, Renata, Edna, Salete), autoreferencial (Gisele Vasconcelos); artistas, personalidade, vedetes (Camille Claudel, Gabrielle Colette, Josephine Baker, Marie, Victória, Margarida, Virgínia, Mara, Araci, Norma, Renata, Elvira, Rogéria, Dercy, Luz Del Fuego, Ivaná, Carmem, Rita, Marly, Íris Valeska, Ludmila, Anita, vedetes mexicanas)
- e. entidades, santas, deusas: Santa Bárbara, Atena, Maria Navalha, Joana D'Arc
- f. fatos históricos: Golpe da Dilma, Revolução Sexual, Discurso Marielle, Sufrágio Feminino
- g. temas feministas: Aborto, Assédio, histeria; direito ao gozo, divórcio, Violência contra a mulher, anticoncepcional, "crimes de costume"
- h. metáforas: Frente e avesso, verso, fita de moebius, poética do desafio
- i. Figuras: Serpente, múmia, cigana, Monga, Maria Robô
- j. Imagens: disponíveis em pasta do pinterest <https://br.pinterest.com/vasconcelosgise/a-vagabunda/>
- k. estéticas: cinema mudo, pantomima, Teatro de Revista
- l. procedimentos: dança do fiar, programa de ações
- m. tempo/período: 1910-1959

Acreditamos que na prática em ateliê, no encontro da artista com seu material sensível, é possível dissolver referências materiais prévias, costurando tensões que vão emergir durante o processo, e que, por uma suspensão nos fluxos de significação, vão se escrevendo no corpo como uma dramaturgia da experiência. A fixação de temas, textos, ações, imagens e relações para o espetáculo são estabelecidos de modo conjugado após experimentações no corpo cênico de modo relacional com o tempo-espaço.

Nessa prática chegamos à noção de uma atriz gravitacional (Vasconcelos, Machado, 2022), atriz cuja poética é a da atração, que reúne conteúdo em torno de si e gera explosão do novo, e cujo corpo é pensado como uma tática no sentido amplo, no corpo afetivo, espiritual, afetivo, biológico, físico. O corpo como força atrativa. A atriz gravitacional deve lidar com aquilo que está ali, no instante de sua criação improvisacional, com os objetos, sonoridades, gestos que surgem, com as suas memórias, referências, com as subjetividades que refletem sua trajetória de vida e com aquilo que ainda irá redescobrir naquele exato instante criador imbuída de referências que compõem seu mosaico.

DA QUEDA (DA TORRE) AO LEVANTAR-SE (ESCOMBROS).

Voltemos aqui às imagens dos escombros e à metáfora das mulheres que da torre precisaram se jogar como uns dos primeiros disparadores para a criação de *A Vagabunda, Revista de uma mulher só*. Como chegamos na materialidade do gesso a partir da metáfora dos escombros? Sem que ainda pudéssemos imaginar como esse sentimento se manifestaria na cenografia, iniciamos um trabalho com placas de gesso.

Em aguçamento como a atualidade, utilizamos os restos de gesso de uma demolição, peças descartadas como lixo por um vizinho na rua da sede do Xama Teatro. Esse monte de gesso foi carregado para a sala de trabalho e nesse simples trajeto rua-sala, a memória de uma outra referência nos salta: Camille Claudel, cujo trabalho pesado e árduo da escultora no manuseio da argila e do barro revela os esforços para a criação de obras produzidas por uma mulher artista no início do séc. XX, lutando contra a discriminação, o preconceito e o machismo.

O gesso passa então a compor a materialidade cênica dos escombros no sentido metafórico e real, e é experimentado em programas de ações, no ateliê de criação: peças maiores, torres construídas e derrubadas, um desfile sobre placas inteiras...como esse material se comporta durante a experimentação? O movimento dele junto a nossos disparadores, do que ele era ao que se tornava, nos interessava muito. Os programas que traçávamos variavam seus disparadores, partindo desde ações simples - como saltar, enterrar, caminhar sobre os escombros – à escolha e experimentação com figurinos - “vestir uma roupa que acha chique” - até uma sonoridade - “verificar as sonoridades dos escombros” – ou mesmo um fragmento de texto ou memória.

Programação dos Programas

1. Café nos escombros
2. Gisele verborrágica
3. Ação: Esculpir os escombros/ Disparador: carta da Camile
4. Ação: caminhada sobre escombros / Disparador: sonoridade dos cacos. Serpente, ponto reto?
5. Ação: Vestir-se por baixo, com vestido suspenso./ Disparador: Como enlouquecer na tentativa. Camisa de força?
6. Ação: Cuspir um ovo, matar o ovo, se limpar / Disparador: testemunho Norma
7. Ação: afundar nos escombros, se enterrar./ Disparador: contorno da cena do crime, sarcófago, soterramento. “Antes do incêndio eu era uma mulher”.
8. Ação: jogo quem sou eu/ Disparador: fotografar, pistas das vedetes.
9. Ação: escrever os nomes na parede com tinta invisível – reunir os escombros todos na mala – se preparar para o espetáculo – jogar tudo chão de novo./ Disparador: eu sempre fico pronta cedo demais.
10. Ação: Fazer passarela de escombros, desfilas, lavar, dobrar, passar, estender – corda de sutiãs / Disparador: Maria Robô³

À exemplo, o experimento Mulher Enterrada (13/06/2020) originou-se do Programa 4, que incitava um caminho entre movimentos e imagens já experimentadas nos ateliês.

Ação: afundar nos escombros, se enterrar
 Disparador: contorna da cena do crime, sarcófago, soterramento. “antes do incêndio eu era uma mulher”.
 Dança do fiar: ponto reto⁴

³ Descrições dos programas elaborados por Nicolle Machado (2020) e enviados para a atriz Gisele Vasconcelos.

⁴ Idem.

É nesse trânsito entre Referência - Experimentação - Programa que chegamos a imagens interessantes e que fomos compomos caminhos entres elas; a esse fluxo demos o nome de esboços de cena, etapa onde buscamos sentido e nos perguntamos “o que vem antes disso? E Depois?”. A partir desse manuseio no corpo que as referências saltam em sentido dramático. É dessa forma que a performance polêmica que a artista francesa Gabrielle Collette apresentou no Moulin Rouge, como múmia em 1907, se torna a história da nossa Gigi, uma mulher que sobrevive a um incêndio e, soterrada, acorda cheia de tesão em pleno carnaval para ganhar o prêmio de melhor fantasia do ano.



Figura 5. Collete e Missy no Moulin Rouge em 1907.

Fonte: Foto de divulgação do Moulin Rouge para Rêve d’Egypte.

Uma imagem que se desmaterializa do nosso mosaico na proposta de fragmentar referências para criação dramática de *A Vagabunda – Revista de uma mulher só*. Então, na dramaturgia, somos encorajadas a fazer referência também às mulheres queimadas em episódios catastróficos ocorridos no séc. XIX.

QUADRO MÚMIA RAINHA

(Gigi, soterrada, sobrevive e desperta mumificada em pleno carnaval)

Múmia: Que ano é agora? O Carnaval já passou?/ Seca, petrificada... não estou nada bem... já sei! Só um beijo de amor poderá me salvar/ Ai que gostoso! Já me sinto um pouco melhor. Mas que tal se você descer um pouco mais? (Vasconcelos, Machado, Bracco, 2023, p.39)



Figura 6. Mulher soterrada – sobrevivente ao incêndio.

Fonte: Foto de Marcelo Moraes, espetáculo A Vagabunda, Teatro Arthur Azevedo, 2023.

A referência ao Carnaval nos trouxe a vedete capixaba Luz del Fuego, a dançarina das cobras que recebeu o título de rainha do carnaval carioca, tendo sido por vezes barrada nos bailes no Teatro Municipal e excessivamente xingada como imoral e louca, ela era o alvo perfeito dos colonistas e jornalistas da época.

(Explosão do baile. Show musical “Marcha da Múmia”)
 Commère: Senhoras e Senhores! E com vocês a Rainha do Baile do Teatro Municipal!
 Na barra tem algazarra
 A múmia que se salvou
 Não está fantasiada
 Ninguém nota
 Não senhor
 A múmia que mofo deu
 Com seu fogo saliente
 É indicada pelos fãs
 Pra ser nossa presidente
 Esse ano ela não foi barrada no Municipal porque gastou alguma coisa com panos e enfeites. Quem não a conhece? Louca, imoral, exibicionista, a fantasia vencedora do concurso esse ano é a ...
 Múmia!!!!
 A bandinha tocou

Lá na praça
 Uma figura
 Muito estranha
 Se mostrou
 Perdida, confusa, ansiosa
 Cheira lança-perfume
 Da sua faixa que folgou
 Saiu do escombros
 Sobrevive a queimada
 Mas tem um fogo

Dentro dela que ficou
 A criatura de atitudes
 Tão exóticas
 Verborrágica acordada
 Pelo amor

(Discurso da rainha eleita)

Múmia: -Eu sinto em mim o impulso brilhante da serpente, que se solta de sua pele morta e que oscila pelo brilho do novo mundo, atraída. Troquem seus pares, troquem de pele!

Commère:-É uma múmia
 Esquisita
 Que só quer
 Se mostrar
 É centenária
 Sem falar
 Más quando ela
 Se soltou
 Foi exibindo
 Todo incêndio
 Do amor

Ela só queria abraçar
 Ela só queria beijar
 Ela só queria transar
 Ela só queria amar
 Virou rainha
 De fantasia
 No carnaval
 Enfeitiçando
 Com sua dança
 Imoral⁵

(Vasconcelos, Machado, Bracco, 2023, p. 41-42)

Ao ser coroada Rainha, nossa vedete Gigi, de *A Vagabunda*, é derrubada, destronada, e é aí que mais referências nos confrontam: o Golpe, a queda da presidente Dilma, em 2016, e o assassinato da vereadora Marielle Franco, em 2018.

⁵ Canção autoral Marcha da Múmia, composta pela compositora e cantora maranhense Didã a partir das referências dadas, disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Fw2sM4XcLF1FmwCtKHJwA>



Figura 7. Múmia Presidente.

Fonte: Foto de Nicolle Machado, espetáculo A Vagabunda, Teatro Xama, 2021.



Figura 8. Gigi executa dança de guerra após queda.

Fonte: Foto de Nicolle Machado, espetáculo A Vagabunda, Teatro Xama, 2021.

(No baile, Gigi é assediada)

Gigi:(ao carrasco) -Ei, eu não tô te convidando não, tira a mão!
Sai daqui! (ao público) Vocês vêem o que está acontecendo? Eles fazem isso para me ameaçar. Mas esse lugar aqui é meu e ninguém vai me tirar. Fui EU a ELEITA rainha, eles não aceitam, querem me tirar à força. Atenção, gente, se protejam, não saiam daí

porque o baile foi sitiado!

(Pega as armas. Faz trincheira. Está cercada por todos os lados. Se defende)

Gigi: -Mas ninguém solta a mão de ninguém, mexeu com uma, mexeu com todas, tá bom? Olha ali, olha! Tem um senhor aqui que fica gritando também, tentando interromper meu show. Mas eu não vou aceitar abuso de um homem que vem aqui e não sabe assistir o show de uma mulher e-lei-ta! Esse lugar aqui é meu e se precisar, eu vou engrossar.

(Ataca)

Gigi: -Mas eles não vão ter coragem com vocês aí e todo mundo olhando assim, não vão! E eu não vou deixar!

(Relaxa. Confia)

Gigi: -Eu tô exagerando? Vocês também, né? Calma, fiquem tranquilos que eu vou lá conversar pra resolver, sem pânico, também não precisa disso, né?

(Joga as armas fora)

Gigi: -Eles acabarem com tudo assim é impossível, porque teve uma eleição. Eu segui o edital direitinho e todos viram, fui EU a escolhida rainha do carnaval. Está todo mundo de prova. É impossível... E também ninguém de vocês, ninguém de nós, vai permitir uma coisa dessas, não é mesmo? eles não vão ter a coragem de fazer nada com todo mundo olhando assim. Não vão ter...

(Andando de costas, tropeça e cai. Derrotada, Vacila, Quase se entrega. Reage. Executa uma dança de guerra)

Gigi: – Está tudo sob controle. O baile retorna! Menos roupa e mais pão, nosso lema é ação! Troquem seus pares, troquem de pele! Hoje eu quero casar comigo!

(Vasconcelos, Machado, Bracco, 2023, p.44)

Um só fragmento da peça foi capaz de reunir um arsenal de referências, cruzando sentidos entre as visualidades da cena e as representações do tempo. Em ateliê, essas referências são desacatadas no instante da experimentação e vão sobrevivendo em cacos dentro de uma dramaturgia construída de forma conjugada. Nesse processo, experimentamos uma criação dramaturgica feminista por imagens, cujas poéticas vão sendo redescobertas dentro de um processo prático, que produz o tempo todo interlocuções teóricas.

REFERÊNCIAS

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contracorpos - Eletrônica**, v.10, n.3, p.321-326, set-dez 2010.

MACHADO, Nicolle Silva. **Experiências desacatam referências?:** poéticas problemáticas para criação em teatro. 2020, 126 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

Vasconcelos, G. S. de, & Machado, N. (2022). Táticas de desmoronamento em teatro: : sobre a urgência de sobreviver e levantar-se. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 12(2), 1–33. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/111156>

VASCONCELOS, Gisele, MACHADO, Nicolle, BRACCO, Nádía. **A Vagabunda, Revista de uma mulher só.** São Paulo: Paco Editorial, 2023.

INTERSECÇÕES EM PRODUÇÃO CULTURAL TEATRAL: poética, produto e protesto

Gabriella de Oliveira Seabra¹

RESUMO

O artigo propõe a discussão sobre a profissão de produção cultural na da área teatral a partir das perspectivas de poética, produto e protesto, integralizando saberes e visões de mundo que perpassam a ótica do fazer produção e gestão. Para tanto, serão reunidos teóricas/os/es e pensadoras/os/es das áreas da produção e gestão cultural, economia da cultura, feminismo e de correlações que compõe o escopo de trabalho em produção, bem como o papel do feminismo para as mulheres na profissão, propondo reflexões como: o que integra o trabalho em produção, a relação entre produtora e produto, e o corpo, em sua vivência, que realiza a produção.

Palavras-chave: Produção cultural; Gestão cultural; Teatro; Feminismo; Produção teatral.

ABSTRACT

The article proposes a discussion about the profession of cultural production in the theatrical area from the perspectives of poetics, product and protest, integrating knowledges and worldviews that permeate the perspective of making production. To this, theorists and thinkers from the areas of production and cultural management, economics of culture, feminism and correlations that make up the scope of work in production, as well as the role of feminism for women will be brought together. In the profession, proposing reflections such as: what integrates the work in production, the relationship between producer and product, and the body, in its experience, that performs the production.

Keywords: Cultural production; Cultural management; Theater; Feminism; Theatrical production.

INTRODUÇÃO

O presente artigo se configura enquanto parte da minha pesquisa de mestrado, em que investigo a presença de mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais, respectivamente o da UFMG e o de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade (Fórum das Artes).

É importante frisar o lugar no qual o diálogo aqui é desenvolvido. Para tanto, procurarei ao longo da escrita reafirmar: sou atriz, produtora cultural e iluminadora cênica, além de outros caminhos que sigo dentro da arte. Essas três profissões permeiam a minha escrita. Dialogarei partindo deste ponto, de um olhar transversal da produtora que atua, ilumina e também produz.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Heloisa Marina da Silva. É atriz, produtora cultural e iluminadora cênica. E-mail: gabioliveiraseabra@yahoo.com.br

A princípio, o que me levou a criar a divisão de poética, produto e protesto para pensar produção e gestão cultural em teatro, foi durante a criação do sumário da minha dissertação no qual eu pudesse elencar como hoje eu vejo um pouco do meu trabalho em produção: sendo mulher artista e tendo um mercado de trabalho em arte que está se atualizado, e ao mesmo tempo, entendendo a arte enquanto ferramenta de ressonância das mudanças em nossa sociedade. A partir da visualização destes três tópicos, tentei distribuir a forma como penso a produção hoje.

A poética surge no lugar de discutir a produção, que para mim aparece para além de um viés e sentido mecanicista, em que, a palavra produção sugere em muitos casos, a realização de tarefas meramente executivas e composta de ações rápidas sem a criação intelectual e criativa da profissão. Gostaria de propor juntamente com pensamentos como os de Daniele Sampaio (2020 e 2021) e He-loisa Marina (2023) esta perspectiva que visa pensar a produção em um sentido imbuído de reflexão e que muito se relaciona como o trabalho com a produção responde ao corpo da artista.

Quando falamos em produto, pensamos em, talvez algo físico, palpável que seja o resultado de algo. Neste ponto, vou trazer a possibilidade do produto ser um panorama flexível em produção e gestão, sendo o trabalho da produtora muitas vezes realizado sem a necessidade de um produto final, além de propor uma reflexão sobre o que abrange os arredores desse produto no mercado teatral. Conceitos como reprodução, processo criativo e desenvolvimento cultural serão a âncora de debate.

Como mulher, vejo a produção a partir de uma ótica que perpassa meu corpo e como ele é lido socialmente. Dito isto, encontro dentro da minha profissão uma relação íntima com o feminismo e como a partir dele, enxergo a produção com um olhar mais consciente por meio do corpo que a realiza, entendendo não só os percalços diários de ser mulher, mas também o de ser mulher fazendo produção, inclusive academicamente. Tarei pensadoras como bell hooks (2019), Renata Saavedra (2019) e Daniele Sampaio (2021) no último tópico de debate.

Com esta introdução, sigo com otimismo para pensar o amanhã por meio da produção cultural consciente, com fôlego para abranger outros diálogos no campo teatral e com confiança de que ampliaremos as capacitações em produção e gestão pelo nosso Brasil, percebendo que a cultura é o que nos mantém de pé.

POÉTICA EM PRODUÇÃO TEATRAL

“A rotina aparentemente previsível e mecânica de certas atividades consideradas ‘meramente’ executivas, e a suposta passividade dos sujeitos que as desempenham escondem modos de pensar e agir — visões de mundo” (SAMPAIO, 2020, p. 89).

Quando pensamos na palavra produção e o imbricamento da utilização desta em outros setores profissionais, podemos localizá-la em um lugar da função mecânica, rápida e também em larga escala, inclusive sob um viés de rápida reprodução de algum produto, como por exemplo é o caso de um cd. Ao trazê-la para o compartilhamento com o teatro, podemos pensar em outros modos de produção.

Ao trabalhar com produção cultural no teatro, fui compreendendo que a dinâmica produtiva não correspondia tão somente à realização de um produto ou projeto, mas também se relaciona com os sistemas de produção que subsidiam essas obras, o processo que o envolve, visões de mundo e como aquele produto pode se tornar um agente no meio em que ocupa.

Seguindo nesta linha, parece-me a produção um campo de forte potencial de ação política neste contexto. Marina² (2023) reflete sobre pensamentos do diretor teatral Eugênio Barba sobre poética e técnica teatral, que podem se relacionar aos seus meios de produção, em que a realização de um projeto pode estar além de um alcance financeiro, mas pode abrigar novos olhares às profissões com o teatro:

O “como” não diz respeito a como conseguir um emprego (como entrar em determinada companhia de teatro), nem a como ter um negócio de sucesso no sentido econômico do termo (como criar um grupo teatral de renome e lucrativo). A questão se refere a como se estabelecer enquanto artista, sendo que o sucesso do negócio, nesse caso, não é medido pelo retorno financeiro (mesmo que esse retorno seja imprescindível), mas também pelo alcance e reverberação social, artística, política, estética ou ideológica que a iniciativa possa ter. Por isso, a questão do “como” se coloca de forma mais complexa, já que é importante sublinhar a necessidade de retorno financeiro não está excluída, ela apenas não é o objetivo fundante, nem o indicativo capaz de avaliar o efetivo sucesso da empreitada teatral. (MARINA, 2023, p.43)

A poética pode ser um dos caminhos para se pensar produção no teatro, ao ponto que pode estar conectada às condições em que é gerada. Os grupos de teatro que trabalham com autogestão, muitas vezes optam por trabalhar com uma gestão interna. Contratar uma outra pessoa para a parte da produção acarretaria mais uma rubrica de pagamento, entendendo os atrasos nas políticas brasileiras e o lento andamento de planos de estados estruturados para a cultura, a autogestão é uma realidade. Sendo esta uma realidade de muitos grupos de teatro no Brasil, a poética pode fazer parte do modo como essa autogestão se encaminha.

No Brasil, a gestão cultural teve seus desenvolvimentos iniciais enquanto profissão, ainda através da formação pela prática em meados dos anos 80, segundo entrevistas realizadas por Maria Helena Cunha³ (2005) em sua dissertação de mestrado. Em uma de suas entrevistas, com Bruna (nome fictício dado por Cunha para manter o anonimato dos entrevistados), ela conta:

Podemos identificar, nos relatos desse período, que as trajetórias foram marcadas pela articulação de sujeitos que construíram suas carreiras sem terem, de fato, uma linha norteadora que referendasse um escopo ideal de atuação ou que, ao menos, orientasse a formação deles. Em primeiro lugar, entravam para esse campo profissional, em seguida buscavam na própria experiência diária a formação para o desenvolvimento de suas atividades. Essa questão está explícita nos relatos, quando apontam para a construção da carreira profissional por meio de um processo não linear de formação, em uma busca quase intuitiva. (CUNHA, 2005, p.133)

² Heloísa Marina, é atriz, pesquisadora, produtora e professora na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-graduação em Artes. Atua nos campos de gestão e produção cultural, diversidade e políticas culturais.

³ “Gestora Cultural, pesquisadora, professora, mestre em Educação pela FAE/UFMG (2005), especialista em Planejamento e Gestão Cultural pelo Instituto de Educação Continuada - PUC/MG (1999), licenciada em História pela UFMG (1987). Foi coordenadora acadêmica do curso de pós-graduação em Gestão Cultural do Centro Universitário UNA (2004/2011). Foi coordenadora pedagógica do Programa Competências Criativas, 2014/2015.” (CUNHA, 2023).

O desdobramento de uma prática poética em produção, talvez possa estar atrelado a três situações: a forma como fazemos a produção, o desempenhar da construção de linguagens, como podem ser desenvolvidos trabalhos em teatro e a base em que são geradas. Para o “como” fazer produção, precisamos ter em mente essas dissoluções no atraso da formação profissional, para que entendamos que a produção é uma profissão que demorou a ser reconhecida como tal. A estrutura das políticas culturais brasileiras é permeada de instabilidades. Sabendo disto, a marginalização da profissão não significou o desaparecimento dela, pelo contrário, a vontade de trabalhar com o teatro, ativou em seus agentes da cena o propósito de construir caminhos que viabilizassem esse querer. A poética encontra espaço e de certa forma, engajamento em lugares em que esse formato “experimental” da prática se desenvolve, muito visto em espaços e grupos de teatro em que o trabalho é feito por meio da autogestão ou artistas que se autoproduzem.

A segunda parte da reflexão de Schraier, porém, aponta para o fato de que nesse sistema de produção existe maior liberdade criadora e de experimentação estética, ou seja, propõe que há uma influência direta entre modos de produção (condicionante material) e criação poética (desenvolvimento subjetivo). Assim, também a produção se torna experimental: ela não segue os preceitos clássicos que compõem as cartilhas de administração. É experimental porque “se aprende fazendo”, como diz Patricia Estrada (2015), porque não há divisão das funções e porque a administração é cooperativada e não hierárquica, repercutindo na distribuição igualitária dos recursos (cachês) independentemente do cargo (artístico, administrativo ou técnico). E porque persegue a tentativa de criar estruturas de trabalho diferentes das praticadas por grandes corporações e indústrias tradicionais (rompendo com a lógica padrão- empregado), indo ao encontro dos desejos e das paixões que movem teatreiras menores. (MARINA, 2023, p. 242)

O *modus operandi* através do qual a produção será realizada, refletirá modos de viver, de existir e de manifestar. E como tal, é relativa. A poética em produção, atua no lugar sensível em que também constrói sentido, através da intuição, produz emoção e particularmente se tratando da área teatral, ela pode ser o motor da criação, a forma e o “como”, de onde partimos para pensar e desenvolver uma ação.

Em um segundo lugar da poética em produção teatral, está o próprio pensar e fazer teatro. Por que fazemos teatro? Qual é a locomotiva que nos instiga a trabalhar com teatro? Por que a produção teatral pode exigir de nós produtoras, um outro lugar, o lugar da pausa, da escuta e da reflexão? O que queremos com a produção teatral? Para discutir, duas visões: o da pesquisa em artes através das analogias com o amor desenvolvida por Victória Pérez Royo e de Heloisa Marina sobre a prática do fazer teatral menor, baseado sobretudo em um pensamento de um teatro dissidente.

Para Royo⁴ (2022), discutir pesquisa em artes perpassa um discurso que se atenta à ideia de processos e como eles atuam em quem o realiza e no objeto visado para a pesquisa, entendendo uma correlação direta de afetação exercida à medida em que o trabalho avança.

O que me interessa em relação à analogia com os amantes é que ela possibilita conceber esta ligação como um dar e receber, em que ambos os termos se submetem a uma transformação. A relação não é desapaixonada, mas é influenciada por sentimentos. Essa imagem deixa espaço para pensarmos na subjetividade do artista não como uma agência toda pode-

⁴“Victoria Pérez Royo (Universidad de Zaragoza – Zaragoza, Espanha), Universidad de Zaragoza - Departamento de Filosofía, Área de Estética y Teoría de las Artes.

rosa vis-à-vis com um objeto inerte, mas sim em termos de ficar frente a frente a um outro que já não pode mais ser reduzido para limitá-lo ao que estamos acostumados a chamar de objeto de estudo. (ROYO, 2022. p. 536)

Além de que, para Royo, na pesquisa em artes existe “um período de intensidade, de completa vitalidade em uma relação do sujeito com o mundo a seu redor que vai muito além de um cálculo de objetivos finais” (ROYO, 2015, p. 555), o que para o estudo da poética em produção, faz total sentido (veremos melhor no próximo tópico). Exercer o olhar reflexivo da produção, é também perceber que existem processos que antecedem e reverberam após aquele serviço, como a estrutura propõe: pré-produção (onde, como, por que), a produção (a realização do projeto em relação ao cronograma de atividades) e a pós-produção (finalização do serviço), além da configuração do artista que a realiza, revelando a subjetividade artística do profissional.

Para Marina (2023) e seu estudo com o teatro *menor*, é fundamental a percepção acerca do desencadeamento das profissões artísticas na América Latina, mas também para, enquanto atrizes-produtoras, nos identificarmos profissionalmente dentro deste mercado.

Ao buscar entender a minha condição profissional de atriz-produtora-gestora, observei que tal condição se repetia nos modos de produção de um certo tipo de fazer teatral. Por isso, comecei a me perguntar: o que leva uma pessoa a escolher a profissão de atriz? E, além disso, o que leva essa artista, situada no contexto econômico e social da América Latina, a desenvolver um trabalho criativo que não é idealizado em função das regras de mercado (oportunidade de vendas)? Finalmente, me propus a interrogar: por que fazemos teatro e por que fazemos esse tipo de teatro, que no decorrer da pesquisa nomeei como Teatro Menor. Posso dizer que fazer teatro, na visão de artistas que entrevistei, e na minha também, está relacionado a insistência em perseguir uma paixão que se converte, aos poucos, em uma forma de vida, em uma forma de ver e se vincular ao mundo. Mais adiante irei aprofundar essa ideia. (MARINA, 2023, p.35)

A visão poética da produção cultural, não é vista por todas as produtoras e gestoras. Ainda assim, é inegável que, ao associar produção e teatro, o seu endereçamento pode ir de encontro às relações subjetivas da produtora/gestora do projeto, quanto da infinitude de ramificações que podem ser geradas pelo produto ou, até mesmo, pelo processo de criação dele. Relembrando também que, na autoprodução e autogestão o tensionamento entre agente e objeto fica mais evidente e isso constrói um outro tipo de campo de trabalho que proporciona, entre muitas coisas, um projeto também fundamentado pela experiência e fruição individual.

Em 2020, produzi um curta-metragem que se chama “Semente Atemporal”⁵. Produzi, escrevi o roteiro, atuei e também realizei a direção. Em um contexto de pandemia, (COVID-19 2020-2022) eu passei por enfrentamentos íntimos, vivendo o confinamento em casa, escrevendo o trabalho de conclusão de curso, lidando com editais, e experienciando o que o meu corpo me dava enquanto devolutiva durante esse período. Evidentemente, meu corpo experienciou um forte atravessamento que imbricou meus trabalhos. Esse curta, além de me acalentar e me devolver esperanças, também me expande enquanto artista e principalmente, se tratando de uma temática sobre mulheres e a relação com um texto bastante poético, eu senti que como artista pude fruir também enquanto ser

⁵ Curta-metragem “Semente Atemporal” disponível em: https://youtu.be/XZ_Sxt9uODE

em um momento de desesperança coletiva. Essa é a poética que também envolve o fazer teatro e o trabalho com a produção teatral.

Ainda que haja o pensamento fluido que permeia os impulsionamentos da vivência com a produção teatral, estamos sempre lutando contra estigmas sobre a forma como produzimos. Ou estamos como artistas enviesados demais na parte administrativa ou abstraídos demais para sermos levados a sério. Espero que eu tenha comunicado que, para mim, a produção pertence a dois lugares: o lugar do subjetivo - poética, planejamento, ideias - e pertence ao concreto - administrativo, realizações, eventos físicos - ao tratar da combinação com o teatro, há que ser levado em conta um caráter mais vertical, elucubrativo e a atenção pela passagem do campo pessoal do indivíduo produtor. Encontrar o lado da produção que corresponde à prática subjetiva em teatro, abre as possibilidades de pensar a produção cultural enquanto um fazer consciente, emancipatório e que produz conhecimento, assim como outras áreas das artes.

PRODUTO - O QUE PERCORREMOS EM PRODUÇÃO TEATRAL

Nessa economia, que não envolve uma suposição a respeito da viabilidade ou alguma maneira de alcançar um resultado final compartilhável, o desejo do artista de trabalhar com o objeto é afirmado. É precisamente esse esforço que no fim leva a que a pesquisa produza seus frutos genuínos: alcançar o inesperado, o imprevisível; dar um salto qualitativo em conhecimento. O que alguém decide conhecer – tendo elaborado hipóteses em graus variáveis de certeza desde o começo – revela-se menos valioso do que a experiência ou o conhecimento imprevisível que emerge sem ter sido desejado de antemão. (ROYO, 2015, p. 538).

No primeiro tópico, pontuei o lugar que o trabalho da produção teatral pode perpassar a poética e como ela pode atravessar o discurso que é empenhado na produção, revelando alguma das facetas de se trabalhar com a área teatral. No desenvolvimento da minha dissertação de mestrado, entrevistei algumas produtoras dos Festivais de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade e UFMG, e em algumas falas tive a oportunidade de desdobrar sobre as funções que podem ser concernentes à produção cultural.

Ao entrevistar produtoras de grupos de teatro em contraponto com as produtoras da equipe interna dos Festivais de Inverno, localizei uma demanda que não somente permeia um produto cultural para venda ou implementação em editais de incentivo culturais, mas que a gestão, e planejamento de subsídios de manutenção de projetos e grupos já é a gestão/produção em si, inclusive integradas. Digo isto, porque quando trazemos o panorama de produção para o teatro, nota-se uma recorrente ideia de que para fazermos gestão/produção precisamos sempre termos um produto a ser lançado, o que me leva novamente ao que disse brevemente no primeiro tópico. A lógica por trás da ideia de sempre se ter um produto para vender, submetemos em editais, ronda de forma latente o processo do desenvolvimento da produção, principalmente na lógica capitalista. Trago aqui que, o produto em que a gestora e produtora desempenha seu trabalho, muitas vezes é uma ação contínua e a produção/gestão que não necessariamente gera um produto cultural final.

Antes de passar para os exemplos, vamos voltar para a grade do teatro. Dentro de um sistema do capital, se dizemos produção, pensamos em rapidez, reprodução, cópias. Porém, como dizer da produção teatral? Qual é o diálogo que temos em relação a produto? O que é produto em teatro? A arte da presença também é vista no campo da produção? Essa apreensão pela pausa fornecida pelo teatro, desemboca em seus produtos e no tempo para realizá-los. O processo de criação de um espetáculo pode ir de meses a anos de construção, uma oficina, pensando desde a escrita de um projeto até sua implementação pode demorar meses até sua finalização, o tempo para o teatro é algo a ser levado em conta para pensar no trabalho com produção.

A primeira elucidação que podemos tanger é que teatro é uma arte da vivência, da presença. Em outras linguagens, como musicais (linguagem bastante específica), há um circuito em que o seu processo é de venda em grande escala e com grandes temporadas, para tanto baseada em métodos que possibilitam processos mais curtos de produção. Atua diretamente como um produto para venda massiva, muitas vezes propondo peças que já são rentáveis e conhecidas como “Wicked”, conhecidas e muito conectadas à uma linguagem que atinja um público maior, o que modifica seu sistema de produção tornando-o inclusive mais rápido do que, um grupo experimental de teatro com processos autorais. Ainda assim, o teatro não é em si uma arte amparada em reprodução rápida, no sentido em que, se comparado a outras áreas artísticas, ainda se propõe a ser uma arte processual:

O campo teatral se encontra muitas vezes afastado daquilo que entendemos como indústria cultural e a sua capacidade de reprodução. É quase impossível gerar escala de vendas no campo teatral, enquanto a música e a literatura possuem capacidade de alta reprodutibilidade. Só em situações muito específicas e pontuais o teatro consegue criar um mercado de massa e, como visto, em geral essas situações estão restritas a grandes centros urbanos. (MARINA, 2023. p.177)

Em teatro, podemos falar de produtos culturais como espetáculos teatrais, oficinas, residências artísticas, cenas, premiações e mostras criativas, performances, todas se configuram enquanto produto, se há produto houve produção para viabilizá-lo. Se trouxermos o panorama dos teatros de grupo, produto e companhias, podemos dizer que só há produção quando existe a criação de um produto teatral?

Em se tratando de grupos de teatro e as produções de festivais artísticos, por exemplo, a dinâmica permeia a demanda de manutenção e vivência em grupo. Esse trabalho se desdobra para além de um produto isolado de composição e arcabouço de experiência, mas o grupo se torna em si um veículo, pela qual a produção ocorre de forma contínua, ele talvez se torna o foco do que chamamos de *produto*. “A pesquisa não termina com a produção de uma obra. A peça teatral é um momento muito importante no compartilhamento do projeto de pesquisa, mas não é seu objetivo final nem sua única meta”. (ROYO, 2015. p. 543)

O que Royo relata enquanto pesquisa em artes é a forma como enxergo os modos de pensar e fazer produção. Não encerramos nem tão menos iniciamos nossas funções quando temos o vislumbre de um possível caminho para a realização de um produto. Me dedico a incluir neste tópico a discussão acerca do meio em que se desenvolve a produção e porquê é importante para o caminho que se seguirá.

Em minha dissertação de mestrado, percebo que podem existir produções feitas para festivais que correspondem aos grupos teatrais que se apresentaram e a produção que responde à produção estrutural dos festivais. Dentro dessa busca, encontrei uma divisão de funções diferente para cada um dos locais, logo a variante *produto* no festival era subdividida (pois eram várias apresentações, logo a produção dos produtos dos festivais correspondiam a muitas atrações ao longo de quase duas semanas de eventos, o que desencadeia outra divisão de funções para as produtoras), enquanto o produto dentro dos grupos de teatro focado em: apresentação artística, ou a residência, ou a oficina e a gestão do grupo.

E aí, encontrei um tesouro. Ao entrevistar Maria Mourão⁶ (2023) do grupo de teatro Quatro Los Cinco, ela me conta que suas funções para realizar a produção do espetáculo “Peixes” de Ana Régis foram centralizadas nela, sendo os primeiros contatos com o Festival partindo de Régis. Já nos Festivais de Invernos pesquisados, as funções de produção foram divididas de acordo com funções mais específicas como administrativo, financeiro e alimentação, além de também em qual local o evento seria realizado.

Será o produto o fator determinante que irá delimitar as funções de uma produtora? Se de um lado temos uma produção centralizada em uma pessoa (produção de grupo com espetáculos teatrais) e do outro, festivais com múltiplas apresentações artísticas (produção dividida por equipes de trabalho)? Então, neste tópico busquei trazer que o trabalho da produtora é traçado por meio de uma ideia de produto onde ela empenha às suas funções, porém, se tratando de teatro, este produto pode ou não estar vinculado a um produto final, sendo também o próprio produto por exemplo, o trabalho de manutenção de espaços culturais, de grupos e companhias teatrais. O que irá determinar a função de uma produtora pode inclusive ter haver com os tipos de produção e onde a mesma está sendo realizada, como foi o exemplo da produção dos festivais e das produções que foram realizadas nas apresentações artísticas. O que, por fim, chamo de produto, é a vereda percorrida pelo trabalho em produção.

Percebo que o pensar produção está atrelado também sob o viés poético de fazer teatro à medida que, o *produto* pode estar imbricado aos processos criativos, e não somente a ideia de resultado. O que seria isso? A possibilidade de se fazer produção não se inicia na pré-produção ou se encerra na pós-produção, ela é o caminho percorrido pela artista gestora/produtora, na criação, no planejamento, no pagamento de contas, nas gestões de espaço, na revisão de contratos, e etc.

O que também é interessante ressaltar é que gestão e produção caminham juntas muitas das vezes. Em ambos os casos de trabalho - grupos, festivais ou trabalhos autônomos - , muitas vezes as funções são realizadas como se fossem uma só. O que o embaçar das funções pode acarretar no trabalho das produtoras?

⁶ Artista, feminista e ativista ecológica. É pós graduada em Produção e Crítica Cultural, atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG e graduada em jornalismo. Tem como principal campo de trabalho produções culturais no teatro, audiovisual e literatura, realizando desde a escrita até a prestação de contas de projetos, passando pela produção e operações técnicas. É integrante do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum desde 2009. (Biografia fornecida pela atriz)

PROTESTO - PERSPECTIVAS DA PRODUÇÃO TEATRAL

"Compreender o lugar em que vivemos como espaço de disputa e de exercício da cidadania pode nos colocar de outro modo diante dos problemas e desafios que enfrentamos. Ajuda a lembrar que as condições que o nosso lugar apresenta é resultado do nível de relação dos diferentes atores sociais com a gestão pública local. E que, portanto, somos corresponsáveis pela construção do lugar-mundo que queremos. Já que mudar o mundo começa por onde estamos." (SAMPAIO, 2021, p.83)

E ao pensar e trabalhar com produção cultural, quem somos nós na produção e o que fazemos em relação à ela? Em teatro, criamos diálogo e instituímos presença no palco, na nossa vida e enquanto arte, resistência. Neste último tópico, vou discutir alguns encaminhamentos pelos quais teço minha forma de pensar e fazer produção.

Gosto de sempre trazer para a conversa para exemplificar essa reflexão, a ideia de que ao produzir estamos também imbricando nossas visões de mundo, o porquê por trás de nossas escolhas e o que nos move enquanto indivíduos cidadãos e artistas. Como mulher, passamos por um reconhecimento em todos os setores profissionais, afetivos e familiares através de uma leitura social de gênero, logo determinando nossos lugares e posições dentro desses espaços. Então, como e por que fazemos produção?

Para Vanessa Rocha⁷ (2018), a produção é uma prática de ação política:

Toda ação gera impacto e efeito na vida das pessoas, no cotidiano, nas cidades e lugares. Nesse sentido é também política. Veicula modos de vida, visões de mundo, afeta e é afetada. Logo, como ação política, é um espaço de construção de sentido e significado, de criação da realidade. (ROCHA, 2018, p.2).

Nos anos 80, período conturbado politicamente no país que enfrentava a repressão instituída pela Ditadura Militar, a produção começa a caminhar para a consolidação enquanto uma carreira profissional, ainda de forma tímida. Em um outro lugar, o feminismo já caminhava para destrinchar novas óticas para as pautas do movimento (RIBEIRO, 2018). A produção artística tomava forma a partir da atividade desempenhada por aqueles que persistiam em fazer arte, e sendo uma base articuladora do trabalho artístico, a cultura começava a se fortalecer ainda que às margens do autoritarismo da época.

Cunha (2005), cita que no final dos anos 80 e início da década de 90, começa-se a ter uma movimentação a respeito dos financiamentos da cultura e um olhar um pouco mais aprofundado para políticas culturais no país. Ainda hoje, após 43 anos do início das articulações sobre processos formativos e desenvolvimentos na carreira de produção cultural, podemos discutir a área cultural sob um panorama de esperança, e que hoje, o ramo da cultura se articula para sair de uma instabilidade ocasionada pelo governo passado (2018 - 2022), em que o ex-presidente do país por exemplo, ordenou a exclusão do Ministério da Cultura, além de ser contrário à comunidade LGBTQIAPN+, dar declarações racistas em entrevistas, desrespeitar a imprensa, proferir ofensas à mulheres do corpo eleitoral presente no congresso, entre outras situações. O que penso é: foi um governo composto majoritariamente por

⁷Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Professora substituta do curso na área de Planejamento Cultural. Produtora cultural da UFRJ, sócia e gerente de projetos da Mafuá Produções Culturais.

homens brancos, como este que estava à frente da nossa gestão cultural brasileira, além de, o mesmo governo misógino estar à frente de pensar e propagar políticas para mulheres.

Almeida e Cereda (2017) comentam a respeito das políticas culturais para mulheres no âmbito nacional, abrindo que, os avanços mais próximos como a criação da Secretaria de Promoções de Políticas para as Mulheres, em 2003 no governo Lula estiveram atreladas ao movimento feminista para consolidar uma frente que pense nas políticas culturais voltadas para mulheres. Sinaliza também para a criação de “Plano Nacional de Políticas para Mulheres” (2013-2015) criação da então ministra de Estado chefe da Secretaria de Política para as Mulheres. Lembrando que, um governo que pensa e discute sobre mulheres é um governo que certamente será aliado às causas culturais também realizadas por nós.

Trazer a discussão feminista para o meu trabalho na produção cultural, faz com que percebamos o quão enraizado esse sistema patriarcal pode ser. Almeida e Cereda⁸, a partir da fala de Antonio Rubim, (RUBIM, 2007, p.11 apud. Almeida, M. C., & Cereda, A. M., 2017. p. 143) evidenciam que o campo da política cultural no Brasil “é caracterizada por tristes tradições – ausências, autoritarismos e instabilidades – que tem como consequências: descontinuidades, impasses e muitos desafios. Às políticas culturais no Brasil têm início tardiamente”. Temos então:

A grande questão das políticas públicas para as mulheres perpassa todas as questões das políticas culturais de maneira geral: as ausências, o autoritarismo e as descontinuidades. Porém, é preciso perceber que essa ausência, o autoritarismo e as descontinuidades fazem parte do repertório masculino da gestão pública. A ausência das políticas para as mulheres é também a ausência de mulheres nos espaços de tomada de decisão. O autoritarismo é masculino, é militar (não só, mas também), é hierárquico e não é ativo em atenção às questões de gênero. E por fim, essas descontinuidades são fruto de disputas de poder de frações de homens com pouca ou quase nenhuma atenção à necessidade de se estabelecer políticas que caminhem na direção da equidade de gênero na dimensão das políticas culturais. (ALMEIDA, et.al, 2017, p.152)

Através de uma ótica feminista, penso o trabalho com a produção de forma engajada e atrelado ao que me perpassa enquanto mulher. Para o complemento desta minha prática, vejo o feminismo não somente aliado à minha causa pessoal de (re)existência, mas crucial à prática de se continuar produzindo arte sendo mulher em um país que enfrenta diariamente também uma taxa crescente de feminicídio, por exemplo. Segundo o site virtual de notícias G1, os números de feminicídios aumentaram em 2022: “Entre 2021 e 2022, houve um aumento de 5,5% nos casos de feminicídio no país. Estados populosos indicaram aumentos significativos e bem acima da média nacional.” (Portal de notícias G1, Março, 2023).

No artigo de Renata Saavedra⁹ (2017), ela pontua que os coletivos feministas da baixada fluminense se propõe em uma lógica de produção cultural de resistência, mas também de sobrevivência

⁸ “Desde 2019 atua como professor na rede municipal de São José dos Campos (SP). Mestre em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2018-2021) com a dissertação intitulada: “Trabalhadores da carne: mundo do trabalho e conflitos de classe na charqueada/frigorífico São Domingos em Jaguarão-RS (1950-1980)”. Graduou-se em História pela Universidade Federal do Pampa (2012-2017). Biografia coletada a partir do currículo Lattes de Allan Mateus Cereda.

⁹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (PPGCOM/UFRJ) e mestre em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/ UNIRIO). Graduada em História (UNIRIO) e em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (ECO/UFRJ). Pós-graduada em Sociologia Urbana (UERJ). (SAAVEDRA, 2019)

em bairros cariocas em que a taxa de feminicídio é altíssima, ao passo que também querem evidenciar que os bairros são se resumem à violência, mas produzem arte. Uma premissa deste coletivo é também a forma independente como realizam os seus trabalhos, não utilizando de leis de fomento culturais para desenvolverem suas ações, além de proporem um sistema funcional de trabalho e seja mais horizontal e disruptivo:

Há a afirmação constante de valores como o compartilhamento de decisões, a flexibilidade e a agilidade, a desburocratização, a rarefação da noção de autoria e a colaboração criativa, embora haja diferenças entre os coletivos: enquanto alguns optam por habitar uma esfera mais institucional, concorrendo a editais e financiamentos públicos, por exemplo, outros entendem que a atuação fora dos espaços de militância institucionalizados é encarada como uma escolha necessária. (SAAVEDRA, 2017, p.6)

A produção cultural, em seu pensamento até mesmo elucubrativo, começa antes da produção em si, tendo em vista o porquê está sendo realizada, onde será realizada, qual o impacto daquela produção na localidade escolhida e tudo isso se une também para uma produção mais consciente e devidamente engajada. A cultura é um motor que gera debate, denúncias e fonte aberta de comunicação.

Se essas mudanças não chegam até nós, seja pela falta de verba, pela visibilidade às nossas produções, pensamos na produção para criar meios de vida em arte, tanto para perspectiva trabalhista, quanto em uma perspectiva existencial, o que nos atravessa enquanto indivíduos em um coletivo. Como nós que estamos produzindo, podemos contribuir para o protesto de outras mulheres através da produção? Como podemos tornar nossa prática em uma locomotiva de ação política? Daniele Sampaio¹⁰ (2021), traz uma colocação importantíssima sobre como podemos dinamizar o nosso trabalho e termos um proceder consciente sobre nossas elaborações de projetos:

"Que sejamos sujeitas e sujeitos corresponsáveis pelas mudanças que queremos. A começar pelos nossos projetos: repensando como e para quem os idealizamos, escrevemos e realizamos. Contratando mulheres, pessoas negras, trans- gêneros, indígenas, com deficiência — sem fazer disso marketing de autopromoção. Não romantizando nossos relatórios de prestação de contas. Compreendendo a função social e cidadã de nossas ações." (SAMPAIO, 2021, p.87)

A medida e a intenção com que faremos a produção, definirá se ela será um lugar de autoritarismo e opressão ou lugar de debate e construção social tanto da profissão quanto do próprio desenvolvimento da cultura no país. Se, por concordância a produção pode vir a ser esse lugar de imposição, de coordenação sem diálogo, porque sim, a figura do empresário, distante em muitas de minhas relações, pode ser a de um lugar da demanda individual e, o quanto desse manejo não se articula enquanto violência através de capitais financeiros detidos nas mãos de produtores que não pensam contra-hegemonicamente? Ao passo que, uma dinâmica de trabalho ainda em construção pode ser enquadrada de uma maneira que atue de forma velada e reafirme dominações?

10 "Doutoranda em Artes Cênicas pela USP, Bacharela em Ciências Sociais e Mestra em Artes da Cena pela Unicamp. É produtora cultural, pesquisadora de políticas culturais, curadora e fundadora da SIM! Cultura, criada e sediada em Campinas desde 2012." (SAMPAIO, 2023)

A produção pode ser articulada enquanto sistema opressivo, tanto pela conduta profissional de produtores, sistemas de relações opressores que minimizam possibilidades de manifestações de gênero, a própria discriminação dicotômica binarista que prepondera um gênero em relação ao outro, discriminação racial e gênero e ainda no caso de pessoas LGBTQIAPN+, temos a homofobia que inclusive pode advir de uma linguagem não inclusiva. Por estarmos em uma via em que o gênero se autoregula, atuando dentro de suas próprias normas (BUTLER, 2018), se engendrando sorrateiramente por meio de todos os setores, a atenção e a busca pela consciência e pela ação se fazem necessárias. Levando em conta a produção enquanto campo de infinitas possibilidades, para além da função executiva proposta em uma das vertentes desta profissão, a produção é um espaço de formulação de poder, como e quando usamos esse poder a nosso favor?

REFERÊNCIAS

Almeida, M. C., & Cereda, A. M. (2017). História Das Políticas Culturais Para Mulheres No Brasil. **RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade**, 3(2), 142–153. Disponível em : <https://doi.org/10.23899/relacult.v3i2.426> Acesso em 06 de Jun. de 2023.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos de Pagu**, Campinas, p. 249-274, Jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 26 maio 2023.

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Acesso em: 13 de Set. de 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9071589649728441>

CUNHA, Maria Helena Melo da. **Gestão cultural: profissão em formação**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2005.

MARINA, Heloisa. **ATUAR-PRODUZIR: Desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias**. 1. ed. Belo Horizonte: Javali, 2023. 415 p.

Pérez Royo (Universidad de Zaragoza – Zaragoza, Espanha), V. (2022). Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 5(3), 533–558. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/57862> Acesso em 18 de Jul. de 2023.

PICCIRILLO D., SILVESTRE G. **Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida**. Portal de notícias G1, Mar. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/aumento-dos-femicidios-no-brasil-mostra-que-mulheres-ainda-nao-conquistaram-o-direito-a-vida.ghtml> Acesso em: 23 de Jun. de 2023.

SAMPAIO, Daniele. **Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

— — —. **Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas**. Belo Horizonte: Javali, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo de feminismo negro?**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 165 p.

ROCHA, Vanessa. **Introdução à produção cultural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018. <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1399> Acesso em: 10 de Mai. de 2023.

SAAVEDRA, Renata Franco. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Acesso em: 13 de Set. de 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6321500551377900>

SAAVEDRA, Renata. ENTRE MILITÂNCIAS E LETRAMENTOS:: PRODUÇÃO CULTURAL, ARTIVISMO E JOVENS FEMINISTAS. **13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11**: Transformações, conexões, deslocamentos, Florianópolis, p. 1-12, 6 jun. 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498853199_ARQUIVO_Entremilitanciaseletramentos_Textocompleto.pdf Acesso em: 23 maio 2023.

SAMPAIO, Daniele. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Acesso em: 13.Set de 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6575546199141960>

PERFORMANCE PAGU: autoretratos do feminismo em análise

Lígia Losada Tourinho¹

RESUMO

Inspirada em escritos, desenhos e documentos de Pagu, a performance “Pagu: Autoretratos”, apresentada na mostra “Ecopoetic” da Conferência Internacional “22+100: Laban e o Projeto Modernista”, capta alguns aspectos dessa mulher libertária, que se esgota e renasce tantas vezes na experiência da existência, sobrevivendo na memória e na imaginação não só como musa do modernismo, mas também como militante feminista e política e escritora. Pagu foi casada com Oswald de Andrade e juntos encarnavam o modernismo, tanto em trabalhos artísticos como no relacionamento. A análise da performance se dá pela perspectiva da atriz e autora. O processo de criação se desenvolveu a partir do Sistema Laban/ Bartenieff e teve como base a Teoria de Esferas de Movimento, de Regina Miranda, também diretora da performance. Os auto-retratos de Pagu dão suporte documental ao processo de criação e a uma reflexão relacional entre o feminismo e o modernismo no Brasil.

Palavras-chave: Pagu; Auto-retratos; Feminismos; Performance; Sistema Laban/ Bartenieff; Esferas de Movimento.

ABSTRACT ou RESUMEN

Inspired by Pagu's writings, drawings and documents, the performance “Pagu: Autoretratos”, presented in the “Ecopoetic” exhibition at the International Conference “22+100: Laban and the Modernist Project”, captures some aspects of this libertarian woman, whom exhausts herself and is reborn so many times in the experience of existence, surviving in memory and imagination not only as a muse of modernism, but also as a feminist and political activist and writer. Pagu was married to Oswald de Andrade and together they embodied modernism, both in their artistic work and in their relationship. The analysis of the performance is from the perspective of the actress and author. The creation process developed from the Laban Bartenieff of Movement Studies and was based on the Theory of Spheres of Movement, by Regina Miranda, also director of the performance. Pagu's self-portraits provide documentary support for the creation process and a relational reflection between feminism and modernism in Brazil.

Keywords: Pagu; Auto-retratos; Feminisms; Performance; LBMS; Spheres of Movement.

¹ Docente efetiva da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) e em Artes da Cena (PPGAC) e nos cursos de Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança e Bacharelado em Direção Teatral, lotada no departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto DAC/EEFD. Líder/integrante do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo/UFRJ/CNPq. Artista da dança e atriz. E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Inspirada em escritos, desenhos e documentos de Pagu, o “nome artístico” de Patrícia Galvão, a performance “Pagu: Autoretratos” capta alguns aspectos dessa mulher libertária, que se esgota e renasce tantas vezes na experiência da existência, sobrevivendo na memória e na imaginação não só como musa do modernismo, mas também como militante política e escritora feminista. Com Lígia Tourinho, direção e ambientação de Regina Miranda, figurinos de Luisa Marcier e produção de Denise Escudero, a cena deflagra alguns aspectos de Pagu.

Jornalista, poeta e ativista feminista, inicialmente mais conhecida como “a musa do modernismo”, Pagu era uma multiartista, autora de romances sociais, como “Parque Industrial” (1933), e também desenhista, ilustradora e militante do Partido Comunista, tendo sido, inclusive, presa política e a pessoa que trouxe as primeiras sementes de soja para o país, sonhando em erradicar a fome.

Sua vida, narrada em “Pagu: Uma autobiografia precoce”, é exemplo de prática feminista de reinvenção de si e continua a inspirar grupos de estudos de gênero do país, que buscam disseminar seu pensamento e promover ações de equidade. Pagu foi casada com Oswald de Andrade, juntos encarnavam estas questões, tanto em trabalhos artísticos como no relacionamento, que exemplificou de forma radical a paixão pela liberdade e pela verdade entre casais.

Oswald foi conhecido como o Poeta e autor do Manifesto Antropófago e de peças de teatro, entre as quais O Rei da Vela, Oswald de Andrade exemplificou a brasilidade filosófica modernista. Sua escrita era polêmica, seu humor ferino e suas atitudes artísticas e sociais radicais. Assim, especializou-se em gerar amores e ódios pela vida, a par com a apreciação por sua obra, que só cresceu desde a Semana de Arte de 1922, da qual foi um dos organizadores.

O processo de criação da performance teve base documental na vida e obra de Pagu e na sua relação com Oswald de Andrade, entrelaçando a vida íntima do casal, os feminismos e o surgimento da cena modernista e a cena política da época no Brasil. A performance se apresenta a partir de dois pontos de vista: os auto-retratos de Pagu, reproduzidos em cena e reflexões da personagem (interpretada por Lígia Tourinho), que relê cartas e documentos e fala sobre aspectos de sua vida. A relação de amor entre Pagu e Oswald se dá através de relatos, e entre a cena e a ação de desenhar, criando assim dois planos e manifestando a presença ausente de Oswald. A obra “Pagu: Uma autobiografia precoce” foi base para o trabalho.

A proposta de encenação buscou expandir a cena que não se restringe mais ao palco, mas pode migrar para além deste, ambientando lugares diversos, rompendo as fronteiras da quarta parede e convidando o público à interatividade. Entendendo a força do teatro como arte da presença e o corpo como sujeito dessas poéticas, nos indagamos sobre o que pode ser a cena expandida? Quantas são as possibilidades de nos lançarmos a esse jogo entre acontecimento e imagem, entre ação e possibilidades de perpetuação de presença em diferentes épocas?

O título “**Pagu: Autoretratos**” convida o público a conhecer o modernismo pelo ponto de vista dessa mulher tão importante para o movimento feminista, a cultura artística e política brasileira. Pagu, ou Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) foi escritora, poetisa, diretora, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e militante comunista da política brasileira e teve também um importante papel no desenvolvimento da cena teatral. Destacou-se por sua participação no movimento Modernista, embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 1922. O apelido Pagu lhe foi dado



Figura 1. Ilustração de Pagu.

Fonte: Croquis de Pagu (Furlani, 2004, p. s/n).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, ilustração de Pagu, sob fundo branco. A imagem é composta por um desenho de uma mulher num balanço, sugerindo um movimento de impulso com as costas para trás. A cabeça tomba para trás e o cabelo está em movimento. As curvas do corpo da mulher são acentuadas. No canto direito baixo há um sol com um olho que parece observar a mulher. Próximo ao sol há uma assinatura da artista, Pagu, e abaixo consta o ano de 1919.

pelo poeta Raul Bopp. Foi uma mulher à frente de seu tempo, revolucionária por seu comportamento considerado extravagante e defendendo as causas feministas.

Os estudos sobre Modernismo realizados por Regina Miranda para a Conferência 22+100: Laban e o Projeto Modernista (06/2022) foram o estopim para a criação de trabalhos artísticos que abordassem questões geradas pelo Modernismo. Para a abertura da Conferência, Regina Miranda e a atriz Lígia Tourinho criaram a performance teatral “Pagu: Auto-retratos” (17min). A cena instiga um mosaico de palavras, imagens, desejos e ideais, que compõem quadros de natureza fragmentária e insistem em uma narrativa não linear. A cena tenta incorporar a conjuntura de renovação da época e diluir as fronteiras entre teatro, artes do corpo e desenho.

Ao mesmo tempo em que segue a tradição de teatro coreográfico da diretora Regina Miranda, onde a palavra se ancora em uma fisicalidade pujante, desenvolvida com o elenco durante o processo de criação, inclui também o desenho e a imagem. Lígia Tourinho é uma atriz que se dedica às poéticas do corpo em movimento e ao teatro contemporâneo, performativo, de pesquisa e documental.

A Conferência Internacional do Rio de Janeiro 22 + 100 Laban e o Projeto Modernista convidou pessoas artistas-pesquisadoras a refletirem sobre a relação entre o Modernismo e os princípios das artes e do movimento de Laban. A emergência de mulheres líderes nas artes e na política faz parte



Figura 2. Colagem de fotos que retratam o figurino da performance.

Fonte: Esquerda, Foto de Lígia Tourinho por Cícero Rodrigues (2022), centro e direita, fotos de Pagu em Viva Pagu: Fotobiografia de Patrícia Galvão (Furlani, 2010, p. s/n).

#paratodomundover

Na imagem estão três fotos verticais criando uma imagem única horizontal. À esquerda, uma foto colorida da performance Pagu: autoretratos. Uma mulher ruiva de cabelos cacheados abaixo dos ombros, com metade do cabelo preso, está de pé com o braço direito à frente lendo algo sob um envelope preto. Ela usa um figurino em que a parte de cima é um blaser preto e na parte de baixo uma saia longa de babados cinza. O figurino é um acombinação das duas fotos. Usa um sapato alto com salto quadrado. As outras duas fotos são preto e branco. No meio está Pagu em uma foto do meio do tronco para cima. Ela veste um smoking. Usa um batom escuro, brinco de argolas e o cabelo cacheado está preso. À direita está Pagu de perfil, sentada de pernas cruzadas, usando um vestido de festa claro com uma saia lonfa de babados. Ela usa saltos e um batom escuro.

deste movimento. O protagonismo das mulheres no campo labaniano é um tema que tenho trabalhado em pesquisas acadêmicas e artísticas. Expressa também como o desenvolvimento da obra de Laban esteve conectada com a vanguarda do início do século XX. Esta performance foi criada como parte desta pesquisa pessoal e especialmente para a Conferência.

Em Pagu: autorretratos, que conecta desenho e atuação, a teoria das Esferas de Movimento de Regina Miranda, diretora da peça, foi uma importante referência para o processo de criação e com isso, igualmente é uma considerável perspectiva para a análise da cena.



Figura 3. Ilustração de Pagu e foto da performance.

Fonte: Ilustração de Pagu presente em Croquis de Pagu (Furlani, 2004, p. s/n) e foto da performance por Cícero Rodrigues (2022).

#paratodomundover

Na imagem estão uma ilustração e uma foto, verticais, criando uma imagem única horizontal. À esquerda, uma ilustração de Pagu. Uma mulher nua de costas com parte do perfil e seio direito a mostra, cabelos longos e braço esquerdo levantado observa o céu com uma estrela e duas nuvens. Há uma moldura desenhada em formato de "T" e as pernas da mulher estão posicionadas na parte mais estreita junto com assinatura de Pagu e data de 1919, abaixo. À direita, foto colorida da performance Pagu: autorretratos. Uma mulher ruiva de cabelos cacheados abaixo dos ombros, de perfil, desenha a ilustração em um cavalete branco. O fundo é branco. Ela veste um blaser preto com uma continuação de babados cinza.

A performance ora se estende ao público e ora se contrai e encontra seu próprio espaço. Há um movimento performático de extensão e contração que regula a peça como a batida do coração. Esse movimento, em palavras, desenhos e gestos, nos permite acessar a relação de Pagu consigo mesma, com seu passado e em contato direto com o público, no presente. Quando ela desenha, conecta presente e passado, suas memórias - primeira e segunda esferas. Traz a terceira esfera quando entra em relação com a platéia, que é a esfera da interação e reciprocidade. E às vezes, traz a 4ª esfera, quando fala diretamente com o público.

O gesto e a postura estruturam as formas do traço para atravessar as esferas. Quando Pagu vai para a 3ª e 4ª esfera geralmente podemos ver movimentos gestuais colocados em alto nível, com-



Figura 4. Ilustração de Pagu.

Fonte: Foto da performance por Cícero Rodrigues (2022).

#paratodomundover

Na imagem está uma foto colorida, vertical. Uma mulher ruiva de cabelos cacheados abaixo dos ombros, com metade do cabelo preso, está de pé de perfil com as mãos estendidas para frente. Ela usa um figurino em que a parte de cima é um blaser preto e na parte de baixo uma saia longa de babados cinza. Há várias pessoas de frente assistindo a performance. Ela está sobre um piso branco e em um prédio com colunas históricas e chão de pedra. É possível perceber que ela está interagindo com a plateia.

binando esforços indulgentes. Frequentemente ela muda de postura quando passa para a primeira e segunda esferas, mudando de nível e ativando Esforços de Combate, o que evoca seu mundo interior. Pagu - uma mulher paradoxal que ainda mexe com o nosso imaginário e apoia a luta das mulheres brasileiras.

Em 1931, Pagu ingressou no Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). Neste momento se propõe a transformações radicais como a trabalhar como operária e a viver em cortiços. Ao participar da organização de uma greve de estivadores em Santos, no mesmo ano, foi presa pela polícia política de Vargas. Esta foi a primeira de uma série de 23 prisões ao longo da vida. Em 1933, parte para uma viagem pelo mundo, deixando no Brasil Oswald e seu filho Rudá.

No mesmo ano publicou o romance *Parque Industrial*, sob o pseudônimo de Mara Lobo, nele dá protagonismo à realidade de mulheres operárias invisibilizadas e marginalizadas, muitas delas personagens negras, trazendo para pauta, em alguma medida, a discussão sobre raça e gênero. Ao sair da prisão pela última vez, em 1940, rompeu com o Partido Comunista, passando a defender um

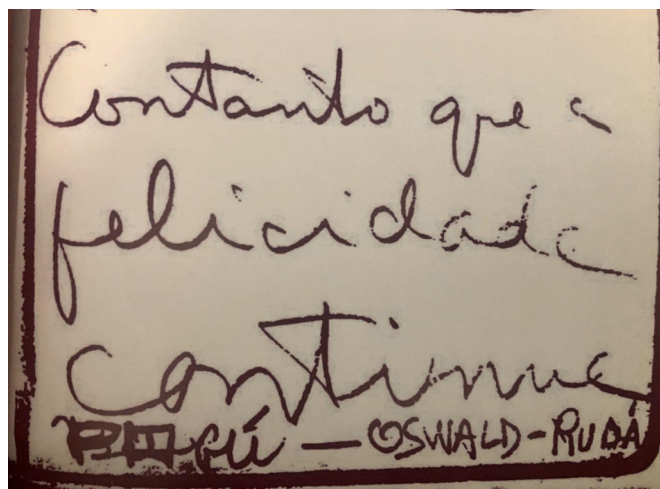


Figura 5. Foto da performance Pagu: autoretratos.

Fonte: Ilustração de Pagu presente em Croquis de Pagu (Furlani, 2004, p. s/n).

#paratodomundover

Na imagem está uma ilustração com moldura e escritos a mão com uma moldura em vermelho e com fundo branco. Lê-se: “contanto que a felicidade continue. PAGU - OSWALD - RUDÁ”

socialismo de linha trotskista. Integrou a redação do periódico *Vanguarda Socialista*. No mesmo ano iniciou um relacionamento com Geraldo Ferraz e no ano seguinte foram morar juntos. Desta união, que durou até o fim de sua vida, nasceu seu segundo filho, Geraldo.

Pagu voltou a criar seu filho mais velho, e passou a morar com seus dois filhos e o marido na capital paulista. Nessa mesma época viajou à China para lançar seus novos trabalhos artísticos. Em 1952 frequentou a Escola de Arte Dramática de São Paulo, levando seus espetáculos teatrais a Santos. Ligada ao teatro de vanguarda, apresentou sua tradução de *A Cantora Careca* de Eugène Ionesco. Traduziu e dirigiu *Fando e Liz* de Fernando Arrabal, numa montagem amadora na qual estreava o jovem ator Plínio Marcos. Conhecida como grande animadora cultural em Santos, lá passou a residir com o marido e os filhos, a partir do ano de 1953. Conviveu e incentivou jovens talentos santistas que apenas começavam suas carreiras, como o ator e dramaturgo Plínio Marcos e o compositor Gilberto Mendes. Dedicou-se em especial ao teatro, particularmente no incentivo a grupos amadores. Encerra seu ciclo de vida dez anos depois, vítima de um câncer de pulmão.

As tessituras, interações e convergências do Modernismo brasileiro do início do século XX são simultaneamente pano de fundo e conteúdo do espetáculo, que as apresenta ultrapassando sua época imediata. Pagú e Oswald de Andrade encarnavam o modernismo tanto em seus trabalhos artísticos como em seu próprio relacionamento, que exemplificou de forma radical a paixão pela liberdade e pela verdade entre um casal. A paixão pela política iluminava os gestos e expressões artísticas de Pagu e Oswald e a defesa da liberdade e luta pela igualdade social eram o motor permanente da vida de cada um.

De forma generalista, o modernismo é entendido como um movimento de elite associado a um seletivo grupo paulistano, ligado à emblemática Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo,

com o surgimento das primeiras favelas e do Carnaval, seguidos do boom das mídias impressas e fotografia, o modernismo atravessa diversas classes sociais e áreas geográficas, como aborda Rafael Cardoso, em seu livro *Modernismo em Preto e Branco* (2022). A coletânea *Modernismos 1922-2022*, organizada por Gênese de Andrade (2022), também contribui com esta perspectiva, apresentando uma cartografia complexa do Modernismo, desvelando uma trama de reflexões que envolvem discussões sobre raça, classe e gênero.

Ficou evidente como certas questões do Modernismo Brasileiro – valorização da Arte e Culturas Brasileiras; democratização; pluralidade; transparência nas relações; Inovação; e novas maneiras de lidar com a arte e na relação com a experiência do público, liberdade formal, fragmentação, igualdade social, racial e de gênero na sociedade – continuavam a ser importantes na atualidade. Na época, a sociedade Brasileira saía de um lugar protegido pela tradição e se aventurava em caminhos próprios. Aparecia aos poucos um Brasil diverso e potente, que se afastava dos moldes tradicionais europeus e dava seus primeiros passos em um processo de descolonização, que continua a ser trilhado. A figura de Pagu nos permite acessar aspectos desta cena complexa e é uma história que precisa ser abordada e passada adiante para as novas gerações.

Com inspiração no alerta de Chimamanda Ngozi Adichie (2019), sobre o perigo de se contar uma história única, e diante dos ensinamentos das práticas e da educação anti-racistas, não podemos nos esquivar do fato de que a branquitude precisa lidar com o problema por ela criado, o racismo. Esta cena não tem a pretensão de responder sobre como a branquitude fará para acabar com o racismo, até porque não há uma resposta única, mas acreditamos que trazer à tona histórias de mulheres brancas que lutaram por equidade entre as diferentes mulheres, possa ser uma forma de começar a lidar com esse problema e de propor transformações de imaginários. A história de Pagu nos parece ser uma dessas muitas histórias que precisam ser contadas e divulgadas.

Como pode ser verificada em nossa ficha técnica, temos o trabalho de mulheres em protagonismo. Estamos propondo um projeto que discute em sua temática questões centrais para a paridade social, racial e de gênero. O Modernismo, sob a ótica de Pagu e através das discussões e narrativas que emergem a partir de sua relação com Oswald de Andrade, é a questão central para adentrarmos nessas feridas.



Figura 6. QR Code para vídeo sobre o processo de criação e com partes da performance Pagu: autoretratos.

Fonte: Arquivo da autora.

#paratodomundover

Na imagem está uma ilustração QR Code com acesso a um vídeo.

A relevância histórica, artística e social do contexto apresentado, por trazer à tona questões que ainda hoje são motivo de polêmica entre diferentes camadas da sociedade e inspiração para movimentos de direitos humanos e lutas de equidade social, racial e de gênero, que garantem a liberdade de se expressar, se transformar e se metamorfosear.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de se contar uma história única**. 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos 1922-2022**. 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.
- CAMPOS, Augusto. **Pagu: vida-obra**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CARDOSO, Rafael. **Modernismo em Preto e Branco**. 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.
- FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu**. 1ª ed. São Paulo: SENAC, 2008
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. 5ª ed. Santos: UNISANTA, 1999.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão**. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial e Editora Unisanta, 2010.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Croquis de Pagu e Outros Momentos Felizes que Foram Devorados Reunidos**. 1ª ed. Santos/São Paulo: Editora Unisanta/Cortez, 2004. 128 pp.
- GALVÃO, Thelma. **Pagu - Literatura e Revolução**. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003
- NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patricia Galvão**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- PAGU. **Parque Industrial (romance proletário)** (com o pseudônimo Mara Lobo). 1ª ed. São Paulo: Edição particular, 1933.
- PAGU. **Paixão Pagu: A Autobiografia Precoce de Patricia Galvão**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

POLÍTICAS DE CRIAÇÃO E DE IDENTIDADE ENTRE ATRIZ, DIRETORA, DRAMATURGA E ESPECTADORAS, NA DEVORAÇÃO DA NARRATIVA TRADICIONAL DAS YAMURICUMÃ

Lúcia Regina Vieira Romano¹

RESUMO

O artigo analisa a cena EMBORAR, integrante do espetáculo "Tríptico A Morte da Estrela", apresentado em 2022, em São Paulo. O material, que emerge da transcrição sintética da narrativa tradicional das Yamuricumã, contada pela boca-pajé de Mapulu Kamayurá, é entendido como disparador de diálogos entre a atriz, a dramaturga, a diretora e as e os espectadores. Observamos como esse diálogo está transpassado por questões da presença, da experiência e da representação, envolvendo problemáticas derivadas tanto dos fazeres contemporâneos em Artes Cênicas, sensibilizados pelo atrito com modos-pensamento tradicionais ameríndios, quanto da exposição à perspectiva da crítica feminista. Assim, a cena traz proposições a respeito das políticas de identidade e de processo - reverberando debates sobre descentramento do sujeito euro-ocidental, proposta decolonial e disputas de saber-poder-ser -, em conexão com expansões da linguagem cênica, tais como a autobiografia, a tradução e a devoração cênica, entre outros caminhos de criação.

Palavras-chave: políticas de criação cênica; políticas de identidade; teatro brasileiro contemporâneo; narrativas tradicionais; decolonialidade.

ABSTRACT

The article analyzes the scene EMBORAR, part of the theatrical performance "Tríptico A Morte da Estrela", presented in 2022, in São Paulo. The material, which emerges from the synthetic transcreation of the traditional narrative of the Yamuricumã, told by the shaman Mapulu Kamayurá, is understood to trigger dialogue between the actress, the playwright, the director and the spectators. We observe how this dialogue is permeated by questions of presence, experience and representation, involving issues arising both from contemporary practices in Performing Arts, sensitized by friction with traditional Amerindian ways of thinking, and from exposure to the perspective of feminist criticism. Thus, the scene brings propositions regarding identity politics (operating concepts such as place of speech and woman-hood) and process (reverberating debates on the decentering of the Euro-Western subject, decolonial proposal and disputes over knowledge-power-being), in connection with expansions of scenic language (autobiography, translation and scenic devouring, among other paths of creation).

Keywords: scenic creation policies; identity politics; contemporary Brazilian theater; traditional narratives; decoloniality

¹ Docente do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. Pesquisadora e atriz, atuante nos coletivos Barca de Dionisos e Cia Livre. E-mail: lucia.romano@unesp.br

O projeto de pesquisa cênica "A Morte da Estrela" tem sua semente na compreensão da resistência do teatro tradicional em abarcar a chegada de outros sujeitos ao "sistema teatral" euroocidental. Em "O espanto da atriz: efeitos éticos e estéticos no encontro com mulheres indígenas Guarani Mbya, na cena da Cia Livre" (ROMANO, 2022), proponho que a consciência dessa mudança e suas consequências aproxima-se da noção brechtiana de espanto, ou da interrupção de um entendimento antes naturalizado, encaminhando a produção de um reconhecimento alterado de si e do mundo (BRECHT apud BORNHEIM, 1992). O que, no entendimento de Brecht², seria um processo legado ao espectador e voltado à luta de classes, nesse caso, articula-se aqui à perspectiva da atriz, numa luta que se direciona, ainda que seja relativa também às assimetrias sociais, à hierarquia entre modelos de mundo.

Falo, então, da minha experiência como pessoa-atriz-cidadã, formada no teatro euro-ocidental, quando posta a contracenar com mulheres indígenas, no espetáculo "Os Uns e os Outros". No mesmo texto, sugiro que esta desnaturalização relaciona-se à qualidade de presença oferecida pelas atrizes indígenas Kerexu Mirim e Kerexu Poty, que compunham com suas famílias o coro Guarani MBya presente no espetáculo. Parte dessa qualidade singular deveu-se, avalio, ao descompromisso delas com a simbolização convencionada desse modelo de teatro, uma vez que não eram íntimas de outras experiências cênicas desta tradição, seja como atuadoras ou espectadoras. Isso, cabe reforçar, não diminuía a potência dessa presença, que gerava ação e situação. Pelo contrário, o "estar aí" (SARRAZAC; FERNANDES, 2013, p. 60) delas provocava o nosso "estar aí", além de nutrir um jogo cosmopolítico que vazava para fora dos limites do teatro.

Recordo no artigo, ainda, que a própria Kerexu Mirim definiu sua experiência cênica como a materialização de uma antevisão, pois já a havia experimentado em sonhos, sendo apenas retomada no evento do espetáculo, como deve ser - segundo o modo-pensamento Guarani - toda antecipação de realidades promovida pelo estado onírico. Portanto, não caberia falar que seu estado no palco ensejava uma repetição, visto que era um desdobramento daquele estado real do sonhar para os Guarani, apenas numa possibilidade diversa, que é a convivência desperta. Assim, um termo como "interpretação" mal qualificaria sua presença, porque esta não recorria a disfarces ou exotismos: ela se comportava como muito próxima dela mesma, ao passo que nenhuma personagem era enunciada, promovendo qualquer ênfase no enquadramento ficcional.

Adiante no mesmo texto, explico que Kerexu Poty deu continuidade ao seu treinamento de diplomacia cosmopolítica ensaiado na temporada ao replicar, meses após sua finalização, falas criadas por ela na peça, numa manifestação de rua contra o Marco Temporal e em prol da demarcação das terras Guarani em São Paulo. Ela vestia, coincidência ou não, as mesmas roupas que usava no espetáculo³. Essa passagem borrada entre arte e vida, ali demonstrada, denota o agenciamento de Kerexu sobre o devir, fortalecido dos sonhos para os palcos, e dos palcos para as ruas da cidade.

Como ela, segui meu "vir a ser", fortalecida pelo espanto. Decidi experimentar com mais curiosidade o que pulsava no vazio que senti, como atriz, diante da falência de certos recursos constitui-

² O espanto é, também para Aristóteles (2012), um caminho para partirmos de nós mesmos, para a reflexão sobre o mundo. Ocorre por dois princípios: da motivação (espanto admirativo levando ao processo filosófico) e do questionamento (espanto admirativo questionar).

³ Uma saia simples e uma camiseta colorida, com o logotipo impresso da comunidade onde reside, a *tekoa* Kalipety, na Terra Indígena Tenondé Porã.

vos da presença cênica, os quais vinha me dedicando profissionalmente a estudar e a polir. Concebi "A Morte da Estrela" (2022), peça desenhada como uma anti-peça: não pretendíamos lamentar a morte do representar, mas festejá-la, usando da economia simbólica do teatro para devorar seus ossos, em banquete coletivo. Em mente, tinha o exemplo de Brecht, quando emprega a forma da ópera comercial para mostrar sua engrenagem e acusar a aliança entre formas de representação e estruturas de poder econômico, no mercado teatral das sociedades capitalistas. Ao gosto do encenador alemão, mostraríamos a sistêmica do star system para destituir sua magia e fazer emergir, numa girada dialética, a diversão. Como sintetiza Luiz Fernando Fukushiro, sobre Brecht: "Ao mesmo tempo que faz rir, faz uma crítica ao objeto de diversão, não por identificação ou raiva, mas por estranhamento (FUKUSHIRO, 2013, p. 11).

A sistêmica do estrelato, portanto, foi a via para considerarmos também outras dinâmicas sociais de fabricação de imaginários, em que o corpo da atriz é a mercadoria a mover a indústria da ficção: a derrocada desse sistema dialoga com a falência de outros modelos contemporâneos, igualmente dependentes do lucro e da usura, que vêm drenando as interações humanas e o planeta. Comentando a forma com que as atrizes construíram suas identidades artísticas, sociais e pessoais por meio de resistências e acomodações significantes para elas, em relação ao tempo histórico e ao ambiente, começamos a puxar o fio que trama sujeitos e forças históricas, as quais interferem no exercício da profissão da intérprete, assim como na constituição da subjetividade das mulheres em outros territórios. Vejo tal correspondência nos regimes de visualidade:

Operando na ordem da linguagem, o imaginário está também atrelado ao mundo material, mas é construído por "atitudes imaginativas", práticas de construção e reprodução de imagens, mitos, projeções e, também, discursos e valores (individuais e coletivos), onde estão incluídas as práticas artísticas. As artes cênicas, por exemplo, promovem um "conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand)", sendo também o "patrimônio de um grupo (Maffesoli)" (ANAZ, AGUIAR et alli, 2014, s.p). (ROMANO, 2019, p. 5-6)

Para estranhar e, quiçá, superar a representação, diante da premência de convocar outros modos de se contracenar com o mundo, seria necessário deslocar comportamentos cênicos arraigados, que refletem estruturas psíquicas, simbólicas e sociais dominantes na sociedade e na arte teatral ocidentais. Na experimentação pretendida, localizei os pilares desse comportamento hegemônico nas noções da encenação como unificadora de sentido; na prerrogativa de estabilização da presença por meio da figura ficcional individuada (que protagoniza o "drama" amparada pelos modos de enunciação baseados na identificação entre atriz-personagem) e na dramaturgia linear, regendo a lógica de pensamento, o acordo de separação entre real e imaginário e o tempo-espaço de fruição.

A forma em tríptico (que remete à exposição em três folhas, na arte bizantina e do Renascimento, das tábuas e dos quadros pintados) foi a estrutura proposta, a fim de corromper a unidade da encenação, uma vez que a disposição de três "fragmentos de coisas", numa condição de interação e entrechoque, geraria maior imprevisibilidade. Cada uma dos fragmentos foi entregue à criação de uma encenadora, potencializando a diversidade de enunciados e suas linhas de fuga, ou os "[...] elemento[s] constituinte[s] de um outro agenciamento [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.133) que emergem

nas passagens entre territórios. O aspecto geral desse conjunto, a "peça", dependeria não da soma-tória das partes, mas do atrito entre elas, aproximando-se da produção em arte contemporânea, que se abre aos múltiplos sentidos e ao acaso, assim como à ação interpretativa da plateia. Imaginei, por fim, que a fruição dessas partes poderia ser feita em unidades separadas, ou como um todo complexo.

Buscamos conservar as dinâmicas de trabalho (horas de ensaio, tipos de atividades etc) e o que mais houvesse de distinto nas aproximações de cada encenadora, refletindo suas personalidades criativas (modos de gerar estímulos e distribuí-los no dia-a-dia da criação), assim como suas leituras dos temas. Para isso, montamos uma agenda de ensaios em fases separadas, regidas por cada encenadora (Natalia Mallo, Lu Favoretto e Cibele Forjaz), convergindo, em um dado ponto, em encontros conjuntos. Respondendo à questão da morte do estrelato, a primeira foi encarregada de considerar a destituição do sistema baseado no protagonismo estelar, para deixar nascer um teatro de interesse coletivizante. À segunda, coube tratar da cena representativa, diante da abertura performativa; e a terceira, a passagem do teatro de espetáculo para o evento cênico como espaço convivial e ritual. Essa divisão, que segue um fluxo histórico, sugere que a noção de encenação relaciona-se à formulação da ideia de teatralidade, a qual se impõe, no desenrolar do tempo, por meio de disputas discursivas de modos de pensamento (FOUCAULT, 1994, p. 3) no teatro.

Como hipótese, a primeira parte, cuja investida se dá sobre o território do teatro dramático e suas maneiras de operação, no choque entre o "sistema da estrela" e o "sistema em coletivismo", abrangeria um processo histórico de cerca de cem anos, em que foram formuladas muitas das maneiras de atuar, em paralelo à invenção da encenação moderna. Centrando-se, a princípio, na questão da imitação e da expressão das paixões, assessorada pelo enquadro de uma ficção encarnada por personagens em diálogo, projetamos que a cena englobaria uma virada importante, em que a "representação" e o protagonismo deslocam-se, pela inserção no horizonte das atrizes e atores da preocupação mais intensa com o destino social do teatro. Esse contraste, embora marcante, não altera a concepção da encenação como obra sintética e autoral, ainda que tenha trazido invenções à cena, por exemplo, na exposição dos recursos ilusionistas como chave de uma nova teatralidade, dando suporte à construção de uma cena que tematiza a luta de classes. Como esse problema é amplo, dirigimos nosso olhar ao jogo entre personalidade, personificação (dentre outros artifícios da linhagem do teatro psicológico) e a atriz como sujeito social.

O assunto estruturante deste trecho seria a memória das mulheres que atuam no teatro, na ordenação pessoal e afetiva que fazem dos fatos e da sua arte; lado a lado de registros escritos da memória do próprio teatro (perpetuada nos textos dramáticos e comportamentos cênicos que, de modo especular, falam da prática da cena e, ato contínuo, da sociedade). Essa memória, contudo, já se mostra fraturada, em virtude do esgotamento de sua discursividade. Era possível, então, que esta atriz e seu teatro precisassem ser silenciados, para que outras falas tivessem reverberação.

Na segunda parte, a experimentação seria deslocada para a abertura instaurada com a emergência da arte da performance. Sabe-se que o estabelecimento da performance como linguagem gera uma revolução em torno do valor da obra cênica (assim como do objeto de arte, nas artes plásticas), dos sentidos do dramático e da representação, do aqui-agora da cena e da eloquência do corpo. Trata-se, então, de uma nova "fratura", que provoca a revitalização da cena em sua materialidade, assim como a valorização do encontro "a quente" com espectadores e espectadoras.

Essa mudança também é significativa para a compreensão do "encenar", uma vez que a obra traduz-se em uma unidade mais difusa, mutante e centrada no "evento" e na personalidade da performer, o que altera as dinâmicas de criação. Nessa seara, o elemento estruturante torna-se o corpo, em suas afecções e afetações, o que traz para a cena teatral elementos derivados da manipulação do corpo-espaço em performance, entre eles, a persona performática; a multiplicação dos espaços de ação; a fusão de linguagens; a experiência centrada na physis; os materiais como catalisadores; a radicalidade (física, sensorial e emocional); e modos de partilha mais provisórios e interativos. Como o convite fora feito à Lu Favoretto, a chave de acesso ao corpo seria a improvisação e a construção do movimento a partir da experiência somática, que a artista desenvolve segundo as proposições da coordenação motora, de Piret e Bézières (1992).

Na terceira parte, buscaríamos uma dissolução mais profunda das convenções do dramático, propondo a interação com outros universos culturais, alheios à cena hegemônica. Estendendo adiante experimentações feitas junto à Cia Livre⁴, elegemos trabalhar a partir das cosmogonias ameríndias, investigadas pela antropologia contemporânea brasileira⁵. A princípio, imaginamos partir de narrativas míticas sobre ciclos de fim e recomeço (nos mitos de surgimento e morte dos corpos celestes); as relações inter-espécies (nos mitos sobre as plantas cultivadas) e/ou a ação destrutiva do homem branco (sob o paradigma da "queda do céu", na descrição Yanomami da violação do sistema Terra-Céu).

Por fim, a justaposição das três partes entremearia a memória (em sua substância social e nos apagamentos e fraturas que comporta), o corpo (em suas afecções, afetações e inevitáveis crises) e a narrativa (como espaço de desmonte da enunciação cênica, em favor da escuta compartilhada).

Em termos da dinâmica do processo criativo, "A Morte da Estrela" almejava uma circulação das visões das artistas envolvidas, apoiando-se nas reflexões de Frigga Haug (1992), cuja propriedade para o trabalho cênico está discutida em "Provocando gênero na criação cênica em colaboração: contribuições feministas para os processos colaborativos do teatro de grupo" (ROMANO, submetido à publicação). Com semelhante interesse, também buscamos reunir artistas de procedências diversas (geográficas, de classe, etc)⁶, agrupadas em torno do compartilhamento de diferenças e semelhanças vividas, favorecido por uma prerrogativa comum, que se define na experiência de socialização como mulher, a partir de uma identificação com o gênero feminino.

O Tríptico "A Morte da Estrela" estreou em setembro de 2022, no SESC Ipiranga. Sua primeira parte, que recebeu o nome de "LEMBRE-SE DE MIM", teve como inspiração "Hamlet, Príncipe da Dinamarca", de Shakespeare (1999), em atualização iconoclasta de Vana Medeiros (em parceria colaborativa com a equipe), em que três atrizes brasileiras do teatro "de pesquisa" são lançadas à missão de salvar uma estrela de sua morte por esquecimento, anunciada por um fantasma de uma velha atriz que aparece para elas, numa madrugada. Ainda que sem convicção plena da propriedade do inesperado pedido, enquanto buscam driblar a tarefa, as atrizes descobrem o quanto a figura-espectro da estrela e seu mandato ainda dizem respeito a elas.

⁴ Constituídas nos espetáculos "VEM-VAI, os Caminho dos Mortos", "Cia Livre Canta Kawã", "Xapirí Xapiripê, lá onde a gente dançava sobre espelhos" e "Os Um e Os Outros".

⁵ Em especial, nas obras de Eduardo Viveiros de Castro, Manuela Carneiro da Cunha e Tânia Stolze Lima.

⁶ O sucesso dessa proposta, que não será aprofundado na presente discussão, esbarrou no desafio de escutar múltiplas vozes, assim como nas precárias condições de produção do meio teatral, num momento em que se somavam os efeitos adversos da Pandemia e a drenagem de recursos econômicos para as artes cênicas, área inimiga do governo Bolsonaro.

A cena paramentou-se dos recursos da espetacularidade, evocados pela luz, sonoridades e figurinos. A experiência de Natalia Mallo com a música contribuiu para a inserção de números musicais, que marcam as aproximações sucessivas de cada uma das atrizes à figura da estrela, em performances hiper exageradas, numa espécie de citação drag do protagonismo. Porém, as três desistem das tentativas, pois só alcançam a perturbação do vazio, sem concluir a tal salvação, tampouco ignorá-la de vez.

Na segunda parte, nomeada "DEVIR O QUE?", a intimidade de Lu Favoretto com a dança, o teatro-dança e a intervenção urbana favoreceu o corpo como centro irradiador. Células coreográficas e texturas de movimento foram materiais compositivos, derivados da experimentação de uma corporeidade em devir, mutante, flertando com a perda dos contornos humanos. Imagens projetadas em vídeo (criadas por Manu Rabinovitch) e editadas ao vivo, sonorizadas em tempo real, colaboraram para distorcer a percepção do corpo e misturar temporalidades e espacialidades. Nessa somatória, alcançamos um alargamento da experiência física e emocional das atrizes, ativadas pela radicalidade da demanda física, perceptível para o público.

Para a parte final, à qual chamamos de "EMBORAR", partimos da releitura tradutória da narrativa mítica das Yamaricumã, que substituiu as narrativas antes cogitadas. Esta convidava à escuta compartilhada, fomentando o atrito entre as formas de pensar-agir ocidentais e as ameríndias. Ao mesmo tempo, trazia uma perspectiva inquietante para o debate de gênero feminino que o tríptico aportava, em especial num trecho do mito, em que as mulheres fogem da aldeia, abandonando a vida anterior, para a fundação de um novo lugar, só delas. Esse trecho foi escolhido e cruzado a outras narrativas, de natureza autoficcional, constituindo um conjugado de "narrativas em contaminação", porque a estrutura da história tradicional, aberta e projetiva, agiu sobre nós como um organismo vivo, contagiando nosso imaginário.

Essa terceira parte foi, ainda, dividida em três fragmentos menores. No primeiro deles, conversávamos com a plateia sobre a natureza das narrativas heróicas e outras possibilidades de contar histórias, que não aquelas que enaltecem o protagonismo dos homens, ou o seu modo de operar a fabulação (LE GUIN, 2021). Esse breve debate preparava o público para a escuta do mito das Yamuricumã, contado em voz *off* por Mapulu Kamayurá, xamã da aldeia Ipavu, no Parque Indígena do Xingu. Os elementos performativos deste trecho, do espaço às sonoridades, confluíam para a criação de um rito convivial, onde a imaginação do "canto-falado", escutado numa língua estrangeira para a maioria da plateia, guiava o compartilhamento entre cena e público, ao pé de uma fogueira, ao ar livre.

No segundo fragmento, o público distribuía-se em três grupos e deslocava-se para outros espaços, onde assistia a cenas simultâneas, cada uma conduzida por uma atriz, sem que ninguém pudesse acompanhar as três narrativas, para costurá-las numa unidade⁷. Após, a plateia tornava a encontrar-se, convocada a uma marcha final, que acontecia na saída do teatro⁸. Junto com imagens projetadas de marchas de mulheres, as atrizes e a cantora-percussionista partiam, em direção a um futuro possível.

⁷ A jornada, assim, não prima pela linearidade, uma vez que cada parcela de público só pode acompanhar uma das três cenas por vez.

⁸ A proposta espacial não pôde ser realizada como previsto, em virtude da logística do SESC. Só ocorreu desse modo na segunda temporada, na Oswald de Andrade.

Na sequência de cenas dirigidas por Cibele Forjaz e dramaturgizadas por Claudia Schapira, em colaboração com a equipe, o contato (e atrito) com o mito Kamayurá, ou melhor, o impacto que a narrativa das Yamuricumã gerou em nós, nos provocou a uma abertura ao "altero" e ao múltiplo⁹. Assim, a perspectiva do trabalho colaborativo, na forma de uma célula de cooperação, 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." (ROMANO, submetido à publicação) instaurou-se com mais evidência. A construção de consensos foi fundamental para responder à polifonia trazida pelo mito.

Especialmente na segunda parte de EMBORAR, deu-se um espelhamento da intensa negociação que se travou para a "tradução" cênica da narrativa Kamayu-rá, a qual, antes de ser um "tema" ou um elemento de "trama", foi a disparadora dos diálogos entre atrizes, dramaturga e diretora. Após improvisações e criações pré-ensaiadas (coletivas e individuais), baseadas na narrativa, cada atriz foi convidada a criar uma cena própria, que discutisse pessoalmente o dilema da partida, e onde constasse também menções à figura das Yamuricumã, ou amazônidas. Foi sugestão da dramaturga que nos inspirássemos, em especial, na perspectiva autobiográfica que tem desenvolvido junto ao Núcleo Bartolomeu, e cuja singularidade reside na performance da atriz-MC, fundamentada na "[...] autorrepresentação e [n]o depoimento [...]" (D'ALVA, 2012, p. 198).

Assim, ao invés das ênfases confessional e mais autocentrada (BALDO, 2021) que podem advir na autoficção, foi estimulada uma postura enunciativa que flutua entre as expressividades de uma mestre de cerimônias da cultura Hip-Hop e a de uma oficiante de Umbanda, que incorpora e dá passagem a "entes". Roberta Estrela D'Alva fala sobre esta mediação, como uma atriz que "[...] funciona como elemento 'tensionador' e 'destensionador' das cenas, imprimindo ritmo ou quebrando o estabelecido, e também como 'comentarista', que traz muitas vezes de maneira crítica o discurso [do grupo]" (D'ALVA, 2012, p. 200). Facetas sociais, aspectos pessoais e evocações mágicas são permitidas nesse tipo de performance poética, sem o temor de deixar-se pendular entre a personagem dramática e a ação performativa, desde que nenhuma delas se imponha como a única forma de "estar ali".

Fernanda Haucke desenvolveu uma cena sobre uma mulher-árvore, cujas raízes estão fincadas num terreno de dor e melancolia, sentimentos herdados da mãe e das avós. Em contraponto a essa imagem, a atriz evoca enormes araucárias, que associa às revolucionárias do Araguaia, as quais passou a adotar como símbolo de emancipação e coragem, após participar de uma peça teatral sobre elas. O cenário da narrativa é uma cozinha, onde a atriz recebe o público, enquanto prepara um chá de ervas e resgata memórias das mulheres brasileiras, marcadas pelo Golpe Civil-militar de 1964. Percebendo-se tal e qual essa árvore imobilizada, aferra-se ao desejo de partir, para enfrentar as injustiças que vê perdurar. A voz de Mapulu, soando por diversas vezes na cena, demarca o crescendo da auto-consciência da atriz, até a decisão de "emborar".

Thais Dias concebeu um dueto, que realiza com a musicista bel Borges, sobre uma mulher negra que recorda seus antepassados, em especial o pai e mãe amorosos, que a ensinaram a acreditar na força do Sankofear (JANUÁRIO, 2011). O verbo, derivado do símbolo adinkra Sankofa, ensina a

⁹ Além de não exotizar uma perspectiva altera, ou usurpar a voz das mulheres indígenas que transmitem a narrativa (a qual diz respeito antes a elas do que a nós, mulheres brancas não-indígenas), a escolha por não traduzir, mas transcriar um pequeno trecho da história, respeitou a polifonia característica desse tipo de formulação oral (ROMANO, no prelo b).

prática de rememorar o passado, para não cometer velhos erros e, assim, reconfigurar o presente e o futuro, ressignificando experiências. Enquanto reconstrói a herança negra, ela grava uma mensagem de despedida para o filho pequeno, ciente de que deverá partir, para completar sua jornada de auto-afirmação. O cenário, desta feita, é um camarim-oficina de costura, onde a atriz finaliza figurinos e oferece ao público talagadas de cachaça. Aqui, também, a escuta da voz de Mapulu sinaliza que é preciso "emborar".

Na cena por mim construída, temos uma mulher que acabou de se mudar para um pequeno apartamento, no centro de uma metrópole. Ela olha pela janela e se vê refletida nos vultos de outras mulheres, igualmente olhando pelas janelas de outros tantos pequenos apartamentos ao redor. Mirando-se na nova vizinhança, tão semelhante a ela mesma, pensa no ritmo acelerado de vida que a consome, imersa em obrigações e trabalho, e no vazio que a assombra: já não sabe o que lhe cabe. Só depois de atingida pelo brilho da lua, resgata um chamado (interior ou exterior a ela?), desejante e incontrolável, de companhia e festa, que nela pulsa. Opta por abandonar casa e dinheiro, para juntar-se às outras mulheres que, misteriosamente, partem. O espaço, que será deixado para trás, é o de um almoxarifado, onde a atriz salvaguarda guardados antigos, em caixas que já não têm lugar. Mais uma vez, a voz de Mapulu soa, num apelo crescente, que só se interrompe com a declaração da atriz: "- Vamos? Com elas? Emborar?".

As cenas demonstram perspectivas cruzadas - das atrizes, da diretora e da dramaturga. Cada uma propõe perguntas e soluções do processo, interagindo a partir de suas funções criativas, mas embaralhando expectativas correntes sobre essas mesmas posições (atrizes interpretam, diretoras dirigem e dramaturgas escrevem). Tal cruzamento, além disso, serviu para desafiar as potências comunicativas do corpo, do gesto, do texto falado, das sonoridades e das materialidades visuais da cena, somando recursos na organização da semiose. Pode-se afirmar, então, que a troca criativa foi responsável pela expansão das linguagens, dentro do tipo de convocação da obra, que o público percebe e chancela. Outro tanto dessa expansão foi dado pela ampliação, prevista na declaração de intenções do trabalho, da própria estrutura - um sistema a que chamamos de teatralidade -, em direção a comportamentos mais performativos, como indica Stephan Baumgartel, "[...] no cruzamento da mimesis e da performatividade, mas não na substituição da primeira pela segunda [...]" (BAUMGARTEL, 2018, p. 121).

Esses comportamentos estão inseridos nas três partes do EMBORAR e podem ser exemplificados nos três "solos". No que cabe ao tema, está retratado o momento da partida das mulheres de suas casas e famílias, recontextualizando o trecho da narrativa tradicional das Yamuricumã. A situação baseada em circunstâncias e em seu desdobramento dramático, contudo, não é o elemento central, sendo interrompida várias vezes pela voz em *off* de Mapulu. Fator de desestabilização nos três solos, a narrativa em Kamayurá retorna, destoando do enquadramento da cena, como uma espécie de convite cósmico a ser enfrentado pelas atrizes e, em decorrência, pelo público. Com isso, nubla-se a separação entre real e imaginário, pois opera ali um estado extremo, de mudança pronta a eclodir, que demarca a excepcionalidade do momento. Por fim, quando as três atrizes se reúnem, já fora das salas, e começam a formar uma marcha, tem-se a sensação de que as cenas solo foram uma fenda do tempo, pois se restabelece uma ordenação cronológica e histórica somente a partir da ação das atrizes de abandonar seus mundos privados, em favor do gesto coletivo.

A figura ficcional individuada, por sua vez, é uma espécie de pessoa-modelo, que se replica em três, perspectivando um mesmo "conflito", sem que nenhuma figura protagonize o "drama". Isso foi anunciado na primeira cena, em que as três atrizes contracenam, mas sem vestígios de personagens fechadas, ou referenciadas numa psiquê singularizada. Também na cena final, elas voltam a ser uma só, ou um coro de mulheres em marcha, com gestos e falas coreográficas. Mesmo nas cenas individuais, entre a primeira e a última partes, os modos de enunciação baseados na identificação entre atriz-personagem não são enfatizados. Em seu lugar, vemos graus reduzidos de indicialização e de intencionalidade (KIRBY, 2002) nas presenças das atrizes. As ações que desenvolvem em cena são pouco "matriciadas", pois elas não estão incorporadas/os em "[...] matrizes de personagem supostos ou representados, situação, lugar e tempo [...]" (KIRBY, 2002, p. 4), mas envolvidas/os com tarefas. Essas tarefas estão definidas em diálogo com preocupações que convidam à cena o contexto político-social brasileiro, que não escapa ao radar da narrativa mítica reconfigurada.

A disposição singular do Tríptico se conclui no desenho de uma mimesis performativa que não é "isto", ou "aquilo", reverberando as definições de sujeito formuladas no contexto específico das sociedades ameríndias, que produziram um modo-pensamento próprio, perspectivista e multinaturalista¹⁰, expresso também na narrativa das Yamuricumã. Se pensarmos a representação de personagens ficcionais em formas convencionadas e reconhecíveis como um limite, de um lado, e a apresentação de tarefas "performativas", de cunho autoficcional, documental ou intertextual (como no caso das citações, alusões e outras sobreposições de textos e imagens da arte contemporânea), como o limite do outro lado, "A Morte da estrela" evidencia uma gradação entre esses pólos, ou o entrechoque dessas possibilidades.

Os desenlaces estéticos do Tríptico espelham sua filiação às práticas epistêmicas da modernidade, onde se assentam muitas das dinâmicas da criação, mas ao mesmo tempo colocam em xeque sua operacionalidade. Em estreita conexão com a expansão da teatralidade que evidencia, "A Morte da Estrela" efetua um rastreamento dos recursos com que o teatro provê seu funcionamento e garante seu uso como "ideia-teatro" (SARRAZAC, 2013), bem como seu vir a ser (ou, seu "vazio", nos termos do crítico francês). Assim sendo, afirma a mutabilidade e localidade (e não a universalidade) dessa ideia, o que relacionamos à proposta decolonial. Assim, faz-se criticamente tensionada também a atenção aos agenciamentos fora da cena, pois como resume Lîlâ Bisiaux: "Se considerarmos que existimos onde pensamos, também existimos onde criamos." (BISIAUX, 2018, p. 649).

O contato com a perspectiva crítica feminista, por seu lado, inspirou a explicitação das disputas de saber-poder-ser em relação à colonialidade do gênero. Essa incidência da colonização nos lugares culturalmente atribuídos aos homens e às mulheres, bem como nas experiências de convivência entre eles e elas foi, além de refletida, experimentada, traduzindo-se na busca por modelos de sociabilidade e por uma "economia do processo" mais radicalmente comunal. O debate das políticas

¹⁰ Nos termos de Castro: "I use "perspectivism" as a label for a set of ideas and practices found throughout indigenous America and to which I shall refer, for simplicity's sake, as though it were a cosmology. This cosmology imagines a universe peopled by different types of subjective agencies, human as well as nonhuman, each endowed with the same generic type of soul, that is, the same set of cognitive and volitional capacities. [...] Hence, where our modern, anthropological multiculturalist ontology is founded on the mutual implication of the unity of nature and the plurality of cultures, the Amerindian conception would suppose a spiritual unity and a corporeal diversity—or, in other words, one "culture," multiple "natures." In this sense, perspectivism is not relativism as we know it—a subjective or cultural relativism—but an objective or natural relativism—a multinaturalism." (CASTRO, 2004, p. 3-4)

de identidade foi posicionado em relação às múltiplas e distintas mulheridades que o trabalho destacou, em consonância com condições do "ser mulher" diversificadas, apontando uma fluidez que, por princípio e ao fim, pôde ser esboçada nos diálogos criativos de "A Morte da Estrela".

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BALDO, Lysiane Cássia. **Tudo ressoa**: vozes e dramaturgias da memória autoficcional no teatro performático. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel - PR, 2021.

BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação? **Conceição**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110-142, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8653351/19015>. Acesso em: 17 jun. 2023.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. **A Coordenação Motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. São Paulo: Summus, 1992.

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/snLcgvR3BtsBRHpQyHb6Dmy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 jun. 2023.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, Vol. 2, Iss. 1, Art. 1, p. 1-20, 2004. Available at: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>. Acesso em: 17 jun. 2023.

D'ALVA, Roberta Estrela. O teatro hip-hop como linguagem e alguns de seus pontos fundamentais. **Revista Sala Preta** - Dossiê Espetáculo, São Paulo, V. 1, .nº 12, p. 194-201, 2012

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V.4, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FIORIN, José L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José L. (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994, p. 29-36.

FOUCAULT, Michel. "Estil donc important de penser?". Entrevista com Didier Eribon, Trad. Wanderson Flor do Nascimento, p. 1-4. In: _____. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV, p. 178-182. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867822/mod_resource/content/1/Ent%C3%A3o%20%C3%A9%20importante%20pensar_1981.pdf.

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. O “culinário” em Adorno, Benjamin e Brecht: entre o prazer e a regressão. **Musimid**, Juiz de Fora, p. 1-12, 2013. Disponível em: http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid_fukushiro.pdf

HAUG, Frigga. Beyond female masochism: memory-work and politics. **Transl. Rodnei Livingstone**. London, New York: Verso Books, 1992.

JANUÁRIO, Eduardo. Abdias do Nascimento: Aspectos Históricos de um Militante Negro. **Sankofa**, São Paulo, 4(8), 35-43, 2011. <https://doi.org/10.11606/issn.1983-6023.sank.2011.88809>

KIRBY, Michael. On Acting and Not Acting. In: ZARRILLI, Philip. **Acting reconsidered**. London, New York: Routledge, 2002. p. 40-52.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Trad. Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa, São Paulo: N-1, 2021.

ROMANO, Lúcia R. V. O espanto da atriz: efeitos éticos e estéticos no encontro com mulheres indígenas Guarani Mbya, na cena da Cia Livre. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-21, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0118. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21595>. Acesso em: 14 jun. 2023.

_____. Atue como uma mulher: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans. **Anais - X Reunião Científica da Abrace**, Campinas, Arquivos-GT Mulheres da Cena, v. 20, n. 1, p. 1-16, 2019.

_____. Provocando gênero na criação cênica em colaboração: contribuições feministas para os processos colaborativos do teatro de grupo. **Anais - XI Reunião Científica da Abrace**, p. 1 - 15, 2022. No prelo.

_____. The paths of the Hyperwomen's narrative, in the dramatization of the Yamuricumã myth: translations and contradictions in the feminist scene, in cosmopolitical and nondichotomous openings. **Anais IFTR Congress 2023**. No prelo.

SARRAZAC, Jean-Pierre; FERNANDES, Sílvia. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**, São Paulo, 13 (1), p. 56-70, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UMA SOBE E PUXA A OUTRA: vivências cotidianas de artistas cênicas da Amazônia

Andressa Christiny do Carmo Batista¹

Valeska Ribeiro Alvim²

RESUMO

Partindo das experiências pessoais de uma das autoras deste trabalho, o presente estudo objetiva uma reflexão sobre os diversos atravessamentos da trajetória de mulheres artistas e produtoras, costurando suas histórias e evidenciando os encontros possíveis e suas reverberações, a partir da cena teatral amazônica. Essa proposta reflete sobre as dinâmicas que se estabelecem no campo das artes, entendendo como mulheres que já ocupam determinados espaços de tomada de decisão abrem caminhos para que outras mulheres possam alçar novos voos e dar passos maiores em suas carreiras, sejam elas suas contemporâneas, sejam mulheres que ingressam na cena teatral posteriormente. A partir dessas experiências pessoais, evidenciamos como esse movimento se torna retroalimentar, gerando novas oportunidades quando se repensam as lógicas vigentes e as formas como as equipes de trabalho são formadas, sejam em projetos pontuais, sejam em ações com continuidade. Apontamos ainda que essas mudanças estruturais são lentas, contudo, significativas, especialmente frente a contextos em que, historicamente, não se reconhece ou não se evidencia o trabalho de mulheres da cena teatral, e que criar mecanismos para visibilizar seus trabalhos são ações que movimentam estruturas e que favorecem a todas, especialmente as que ocupam espaços menos privilegiados no mercado cultural, como é o caso das artistas amazônidas.

Palavras-Chave: mulheres amazônidas, produção cênica, trabalho.

ABSTRACT

Drawing from the personal experiences of one of the authors of this work, the present study aims to reflect on the various intersections of the journeys of women artists and producers, weaving together their stories and highlighting the possible encounters and their reverberations within the Amazonian theater scene. This proposal delves into the dynamics that unfold within the realm of the arts, understanding how women who already occupy certain decision-making spaces pave the way for other women to reach new heights and take significant steps in their careers, whether they are contemporaries or women who enter the theatrical scene later. Based on these personal experiences, we demonstrate how this movement becomes self-reinforcing, generating new opportunities when rethinking current paradigms and the ways in which work teams are assembled, whether in specific projects or ongoing initiatives. Furthermore, we emphasize that these structural changes are gradual but meaningful, particularly in contexts where the work of women in the theatrical scene has historically gone unrecognized or unnoticed. Creating mechanisms to showcase their work is an action that reshapes the landscape and benefits everyone, especially those who occupy less privileged spaces in the cultural market, as is the case with Amazonian artists.

Keywords: Amazonian women, scenic production, work.

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. E-mail: andressabatista89@gmail.com

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. E-mail: valeska.alvim@ufac.br

INTRODUÇÃO

O universo das artes cênicas é diverso e permeado por uma complexa tessitura de narrativas e expressões. No cenário teatral amazônico, as mulheres artistas e produtoras desempenham papéis fundamentais na construção da identidade cultural e na expressão artística dessa região.

Este artigo científico empreende uma jornada nas vivências cotidianas de algumas dessas mulheres, lançando luz sobre as múltiplas interseções de suas trajetórias pessoais e profissionais. Investigamos suas histórias, destacando os encontros que moldaram seus caminhos e as amplas implicações de suas ações na trajetória profissional de uma das autoras deste artigo.

No cerne deste estudo, está o desdobramento do lema: "Uma sobe e puxa a outra", originado no contexto do feminismo negro. Esse lema guiou a escolha do título deste trabalho e se baseia na experiência pessoal de uma das autoras, que apresenta como a sua trajetória de vida vai se interligando com a de outras mulheres, que a auxiliam no seu desenvolvimento pessoal e profissional.

A partir desse entendimento, apresentamos a forma como algumas mulheres que já superaram obstáculos e ocupam espaços decisórios na esfera das artes cênicas na Amazônia influenciam outras a alçarem voos mais altos em suas carreiras. Por meio de experiências pessoais, buscamos compreender como esse movimento se torna retroalimentar, gerando novas oportunidades quando paradigmas estabelecidos e dinâmicas de equipe são repensados, seja em projetos específicos ou em empreendimentos contínuos.

É crucial ressaltar as mudanças estruturais gradualmente significativas que ocorrem nesse cenário. Essas mudanças são particularmente marcantes em contextos nos quais as contribuições das mulheres na cena teatral foram por muito tempo negligenciadas ou subestimadas. Este artigo examina como a criação de mecanismos para dar visibilidade ao trabalho dessas mulheres promove transformações e beneficia a todos, especialmente aquelas que ocupam espaços menos privilegiados no mercado cultural.

OLHA PARA SI

A base da reflexão apresentada neste estudo está enraizada na evolução da dissertação acadêmica em andamento da primeira autora desse artigo. Essa jornada intelectual conduziu a uma profunda contemplação sobre como as mulheres que cruzaram o caminho dessa autora, ao longo da sua trajetória acadêmica e profissional, moldaram e influenciaram diretamente a profissional que ela se tornou hoje. Neste ponto, inicia-se a análise de como essas experiências pessoais se entrelaçam e geram reflexões mais amplas sobre a dinâmica de gênero e empoderamento no cenário teatral amazônico.

Em 2017, Angela Davis proferiu uma palestra na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na qual expressou a ideia de que "Quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela" (Davis, 2017). Essa afirmação ressoa de forma significativa na autora, desencadeando uma série de reflexões sobre como sua própria trajetória e dinâmicas de vida passaram

por transformações significativas ao longo do tempo, sendo diretamente influenciada por outras mulheres que estão ao seu redor.

Nesse contexto, o contato com outras mulheres que, de certa forma, abriram caminho para o seu crescimento profissional tornou-se um elemento crucial. Essas mulheres, ao fazerem o movimento de "puxar para cima", contribuíram substancialmente para as mudanças experimentadas pela autora e que são compartilhadas neste estudo. Elas não apenas moldaram sua carreira, mas também inspiraram a compreensão mais profunda do lema "Uma sobe e puxa a outra", reforçando a ideia de que o sucesso de uma mulher pode criar oportunidades para que outras sigam o mesmo caminho.

Neste ponto, inicia-se a análise de como essas experiências pessoais se entrelaçam e geram reflexões mais amplas sobre a dinâmica de gênero e empoderamento no cenário teatral amazônico.

É BAGUNÇADO, MAS TEM GERÊNCIA!

Para elucidar os leitores, importa dizer que é no contexto do Curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre que se dá o encontro entre as autoras deste artigo. Em 2008, Andressa Batista ingressou como estudante na licenciatura e, em 2009, Valeska Alvim assumiu como professora nesse mesmo lugar. A partir de então, desenvolve-se uma jornada permeada por múltiplas relações, encontros, partilhas e afetos.

De importância significativa na trajetória da aluna, a professora passa a atuar como orientadora em sua jornada acadêmica. Sob sua tutela, a aluna foi introduzida aos pilares fundamentais do ensino, pesquisa e extensão universitária. Sua influência e orientação marcaram, de forma profunda, a formação da aluna e proporcionou uma melhor compreensão dos elementos essenciais da vida acadêmica e de que forma eles podem se entrelaçar na trajetória de uma graduanda.

Através da orientação da professora, a aluna iniciou sua jornada na pesquisa acadêmica, por meio de iniciação científica. Ainda sob sua supervisão, foi possível explorar questões complexas e desafiadoras, mergulhando nas nuances da produção de conhecimento e desenvolvendo habilidades críticas e analíticas que se tornaram a base do percurso acadêmico, seja durante a graduação, seja no momento atual, no desenvolvimento do mestrado.

Dessa relação surgiu também o primeiro projeto de extensão que a aluna participou: o Grupo Universitário "Nois da Casa". Nesse projeto, a aluna teve a oportunidade de aprender detalhadamente como um grupo teatral opera e qual é o papel crucial desempenhado por uma produtora nesse contexto, já que é nesse momento que a aluna começa a atuar profissionalmente como produtora teatral. Assim, a professora não apenas compartilhou seu conhecimento técnico, mas também sua paixão pelas artes cênicas e sua dedicação à formação de jovens artistas. Sua orientação constante se tornou uma fonte inestimável de inspiração e aprendizado prático, permitindo a estudante compreender como uma produtora atua junto a seu grupo, quais atividades essa produtora desenvolve, de que forma atua para viabilizar a execução das propostas artísticas, dentre outros aspectos relevantes.

Naquela época, a aluna, ainda bastante jovem, buscava aprender, porém tudo parecia desafiador e confuso. Por isso, era comum expressar sua perplexidade à professora, dizendo: "Não estou entendendo, está tudo muito embaralhado na minha cabeça" e outras frases semelhantes. Era nes-

ses momentos que ela respondia: "Sim, é bagunçado, mas tem gerência". Sua intenção era explicitar que, por mais que algo pudesse parecer desorganizado, por trás disso havia um gerenciamento. A aluna demorou um certo tempo para compreender que a bagunça existia apenas na cabeça dela e que o gerenciamento que ela buscava, a professora sempre apontava caminhos para encontrar.

Até os dias atuais, essa simples, mas significativa, frase lembra à então aluna, hoje produtora, que, mesmo diante dos desafios e da aparente desordem, existe sempre um caminho a seguir, uma estratégia a ser traçada e uma solução a ser encontrada.

O universo da produção teatral é ainda uma área pouco explorada. Para Silva (2020), essa é uma "[...] área de atuação relativamente nova, seu campo de trabalho segue sendo construído e talvez este seja um dos motivos dessas e desses profissionais se manterem distantes do imaginário dos brasileiros [...]" (Silva, 2020, p. 47). Até o encontro entre professora e aluna, e o consequente trabalho no Grupo "Nois da Casa", a aluna não compreendia a função de produtora e desconhecia, propriamente, suas atribuições. Contudo, exercendo essa função no grupo, foi possível que a aluna compreendesse todas as etapas envolvidas, as atribuições da função, a necessidade de pensar o antes (pré-produção), durante (execução) e depois (pós-produção), dentre outros aspectos relevantes. Esse é apenas um dos exemplos de como a relação entre artistas e professoras são "[...] canais, janelas, vias de conexão, para o que vai além de nós, antes e depois" (Fagundes, 2021, p. 04).

Foi esse aprendizado que formou uma base sólida para que a aluna, findando sua graduação, acabasse por se tornar produtora. Esse aprendizado oportunizou outras experiências e a ocupação de novos lugares, atuando junto a outros grupos e eventos artísticos e aprimorando o aprendizado.

Em tempo, a professora Valeska Alvim não apenas contribui ensinando sobre como navegar pelo mundo acadêmico e teatral, mas também demonstrou a importância de compartilhar conhecimento e experiência com outros, especialmente com as mulheres que buscam trilhar seus próprios caminhos. Sua influência tem sido desde sempre um testemunho da maneira como as mulheres podem se apoiar mutuamente e abrir portas para que outras alcem voos mais altos em suas carreiras. Ela é um exemplo inspirador de como a liderança feminina pode ser transformadora e como cada uma de nós pode desempenhar um papel fundamental em capacitar outras mulheres a alcançar seus objetivos e aspirações.

SE CHEGAMOS ATÉ AQUI, PODEMOS CAMINHAR MAIS!

Buscando apresentar "quais seriam as outras pontas desta história" (Fagundes, 2021, p. 12), entra em cena outra mulher na jornada da produtora Andressa Batista: a gestora cultural Maria Braga. Em 2017, Andressa Batista ingressou no corpo técnico da Coordenação de Cultura do Serviço Social do Comércio - SESC de Rondônia, atuando como Técnica Especializada em Artes Cênicas, local em que, meses depois, Maria Braga assumiu o cargo de Coordenadora de Cultura. Esse encontro proporcionou aprimorar os conhecimentos anteriormente adquiridos, e desempenhou um papel fundamental na formação e visão da produção teatral que Andressa desenvolve até hoje. Isto se deve ao fato de, a partir desse momento, Andressa explorar as nuances da produção teatral em uma perspectiva diferente.

Enquanto sob a tutela da professora Valeska Alvim foi possível adquirir uma compreensão sólida sobre a produção teatral em relação a grupos teatrais, trabalhando em iniciativas de pesquisa e extensão universitária; sob a coordenação de Maria Braga foi preciso expandir os horizontes, trabalhando com produção teatral dentro de uma instituição, no caso, o SESC.

Essa mudança de perspectiva foi revolucionária. Passando a ocupar uma posição que envolvia a curadoria e a seleção de grupos de teatro, dança e circo para integrar as programações culturais realizadas pela instituição, essa experiência trouxe a oportunidade de lidar com uma multiplicidade de grupos e artistas, cada um com sua visão e propósito únicos, o que aprofundou ainda mais a compreensão da complexa dinâmica de gerenciamento no contexto da gestão teatral e cultural.

É importante ressaltar que essa mudança de foco não apenas aprimorou as habilidades profissionais, como também enriqueceu pessoalmente a produtora. Contudo, sempre há questões desafiadoras que, em um primeiro olhar, parecem irresolvíveis. Nesses momentos, Maria Braga costumava dizer: "Se nós chegamos até aqui, podemos caminhar mais." Essa mensagem serviu como um farol constante na jornada de Andressa, motivando-a a enfrentar desafios e a continuar seu crescimento profissional.

Neste ponto, torna-se evidente que a influência de Maria Braga foi transformadora. Sua orientação não apenas permitiu expandir os horizontes, mas ainda ilustrou a importância de mentoras femininas na formação e na capacitação de outras mulheres no campo profissional das artes cênicas.

PRODUÇÃO É SOBRE PREVENIR INCÊNDIOS, E NÃO SOBRE APAGÁ-LOS

A partir do encontro com essas duas mulheres que têm dedicado grande parte de suas vidas a trabalhar e desenvolver as artes cênicas na Amazônia, a jornada de Andressa tomou um novo rumo, marcando o início de uma caminhada com mais autonomia. Nesses encontros, Andressa assumiu a produção dos primeiros festivais dentro da instituição, adentrando em novas esferas de atuação, sobretudo em aspectos relacionados à curadoria, à programação e à mediação. Essa fase da trajetória artística e profissional da autora implicou em desempenhar o papel crucial de conectar artistas de teatro, o público teatral e a instituição promotora de eventos, buscando um equilíbrio entre esses três agentes que, muitas vezes, estão buscando resultados diferentes.

Nesse processo de crescimento, a autora desenvolveu suas próprias máximas de produção, sendo que a que mais utiliza é: "Produção é sobre prevenir incêndios e não sobre apagá-los". Essa frase reflete a importância de antecipar problemas e de uma preparação cuidadosa, em vez de lidar com crises após sua ocorrência e integra o livro *Breve Manual de Produção Cultural para Artistas Independentes* (2021) publicado pela autora.

Desenvolvendo seu percurso profissional, seja produzindo eventos pontuais, seja coordenando projetos com continuidade, uma característica a ser observada é a composição majoritariamente feminina das equipes de trabalho da autora, algo que acontecia de forma quase instintiva. A respeito dessa inclinação, Thaís Silva observa:

Algumas produtoras culturais buscam preferencialmente contratar mulheres quando há essa possibilidade. Acreditamos ser essa uma maneira de fortalecer e incentivar o trabalho de outras mulheres que atuam em atividades culturais e áreas relacionadas. (Silva, 2020, p. 92)

Importa dizer que, para Andressa, esse insight foi um momento revelador, pois a levou a perceber que, de forma intuitiva, já estava agindo nessa direção, mesmo que não tivesse parado para refletir e explicar essa escolha. A partir dessa percepção, passando a analisar outros projetos que foram conduzidos por ela, a autora constatou que, consistentemente, suas equipes eram compostas por mulheres.

Essa dinâmica conduziu a uma reflexão importante sobre a formação das equipes futuras - a partir de então, de forma plenamente consciente - e gerou reflexões sobre a distribuição de recursos financeiros, defendendo a necessidade de direcionar esses recursos para as mulheres, entendendo que a autonomia financeira desempenha um papel fundamental na interrupção da perpetuação de situações de violência de gênero, muitas das quais resultam da dependência econômica.

Com quinze anos de colaboração com a professora Valeska Alvim e sete anos com a gestora Maria Braga, essas parcerias representam uma troca constante de ensinamentos. Diante dessas dinâmicas e ao contemplar todas as mulheres com as quais a autora teve a oportunidade - e a honra - de trabalhar, tanto aquelas que a acompanharam por um longo período, quanto as que se juntaram recentemente, evidenciou-se que era impossível retribuir, de maneira adequada, os conhecimentos partilhados. É a partir de então que a autora chega a uma conclusão importante: ao invés de se concentrar apenas em agradecer as que vieram antes, compreende que se torna sua responsabilidade compartilhar o conhecimento com as que virão depois.

SE EU SUBO, EU COMEÇO A PUXAR

Nesse contexto, em 2021, Andressa Batista dá início ao processo de docência voluntária na Universidade Federal de Rondônia, no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro, Departamento de Artes. Nesse processo, a autora teve a oportunidade de ministrar a disciplina Tópicos Especiais em Teatro G: Produção Cultural, disciplina optativa, que ainda não havia sido ministrada até então. Inicia assim, portanto, em seu novo objetivo: compartilhar os ensinamentos que adquiriu ao longo de sua trajetória.

Durante o desenvolvimento da disciplina, o envolvimento dos alunos foi excepcional. Eles demonstraram comprometimento com o aprendizado e a aplicação prática dos conhecimentos adquiridos, sobretudo, se considerarmos que a disciplina foi realizada de forma virtual, devido ao contexto pandêmico. Após a conclusão da disciplina, foi possível identificar estudantes que abraçaram o desafio de aplicar efetivamente o que aprenderam e seguiram atuando de forma profissional em áreas ligadas à produção cultural.

Entre esses alunos, destacaram-se duas estudantes: Jamile Soares e Stephanie Matos. Ambas, integrantes de um grupo de teatro da cidade, já trabalhavam com produção teatral, visto que, nos grupos de teatro, esses processos tendem a ser compartilhados. Ainda assim, é importante observar a forma como ambas têm se dedicado a produzir seus próprios projetos e, até, assessorar outros

artistas. Ainda que elas não se dediquem exclusivamente a serem produtoras, já é possível observar que as noções adquiridas em suas trajetórias acadêmicas e profissionais as empoderaram para a realização de suas próprias ideias, e a concretude de seus projetos independentes.

Observar essas ex-estudantes levou a autora a refletir sobre o impacto que se pode alcançar ao compartilhar conhecimento e experiência com outras mulheres. Assim como a gestora Maria Braga e a professora Valeska Alvim fizeram por Andressa, mostrando que ela também tinha o potencial necessário para crescer e ter sucesso no universo das artes, as ex-alunas encontraram, com a autora e com outras pessoas notáveis em suas trajetórias, o incentivo a absorver o conhecimento compartilhado e transformá-lo em ação concreta. O que representou uma oportunidade de aprendizado delas representou uma oportunidade de aprendizado para a autora também.

Essa narrativa ilustra como o processo de capacitação e empoderamento de outras mulheres não se resume a uma transmissão unidirecional de informações. É uma troca dinâmica e bidirecional, em que todos os envolvidos contribuem com suas próprias perspectivas e experiências. Além disso, é importante salientar que, ao compartilhar nosso conhecimento, estamos reconhecendo o potencial e a capacidade das outras pessoas. Não as vemos como recipientes vazios a serem preenchidos, mas como indivíduos com habilidades e visões únicas. Essa abordagem colaborativa não apenas fortalece as redes de apoio entre as mulheres, mas também enriquece o cenário cultural e artístico como um todo.

Esse enriquecimento é crucial em todo o nosso país, porém ganha contornos específicos quando se trata de pensar o teatro na Amazônia. Em uma condição diversa da de outros pontos do Brasil, e sendo atravessado por questões muito específicas da região, é, ainda, um território a ser melhor compreendido e apresentado. As muitas mulheres artistas e produtoras que trabalham aqui têm desenvolvido processos significativos, mas que, muitas vezes, ficam esquecidos e invisibilizados. Sobre o tema, Ruth Manus afirma que:

Mulheres privilegiadas precisam ler e ouvir mulheres em situação de menos privilégio. Não se trata de salvá-las, mas de tentar diminuir os abismos que nos separam, bem como de abrir nossas portas para realidades diferentes das nossas – e também para algumas críticas a nosso respeito. (Manus, 2022, p. 102)

A autora enfatiza a importância de abrir portas para realidades diferentes e, por meio deste estudo, buscamos apresentar algumas perspectivas sobre o que se pensa enquanto formação acadêmica e profissional de mulheres da Amazônia. Entendo, a partir da trajetória de uma das autoras, que o processo de compartilhar conhecimento e capacitar outras mulheres não é apenas um ato de generosidade, mas também uma estratégia poderosa para impulsionar o progresso e a diversidade nas artes cênicas e em outras esferas da sociedade. Esse processo nos lembra que, juntas, somos capazes de criar oportunidades, superar obstáculos e inspirar mudanças significativas.

Chegamos a essa percepção a partir da dissertação da primeira autora que está em desenvolvimento, e também a partir da publicação do livro *Foco Nelas: Mulheres nos bastidores da cena teatral do Acre e de Rondônia*³ (publicação realizada por quatro organizadoras que trabalham na Amazônia, duas

³ A publicação pode ser acessada no endereço: <https://www.semearcultura.com.br/livros/>

das quais são autoras deste artigo). Ambos os trabalhos - a dissertação e o livro - surgem com o objetivo de colaborar com a visibilização e o reconhecimento de quem são as mulheres artistas e produtoras de teatro atuantes na região Norte brasileira. É com base nessas reflexões que nos dedicamos atualmente a continuar “puxando outras”, compartilhando os aprendizados, aprendendo com quem compartilhamos e crescendo, em meio a tantas mulheres que nos ensinam e nos fortalecem, dia após dia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo nos conduziu por uma jornada pelo cenário teatral da Amazônia, explorando as vivências e trajetórias de mulheres artistas e produtoras que desempenham papéis cruciais na jornada de outras mulheres do mesmo território. Através de narrativas pessoais e análises reflexivas, lançamos luz sobre como a interconexão entre essas mulheres pode ser transformadora, capacitando umas às outras e desencadeando mudanças profundas.

O lema "Uma sobe e puxa a outra" emergiu como uma linha condutora deste estudo, espelhando a experiência pessoal de uma das autoras, cujo percurso se entrelaça com o de outras mulheres das artes cênicas amazônicas. Os exemplos inspiradores de mentoras como a professora Valeska Alvim e a gestora cultural Maria Braga ilustram como as mulheres podem impactar positivamente a formação e capacitação de outras mulheres, abrindo caminho para que elas alcancem seus objetivos.

A jornada de compartilhar conhecimento e experiências não é um processo unidirecional, mas sim uma troca dinâmica e constante, em que todas as partes contribuem com suas perspectivas únicas e enriquecedoras. Essa abordagem colaborativa não só fortalece as redes de apoio entre as mulheres, mas também enriquece as possibilidades de trocas e aprendizados, para além das construções de projetos em conjunto.

A importância dessas trocas é ainda mais evidente no contexto da Amazônia, uma região tão vasta e diversa, repleta de desafios e peculiaridades. As mulheres artistas e produtoras deste território desempenham um papel crucial na promoção da arte e cultura locais, e é fundamental reconhecer e valorizar seus esforços.

Em última análise, o processo de capacitar outras mulheres não se limita apenas à generosidade, mas é uma estratégia poderosa para impulsionar o progresso e a diversidade nas artes cênicas e na sociedade em geral. Ele nos lembra que, juntas, somos capazes de criar oportunidades, superar obstáculos e inspirar mudanças. Neste sentido, as autoras se dedicam a continuar puxando outras mulheres, compartilhando conhecimento, aprendendo com suas colegas e crescendo.

REFERÊNCIAS

Alves, Alê. Angela Davis: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. *El País*, Salvador, julho de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html. Acesso em 23 de junho de 2023.

FAGUNDES, Patrícia,. Entre nós: Breve memórias sobre o que aprendemos e inventamos juntas, na academia e na arte. In: XI CONGRESSO DA ABRACE, 2021. **Anais XI Congresso da Abrace**, 2021, p.1-15. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5296>. Acesso em: 22 de junho de 2023.

MANUS, Ruth. **Guia prático anti-machismo**: para pessoas de todos os gêneros. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

SILVA, Thays Nogueira da. **Produtoras Culturais**: um estudo sobre a participação das mulheres na produção cultural brasileira. 2020. Dissertação de Mestrado Sociologia - Departamento de Sociologia - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2020.



14

O AFRO NAS ARTES CÊNICAS



AXÉS DE NJINGA NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA-CORPÓREA PARA A CENA

Jonas Sales¹

RESUMO

Resultado de pesquisa de pós doutoramento que estuda as relações intercorporais do artista brincante e do artista cênico a partir da vivência com a personagem rainha Jinga, presente em expressões de tradições populares e transpostos para a cena teatral. Caminhou-se para a percepção e a influência do Axé (energia) que envolve tal personagem no trabalho de composição criativa desses artistas. A partir de referenciais teóricos, foi possível traçar características de Axé inspiradas pela rainha Njinga, exploradas e analisadas em corpos de artistas cênicos e brincantes de folguedos como congos e congadas. A partir disso, sistematizou-se momentos de experimentações e descobertas com cinco Axés de Njinga, sendo; o Feminino, a Guerreira, a Política, o Mito e o Lúdico. Deseja-se então que, por meio de tal proposta metodológica, os sujeitos envolvidos possam perceber um corpo possível de assimilar os componentes das pluralidades que nos envolve em diversos segmentos da cultura afro-brasileira.

Palavras-chave: Axé; Corporeidade; Rainha NJinga; Danças Afro-brasileiras; Cena contemporânea.

ABSTRACT

Result of post-doctoral research that studies the intercorporeal relationships of the playing artist and the performing artist based on the experience with the character queen Jinga, present in expressions of popular traditions and transposed to the theatrical scene. We moved towards the perception and influence of Axé (energy) that involves such a character in the creative composition work of these artists. Using theoretical references, it was possible to trace Axé's characteristics inspired by Queen Njinga, explored and analyzed in the bodies of scenic artists and people playing festivities such as congos and congadas. From this, moments of experimentation and discoveries were systematized with five Axés of Njinga, namely; the Feminine, the Warrior, the Politics, the Myth and the Playful. It is therefore hoped that, through such a methodological proposal, the subjects involved can perceive a body that can assimilate the components of the pluralities that surround us in different segments of Afro-Brazilian culture.

Keywords: Axé; Corporeity; Queen NJinga; Afro-Brazilian dances; Contemporary scene

Em terras africanas no século XVII, uma mulher negra reinou soberanamente entre povos e lutou contra o poderio político europeu com afinho e sistemática estratégia de guerra. Esta mulher deixou para o mundo uma referência ancestral de persistência e relutante política de sobrevivência

¹ Professor efetivo do departamento de Artes Cênicas da UnB. Líder do Grupo de Pesquisa Cena Sankofa – Núcleo de estudos das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea. Atua nos programas de pós-graduações: Prof-Arte e PPGCEN da UnB. Email: jnsales@unb.br

para os povos negros atuais, a quem devemos reverência e estimado reconhecimento. Quem é ela? Rainha *Nzinga! Jinga! Zinga! Ginga! Njinga! Ana de Souza!* Mulher que chamo de poder e símbolo de resistência da negritude na atualidade. Força que insistimos na existência e na presencialidade nos diversos campos do saber e da cultura social. Esta rainha se caracteriza como “Zinga, filha, a mulher, a mãe, a guerreira, a resistente, Rainha de Angola e diplomata de todos os tempos, a quem coube a difícil tarefa de unificar os povos de Angola, Símbolo histórico do Matriarcado Africano” (Olo, 2015, p. 23). É assim que apresento esta mulher que será inspiração para o diálogo que aqui se mostra.

O que se apresenta nesse texto é resultado de reflexões de pesquisa desenvolvida no âmbito de pós-doutoramento que tem como elemento condutor e inspiração da figura icônica, Rainha Nzinga. Como anunciado, ela liderou os reinos de Ndongo e Matamba, região hoje em que se localiza Angola, resistindo com exímia estratégia de luta e política no século XVII, à invasão portuguesa em terras da África central. De linhagem bantu, é tida aqui como símbolo para a busca de uma compreensão de intercorporeidades em que se pensa um corpo que está em mim, que se relaciona com o outro e o mundo. Que se conecta com uma estesia de se perceber corpo que é carne e razão. Como diz Petrucia Nóbrega (2018 p. 24), “a noção de intercorporeidade configura-se por uma dimensão simbólica, aparecendo também nesse domínio para nomear a relação com outros corpos humanos e a penetração de sensíveis”. Desse modo, a correlação de corpos faz com que, por meio do sensível da carne, possamos compreender o sensível do mundo.

É oportuno pontuar que desenvolvo, corriqueiramente, a prática com vivências dançantes de culturas tradicionais, em particular, afro-brasileiras, junto a discentes de curso de formação superior. Desse modo, a pesquisa dessas expressividades advindas de histórias e práticas de povos da diáspora negra africana, nos faz chegar à presença da Rainha Nzinga nessas manifestações. Jinga, nome mais usual no Brasil, está presente em diversas festividades e dramatizações de tradições da cultura brasileira, tais como nas Congadas, Congos, Moçambiques e Capoeira. Sua presença mostra-se como provocadora essencial na simbolização de luta, resistência e poder dos povos negros no Brasil. Nesse sentido, trazer para essa discussão a brincadeira popular, a corporeidade presente nessas expressões de culturas afroreferenciadas, vem a colaborar com os fazeres da cena contemporânea, criando conexões entre ancestralidade e os corpos atuais. Nesta inter-relação, reverbera Axés. As energias de luta, de estratégias de sabedoria que evolve esta personagem, reflete o potencial nela existente e suas possibilidades de promover uma consciência histórica e uma reflexão sobre temas relevantes no atual momento como racismo, gênero, preconceito e diversidade estético-artística.

Com o encontro com esta rainha, gerou um espetáculo chamado *Axé Nzinga*, com estreia em 2016, e minha interpretação, que possibilitou adentrar no universo das diversas forças que essa persona emana. Buscou-se então um aprofundamento nessa força vital que carrega relações de uma mulher em que sua energia transitou pelo tempo e nos chega na atualidade. Com isso, chego ao que intitulo de “Axé de Njinga” (ou Nzinga), que vai reverberar para o corpo em cena.

O Axé, considerando numa perspectiva cosmogônica, é a energia fundamental do ser e de suas relações com o mundo. Para esse trabalho de exploração do corpo e tradições em cena, é a energia que guia esta proposta com pretensão de conduzir o artista da cena em seus processos de criação. São as relações de forças contidas no movimento e nas revelações de saberes da negritude que são

expostas no corpo, pelo corpo nas expressões tradicionais afro-brasileiras e que podem apresentar-se no artista cênico. Sobre o Axé, segundo Pai Roney (2017)

A velha mãe-de-santo explicava: “Axé é tudo, meu filho, e tudo é axé”. Eis o princípio da vida. Força que emana de tudo que é vivo. Poder, magia, dom. As mãos que abençoam têm axé. A palavra proferida tem axé. Os saberes e sabores do terreiro têm axé. Energia que se dá e se recebe, que se ganha e se perde, que se acumula e se dissipa. Axé é vida. (Pai Roney, 2017, s/p)

Portanto, as relações de Axé estão presentes na atitude corpórea, no cruzamento de corpos e de saberes, no verbo e ação corpórea. Desse modo, numa perspectiva do encontro de Njinga e suas forças/Axé com a cena, estarei considerando que o Axé pode ser um condutor que compõe o corpo em movimento na cena, em que busca significar saberes da ancestralidade negra para o artista da cena e para o público com que se relaciona.

Buscou-se neste percurso de pesquisa, delinear a partir da figura da Rainha Njinga, aspectos pontuais que caracterizam Axés presentes nesta personagem. Encontra-se em Njinga a força de ancestralidade que, por meio de aprendizado físico e histórias socioculturais, constrói-se referências para o saber artístico e estético para o fazer cênico. Assim, pergunta-se: é possível criar paralelos entre a força de Njinga, figura histórica, com as rainhas Njingas das narrativas e festejos tradicionais? O aprendizado dos Axés de Njinga são possíveis de agregar saberes de ancestralidade negra para o corpo do artista cênico? Quais relações são possíveis de serem construídas no corpo do artista da cena a partir do aprendizado com os artistas/brincantes das expressões da tradição popular? Desse modo, deseja-se promover um Axé para o artista/aluno cênico que vem de outras referências de ritualidades cênicas e não das estruturas formais de um teatro/dança eurocêntrico e hegemônico amplamente divulgado em nossas instituições de formação de Artistas.

Faz-se pertinente pontuar que, embora a Rainha Njinga é de linhagem bantu e sua herança cultural é constituída por grupos étnicos dessa base linguística, o termo Axé é de origem iorubá. Há, portanto, um termo em bantu que designa a ideia de energia, força vital, que é *Ngunzo*. No entanto, pela popularidade do termo no Brasil e grande influência na recepção e compreensão, optou-se, para esse processo de descobertas, o termo Axé.

A pesquisa se propôs a investigar processos de composição artística-corpóreas, considerando o Axé (Energia que guia) da Rainha Njinga, do brincante popular e como esta força dialoga e inspira na criação do artístico cênico contemporâneo. Portanto, considera a importância e necessidade da diversidade estético-artística nas discussões nos espaços de saberes, pretendendo assim, contribuir com a formação de artistas cênicos em suas produções de arte. Tem como elementos fundamentais para a elaboração da produção artística, o Axé, as matrizes e estéticas contidas na figura da Rainha Njinga (Nzinga) em diversas expressões de tradição popular tais como Congadas, Congos, Capoeira e Moçambiques, buscando compreender as possibilidades corpóreas dessa personagem, sua história e relações com culturas afrodescendentes e como os saberes construídos reverberam como Axé em cena. Assim, parte-se da hipótese de que tais trocas e intersecções por meio da intercorporeidade desses artistas da cena, promovem o diálogo com o mundo através dos saberes contidos nas expressividades das tradições afrodescendentes.

Para guiar a leitura e compreensão da proposta metodológica, das atividades desenvolvidas e dos resultados possíveis de reflexões, é importante explicitar características de Njinga para a construção do que chamo de “Axés de Njinga para a cena”.

A ação de nascimento de Njinga já traz significados marcantes que direciona para uma relação de vida e morte, força e fragilidade. Situação que leva a comunidade a crer em excepcionalidade. É assim que se relata a chegada desta menina, exposta a seguir.

Rodeada por sacerdotes do Ndongo e por outros serviçais, nasceu sentada, de ‘face para cima’, e, mais ainda, tinha o cordão umbilical enrolado à volta do pescoço. As crenças mbundu diziam que um bebé nascido deste modo não natural não teria uma vida normal, e que a forma do nascimento de alguém servia de previsão do carácter enquanto adulto. O pai, numa referência ao parto invulgar, chamou à filha Nzinga, numa alusão à raiz kimbundu kujinga, que significa ‘torcer, enrolar, envolver’. (Heywood, 2018, p. 70)

Ao visualizar tal relato de um parto envolvido de complicações, percebe-se que a filha nascida traz uma camada de mitificação e de apontamentos para a personalidade da vida adulta da pessoa, segundo a crença do povo *mbundu*. Na mesma construção de imagens relatadas, a pequena menina recebe a nomeação que se relaciona com o movimento – ela está em volta do torcer, enrolada, envolvida por seu próprio corpo. Para esta análise, a rainha já nasce nos oferecendo um aspecto cênico, em que o elo umbilical, sinuoso em seu corpo, indica a complexidade que seria sua vida.

A rainha que desde cedo foi orientada e conduzida para enfrentamentos políticos e de guerra, foi ganhando posição de privilégio e confiança junto ao seu pai – o *Ngola*, e reconhecimento dos membros da sua comunidade. “Em criança e jovem adulta, ela foi a preferida do pai, ultrapassando, supostamente, o irmão, tanto em capacidade mental como em competência militar”, diz a pesquisadora Linda Heywood (2018, p.57). Em sua formação, foi preparada para a luta, e o machado foi um instrumento de muita eficácia no seu manuseio. Tal instrumento era um símbolo real para o povo *Ndongo*. Desse modo, pode-se inserir uma primeira característica de força e eficácia dessa personagem enquanto estrategista de guerra. É possível reforçar essa observação quando se fala que,

A coragem, a capacidade militar e o conhecimento do ambiente de Nzinga revelaram-se durante esta fuga temerosa. Com elementos do exército português a perseguiu-la durante cerca de cinco quilômetros, não conseguiram alcançá-la – a passagem estreita permitia que ficasse sempre um passo à frente deles. Conseguiu atravessar ravinas e rios perigosos que abrandaram os soldados que a perseguiam e foi protegido por bons atiradores na retaguarda (Heywood, 2018, p. 124)

Neste sentido, sugiro um dos Axés encontrado na carne e alma de Njinga – a Guerreira. Considero como Axé guerreira a força, a energia que envolve Njinga como uma pessoa que proporcionou, em sua vida, atitudes corpóreas que desencadearam articulações e proposições físicas com vivacidade, força, expertise de movimentação do corpo e perspicácia. São esses adjetivos de guerreira que se mostra a primeira possibilidade de Axé de Njinga para o artista da cena. Um contributo para perceber possibilidades de força e construção de corporeidades para o estado de axé corpóreo na cena. Pensar na força de guerra é resgatar, na ancestralidade de nossos rituais de danças e dramatizações

de origem negra diaspórica, a vitalidade, as funções de ‘uni’ e ‘bilaterais’ das relações do corpo com a psiquê que estão envolvidas em nossa formação com a cultura afro-brasileira.

Durante a dramatização dos congos e moçambiques, iremos encontrar uma situação de guerra entre os seus brincantes, e a figura da Njinga surge como uma das personagens centrais nessa luta. A pesquisadora Glória Moura (1996) registra o Moçambique (ou maçambique) da comunidade de Agua-pé de Osório (RS) em que mostra a presença de nossa personagem e a referência de suas proezas e luta.

A representação da história da Rainha Ginga, de Angola, é o cerne do maçambique. Conta a história que ela, no início do século XVII, mandou matar o rei Ngola Mbandi, seu irmão, para assumir o trono, conseguiu reunir várias tribos para enfrentar os portugueses invasores, mostrando-lhes que os nativos também podiam lutar. (Moura, 1996, p.69)

O Axé de guerra vem a complementar-se com outro resgate de força que foi possível elaborar nas descobertas que envolvem as energias da Rainha Njinga. Esta mulher, desde antes mesmo assumir o trono, ela foi embaixatriz de seu povo junto ao governo português, já mostrando sua habilidade de barganha e de poderio em diálogos políticos. Com isso, vem o que considero como – Axé político. Uma apresentação que nos leva a refletir sobre essa abordagem de força política está na seguinte fala;

Nas duas décadas seguintes, não passou um ano sem que Jinga liderasse suas tropas em batalhas contra os portugueses e seus aliados africanos. Ela também usou suas formidáveis habilidades diplomáticas para forjar uma aliança com os holandeses, que conquistaram e governaram parte de Angola de 1641 a 1648, e montar uma aliança centro-africana contra os portugueses, que incluía o reino do congo e vários outros Estados nominalmente independentes. (Heywood, 2019, p. 120)

Nossa rainha foi uma constante diplomata na busca de emancipação e de independência. Em sua gestão, sempre foi a líder que buscou alternativas para que a paz fosse possível, embora os interesses do governo português não tinham os mesmos interesses que a monarca.

A força política é algo que existe em todas as sociedades e que é possível reverberar de modo positivo ou negativo dentro das comunidades e da vida em sociedade. A força política é algo inerente ao humano, estando presente em nossas vidas desde as negociações na brincadeira de pique-esconde, até os movimentos de negociações no trabalho e no relacionamento a dois. O ser político é parte necessária à convivência humana nas nossas diversas sociedades, trazendo em si, graus de complexidades e permitindo ao humano se perceber e reconhecer-se em seu entorno social. Compreender as formas de poder político dos ancestrais negros que construíram nossas relações com a branquitude brasileira em nossa história, é um arcabouço fundamental para que possamos elaborar nossos processos de diálogos socio-político-culturais. A política e luta negra está em toda manifestação de afro-brasilidade que encontramos espalhadas em nosso território. “Por meio da resistência política, da religião, da Arte, da música, da dança e da sensibilidade para com a ecologia o negro produz, participa e vivencia a cultura afro-brasileira” (Munanga & Gomes, 2002, p. 139).

Avançando nos aspectos que se pleiteia nessa proposta de sistematização de axés para ações cênicas para o artista contemporâneo, há de refletirmos sobre a diversidade de concepções de gêneros que envolve a sociedade mundial na atualidade. As reivindicações de comunidades LGBTQIP+ e

de movimentos feministas fazem com que, ao tratarmos as questões de gêneros de forma a negar os diversos contextos sociais, é fazer uma crítica rasa ao tema. Embora não é o foco da discussão nesse artigo, faz-se pertinente que pensemos o comportamento da Rainha Njinga em um momento secular em que a mulher tinha limitações em suas ações sociais e que, nem toda sociedade africana tinha linhagem matriarcal, fazendo com que ela enfrentasse barreiras em sua governança e se impusesse de modo peculiar e particular em sua atitude no ato de ser mulher (ou homem). Assim, tenhamos o comportamento de Axé de Njinga como um referencial possível de discussão de gêneros em nossa atual sociedade. Trago com isso, a provocação de Paul Preciado (2002) para falar, socialmente, em termos sexuais. O autor ao falar de nossa sociedade de patriarcado, enfatiza que neste modelo, “as mulheres são súditas. Só as mães são soberanas. Nesse regime, a masculinidade se define necropoliticamente (pelo direito dos homens de dar a morte), enquanto a feminilidade se define biopoliticamente (pela obrigação das mulheres de dar a vida)” (Preciado, 2018, p.3). Desse modo, nos remete para cruzarmos com o hoje, uma cultura que remete ancestralidade fálica e machista que ainda orienta o comportamento de diversas sociedades nos atuais dias.

Nas descobertas sobre o comportamento e enfrentamento em ser mulher entre os séculos XVI e XVII, acho conveniente destacar a descrição que segue, mostrando uma Njinga ousada, desafiadora e provocadora da sexualidade e do poder do feminino em seu grupo social.

Ainda que seja provável que o facto de Nzinga ser mulher influenciasse a sua decisão de se tornar uma estudante deveras fervorosa de ritual, ela deixou claro com os seus feitos que isso nunca a impediria de gozar as mesmas liberdades dos homens. Além de ter ao seu serviço bastantes criadas e escravos, mantinha um grande número de jovens consortes masculinos (concubinos), dizendo-se que terá tido múltiplos amante durante a sua longa vida. Muito embora nenhum se tivesse tornado seu marido principal, em jovem teve uma vida sexual ativa. Cavazzi afirma que, mesmo septuagenária, Nzinga, à semelhança de outras mbundus que seguiam as tradições, tinha ainda visíveis, ‘nove ou dez cortes no braço’ que haviam sido feitos pelos muitos amantes. (Heywood, 2018, p. 72)

A partir do comportamento de Njinga que demonstra um universo de um feminino que desafia seu tempo e sua comunidade, faz chegarmos na força da mulher que também se dizia homem, trazendo o conflito de ser estar homem/mulher. Esse referencial é de extrema carga de força, de poder, de Axé. Chego então no Axé Feminino, em que abre a possibilidade de discutirmos na cena, o corpo que se metamorfoseia no contexto dos gêneros possíveis que podemos adotar. Traz-se aqui a reflexão da sexualidade, dos formatos que o corpo pode ter e indicar no espaço cênico. O Axé feminino transita na força do útero, do esperma condutor, do óvulo gerador, das entranhas e sentimentos da mãe. O Axé feminino de Njinga inspira uma perspectiva de mulheridade que vai além do batom e salto alto. Conduz para ações de uma percepção do universo da mulher contemporânea. Leva-nos para confluências de poder que critica e se apropria da força da mulher que, nos dias atuais, questiona o seu papel social e projeta as diversas funções e capacidades que permeiam o papel social da figura feminina nos espaços familiares e suas relações na sociedade em que vivemos. Ser feminino adentra nas entranhas de Njinga mãe, que vivenciou o luto de um filho e a perda da possibilidade de ser novamente fecunda por motivo de esterilidade forçada. De ser filha amada e querida de um pai e mãe que a admirava. De ser irmã que é luta por uma harmonia familiar e pelo direito de estar próxima

aos seus entes queridos. De ser mulher que sente desejo e que goza em suas experiências sexuais seja com homens ou mulheres. Assim é o universo de feminino desta rainha... diversa, provocativo e à frete de sua época e história, abrindo a possibilidade para que possamos refletir e direcionar a ideia de feminilidade e ser mulher nos dias de hoje.

Com esta camada de Axé, esta proposta de descoberta para o artista da cena, conduz para que a experiência corpórea explorada na prática com os saberes apreendidos com as expressividades da tradição cultural, possa dialogar com as percepções da individualidade de cada um no que tange os aspectos do gênero, do ser homem/mulher, da elaboração de ser mulher nas diversas camadas que o termo mulher possa trazer e transportar para o corpo do artista da cena.

Nas manifestações cênicas das culturas tradicionais, percebemos a grande relação que existe entre o que está acontecendo hoje com as memórias latentes presentes nos corpos dos partícipes e nas estéticas visuais, corporais e sonoras de tais eventos. Muitas vezes, reelaboradas para a própria manutenção da existência destas para que se projetem para o futuro. As comunidades, ao proporcionarem suas ações dramáticas, suas festas e expressões dançantes em que o corpo se manifesta em conectividade com as forças ancestrais, forças com o divino, despertam e proporcionam a vivência de crenças e reforçam forças míticas. Nesse sentido, pensar a Njinga para além de sua época, evoca uma personagem que ultrapassa o tempo e chega na atualidade com uma representatividade de poder que vai além da mulher, negra, rainha, pois transborda a figura que estou apresentando ao longo deste diálogo. Esta rainha transforma-se em ícone de resistência, muitas vezes recriada enquanto persona presente nas narrativas dos ancestrais que aqui chegaram em terras brasileiras. A Rainha Njinga se torna Mito. Uma mulher que se mostra em vários corpos, em vários formatos; guerreira, política, mãe, feminino, homem, divindade. Ela é um grande nome que se eterniza para além do tempo. Njinga passou pelos espaços que transitam ritualidades do ser real e ser deus, da divindade e da carne. Ela é vital e espiritual, ela é amada e odiada, ela é união e separação de culturas... desse modo a rainha se torna cultuada e perpetuada pelos seus através de histórias e ações dramáticas elaboradas pelo povo. Eis um exemplo que influencia a permanência desta mulher nos textos e contextos na atualidade.

Mas o que mais contribuiu para seu renome foi a decisão de adotar rituais dos bandos de imbangalas e combiná-los com as tradições abundantes, criando uma nova ideologia que se baseava na inversão de categorias de gênero e novos ritos religiosos e seculares. Essas ações ousadas distinguiram Njinga de tal modo que ela se tornou uma lenda tanto entre africanos como entre europeus, não só depois de sua morte, mas também em vida. (Heywood, 2019, p. 120)

Digo então que suas proezas, seus atributos e poder de conexão com seu povo e crenças que norteavam suas ações, que faz chegar para nós, no século XXI, a presença mítica do Axé desta mulher. Ver-se tal mulher no contexto cultural dos seus herdeiros remanescentes em nosso território nacional: “A rainha Angolana impera soberana em todos os recantos onde haja um descendente de africano. Um desses recantos são as chamadas ‘comunidades quilombolas’, espaço onde vivem os descendentes de escravos.” (Mata, 2010, p. 151). O Axé Mito nesse processo, é a possibilidade de trazer para a vivência cênica um corpo que possa ser embebido pelos aprendizados e saberes das crenças que envolvem os povos negros em diásporas. É a reverberação da força que se reflete na personagem Njinga para o corpo do artista da cena, possibilitando a conexão com nossas crenças,

nossas cosmogonias e relações do humano com a natureza sagrada. O Axé Mito, traz a agregação de um poder ancestral que traz na raiz do nome, como exposto.

Ne N'zinga de Ki N'zinga é Rainha-mãe que congrega todas as linhagens que simbolizam o poder n'zinga. É a mãe de todos os que se identificam com a dinastia do clã ki N'zinga. É ela que investe todos os problemas e é nela que se encontra a resolução e a solução dos mesmos. Ne N'zinga é a congregante, pois chama a si todos os povos, todas as linhagens de todos os clãs. É ela que tem por totem o leopardo que tem a liberdade de circular pelas florestas e pelo mundo fora. (Olo, 2005, p. 10)

Portanto, confluir para o corpo do artista cênico o poder e vitalidade de uma rainha-mãe que agrega valores de uma dinastia que reflete a história de ancestralidade de grupos étnicos, é o que se deseja ao pensar essa força, esse Axé para a cena. Delineia-se as relações pessoais do eu artista enquanto referencial e eixo de força pessoal com os referenciais de aprendizado a partir das manifestações das culturas de tradição negra diaspórica.

Estando em conexão com as forças apresentadas, adentremos no elemento do dinamismo da vida e do movimento brincante do ser – A ludicidade.

O universo lúdico está presente em todos os momentos da existência do ser. Brincar, jogar, movimentar-se para a descontração da rigidez das imposições corporais, cantar, dançar, faz com que entremos num contexto de liberdade para interagir com o mundo de forma lúdica.

O lúdico, advindo do termo latino ludos, designa o campo do brincar, do divertimento. Leva-nos para o prazer, o entretenimento necessário a vida e que não está distante do nosso cotidiano. O fazer cênico é lúdico. Estar dentro de uma expressão cênica tradicional, bem como apreciar tal manifestação é um ato de ludicidade. Desse modo, as relações que essa proposta traz em que se encontram a Rainha Njinga, o artista cênico e o brincante da tradição popular, faz chegar no Axé Lúdico.

Njinga é divertimento. Njinga é jogo, Njiga é entretenimento. A ludicidade perpassa os momentos de vida desta mulher desde sua infância até a velhice. Ela sempre esteve em meio a festas, danças, jogos, rituais que trazem em sua constituição a ludicidade. Ver-se uma passagem de um ato de força lúdica quando relatam a sua infância. Fazia guerra nos seus três quatro cinco seis anos para vir a Mulemba com o avô – e agora só com um forte pretexto: varrer a Kijima, arrumar os banquitos e as esteiras, servir a visitas, servir a uma festa, e dançar. Ela e as outras.” (Pacavira, 1975, p. 73). Os relatos a traz como divertida, colorida, que brinda a vida junto ao seu povo: “Referem de Njinga, a postura altiva, os atavios magníficos e a capacidade de beber sem revelar perturbação” (Candeias, 1998, s/p). Dançava para guerrear: Com quase setenta e cinco anos de idade, envergou-se os trajes de guerra e liderou os seus soldados numa dança de guerra exímia no meio da praça antes de os comandar num confronto com Kalandula. [...] (Heywood, 2018, 160). Bem como sua lembrança lúdica em evento de sua morte.

Os conselheiros de Nzinga também reconstituíram muitos debates e discussões que tinham com ela. Os criados pessoais fizeram a sua parte, animando o tambo dançando vigorosa e sugestivamente, procurando vestir-se como faziam quando Nzinga estava viva, imitando o andar real, os modos de a servir e apresentando uma variedade de divertidas representações que demonstravam a sua profunda devoção e a vastidão da sua perda com o falecimento da rainha”. (Heywood, 2018, p.266-267)

A cena é um espaço de ludicidade! A educação é um espaço para a formação lúdica. A educação de um corpo cênico pode e deve ser uma construção lúdica! Sendo o homem um animal simbólico, elaborar uma formação em que seja possível reconstruir os signos e símbolos que estão entorno de nossa construção histórica, mostra-se como essencial na organização de pensamento e reflexões para a formação do corpo para o artista da cena. Portanto, o lúdico para cena traz a possibilidade de conectarmos as experiências individuais e coletivas na busca de uma relação com a capacidade de criar e recriar símbolos. Assim sendo, o Axé lúdico permite uma aproximação de vivência com as manifestações tradicionais como um recurso pedagógico na formação do artista da cena. A busca espontânea do prazer, do divertimento, do vivenciar o corpo por meio de experiências coletivas, faz com que, como Njinga, o artista da cena possa traçar conexões de intercorporeidades com os brincantes populares e levando esses saberes para a reelaboração de possibilidades para a cena teatral.

Visto esse caminho percorrido até aqui, a pesquisa chegou em descobertas, que ainda estão se fazendo e refazendo, na pretensão de que se possa edificar mais uma proposta cênica-pedagógica que venha a contribuir para os estudos e práticas para uma cena que rompa com a colonização dos saberes hegemônicos impostos ao longo de toda a elaboração de conteúdos em nossos currículos. Com isso, é possível apresentar o esquema a seguir como um reflexo de forças que levam a perceber os Axés encontrados na persona Rainha Njinga e que se aponta uma possibilidade de exercício cênico para descobertas de Axés do artista da cena em sua formação e construção de trabalhos para a cena.

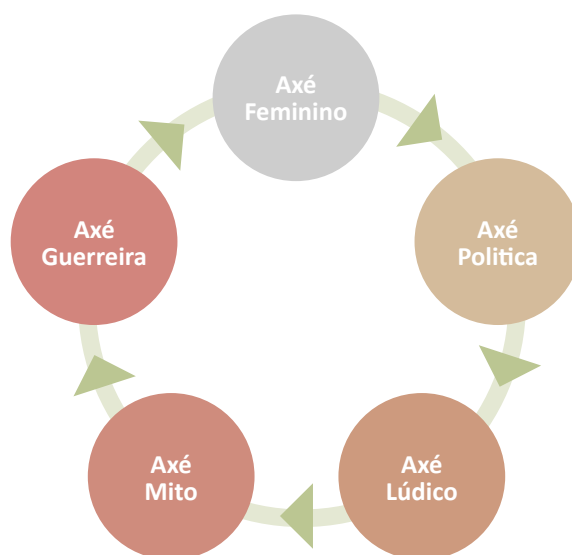


Figura 1. Organograma de Axés de Njinga para a construção de intercorporeidades para a cena.

Fonte: Próprio autor (2023).

#paratodomundover

Na imagem, em formato circular, encontram-se 5 círculos em tons de cores do cinza ao marrom. Há setas que indicam um caminho de circularidade e união e no centro de cada círculo está escrito um dos axés de Njinga, sendo axés: feminino, política, lúdico, mito e guerreira.

Como resultado das descobertas a partir das informações e experimentações da pesquisa, foi possível chegar na estrutura mostrada a seguir, a partir de pesquisas em documentos, iconografias e literaturas, leitura e fichamentos dos diferentes teóricos que elaboraram histórias, contextos e teorias acerca dos seguintes temas: Rainha Nzinga, Negritude e relações com a cena contemporânea, Tradições afro-brasileiras: Congo, Congadas, Moçambiques, Capoeira e Intercorporeidade.

Deseja-se a continuidade desta atividade de descobertas no intuito de sistematizar o conhecimento para a área das artes Cênicas na perspectiva de desenvolver trabalhos e diálogos em três campos fundamentais: aspectos cênicos/artísticos, aspectos educacionais/pedagógicos e aspectos da tradição/culturas/negritude. Dessa forma, estar-se-á contribuindo para que nossos espaços acadêmicos caminhem para outras perspectivas de ensino/aprendizagem com foco e visando as pluriepistemologias que estão presentes nos diversos cantos de culturas de nossos diversos povos no mundo.

REFERÊNCIAS

- CANDEIAS, Gracinda. **Rainha Nzinga e o traje**. Lisboa: Museu Nacional do Traje, 1998.
- HEYWOOD, Linda M. **Nzinga de Angola - A rainha guerreira da África**. Lisboa: Casa das letras, 2018.
- _____. **Jinga de Angola - A rainha guerreira da África**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2019.
- MOURA, Glória. A força dos tambores: a festa nos quilombos contemporâneos. In: SCHWARCZ, Lilia Morite; REIS, Letícia Vidor. (Org). **Negras imagens: Ensaio sobre cultura e Escravidão no Brasil**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paul: Estação Ciência, 1996.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da, Uma estesiologia do corpo... in: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da, **Estesia: corpo, fenomenologia e movimento**. São Paulo: LieberArs, 2018.
- OLO, Kiese (Rosa Mayunga). **N'Zinga – os descendentes**. Coimbra: Minerva Coimbra, 2005.
- MATA, Inocência (org.). **A rainha Nzinga Mbandi – História, Memória e Mito**. Edições colibri, Lisboa: 2010.
- MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de Hoje**. São Paulo: Global, 2026
- PAI RONEY. Axé, a força que realiza. **Carta Capital**. São Paulo; 18 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/axe-a-forca-que-realiza/> Acesso em 18/02/2020.
- PACAVIRA. Manuel Pedro. **Nzinga Mbandi**. Lisboa: Edições 70, 1975.
- PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**. São Paulo: Zahar, 2020.

BARON SAMEDI: entre mundos e diásporas, uma desmontagem da obra de Clyde Morgan¹

Fernando Marques Camargo Ferraz²

RESUMO

Esse trabalho visa compartilhar os achados de um projeto de pesquisa iniciado em 2023 com a participação de estudantes da graduação e da pós-graduação. A pesquisa surgiu com o desejo de elaborar ignições poéticas em dança a partir do trabalho de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) da performance *Baron Samedi*, de Clyde Morgan, realizada no Brasil nos final dos anos 70. A investigação visa explorar as conexões entre corpo, história, política e processo criativo com o intuito de arriscar pistas sobre como o corpo pode produzir engajamentos criativos que façam da dança um fazer teórico político instaurador de problemáticas e modos de intervenção no real (LEPECKI, 2017). A partir de encontros com o criador, o processo especulou sobre as razões que fizeram o desenvolver da obra, chamando atenção para as políticas em torno da elaboração da performance e das escolhas poéticas e políticas mobilizadas no processo de atualização da obra.

Palavras-chave: desmontagem cênica; Clyde Morgan; processo de criação.

ABSTRACT

This work aims to share the findings of a research project started in 2023 with the participation of undergraduate and postgraduate students. The research arose with the desire to elaborate poetic ignitions in dance based on the work of scenic disassembly (DIÉGUEZ, 2018) the performance *Baron Samedi*, by Clyde Morgan, performed in Brazil in the late 1970s. The investigation aims to explore the connections between body, history, politics and creative process with the aim of offering clues about how the body can produce creative engagements that make dance a political theoretical practice that establishes problems and modes of intervention in reality (LEPECKI, 2017). From meetings with the creator, the process speculated about the reasons that led to the development of the work, drawing attention to the policies surrounding the elaboration of the performance and the poetic and political choices mobilized in the process of updating the work.

Keywords: disassembly scenic; Clyde Morgan; creative process.

Esse trabalho visa compartilhar os achados de um projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, durante o ano de 2023, com a participação de estu-

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da UFBA, através do Edital PROPCI-PROPG/UFBA 007/2022 – JOVEMPESQ.

² Docente efetivo da Universidade Federal da Bahia, atuando no Programa de Pós-Graduação em Dança e no Mestrado profissional em Dança e nos cursos de Licenciatura e Bacharelado da Escola de Dança da UFBA. Co-Líder do Grupo de Pesquisa GIRA/UFBA/CNPq. Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história da dança e performance. E-mail: fferraz@ufba.br

dantes da graduação e da pós-graduação³. A pesquisa é animada pelas provocações de historiadores como Thomas Defrantz (2014) e Brenda Gottschild (1996, 2005) e seus olhares revisionistas em relação à presença negra na história da dança. O trabalho foi desenvolvido a partir do desejo em elaborar ignições poéticas em dança a partir do trabalho de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) de obras de coreógrafos negros, mestres da dança atuantes em Salvador, sendo o primeiro deles Clyde Morgan e sua obra performática *Baron Samedi* realizada pela primeira vez no Brasil no início dos anos 80.

O artista Clyde Wesley (Alafiju) Morgan, estadunidense atuante no Brasil desde os anos 70, foi professor da Escola de Dança da UFBA entre os anos de 1971 a 1978. Seu trabalho e atuação afetaram profundamente o cenário da produção das danças negras na Bahia e no Brasil, como bem apontam os trabalhos de Nadir Nóbrega Oliveira (2007) e Fernando Ferraz (2017).

A formação artística de Clyde Morgan foi múltipla e com bases na dança moderna estadunidense. Embora tenha iniciado sua formação no atletismo aperfeiçoa seus estudos de teatro e dança, inclusive *ballet (Royal)* e dança africana, em Cleveland, no Centro Educacional Karamu House Theatre, uma escola de artes racialmente integrada, fundada por um casal de origem judaica. Posteriormente, dos 23 aos 25 anos, recebeu uma bolsa de estudos para aperfeiçoar sua formação em dança moderna no Bennington College, prestigiado centro de estudo da dança moderna nos Estados Unidos. Pouco tempo depois, inicia sua carreira profissional como artista da dança em Nova York, quando desenvolve trabalhos com inúmeros coreógrafos até integrar a Companhia de Dança de José Limon entre 1968 e 1971.

É interessante observar na formação de Clyde Morgan a forte presença de dois vetores artísticos: mentores e artistas conectados com uma tradição fundante da dança moderna estadunidense e, ao mesmo tempo, a influência de artistas africanos e afro-americanos conectados ao momento social e cultural de afirmação do homem e da cultura afro descendente.

No início de 1970 Clyde Morgan realiza uma viagem por diversos países africanos (Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Etiópia), aprofundando sua pesquisa em dança e música africana. Para o artista, a viagem se desenrolou como forma de intercâmbio no qual trocava seu conhecimento em dança moderna e recebia ensinamentos sobre as danças e culturas africanas, permitindo conhecer suas danças tradicionais em cerimônias, festivais, centros culturais e Universidades no continente africano. Depois de voltar da África, Clyde Morgan decide viajar ao Brasil, chegando ao país em 1971 para uma estadia no Rio de Janeiro com o desejo de conhecer o carnaval.

Na capital carioca o bailarino estabeleceu contato com a vida cultural e artística no Brasil. Em pouco tempo, entre praias, parques, feiras hippies, aulas de dança, vida artística e boêmia do Rio de Janeiro também conhece Angel Vianna, Klauss Vianna, Lennie Dale, Mercedes Batista, Tatiana Leskova e Bibi Ferreira. Em 1971 recebe o convite para lecionar aulas de dança moderna na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, instituição em que permanece professor até 1978.

Nóbrega (2007) conta em sua pesquisa como Clyde Morgan, a partir de sua atuação docente na Universidade Federal da Bahia, ajudou a estabelecer novos parâmetros para a cena da dança na

³ O processo cênico decorrente desse projeto contou com a participação dos estudantes: Brisa Okun, Ana Gori e Nagana atuando como intérprete-criadores. Agradecemos também os estudantes Calé Miranda, Afonso Costa e Jefferson Figueiredo pela colaboração no processo.

cidade de Salvador. Suas ações abriram portas de acesso para jovens dançarinos negros na Universidade, diversificaram as abordagens de criação a partir de temas afro referenciados. Clyde mesclou elencos e linguagens artísticas, aproximou-se de comunidades litúrgicas e por elas foi acolhido, teve como professores e colaboradores inúmeros mestres baianos entre eles Mestre Gato, Camafeu de Oxossi e Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi). Como artista pesquisador desenvolveu colaborações entre artistas de diferentes estados brasileiros, mantendo-se atento a diversidade das presenças afrodiaspóricas na cultura brasileira.

Conforme Ferraz (2017) seu olhar e conhecimento sobre as Áfricas vivenciadas, entretanto, não se limitava às expectativas restauradoras em busca de uma sobrevivência primordial. Clyde construiu com seus dançarinos um diálogo político sobre as estratégias de existência e produção de memória a partir da prática de dança, indicando como as danças afro-brasileiras existem como ponto de resistência, imbricadas com significados de preservação dos laços comunitários e espirituais. Essas práticas são imersas em relações e formas de transmissão de saberes pelo corpo, no qual o artista atua como propositor de reatualizações e poéticas.

Considerando a trajetória artística de Clyde Morgan avaliamos as maneiras com que constituiu redes de conhecimento entre as Áfricas e os territórios da diáspora, entre culturas e nações, entre espaços institucionais e comunidades sedimentando alternativas às estigmatizações sobre os modos de fazer e existir negros, propondo e multiplicando as estratégias de sobrevivência e empoderamento no contexto contemporâneo.

Desta forma, ao considerar em perspectiva a obra do artista essa investigação também tem como pano de fundo teórico metodológico a exploração das conexões entre corpo, história, política e processo criativo com o intuito de arriscar pistas sobre como o corpo pode produzir engajamentos criativos que façam da dança um fazer teórico político instaurador de problemáticas, modos e zonas de intervenção no real (LEPECKI, 2017). Como metodologia de pesquisa o projeto também organizou alguns encontros com o criador, visando reconhecer as razões que fizeram o desenvolver da obra, chamando atenção para as políticas em torno da elaboração da performance. Tal abordagem apoia-se no processo de desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) elaborado a partir da discussão e reflexão conjunta com o criador sobre as escolhas poéticas e suas motivações políticas, visando provocar jovens artistas pesquisadores a desenvolver um processo artístico dialogado e crítico capaz de engendrar novos processos a partir da obra do mestre.

ENTRANDO NO PROCESSO DA DESMONTAGEM

A pesquisa foi proposta com um caráter de iniciação científica e iniciou com a discussão de dois textos. O subcapítulo “Clyde Morgan: movimentos inscritos entre rotas” da tese “O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos”, da autoria do pesquisador e o texto “Des/tecer, des/montar, desvelar” de Ileana Diéguez Caballero, integrante do livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*.

Antes de começar o processo prático decidimos convidar outros estudantes, orientandos do mestrado profissional e do mestrado e doutorado acadêmico para compor o grupo. As experiências

de formação desses colegas, embora todos em alguma medida tivessem certa proximidade com os fazeres afrodiaspóricos, era múltipla, passando por fazeres como o frevo, o tap dance, o breaking, as danças de quadril, as danças afro-brasileiras, a performance e o butô. No início propusemos como ignição corporal a investigação sobre duas imagens: o *trickster* e o narrador. Algumas perguntas mobilizaram os primeiros encontros, como uma forma de nos aproximarmos e localizar desejos comuns. Que afetos o ato de contar imprime ao corpo que se move? Como se move um arquétipo mensageiro? Como o corpo de nossa sociedade ocidentalizada reage a essas presenças?

Antes mesmo do encontro com Clyde buscamos sintonizar nossas presenças a partir de algumas imagens e proposições. Tínhamos duas fotos da performance realizadas no final dos anos 70 em Salvador pelo coreógrafo estadunidense. Sabíamos que o arquétipo mobilizador da performance era uma entidade do vodu haitiano. Baron Samedi é um loá, um vodun, uma entidade cuja cosmologia retoma influências sincretizadas entre os diversos povos africanos, indígenas e o próprio catolicismo.

Sabíamos a partir de buscas pela internet que como loá, Baron Samedi representava a figura de um guardião entre o mundo dos vivos e dos mortos. Sua presença assemelhava-se ao arquétipo dos *tricksters*, cujo temperamento é geralmente astucioso e irônico, produtor de inversões, transitando entre mundos, questionando normas, identificando-se com o inesperado. Sua personalidade é plural e multifacetada, atua com a intenção de provocar mudanças, chocar o público, frequentemente com um caráter fortemente sexual, produtor de novas conexões. Baron também estaria associado com o bom encaminhamento das almas dos mortos ou com a possibilidade de sua ressurreição, já que caberia a ele aceitar, ou não, os indivíduos no reino dos mortos, sendo considerado um juiz sábio e um mágico poderoso.

Animados por esses indícios procuramos nos primeiros encontros focar em exercícios e laboratórios que aos poucos fossem criando um repertório de movimentos comuns e que de algum modo ressoasse as diversas experiências de corpo que congregávamos. Essas experimentações tiveram como ignição a descoberta de um repertório comum e o estabelecimento de movimentações, frases de movimento que percorressem o espaço e de alguma maneira ressoassem no corpo a conotação de uma narrativa. O exercício de narrar com o corpo. Diante dos passos compartilhados e improvisados e a atenção à experimentação de diferentes dinâmicas de movimento na formação de frases, a partir de orientações comuns sobre como caminhar e perambular pelo espaço, elaborando gingados cambiantes, explorando breques, acelerações, oposições, desequilíbrios e estabilizações. Frases de movimento que pudessem conotar a presença de um arranjo narrativo. Como mover-se como um *trickster*?

Ao decorrer dos ensaios elementos cênicos são descobertos, ambiências são exploradas, dúvidas e questionamentos aparecem. Com os encontros surgiu a necessidade de trocar impressões com Clyde e escutá-lo mais detalhadamente sobre sua experiência na criação da obra. Desta forma, realizamos uma conversa gravada com o coreógrafo no início de abril. O encontro gerou novas implicações sobre a performance, mobilizando e modificando o trabalho. Faria sentido ponderar sobre os arquétipos mobilizadores da obra? O que Baron de Samedi quer nos dizer hoje?

Para o mestre relatar sobre a montagem inicial e suas escolhas cênicas só faz sentido se a rememoração percorrer uma trajetória de encontros de vida, processos formativos, escolhas e saberes. Quais narrativas nos mobilizam? Que processos formativos vivenciados pelos novos intérpretes precisam ser encantados? Durante a experiência de desmontagem indagações são gestadas, reverses, questionamentos e aprendizagens nos convocam a sensibilização.

Reconhecer a pluralidade de experiências de formação dos intérpretes, quais correlações políticas e de fortalecimento comunitário os artistas são convocados a vivenciar no processo, que desafios e possibilidades são configurados na criação e composição da cena? Ir para a rua, o campus, experimentar o sentido de aparição da personagem e construir uma atuação mais aberta ao jogo cênico, seus riscos, ritmos, políticas e interrupções? Como construir e manter a presença cênica no trabalho de composição coreográfica colaborativa? Como temáticas e simbologias sagradas são mobilizadas com propósitos poéticos? Que licenças para o tratamento do tema seriam necessárias? Entre a aparição performativa e o palco coreografado quais políticas e éticas da cena nos confrontam e nos fazem mover? Como o trabalho de desmontagem nos convoca a tensionar procedimentos poéticos e reelaborar mundos na presença do encantamento? Que vontades precisamos mobilizar e reativar na atualização da obra em processo? Quais são os aprendizados apresentados no processo e como retê-los a partir da experiência de desmontagem?

A partir dos encontros com Clyde muitas de suas observações ressoavam como um mantra durante o processo. Uma delas referia-se a postura do artista pesquisador que trabalha no campo das danças e culturas da diáspora africana: “é necessário pesquisar, principalmente na área de dança africana, pesquisar origens, intenções, contextos, ritos e religiões ao redor, a situação política em que essas figuras se manifestam”⁴.

Curiosamente ao relatar sobre sua abordagem investigativa na construção do personagem Clyde comenta: “Então para o ator de teatro moderno, a gente tem que desenvolver processos de pesquisa e estudo, e meu processo de estudo veio através do sistema teatral russo, do Moscou Theatre”

Clyde comentou sobre a influência do método de Stanislavki em seu processo de formação. Uma vez que os professores de atuação da Karamu House Theatre seguiam essa abordagem, afastando-se da formação elisabetana tradicional. Para ele a metodologia de pesquisa do ator de teatro adotada por grupos como o Actors Studio⁵ ou o Open Theater⁶ forneceria as bases para o trabalho criativo do dançarino moderno.

Eu faço parte do lado dançante dessa escola [Actors Studio], de viver o papel, de encostar nesse personagem, de incorporar, de sonhar, de se transformar naquilo e o perigo é de começar a atuar isso em tudo o que você faz na vida cotidiana (...) Então sonhando com o trabalho de Carl Jung, Memórias, sonhos e reflexões – Memories, Dreams and reflections, são as fontes de criação e criatividade e ouvindo as histórias dos outros, viajando nas histórias dos outros, na capacidade de incorporar sua história na minha, de imitar, de faz de conta. Então Baron Samedi, quando ele está na rua, principalmente quando ninguém sabe, “o que é isso?” Assim você se aprofunda e sabe os limites, a surpresa, o gesto... (Clyde Morgan em entrevista dia 13/04/23 Escola de Dança da UFBA)

⁴ Os primeiros trechos citados são transcrições de entrevistas com Clyde Morgan realizadas entre 13 de abril e julho de 2023 na Escola de dança da UFBA.

⁵ O Actors Studio é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situada em Nova York. Fundado em 1947 é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, baseada em leituras das proposições de Konstantin Stanislavski.

⁶ O Open Theatre foi fundado na cidade de Nova York nos anos 60 como ramificação do The Living Theatre. Buscou a experimentação artística priorizando o treinamento do ator. Priorizou o trabalho do ator por meio de um processo de improvisação, baseado em suas experiências e emoções, contribuindo na criação de técnicas que anteciparam ou foram contemporâneas de Jerzy Grotowski na Polônia. Alimentou uma estética minimalista que priorizasse uma visão narrativa e responsabilidade política por meio do corpo do ator.

Clyde relatou que o início do trabalho poético sobre Baron Samedi começou logo após sua desvinculação com a Escola de dança da UFBA em 1978, momento em que lecionou na Universidade de Wisconsin. Nesse período já acumulava as experiências de ter trabalhado em África, no Caribe, no Brasil e na Europa, acumulando já algum contato com a cultura e comunidade haitiana. Entretanto, seus conhecimentos mais específicos sobre a entidade se deram a partir da observação de cerimônias no Haiti, bem como, do estudo de referenciais bibliográficos como o trabalho da antropóloga afro-estadunidense Zora Neale Hurston, e de produções fílmicas e performances de artistas como o ator Geoffrey Holder, indicações que demonstram a variabilidade de recursos de pesquisa explorados pelo artista. Ao conversarmos sobre o estilo de atuação convocado para performar Baron Samedi, Clyde relatou um diálogo que teve com seu orientador em Gana o professor Albert (Mawere) Opoku⁷ após este o convidar a assistir a companhia do balé nacional dançar.

Ele criou esse grupo como cartão postal para ser levado pelo mundo. Foi na época de pós Leopold Senghor, pós Kwame Nkrumah, onde a África estava sendo mostrada nas suas novas autenticidades. Ele me levou para o teatro para assistir o grupo dançar, ele era o diretor. Eu estava assistindo em uma bela noite e toda a comunidade, as autoridades (os Obás e os militares). Ele me disse: “Olha Clyde você está vendo esse público aqui? Eles vêm aqui para assistir o meu trabalho, mas veja bem, eles não querem ver, como eu sou criativo, como eu sou inovador, nada disso! Eles queriam ver aquilo como é lembrado, como é guardado, é um museu ambulante! Eles não querem ver criatividade, eles querem ver para se vangloriar, para ser refletido. Quando você entra com o grande guarda-sol e o alafin embaixo e o outro carregando o trono, os assistentes com o sabre, tudo isso é autêntico!” Meu professor me disse: “Você não tem esse problema! Você tem a liberdade como criador, de recriar e além disso, ele disse: -você pode dar esclarecimento em coisas não comuns, não bem conhecidas. Enquanto você não desrespeitar a cultura, você pode dar um outro olhar. Você pode, porque você não é africano, você não é iniciado nesses cultos, mas você é respeitado como artista moderno novo, visitante. Então vai, faça assim, procure, descubra” (Clyde, 13/04/23 Escola de Dança-UFBA).

Esses relatos são interessantes, pois quebram as expectativas sobre uma atuação de agência meramente afro centrada do artista. Mesmo interessado em descobrir, trocar, relacionar com os mestres africanos e toda uma gama de saberes da diáspora africana, Clyde também teve em sua formação elementos e embasamentos euro-americanos. Sua consciência apontava os limites e as possibilidades de cada uma dessas formações sem reproduzir qualquer expectativa de pureza ou isolamento.

Ao ser indagado sobre as atualizações e adaptações necessárias para o trabalho de criação cênica sobre elementos tradicionais Clyde comentou:

Por mais autêntica que seja a festa de São João, você não pode colocar a festa de São João no palco. Mas você pode levar um grupo de dança e música para o evento e a gente estuda o evento, capta as coisas essenciais, entende a proposta, leva de volta para o estúdio para fazer exercícios, experiências, improvisações para condensar todo o evento de dois dias em 45 minutos. E bota no palco com frente e fundo os dois lados, onde o público não vai

⁷ Antes de chegar ao Brasil em 1971, Clyde empreendeu uma longa viagem ao continente africano pesquisando danças locais ao passo que compartilhava seus conhecimentos em dança moderna, ocasião em que conheceu Albert Opoku, multi artista foi convocado por Dr. Kwame Nkrumah (1º Primeiro Ministro e Presidente de Gana) em 1962 para dar cursos de dança africana no campus da Universidade de Gana, bem como, criar o Ghana National Dance Ensemble, companhia que co-dirigiu juntamente com J. H. K. Nketia.

interferir, só vai apreciar, ninguém vai subir no palco e o grupo não vai para a plateia, tem que obedecer às regras do *proscenium*, do teatro de arena. Agora tem certas liberdades que a gente só pode tomar, mas depois de pesquisar e descobrir e se quiser levar o trabalho de volta para o ar livre a gente já vai conhecendo as regras, tanto do teatro, quanto a respeito do evento em si (Clyde, 13/04/23 Escola de Dança-UFBA).

Todas essas considerações indicam procedimentos e éticas adotadas pelo artista em sua busca pelo personagem. A performance Barão de Samedi possuía uma ruptura com o modo de atuação meramente coreográfico do artista. Clyde é conhecido por sua produção coreográfica de temperamento moderno, influenciado por Jose Limon⁸, coreógrafo com quem trabalhou no início de sua carreira. Nessa abordagem a preocupação com a exploração de formas coreográficas, a formação de sucessivas figuras geométricas criadas por grupos de bailarinos em seu fluxo no espaço do palco, grandes sequências de movimento, bem como, suas variações em uníssonos, contrapontos, sucessões e oposições foram quebradas pela imagem da aparição de uma persona, um ator performando, instaurador de uma outra relação com o público, na qual o jogo cênico é acentuado solicitando uma outra presença cênica, nesse sentido uma solicitação de trabalho de ator na criação de um personagem.

Durante o processo da desmontagem, sugeri aos intérpretes que pudessemos experimentar improvisações fora das salas de ensaio. Escolhemos um corredor ao lado da Escola de Dança, um espaço de passagem que leva a outros departamentos e institutos. Pelo caminho pavimentado encontramos um jardim, algumas árvores, alguns recuos com chão e bancos de concreto, uma pequena ponte de madeira, espaços pelos quais circulam estudantes, servidores, trabalhadores terceirizados e visitantes.

A intenção era exercitar nos dançarinos a disposição para o jogo cênico improvisado com os demais pedestres. Para minha surpresa percebi a dificuldade em permanecer no jogo, buscar relações com os passantes, criar relações poéticas com o espaço em torno, permanecer em presença, descobrir que persona poderia nascer a partir dos estímulos e dos riscos apresentados pelo exercício. Alguns dos intérpretes, mais acostumados com o trabalho de execução/exploração do movimento dançado, comentaram sobre a dificuldade em permanecer em jogo, construir uma presença cênica mais aberta ao inusitado do espaço. Mais acostumados ao estudo do movimento coreografado foi desafiador aos estudantes explorar ignições a partir de ações físicas e da voz intencionalmente direcionadas a criação de uma personagem, cuja presença viva era solicitada a jogar e a responder às interferências do espaço.

As estruturas que iam se sedimentando precisavam ser desestabilizadas, era necessário estimular o aparecimento de novas imagens e sensações, improvisadas no ato de relação com o espaço, habilitando-nos a responder ao inusitado a partir de materiais prévios, colocando esses referenciais em jogo para desestabilizá-los e possivelmente criar novas variações, movimentos, imagens e sensações. Esse trabalho solicita não apenas a ciência de referenciais culturais relacionados ao tema investigado,

⁸ José Limon nasceu no México em 1908. Em 1928, inicia seus estudos com Doris Humphrey e Charles Weidman. Monta sua própria companhia em 1946, subsidiada pelo Departamento de Estado Americano sob o Programa de Intercâmbio Cultural para a América do Sul, Europa e Ásia, entre 1954 a 1963. Considerado um dos grandes criadores da dança moderna americana concebeu e organizou uma técnica cujo trabalho enfatiza os ritmos naturais de queda e recuperação e a interação entre peso e sua ausência para proporcionar aos dançarinos uma abordagem orgânica do movimento.

mas também a exploração de noções de foco, ação, gesto, domínio das qualidades e fatores do movimento no tempo-espço e a disponibilidade em gerar novas imagens e sensações a partir da relação em jogo com um espaço que também se move, se atualiza, apresenta-se em mutação.

Ao corpo que íamos construindo a partir do encontro de nossos conhecimentos nos fazeres diaspóricos de dança e das perguntas/subtextos sobre o trikster e o corpo narrador somaram-se as indicações mais diretas de Clyde sobre os gestos e os recursos corporais expressivos de Baron. Ao comentar sobre a movimentação do loá nas danças tradicionais, organizadas pelo ritmo Bamba, destacou a presença do movimento pélvico, as sugestões sexuais e sensuais e a presença do olhar, do jogo entre foco e a direção do corpo em sentidos opostos, comentou também em seu trabalho sobre a exploração do jogo de aproximação e distanciamento entre sua presença e o público. Clyde ressaltou o trabalho de deslocamento do personagem no espaço, suas viradas, o uso do corpo numa direção e a cabeça em outra, um desenho de oposições corporais criadas por ele. Por fim, indicou também o uso dos elementos cênicos como a cartola, o charuto e a bengala, os quais eram usados sem fazer malabarismo, mas como extensões do corpo do personagem.

Em diversas ocasiões o trabalho cênico de Clyde Morgan explorou simbologias e presenças relacionadas às entidades litúrgicas afrodiaspóricas. Criou trabalhos sobre Oxalá, Oxossi, Ogum, Baron Samedi entre outras figuras e em cada uma delas buscou conhecimentos através do estudo de suas manifestações rituais ou por demonstrações e trocas de saberes com iniciados, sacerdotes e estudiosos que pudessem falar, dançar, cantar sobre as qualidades das entidades, buscando nesses trabalhos de pesquisa o aparecimento de ignições e complementações de sentidos, localizando nesse processo uma operação constante de investigação, experimentação e transformação poética dos significados aprendidos. Falar sobre o processo de criação de Baron Samedi, portanto, só é possível para o artista a partir do acúmulo de uma “comunidade de interações”, artísticas e religiosas, a partir da qual foi possível iniciar e desenvolver o processo.

Para Clyde a performance foi organizada como uma aparição dentro de eventos públicos ou espetáculos, não havendo necessariamente uma conexão direta entre sua performance e o acontecimento e ou apresentação. Seu intuito era ser uma ignição que provocasse o público, o levasse para uma atmosfera não cotidiana, colaborando como ação que impactasse a audiência. Uma aparição desestabilizadora, responsável por lembrar-nos da brevidade da vida, das interrupções não ordinárias capazes de nos convocar a refletir sobre nossos desejos e urgências.

Embora as aparições realizadas por Clyde visavam aludir a uma presença perturbadora da temporalidade cotidiana, com o desenrolar dos ensaios no processo de desmontagem o material cênico criado foi se estruturando numa sucessão de pequenos solos realizados no centro do palco, os quais iam sendo sequenciados pela substituição dos intérpretes criadores localizados num grande círculo em movimento. A intenção era visibilizar as particularidades de cada intérprete e suas leituras sobre a entidade, explorando como cada um, a partir de seus repertórios (as danças afro-brasileiras, o breaking, as danças de quadril e o sapateado) era mobilizado para responder à presença que se anunciava.

O círculo composto pelos intérpretes formava um coro móvel que se transformava conforme o temperamento da movimentação dos solos, assim, a direção horária ou anti-horária, velocidade, pausas, usos do corpo e dos elementos cênicos ressoavam e variavam conforme a presença no cen-

tro. Essa configuração buscou estabelecer um diálogo provocativo com a imagem convencional do tempo cronológico ocidental. Seria o tempo entre a vida e a morte apenas uma sucessão de efeitos de um tempo transcorrido homoganeamente? De que forma os diferentes sentidos, as acelerações, as pausas, os desequilíbrios, e dinâmicas de movimento no círculo poderiam nos provocar a revisar nossa compreensão ocidentalizada sobre a percepção do tempo?

Essa organização teve a intenção de acionar no público questionamentos sobre a compreensão do tempo como múltiplo e complexo, avesso a sua configuração meramente cronológica, tão própria da leitura ocidental, em que o tempo é sempre uma linha de fluxo constante, ordenado e progressivo. A pesquisadora Thereza Rocha ao investigar a relação entre corpo e tempo na dança contemporânea, aponta que estamos acostumados a conceber o tempo como:

(...) uma seta linear progressiva designando um fluxo sucessivo e intermitente, de pulsação regular, que liga passado-presente-futuro. Esta é a pregnante noção homogênea de um tempo que, movendo-se para frente, rouba a vida à medida que passa, pois à mesma medida que se presentifica, mata o presente atrás de si. De tão propalada, ao longo de tantos séculos, para nós ocidentais, esta noção de tempo tornou-se “o” tempo: um tempo que passa e que pode ser medido de acordo com marcadores espaciais. Os números do relógio de ponteiros, por exemplo, nada mais são que marcadores espaciais do tempo – o tempo entendido como espaços percorridos – e, por serem representações espaciais do tempo, não são necessariamente a natureza do tempo (2016, pg. 62).

A partir de uma cosmo percepção africanizada do tempo podemos inferi-lo como espiralar e múltiplo. Nele coexistem passado presente e futuro, possui um caráter iminente, retrospectivo e projetivo simultaneamente. Essa percepção ancestralizada do tempo é apresentada por Leda Maria Martin da seguinte maneira:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (2021, pg. 63).

Até o final do primeiro semestre de 2023 realizamos duas apresentações do trabalho em desenvolvimento, uma no início de junho e outra no início de julho, ambas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Clyde pode estar presente na primeira demonstração de processo e um dia após nos assistir sugeriu uma cena/ação no roteiro até então criado. Seria a elaboração de um Vevê de Baron Samedi no chão do espaço da performance, uma espécie de ponto riscado na tradição do Vodou haitiano. Clyde aconselhou que o grafismo deveria ser desenhado com milho branco ou giz, indicando que o desenho fosse desmanchado durante a performance a partir do fluxo dos intérpretes sob o espaço. Para o artista a referência à figura simbólica tradicional na representação do grafismo e na execução em público deveria ser um elemento de referência à tradição poeticamente evocada capaz de intensificar os sentidos expressivos da performance.

A partir do início do segundo semestre retomamos os ensaios planejando o desenvolvimento final do processo de desmontagem. Até o momento o grupo trabalha sobre uma nova cena elabo-

rada a partir da construção do Vevê e do compartilhamento de narrativas criadas pelos intérpretes sobre momentos significativos em seus processos de formação artística. A ideia é que a partir do depoimento do artista sobre sua formação, possamos mobilizar nos jovens intérpretes a elaboração de textos oralizados e dançados nos quais indiquem como seus próprios mestres e professores foram capazes de interferir em suas escolhas, seja mostrando caminhos possíveis, novas possibilidades e arranjos poéticos e de vida nas artes, ao passo que o grafismo tradicional é construído para ser dissolvido na cena seguinte. O processo continua em desenvolvimento com a criação de novas cenas em que dimensões mais performativas começam a ser exploradas.

O processo sobre a obra de Clyde pode nos ajudar a entender como o artista, a partir de sua trajetória, se localiza no lugar do itinerário, no espaço entre diásporas, no percurso de encontros e traduções. Seus caminhos sintonizam com que o antropólogo americano James Clifford aponta constituir os sentidos das rotas das experiências culturais e de tradução. Nessas rotas a cultura aparece como experiência interativa, inacabada, processual, heterogênea, composta por justaposições históricas e políticas, de cruzamentos e interações que problematizam as suposições sobre o autêntico (CLIFFORD, 1997) e ainda assim, inserem-se no reconhecimento de memórias únicas gestadas pela mobilização de afetos e relações que se inscrevem no tempo da experiência.

A produção artística de Clyde, bem como o próprio processo de desmontagem de uma de suas obras, indica um *modus operandi* das artes negras na contemporaneidade a partir da interação de procedimentos e tradições particulares, atualizando e reconfigurando abordagens artísticas. A maneira como acionou repertórios culturais, convocando aparições registradas pelo corpo, pode trazer à experiência criativa uma dinâmica de corporificação de memórias ancestrais e diaspóricas presentificadas. Essa ação simultaneamente mobilizadora e transformadora, recupera signos disseminados pela experiência africana nas Américas ao mesmo tempo que nos alerta sobre sua dimensão viva e potente, permanentemente reprocessada e repleta de novos afetos.

REFERÊNCIAS

CLIFFORD, James. **Routes: travel and translation in the late twentieth century**. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

DEFRAZANTZ, Thomas; GONZALES, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.

DIÉGUEZ, I. Des/tecer, des/montar, des/velar. In: DIÉGUEZ, I. (Org.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena / organização Ileana Diéguez, Mara Leal**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. P.10-19

FERRAZ, F. M. C. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. 2017. 389f. Tese, Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo, 2017.

GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance: dance and other contexts.** Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. **The black dancing body: a geography from coon to cool.** New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORGAN, Clyde. **Entrevista concedida a Fernando Ferraz.** Salvador, 13 abril 2023.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, (1971-1978).** Salvador: P&A Gráfica e editora, 2007.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS DE CRIAÇÃO: Experiências de pesquisa do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (UERJ) e do Núcleo de estudos de cena Sankofa (UnB)

Luciana Lyra¹

Jonas Sales²

RESUMO

Este artigo vem se constituir enquanto vestígio memorial da mesa intitulada *Epistemologias negras nas artes da cena*, proposta pelo GT o afro nas artes cênicas da ABRACE durante o *XII Congresso Associação - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, ocorrido de 24 a 30 de junho de 2023, na Universidade Federal do Pará, onde cinco pesquisadoras/es foram convidadas/os a dividir experiências de grupos de pesquisas e investigações independentes encampadas a partir estudos e práxis negras, com proposição e mediação da Profa. Ma. Osvaldice Conceição (UNICAMP). Neste texto fragmentado em duas partes, são partilhadas as práticas da Profa. Dra. Luciana Lyra (UERJ), com o grupo de pesquisa *MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes* e do Prof. Dr. Jonas Sales (UnB), com o Núcleo de estudos Cena Sankofa, ambos registrados no CNPq. **Palavras-Chave:** Epistemologias negras; artes da cena; ABRACE; grupos de pesquisa em arte.

RESUMEN

Este artículo constituye un vestigio conmemorativo de la mesa titulada *Epistemologías negras en las artes escénicas*, propuesta por el GT, Afro en las artes escénicas de ABRACE, realizada durante el *XII Congreso ABRACE - Artes Escénicas en la Amazonia: conocimientos tradicionales, prácticas contemporáneas*, realizado del 24 al 30 de junio de 2023, en la Universidad Federal de Pará, donde se invitó cinco investigadores a compartir experiencias de grupos de investigación e investigaciones independientes basadas en estudios y praxis negros, con una propuesta y mediación del Prof. Ma. Osvaldice Conceição (UNICAMP). En este texto, fragmentado en dos partes, se presentan las prácticas de Profa. Dra. Luciana Lyra (UERJ), con el grupo de investigación *MOTIM – Mito, rito y cartografías feministas en las artes* y la Prof. Dra. Jonas Sales (UnB), del Centro de Estudios Cena Sankofa, ambos registrados en el CNPq.

Palabras Clave: Epistemologías negras; las artes escénicas; ABRACE; grupos de investigación en arte.

¹ Atriz, encenadora, dramaturga, escritora, coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes - (PPGARtes/UERJ). Docente Associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular - (ART/UERJ). Procientista da UERJ (Bolsista produtividade/UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFRN. Docente colaboradora da Pós-graduação em Teatro – UDESC. Pesquisadora CNPq - Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ). Site: <https://amotinadas.wixsite.com/motim>

² Artista da cena, Diretor, Coreógrafo, Professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da UnB e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB), do qual atualmente é coordenador do PPGCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Doutor em Arte pela UnB, Mestre em Educação e Especialista em Dança pela UFRN. Coordenador do Grupo de Pesquisa DGP/CNPq: Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea). Membro do Centro de Estudos do Cerrado (UnB).

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS NAS ARTES DA CENA: EXPERIÊNCIA AMOTINADA

Por Luciana Lyra

Com regozijo e cautela recebi o convite da querida Profa. Ma. Osvaldice Conceição (IFSP) para tomar parte da mesa intitulada Epistemologias negras de criação e pesquisa em artes cênicas, no *XII Congresso ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, ocorrido entre os dias 24 a 30 de junho de 2023 na Universidade Federal do Pará, na cidade de Belém, dividindo a fala com as/os também professoras/professores Celina Nunes (UFRGS), Adriana Cruz (UFPA), Jonas Sales (UnB) e Fernando Ferraz (UFBA).

A alegria do chamado eclodiu da iminência do reencontro com parceiras/o queridas/o de jornadas acadêmicas anteriores, como Osvaldice, Celina e Fernando, e da possibilidade de troca com Adriana e Jonas, que acabei por conhecer nesta feita e que divido aqui este texto. Já a prudência frente ao convite, emergiu primeiro, da urgência e delicadeza da nossa temática em tempos atuais, onde a representatividade alcança o centro das atenções, solicitando pautas em debates nacionais e internacionais importantes, como os da ABRACE. Em segundo, porque sendo eu uma mulher *cis*, tida em registro oficial como branca, apesar de me autodeclarar parda, e *passabilidade* hetero, mesmo vivendo uma parceria *lesboafetiva* anos a fio, acabava por me encontrar em púlpito acadêmico para trazer à baila uma discussão que não se fazia exato de meu *lugar de fala* (Ribeiro, 2019).

Entretanto, tomei a solicitação de Conceição como uma convocatória para ocupar um espaço que de fato tem me pertencido, que é o de orientar pesquisas de Iniciação científica, mestrados e doutorados, promover eventos e publicações bibliográficas com agendas feministas nas artes da cena, nos últimos dez anos, abraçando as importantes *interseccionalidades* (Akotirene, 2019) de raça e classe, que se desdobram das teorias e práxis feministas.

Desta forma aceitei o desafio, trazendo para a conversa daquela manhã de junho, uma fala que intitulei de *Motim Preto: Rede de pesquisas em epistemologias negras nas artes da cena*, que para mim foi breve mergulho em minha trajetória de pesquisadora, e especialmente nas cartografias traçadas por integrantes pretas/pretos do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq)³, que fundei na UERJ, em 2015, relatando um tanto da gênese deste coletivo e suas ações.

Empunhando a fala em primeira pessoa na referida mesa, rememorei minha origem e contei assim o caminho...

... Respiro...

... Quem nasce em Pernambuco, em Recife, e tem parte comprometida com uma Paraíba materna, nasce, no meu entender, em meio a um imaginário que transita entre a festa e a guerra, entre o sagrado e o profano, junto aos caboclos e às caboclas com lança em riste, ouvindo o toque da rabeça melodiosa dando base às bravas vozes em loas. Os tambores silenciosos do pátio do terço.

Quem nasce em Pernambuco, em Recife, e tem parte comprometida com uma Paraíba materna, está sempre a evocar uma gênese preta, indígena, está sempre sujeita e implicada, se atenta, a repensar seus privilégios, os meus privilégios, lembrar do berço oprimido desse povo pelo passado-presente açucareiro. Dos cavalos-marinhos às cirandas, do coco de roda ao xaxado, dos mamu-

³Vide: <https://amotinadas.wixsite.com/motim>



Figura 1. Mateus e Bastião, figuras do Cavalo-marinho (Bumba-meu-boi pernambucano).
Detalhe da performance *Joana In cárcere*, de Luciana Lyra.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

lengos, dos maracatus de baque solto e baque virado, dos caboclinhos e bacamarteiros, avistamos sempre *trupés* em trote reinventado passos, vozes em coro de resistência.

Nascida neste limiar, Pernambuco-Paraíba, em berço privilegiado, venho transitando com minhas pardas perguntas sobre e com este imaginário desde 2003, quando finquei pé na pesquisa de mestrado em artes (UNICAMP, 2005) junto aos brincantes de cavalo-marinho de Cidade Tabajara, em Olinda. Dos Mateus e Bastiões, e especialmente dos Capitães do boi, tracei uma linha que vai da brincadeira de tradição à arte da performance, da expressão cênica popular ao jogo arrojado e tecnológico da performance como linguagem, fazendo possíveis pontos de contato.

Cheguei ao mito e ao rito, desenhei o caminho entre arte e antropologia, levantei uma Joana guerreira, capitã, uma Joana d’Arc pernambucana, pernas pintadas de cavalo numa saia rodada, seios como escudo. *Joana In cárcere*, performance de 2005, onde bradei sobre a violência de gênero, inaugurando já ali, a gênese de meu diálogo com as pelejas de mulheres.

Da Joana desmontei meu cavalo na Zona da Mata norte pernambucana e travei o contato íntimo com as mulheres da comunidade de Tejucupapo, no município de Goiana, divisa entre Pernambuco e Paraíba. Tejucupapo, atolada na lama, das pescadeiras e atuantes de um teatro em meio ao manguezal. Ali estava meu doutorado (UNICAMP, 2011), tendo o grupo NAPEDRA⁴ da USP, um espaço de interlocução comunal.

Lancei meu olhar, meu corpo inteiro sobre a peça *Batalha das Heroínas*, lançada em 1993, naquela comunidade, remontando um passado de luta contra holandeses, onde mulheres tomaram à frente do combate, com paus, pedras e água de pimenta nos olhos do inimigo, em 1646, pré-história do feminismo no Brasil, segundo Maria Amélia Telles (1993). Passado remontado por mulheres negras, caboclas, presente reinventado. Em 2009, nasceu desse encontro, o espetáculo *Guerreiras*, sob minha direção e dramaturgia.

⁴Vide: <http://usp.br/napedra/>



Figura 2. Mulheres de Tejucupapo nos bastidores da peça comunitária *A Batalha das Heroínas* (2008) e Imagem do espetáculo *Guerreiras* (2010), direção e dramaturgia de Luciana Lyra.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Um salto e aporte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2015. Agora docente. Universo desconhecido. Um curso de graduação em Artes visuais, outro em História da arte, o teatro ainda como extensão, uma licenciatura em teatro em andamento. Mas uma universidade comprometida com ações afirmativas, a primeira a instaurar cotas no Brasil, alunes de periferia, do interior do Estado. Negros e negras ávidos por avançar nos estudos ditos superiores.

Eu, ávida criei um MOTIM, tecido por vozes do sudeste, da UERJ, do sul, da Udesc, do Nordeste, a UFRN, novamente no limiar, circulando por discussões acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das questões de gênero, dos diferentes feminismos e das interseccionalidades que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional. Reunindo investigações no âmbito da graduação e da pós-graduação, o grupo vinha a trafegar pelo topos do mito como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica enquanto espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas.

Avançando a 2023, assentamos ainda mais nossas pesquisas. Caminhamos para um segundo livro publicado⁵, fizemos diversos eventos sempre preservada as poéticas e pedagogias negras, levantando a poeira acadêmica, firmando uma rede forte, que inclui especialmente pesquisadores/as pretas refletindo-se, fletindo os joelhos para olharem-se, na afirmação de suas pretitudes, com postura de quem ocupa o espaço, em guerra, em festa, brincando com o perigo na pluralização de nossas vozes, suas classes, raças, seus gêneros.

A partir daí se desdobraram as investigações de mestrado e doutorado da atriz-pesquisadora Adriana Rolin, da UERJ, que ao aproximar o universo da cena da psicologia profunda de Carl Jung e Nise da Silveira e da Metodologia em Arte (Lyra, 2011), tangencia o mito de Obá, agora promovendo um cruzo entre o teatro artaudiano e as mitologias iorubanas na criação dos Influxos artaudianos, como uma prática cênico-pedagógica. Também emerge o trabalho de doutorado

⁵ O motim segue com duas publicações em livro, quais sejam: *O Livro do Motim* (2021) e *MOTIM – Outros Ensaios* (2023), pela paco editorial-SP, sob organização da Profa. Dra. Luciana Lyra.

de Cristiane Souza, destampando articulações entre oxunismo (2016) e as práticas de terreiro de candomblé para pensar o que ela intitula de pedagogia das águas, no trânsito entre educação, arte e sagrado.

Assim como o eclode o trabalho intitulado *Pedreira!*, a partir do mito de Xangô, na pesquisa de doutorado do dançarino Kléber Lourenço, que aponta para a autonomia e a pluralidade nos exercícios estéticos da cena negra, deflagrando *dramaturgias urgentes* que interseccionam arte, vida e pensamento político. Ou mesmo, a investigação de mestrado de Gabriel Mendes sobre a força dos lbejis na criação de um teatro para erês, uma cena teatral centrada em elementos da tradição loru-bá, no desvelamento de um teatro de encanto.

Nesta trilha, também se destacam na UERJ, a pesquisa de doutoramento de Fernanda Dias, com seu Laboratório Raízes do Movimento Ativando as memórias dos sentidos, que transita pelas



Figura 3. Cena de *Yriadobá*, com Adriana Rolin e de *Sobre o vestido branco*, com Cristiane Souza.

Fonte: Arquivo do MOTIM.



Figura 4. Cena de *Pedreira!*, de Kléber Lourenço e *Bordador de Mundos*, direção e dramaturgia de Gabriel Mendes.

Fonte: Arquivo do MOTIM.

práticas da coreógrafa senegalesa Germanie Acogny; e a investigação de Izak DaHora, que defende uma primavera preta empoderada na cena contemporânea carioca, a partir do que chama de arte-encruza como reinvenção estético-política.

Ainda no contexto da UERJ, importante assinalar ainda a significativa pesquisa de mestrado de Urubatan Miranda, que afrografando (Martins, 2021) seu corpo na criação da performance *Negaça*, destampa uma experiência artetnográfica (Lyra, 2013) no Terreiro de Umbanda Tenda Espírita Pai Jacob, sob a liderança de seu avô, em Campos dos Goytacazes-RJ. Assim como faz-se mister abalizar a pesquisa de doutorado de Deicho Xavier, que busca fazer emergir o que chama de *coreogeografias catrumanas*, trançando uma *escrita dançada de si*, a partir do sertão mineiro, a fim de desvelar apagamentos.



Figura 5. Em performance, a artista Fernanda Dias e o artista Izak DaHora.

Fonte: Arquivo do MOTIM.



Figura 6. *Negaça*, com Urubatan Miranda e experimentos *coreogeográficos*, com Deicho Xavier.

Fonte: Arquivo do MOTIM.

Na UFRN, onde atuo como professora permanente do quadro do Programa de pós-graduação em artes cênicas, relevo concomitantemente, as pesquisas de mestrados já defendidas pelas pesquisadoras Maria Flor e Janaína Gomes. A primeira, partindo da prática da escrevivência (Evaristo, 2006), em articulação com a proposta de uma escrita acadêmica f(r)iccional (Lyra, 2020), busca trazer seu encontro com a escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (2014) para uma conversa sobre diários escritos em diferentes tempos, com o intuito de fomentar uma construção dramatúrgica. Enquanto Gomes reflete sobre a maternidade, na montagem do espetáculo *Cara da Mãe* (2015), sob minha direção, pontuando sua especificidade experiencial como jovem mãe negra.

Ainda na UFRN, relevo a pesquisa de mestrado em andamento, da pesquisadora Naná Sodré que compartilha o ciclo da violência doméstica ocorrido em sua vida familiar, tendo como mote o trabalho cênico *A Receita*, montado em Recife, com o grupo *O poste soluções luminosas*, companhia de arte negra. Por fim, na Udesc, onde também atuo como professora colaboradora no Programa da Pós-graduação em Artes cênicas, considero a especial pesquisa de Antônia Vilarinho, que acastela



Figura 7. Experimentos em performance com Maria Flor e Janaína Gomes.

Fonte: Arquivo do MOTIM.



Figura 8. Em cena, Naná Sodré, em *A Receita*, e Antônia Vilarinho com sua Palhaça Fronha.

Fonte: Arquivo do MOTIM.

uma *Palhaçaria de terreiro*, pensando pedagogias do Corpo-Mandinga para fomentar um caminho para os processos criativos de palhaces.

... Tempo... Respiro...

Entendo que tendo feito esta imersão em águas remexidas a partir destas poéticas e pedagogias desenvolvidas nas pesquisas pretas do MOTIM, e ouvindo as demais falas dos colegas de mesa, que me antecederam e precederam, desaguando em profícuo bate-papo com uma plateia presente naquela manhã, emergo com maior compromisso em buscar uma academia forjada na afirmação identitária, na representatividade e na reivindicação, dissolvendo as iniquidades epistemológicas na universidade e os padrões hierárquicos de criação em arte, em prol da potencialização estética de referenciais processuais e estéticos de culturas afro-diaspóricas, que devem levantar questionamentos e proposições acerca do devir negro na cena brasileira, entre palcos e pesquisas universitárias em artes da cena.

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS NAS ARTES DA CENA: EXPERIÊNCIA SANKOFA

Por Jonas Sales

Dou início a minha exposição trazendo uma citação que possa provocar a reflexão aqui proposta:

Para Wiliam Cohen desde a antiguidade greco-romana, existe uma imagem distorcida acerca da África e dos africanos. Terra de figuras monstruosas segundo Heródoto, Plínio, Rabelais e tantos outros, a África era vista pela Europa como *'uma porta para o inferno'*; (Santos, 2002, p. 53)

Portanto, é necessário falarmos sobre pesquisas em Artes cênicas em que, temáticas e questionamentos sobre o negro e negritude estejam presentes. É urgente a ruptura com as ideias eurocentradas construídas e difundidas ao longo da história humana sobre os negros e suas culturas. Desse modo, propõe-se aqui, refletir e contribuir para que pesquisadores negros e negras, bem como pesquisas que falam sobre estes e suas estéticas de negritude possam estar à frente da vitrine de nossos espaços acadêmicos.

Venho com muito afinco contribuir com o Grupo de Trabalho - O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE por meio da provocação feita pela coordenadora do GT, Osvaldice Conceição, em reunir pesquisadores das diversas regiões do Brasil para discutir tal assunto. Assim, se constituiu a mesa de discussão 'Epistemologias negras de criação e pesquisa em artes cênicas como modo de produção de conhecimento'. Tal aglomeração de pesquisadores, evoca o espaço urgente de exposição de ser/estar "negruras" na cena nos espaços de educação formal e informal.

Preocupa-me como docente de uma grande universidade, espaço de formação de pessoas, proporcionar reflexões que venham enriquecer e provocar os parâmetros de conhecimentos que nossos formandos buscam em cursos de graduação e pós-graduação. Diante disso, é pertinente contextualizar de onde estou falando e quem fala: Eu, um nordestino de terras potiguares, negro dito pardo pelo IBGE, que veio morar na capital federativa do Brasil, uma cidade relativamente jovem em comparação com tantas outras cidades brasileiras seculares.

Com isso, vem a descoberta da vivência e convivência com esta nova localidade e seus moradores. Uma nova perspectiva de descoberta e de agregação cultural, bem como contribuição para a proposição do conhecimento de minhas histórias culturais. É assim, num contexto de uma jovem cidade que constantemente está a elaborar-se como sociedade e construindo a sua história cultural, pensando em contribuir com os jovens estudantes de uma grande e importante instituição de ensino acadêmico, que me coloquei como um caminho possível de levar saberes de outras culturas que, até então, muitos desses jovens discentes não havia tido contato.

As histórias dos povos negros da diáspora africana em nosso país são de extrema. Trazem elementos que precisam e devem ser explorados para que mais e mais pessoas possam compreender a importância para a construção de nossa sociedade e cultura. Precisamos viabilizar que os saberes desses povos sejam destituídos dos preconceitos enraizados ao longo da construção histórica colonizadora no Brasil. Desse modo, construir elos e possibilidades em que a exposição dos saberes produzidos pelos povos negros, mostra-se como fundamental para elaborarmos os espaços de construção do conhecimento na contemporaneidade. Tal pensamento é reforçado na fala de Munanga e Gomes (2006), quando apontam os diversos movimentos de luta e resistência no Brasil como meio de mostrar a vastidão e riqueza dessas culturas.

Uma história que é preciso conhecer para se ter orgulho da herança negra e africana e para se ver de maneira positiva a presença negra. Trata-se de reconhecer a força e a importância do povo negro em nosso país, conhecer a sua história e contá-la para as novas gerações. (Munanga & Gomes, 2006, p. 101)

Com essa perspectiva de enfatizar, descobrir, conectar-se aos saberes de uma ancestralidade presente em nossa história e cultura, cria-se no ano de 2016 o Núcleo de estudos Cena Sankofa, com o propósito de promover descobertas e diálogos das corporeidades do fazer cênico e os saberes tradicionais da cultura afro-brasileira. Tal grupo, formalizado no CNPq e sediado no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, vem promovendo ao longo de sua história, encontros, palestras, oficinas, pesquisas em que busquem trazer e refletir as estéticas para a cena de histórias e aspectos de culturas em que a matriz de africanidade esteja presente. Desse modo, o núcleo vem se consolidando com o desejo de contribuir com a ampliação da pesquisa em que a negritude esteja contemplada.

Ao longo dos anos, do surgimento do núcleo de estudos ao atual momento, foi possível realizar ações que vem se construindo de modo contínuo em edições, permitindo uma afirmação de projetos que consolidam a presença dos saberes que envolvem e constituem elementos dos povos negros em diáspora que aqui chegaram. Com os estudos, experimentos e ações desenvolvidos por este grupo, a universidade de Brasília se insere no campo dos saberes das culturas e tradições populares, negritude e educação com foco na perspectiva do trabalho corpóreo do artista cênico.

Busca-se por meio de pesquisas, encontros para estudos, seminários e experimentações cênicas, promover reflexões e apontar caminhos que possam fundamentar as atividades e produções artísticas nas áreas das Artes Cênicas para estéticas e pensamentos afrorreferenciadas. Com isso, provoca-se a perspectiva para edificação de pedagogias que busquem o diálogo com a diversidade cultural e o fazer cênico com proposições corpóreas de saberes tradicionais em diálogo com a contemporaneidade. Deseja contemplar a participação de discentes de artes cênicas e outras lingua-

gens da arte, artistas da cena, professores do ensino básico, bem como o público em geral interessado nesta proposta de construção de saberes.

No âmbito dos estudos feitos, estamos preocupados em manter, bem como constantemente construir a identidade dos povos negros em nosso território, “valorizar o passado e recriá-lo no presente é o modo de sustentar sua identidade” (Moura, 1996, 77). O campo de estudo e descoberta como interesse do núcleo vai desde as festividades, suas danças, musicalidades, brincadeiras e as religiosidades que permeiam os afro-brasileiros, até as corporeidades e recriações do artista cênico para o palco. Nesse sentido, amplia as possibilidades do pensamento estético não hegemônico para a formação de um artista e pesquisador cênico que esteja desprendido de formatos colonizadores. Vamos atrás dos símbolos e signos construídos pelos povos negros no Brasil, principalmente no contexto de seus corpos, pois

Nesse processo, o corpo foi o principal veículo de resistência e transgressão. Por meio dos jogos, das festividades, da dança, das cerimônias religiosas de iniciação, das ervas ingeridas, da transformação dos alimentos, das intervenções estéticas no corpo e, sobretudo, nos cabelos, os negros recriaram tradições, inventaram novos símbolos, guardaram a memória ancestral e as ensinaram às novas gerações. (Munanga & Gomes, p. 2006, 153)

Tendo o respeito por essas histórias construídas, o Cena Sankofa já desenvolveu as seguintes ações:

Pesquisa: No campo da pesquisa, há o acompanhamento das pesquisas de doutorado, mestrado e iniciação científica com quatro trabalhos de mestrado defendidos, e seis de Iniciação Científica abordando temáticas que relacionam negritude, educação e corpo em cena. Destaco ainda, o “Seminário Corpo cena e Afro Epistemologias”, que já conta cinco edições com participação de importantes pesquisadores e colaboradores dos estudos da cena brasileira afrorreferenciadas.

Faz-se importante citar: Nadir Nóbrega (UFSE), Zeca Ligiéro (UniRio), Evani Tavares (UFBA), Lêda Maria Martins (UFMG), Carmen Luz (Cia. Étnica de Dança), Fernando Ferraz (UFBA), Alexandra Dumas (UFSE), Luciane Ramos (UNICAMP), Renata Lima (UFG), Grácia Navarro (UNICAMP), Graça Veloso (UnB), Nelson Inocêncio (UnB), Elison Oliveira (SEE-DF), Victor Hugo Oliveira (UFPB), Juliana Rosa (Oju-Obirin – UFRJ), Fernanda Onisajé (TPC-BA), Renato Mendonça (UFRJ), Flávio Campos (UFSM), Juliana Manhães (UniRio), Marcos Antônio Alexandre (UFMG), Vânia Oliveira (UESB), Arilma Soares (UFBA), Paulo Petronilo (UnB), Érico José (UnB), Mabel Freitas (USP) e Alisson Araújo (UnB)

Extensão: Para construir relações com a comunidade em geral, desenvolvemos ações de extensão com o propósito de expandir e proporcionar os saberes afro-brasileiros para as diversas camadas da sociedade. Pontua-se os projetos: “CENa Sankofa no Cerrado”, desenvolvido na Chapada dos Veadeiros em Goiás, e o “Sarau Negro”, espaço para projeção de produções artísticas de negros e negras.

Com essas ações de pesquisa e extensão, o núcleo de estudos Cena Sankofa se coloca como um colaborador para a edificação da pesquisa em que as nossas matrizes negras, vivenciadas, produzidas e apropriadas por nossos ancestrais, possam manter-se vivas e contínuas na perspectiva do ensino-aprendizagem em nossas intuições acadêmicas.

É incontestável a necessidade de estímulos e projeções da pesquisa em artes cênicas que contemplem os saberes dos povos negros em seus aspectos estéticos e histórico-cultural. Os espaços

acadêmicos têm o dever de pensar na reparação da ausência e diversas lacunas no que diz respeito ao tão importante conhecimento gerado pela presença insistente, persistente, imperativo de cada homem e mulher de pele escura que nesses solos pisaram.

Diante dos 20 anos da Lei 10.639/03, faz-se pertinente que a história e cultura da África e afro-brasileira cheguem em todas as instâncias do ensino, e, nesse contexto de discussão, que o ensino superior seja um amplo espaço para que seja insurgente os “não novos saberes” que estar-se propondo aqui. Me apoio na fala da professora Zélia Amador de Deus quando diz;

Com efeito, a Lei nº 10.639/03, resultado de uma história de luta dos descendentes de africanos, impõe aos educadores a tarefa de ensinarem aos seus discípulos que o continente africano é o berço da humanidade, no qual surgiram os ancestrais de todos os homens e mulheres. É preciso ensinar que desse lugar saíram, há cem mil anos, nossos ancestrais para povoar o mundo. (Deus, 2020, p. 74)

Nesse sentido, acredito que o fortalecimento da pesquisa em artes cênicas, no que diz respeito a presença negra em cena em todos os seus aspectos, precisa ser edificada nas bases de nossas instituições. As descobertas devem ser proporcionadas desde o ensino básico e consolidadas tais investigações nos espaços de ensino superior de modo a favorecer pesquisas que enalteçam a ancestralidade que nos pertence e que possa, como o pássaro Sankofa, projetar tais saberes para o futuro.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidades**. São Paulo, Editora Jandaíra (Pólem Livros), coleção Feminismos Plurais, 2019.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**. São Paulo, Editora Ática, 2014. MARTINS, Lêda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário Jatobá**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2021.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1–13, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200033. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>. Acesso em: 7 out. 2023.

_____. 2013. **Da Artetnografia: migração da máscara mangue em duas experiências performáticas**. Relatório (Pós- doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP.

LYRA, Luciana F. R. P de. **Mito Rasgado**; Performance e Cavalinho na cena in processo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

_____. 2011. **Guerreiras e Heroínas em processo**: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP.

MOURA, A força dos tambores: a festa nos quilombos contemporâneos. In: SCHWARCZ, Lilia Morite; REIS, Letícia Vidor. (Org). **Negras imagens**: Ensaio sobre cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: Ed. Universidade de São Paul: Estação Ciência, 1996.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de Hoje**. São Paulo: Global, 2026

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. "Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(2): 344, maio- agosto/2009.

OYĚWÙMÍ, O. **What gender is motherhood?** changing Yorùbá ideals of power, procreation, and identity in the age of modernity. New York, Palgrave. 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo, Editora Jandaíra (Pólem Livros), coleção Feminismos Plurais, 2019.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do Ser Negro** – um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/FAPESP; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

TELLES, Maria Amélia. **Breve Panorama do Feminismo no Brasil**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS NAS ARTES CÊNICAS: Ações e produções de conhecimento por uma universidade diversa e igualitária

Osvaldice Conceição¹

Fernando Ferraz²

RESUMO

Refletir sobre epistemologias negras nas artes cênicas, no contexto universitário brasileiro, se tornou uma ação indispensável à luta antirracista nas instituições de ensino superior. Diante das problemáticas enfrentadas por artistas negras/os das artes cênicas nas universidades - a exemplo da invisibilização de suas produções artísticas e científicas aforreferenciadas -, tornou-se incontornável não pautar questões arraigadas e constituidoras do social que partilhamos e que produz opressões e violências decorrentes do racismo estrutural. De outro modo, urge evidenciar tais produções, que são desenvolvidas em ambientes universitários, à revelia de um currículo eurocentrado. Assim sendo, reúne-se neste artigo, experiências da professora pesquisadora em teatro Osvaldice Conceição (UNICAMP), junto ao Grupo de Trabalho O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE, e do professor pesquisador em dança, Fernando Ferraz (UFBA), junto ao Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e repertório Afro-brasileiros e Populares - GIRA, com intuito de partilhar e fortalecer ações antirracistas no âmbito universitário.

Palavras-Chave: epistemologias negras; pesquisas e produções aforreferenciadas; ações antirracistas.

RESUMEN

Reflexionar sobre las epistemologías negras en las artes escénicas, en el contexto universitario brasileño, se ha convertido en una acción indispensable en la lucha antirracista en las instituciones de educación superior. Dados los problemas que enfrentan los artistas negros en las artes escénicas en las universidades - como la invisibilidad de sus producciones artísticas y científicas con referencias afro - se ha vuelto inevitable no abordar cuestiones profundamente arraigadas que constituyen la estructura social que compartimos y que produce opresión y violencia resultantes del racismo estructural. De lo contrario, es urgente destacar este tipo de producciones, que se desarrollan en entornos universitarios, a pesar de un currículum eurocéntrico. Por lo tanto, este artículo reúne las experiencias del profesor investigador de teatro Osvaldice Conceição (UNICAMP) junto con el Grupo de Trabajo sobre Afro en las artes escénicas de la ABRACE, y del profesor investigador de danza

¹ Atriz, diretora, educadora, pesquisadora, preparadora de elenco, produtora cultural. Fundadora da companhia de Teatro Popular Ci-randarte (2000-2011) e do Coletivo Abdias Nascimento (2002) UFBA. Licenciada em Teatro pela UFBA, Mestra e doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP. Membro organizadora e da comissão científica da ABRACE e Coordenadora do GT O afro nas artes cênicas da mesma Associação. Membro organizadora do FNAC – Fórum Negro de Arte e Cultura da UFBA desde a 1ª Edição (2017) a 7ª Edição (2023), professora substituta no Instituto Federal de São Paulo, Campus Avançado Jundiá e efetiva na Prefeitura de Jundiá.

² Doutor e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança e do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Cofundador do comitê “Dança e diáspora negra” na Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, dança e história.

Fernando Ferraz (UFBA), junto con el Grupo de Investigación en Culturas Indígenas y Repertorio Afrobrasileño y Popular - GIRA, con el objetivo de compartir y fortalecer acciones antirracistas en el ambiente universitario.

Palabras clave: epistemologías negras; investigaciones y producciones con referencia afro; acciones antirracistas.

O AFRO NAS ARTES CÊNICAS

Por Osvaldice Conceição

As ideias para este artigo partiram da mesa “Epistemologias negras de criação e pesquisa em artes cênicas como modo de produção de conhecimento”, proposta pelo Grupo de Trabalho (GT) O Afro nas Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), no seu XII Congresso³. A mesa foi intencionalmente pensada para que houvesse representatividade de gênero, etnia e região em dimensão nacional. Desse modo, ela foi composta por cinco palestrantes e uma mediadora - cada pessoa de uma região do país. Além da autora e do autor deste artigo - das regiões Sudeste e Nordeste -, participaram também da referida mesa, a Dra. Adriana Cruz⁴ - região Norte -, a Profa. Dra. Celina Alcântara⁵ - região Sul -, o Prof. Dr. Jonas Sales⁶ - Centro Oeste - e a Profa. Dra. Luciana Lyra⁷ - do Sudeste do país -. Todas essas pessoas foram convidadas pelo GT O Afro para tratarem em suas palestras sobre as produções artísticas e científicas negras e suas contribuições nos programas de graduação e pós-graduação em artes cênicas dos quais fizeram e/ou fazem parte. Tal atividade contou com cerca de 30 participantes, entre estudantes, pesquisadoras/es, coordenadores de GTs e ouvintes.

A participação majoritária de pesquisadoras(es) negras(os) assistindo à mesa em questão, denota a grande relevância desta ação para as pessoas negras associadas da ABRACE e também não negras, que são comprometidas com ações afirmativas, antirracistas e por uma universidade igua-

³ Realizado na Universidade Federal do Pará, na cidade de Belém do Pará, entre os dias 24 e 30 de junho de 2023.

⁴ Artista da cena teatral paraense, encenadora, atriz e dramaturga. É integrante do grupo In Bust Teatro Com Bonecos e do Coletivo Casarão do Boneco. Autora da coleção de livros infantis A Viagem de Zé Mururé. Contadora e formadora de Contadores de Histórias e Mediadores de Leitura. Mestre pela UFPA e Doutora pela UFMG. Atuou como editora e parecerista de Revistas, dentre elas a Revista Brasileira de Estudos da Presença. É professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA e atualmente é coordenadora destes cursos.

⁵ Atriz, professora associada da UFRGS, onde atua na Graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos do Instituto de Artes. Graduada em Artes Cênicas, Mestre e Doutora em Educação pela UFRGS. É integrante do Núcleo de Estudos afro-brasileiros, africanos e indígenas -NEABI/UFRGS-; é editora associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença; coordena o grupo de pesquisa GINGA – Grupo interseccional de pesquisas em negritude, gênero e artes -CNPq-.

⁶ Artista da cena, Diretor, Coreógrafo, Professor do Departamento de Artes Cênicas e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES da UnB. Atualmente é coordenador do PPGCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Doutor em Arte pela UnB, Mestre em Educação e Especialista em Dança pela UFRN. Coordenador do Grupo de Pesquisa DGP/CNPq: Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea). Membro do Centro de Estudos do Cerrado (UnB).

⁷ Atriz, encenadora, dramaturga, escritora, coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes - (PPGArtes/UERJ). Docente Associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular - (ART/UERJ). Procientista da UERJ (Bolsista produtividade/UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFRN. Docente colaboradora da Pós-graduação em Teatro – UDESC. Pesquisadora CNPq - Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ).

litária. Como atual coordenadora⁸ do GT O Afro e membro dele desde a sua fundação⁹, afirmo que propostas como esta justificam sua fundação e atuação. Ao longo dos seus sete anos, o GT O Afro se ocupa de discussões em torno da produção, manutenção e a difusão do conhecimento afro e afro-diaspórico nas artes cênicas brasileiras, reunindo majoritariamente, pesquisadoras(es)¹⁰ negras(os) da área e de áreas afins, para o compartilhamento e difusão das pesquisas e poéticas afro referenciadas, o letramento crítico étnico-racial e o enfrentamento ao *racismo institucional e estrutural* nas instituições formais de ensino superior em artes cênicas. Além disso, vem propondo ações antirracistas pontuais e contínuas para além de sua atuação na ABRACE. Vejamos a seguir algumas de suas ações mais relevantes.

A primeira da lista é a elaboração de uma carta coletiva, encaminhada a diretoria da Associação (triênio 2019/2020/2021) com proposições de ações inclusivas para estudantes e profissionais das artes cênicas que não dispõem de recursos e/ou são pertencentes a grupos minorizados. Vejamos:

1. Gratuidade na inscrição nos congressos e reuniões científicas na categoria de brincantes populares;
2. Cotas sociais para pessoas de baixa renda que queiram participar do congresso, na modalidade de estudantes de pós-graduação. Sugerimos que um determinado número “x” de vagas fossem voltadas para pessoas negras, indígenas e trans;
3. Utilização de critérios e representatividade racial, sexual, de gênero e outros na composição de mesas e escolha de conferencistas, artistas e demais pessoas convidadas a integrar os eventos;
4. Formações ministradas preferencialmente por artistas negras(os) e/ou indígenas sobre a política antirracista na cena em mesas, minicursos e apresentações artísticas;
5. Formações ministradas preferencialmente por pessoas deficientes e trans promovendo olhares sobre pluralidade de corpos na cena.

Como os tópicos evidenciam, o intuito do GT é contribuir com uma ABRACE mais inclusiva, diversa e equânime para pessoas artistas associadas e não associadas. Sendo assim, no XI Congresso da Associação, propusemos e realizamos a primeira mesa do GT O Afro, intitulada “A importância da discussão étnico-racial na ABRACE”. Convidamos as pessoas associadas coordenadoras de outros GTs para explanar e debater sobre o tema. Participaram desta vez, a Profa. Dra. Denise Mancebo Zenicola¹¹ (Universidade Federal Fluminense), a Profa. Dra. Evani Tavares Lima¹² (Universidade Federal da Bahia), a Profa. Dra. Lucia Romano¹³ (Universidade Estadual Paulista

⁸ Eleita em 2021 para coordenadora do GT O Afro nas Artes Cênicas junto com Kanzelumuka (vice-coordenadora) no biênio de 2022/2023 e reeleita no ano em curso para coordenação colegiada com Kanzelumuka e Luciano Correia para o biênio 2024/2025.

⁹ O GT O Afro nas Artes Cênicas teve sua criação aprovada na Assembleia do IX Congresso da ABRACE que aconteceu em 2016, na cidade de Uberlândia/MG, cujo tema foi Poéticas e Estéticas Descoloniais - Artes Cênicas em Campo Expandido.

¹⁰ Atualmente o GT O Afro possui mais 90 pesquisadoras/es vinculadas/os ao seu grupo de e-mail que recebem frequentemente informações sobre ações do mesmo. Algumas delas e alguns deles participam ativamente das reuniões mensais realizadas pelo Grupo.

¹¹ Coordenadora do GT Pesquisa em Performance e Diversidades da ABRACE.

¹² Uma das fundadoras do GT O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE.

¹³ Coordenadora do GT Mulheres da Cena da ABRACE.

“Júlio de Mesquita Filho”), o Prof. Dr. Licko Turle¹⁴ (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e o Prof. Dr. Stênio Soares¹⁵ (Universidade Federal da Bahia). A relevância desta ação se deu pela necessidade de trazer para o centro das discussões da ABRACE questões que contemplem uma parcela de pessoas associadas a ela, que embora sejam minoria, representam a maioria da população brasileira, de 56,1% de negros (pretos e pardos), segundo IBGE¹⁶, e muitas vezes não se veem representados na ABRACE.

AÇÕES E PROPOSIÇÕES ANTIRRACISTAS DO GT O AFRO

Pessoas negras ainda são minoria nos cursos de ensino superior do país, por quê? Questionamentos como este são imprescindíveis para pensarmos ações que gerem mudanças. A luta da comunidade negra por inserção universitária nas condições de estudante e de docente é uma realidade que tem sido enfrentada através de ações afirmativas e antirracistas. No entanto, necessita de mais engajamento da comunidade acadêmica em geral, para que tais ausências sejam sanadas o quanto antes. Na atualidade, pessoas negras ainda são maioria nos serviços subalternos, como almoxarifado, serviços gerais e vigilância.

Da mesma forma questionamos a invisibilização acadêmica das epistemologias negras.

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Por isso, o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender (Carneiro, 2005, p. 97).

Durante muitos anos os currículos acadêmicos não contemplavam epistemologias negras e, ainda na atualidade, existem universidades que não usam tais referências em seus currículos.

Os currículos neocolonizantes nacionais quase sempre fazem da cultura negra um lugar vazio ou um não-lugar. O corpus literário, via de regra sedimentado historicamente, vem marcado pela “brancura” sistemática das produções que recebem a chancela valorativa. Cria-se um currículo vicioso dos mais perversos na formação do pesquisador da área que, não conhecendo a “literatura negra”, não a elege como seu objeto, desse modo aprofundando ainda mais o vazio (Martins, 1995, p. 19).

Para ampliar esta discussão e contribuir com a inserção das referências afro e afrodiaspóricas no âmbito acadêmico, o GT A Afro realizou o “NGIRA - Encontro Afro nas Artes Cênicas”, em

¹⁴ Ex-coordenador do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE naquele momento.

¹⁵ Coordenador do GT Teorias do Espetáculo e da Recepção da ABRACE naquele momento.

¹⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Acesso em 16/10/2023. <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2022/11/19/negros-sao-56percent-da-populacao-mas-presenca-na-camara-federal-ainda-nao-chega-a-30percent-representacao-e-necessaria-para-toda-a-sociedade.ghtml>.

parceria com a Casa Graça Axé da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), cujo tema central foi “Afroepistemologias e Práticas Decoloniais nas Artes Cênicas”. A partir desta abordagem elaboramos uma programação diversificada e inclusiva - gratuita -, composta por conferência, mesas temáticas, oficinas, mostra artística e apresentações de pesquisas acadêmicas em diálogo com o público em geral. Para realização de tais atividades reunimos docentes, pesquisadoras (es) e estudantes de vários programas de universidades do país, como UFU, UFMG, UNESP, UNICAMP, UFBA, UNB e UFRGS, bem como artistas independentes e mestre de tradições afro-populares.

Considerando que este evento foi exitoso ao que se propôs, nós do GT O Afro decidimos incluí-lo como atividade permanente a ser realizado bianualmente. Desta forma, estamos organizando a sua segunda edição do NGIRA que está prevista para acontecer em 2024.

Em suma, como disse no início do artigo, as ações do GT O Afro são voltadas prioritariamente para a manutenção e a difusão das pesquisas e práticas artísticas acadêmicas afro e afrodiaspóricas. No entanto, se fez necessário realizarmos uma ação pontual de enfrentamento. Em fevereiro de 2022, após ciência de um fato de irregularidade ocorrido com um dos membros da ABRACE num processo seletivo para professor colaborador na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nos sentimos na obrigação de manifestarmos contra o ocorrido.

A partir de relatos e informações documentais, nós do GT O Afro, elaboramos e enviamos uma carta para o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, repudiando o resultado da referida seleção, sob alegação de incoerência às normas do próprio edital, ao aprovar em primeiro lugar, para ocupar a vaga, um docente (não negro) e cuja experiência curricular não correspondia aos critérios exigidos (pesquisas afrorreferenciadas na área), e em segundo lugar um docente (negro) e com experiência curricular que atendia as exigências.

Apesar da discordância da ação do GT O Afro por parte de algumas pessoas da ABRACE, a UFRJ recebeu a carta, respondendo-a com devida atenção e apurou os fatos questionados, convocando banca examinadora para averiguar o caso. Banca esta com docentes e pesquisadores da área e com devido letramento etnico-racial, que deu resultado favorável ao nosso questionamento, revogando o resultado. Este fato evidenciou a legitimidade e a necessidade da luta antirracista nas instituições formais de ensino, de modo geral, e em especial em instituições de ensino superior em artes cênicas.

Os conflitos raciais também são parte das instituições. Assim, a desigualdade racial é uma característica da sociedade [...] porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos (Ameida, 2020, p. 45).

O racismo estrutural institucionalizado é um fato comprovado e precisa ser combatido com ações antirracistas. Desta forma, o GT O Afro nas Artes Cênicas da ABRACE segue comprometido em contribuir com a Associação e com as Universidades brasileiras para que sejam espaços cada vez mais igualitários e diversos.

CENA SANKOFA E SEU CONTRIBUTO PARA A PESQUISA AFROREFERENCIADA NAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRA

Por Fernando Ferraz

Ao receber o convite para integrar a mesa “Epistemologias negras de criação e pesquisa em artes cênicas como modo de produção de conhecimento”, proposta pelo Grupo de Trabalho O Afro nas Artes Cênicas, fui acometido por um misto de sensações. Senti-me honrado e contente, uma vez que o convite representou o reconhecimento de meu trabalho como pesquisador do campo das danças afro-diaspóricas há mais de duas décadas, e com certo receio, visto a responsabilidade de alguém como eu, um pesquisador branco, compor uma mesa cuja ementa de convocação evidenciava o objetivo de: “refletir as produções negras no âmbito do ensino, pesquisa e práticas artísticas, bem como evidenciar as escolhas, vivências, experiências e referências, de *pesquisadores/as historicamente narrados na cena e que hoje ocupam seus lugares de sujeitos/as propositores/as de seus trabalhos*” (grifos nossos).

Se as artes negras civilizam a experiência brasileira, influenciando todos os ramos da produção cultural em nosso país, evidentemente seus fazeres e saberes não estão mais restritos apenas no interior dos grupos tradicionais negros. Seu caráter expansivo, múltiplo e dinâmico, próprio dos nexos estéticos diaspóricos, garantiu sua disseminação, ultrapassando os limites das comunidades de descendência africana. No campo da dança em particular seus saberes tem se estruturado nos grupos de dança afro e suas inserções artístico-educacionais, na produção de dança cênica pelas poéticas de artistas contemporâneos, nas escolas de dança e, finalmente, nos últimos anos nos programas de muitos cursos superiores (ainda que a sua formalização nos currículos seja um processo novo e em curso).

Se tal expansão permitiu acesso às pessoas não negras a uma série de saberes e práticas, ela por si só não significou que a produção cultural afro-diaspórica pudesse ver-se livre dos efeitos do colonialismo e do racismo estrutural. Nesse sentido, pesquisadores e artistas não racializados devem sempre indagar-se sobre seu papel na luta anti-racista e de como sua presença necessita ocupar-se primariamente de um esforço em não reproduzir desigualdades e racismos. De acordo com os historiadores afro estadunidenses Thomas DeFtantz e Anita Gonzalez, na performance negra:

As sensibilidades negras emergem, existindo corpos negros presentes na cena ou não; e que, embora a performatividade negra possa certamente se manifestar sem os negros, podemos reconhecê-la melhor como uma circunstância tornada possível graças às sensibilidades negras, práticas expressivas negras e pessoas negras (DEFRAZANTZ e GONZALEZ, 2014, p.1, tradução nossa).

Se a performatividade negra possa acontecer sem os corpos negros, uma vez que seus saberes estão disseminados na cultura brasileira, como garantir que sua ausência não seja naturalizada e que mecanismos de manutenção de privilégios de pessoas não racializadas ou de invisibilização das populações negras não seja reificado?

O sociólogo Guerreiro Ramos (2023), ao analisar as contribuições do Teatro Experimental do Negro, já convocava nos anos 50 uma renovação da ciência social brasileira que se limitava a tratar

o negro brasileiro como mero tema de suas pesquisas, sem que se preocupasse devidamente com a alteração de sua posição na sociedade brasileira. Anos mais tarde, a filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2018) também criticava outro costume de nossa intelligentsia ao referir-se ao contingente negro de nossos cidadãos a partir de processos de alienação e infantilização de sua imagem.

A autora, a partir de categorias do pensamento laciano, evidenciava processos de deslegitimação dos saberes negros no Brasil a partir de sua referenciação despersonalizada e sempre em terceira pessoa, assim, os sujeitos negros tornavam-se ausentes e sem agência, eram excluídos. Uma fala exterior os definia e classificava, impondo usualmente um lugar subalternizado e alienado (GONZALEZ, 2018, p. 310).

Nesse sentido, mesmo reconhecendo a relevância de pesquisas feitas por pessoas brancas sobre as formas artísticas afro-referenciadas, suas epistemes e contribuições africano-brasileiras no campo das artes o que se evidencia na proposta da mesa é outra convocação. Esse chamado retoma as provocações de pensadores como Guerreiro Ramos a perguntar sobre a vida e presença da pessoa negra. Onde ela está, que local ocupa e como se transforma visando o contexto de acesso real à cidadania?

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO GIRA

A experiência discriminatória no Brasil e na diáspora expande-se para inúmeros campos sociais, econômicos e culturais. Por muito tempo a brancura, não marcada racialmente e associada ao universal, foi o único canal de acesso aos direitos e privilégios. Essa conjuntura garantiu no campo das artes e da produção acadêmica a estruturação inquestionável de prerrogativas eurocentradas. Desta forma, reproduziu-se nos cursos superiores de dança desde concepções delimitadas sobre a formação técnica dos corpos, até a validação de um sistema artístico hegemônico cuja noção de história limitava-se a sucessão linear de seus próprios marcos e referências, bem como, a validação de linhagens teóricas que pouco ou nada se relacionam com os ambientes afro referenciados. Nesse contexto, a presença protagonista e autônoma das pessoas negras, suas escolhas diversas e possibilidades de acesso real ao campo da produção cultural, artística e acadêmica, muitas vezes, ficou em segundo plano.

Atualmente, a pesquisa afro referenciada no campo das artes possui diversas frentes de atuação na luta anti-racista, essas ações se materializam na criação de linhas de pesquisa nos programas de pós-graduação com o recorte temático afrodiaspórico, no estabelecimento de comitês temáticos e grupos de trabalho nas associações de pesquisa, na existência de chamadas de dossiês e publicações relacionadas ao assunto, mas, sobretudo, ao lançamento de editais de fomento a pesquisadores negros, a manutenção da política de cotas raciais para o ingresso de estudantes de graduação e pós graduação, bem como, ao acesso à docência e ao incremento de políticas públicas que garantam não apenas a entrada, mas a permanência de estudantes e pesquisadores negros no nível superior.

Considerando a conjuntura ainda desigual de acesso e protagonismo dos corpos negros como produtores de agências no contexto acadêmico, limitarei minhas considerações sobre os esforços que tenho empreendido, junto a colegas da Escola de Dança e do Programa de Pós Graduação em

Dança da Universidade Federal da Bahia¹⁷, na transformação desse contexto a partir das ações do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas e repertório Afro-brasileiros e Populares - GIRA.

O grupo de pesquisa GIRA tem, desde sua formação em 2017, apoiado iniciativas favoráveis a transformação da Universidade pública num espaço mais diverso, plural e atento ao acolhimento responsável de estudantes e pesquisadores negros no ensino superior. Seu apoio a demandas estudantis no questionamento de paradigmas curriculares monorreferenciados e de Fóruns e ações extensionistas comprometidas com a problematização das relações étnico raciais na academia clamando o debate entre discentes, docentes, corpo técnico, instâncias de representação e comunidade acadêmica puderam resultar em algumas transformações recentes na Universidade.

O grupo, a partir da ação de seus integrantes, colaborou na reforma do projeto pedagógico do curso de graduação em dança, pressionando e contribuindo no debate sobre a reelaboração dos currículos, no sentido de privilegiar o reconhecimento das contribuições africano brasileiras para a construção de contextos de dança no Brasil. Assim, se a garantia da presença dos corpos negros é fundamental, também é importante que seja empreendida as cotas epistêmicas (CARVALHO, 2018), ou seja, um esforço em descolonizar as teorias, as pedagogias e as metodologias empregadas.

No campo da dança isso se materializa, por exemplo, no estudo curricularizado dos elementos técnico-corporais das danças negras, bem como, o aprofundamento criterioso sobre suas bases epistemológicas, suas cosmopercepções, suas experiências educacionais emancipatórias e seus modos de fazer criativos. Outro esforço está em garantir a presença de Mestres(as) das culturas afrodiaspóricas nos cursos, e a pressão sobre o incremento de políticas universitárias para o reconhecimento de Notório Saber e titulações que possam garantir uma presença respeitosa desses interlocutores na formação acadêmica dos estudantes.

Outra ação protagonizada pelo grupo foi a criação no Programa de Pós-Graduação em Dança da quarta linha de pesquisa intitulada: “Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas” no Programa de Pós-Graduação em Dança. A mesma tem reunido pesquisas que abordam a produção de dança nos territórios da diáspora, fomentando a produção de conhecimento crítico em torno dos fazeres e saberes engendrados pelas danças negras, concebidas como poéticas políticas que articulam e interseccionam modos de vida afro-diaspóricos, tradições, estéticas, corporalidades e cosmopercepções.

Ao defender a inserção formal dos saberes afro orientados no currículo das Universidades, acreditamos contribuir e assegurar a formação adequada de professores, habilitados em fazer cumprir a lei 10.639-03, bem como, aptos a trabalhar abordagens poéticas contemporâneas fundamentadas e atravessadas pelos conteúdos das danças afrodiaspóricas e suas políticas da ancestralidade. Tal ação favorece o acolhimento de jovens pesquisadores negros em formação, assegurando sua permanência e qualidade de formação acadêmica.

Apesar de sua recente criação o grupo GIRA, a partir da atuação de seus professores orientadores, já acolheu até o ano de 2023 mais de 50 pesquisadores, a maioria negros, em suas três linhas de pesquisa: Danças Populares e Culturas Indígenas - Mediações Artístico-Pedagógicas, Traduções e Produção de Saberes; Poéticas Políticas Negras, Mediações entre Tradição e Contemporaneidade e

¹⁷ Refiro-me especialmente as professoras doutoras Amélia Vitória de Souza Conrado e Maria de Lurdes Barros da Paixão.

Danças em Encruzilhadas Tecnológicas: Estética e Contemporaneidade. Considero importante apresentar um panorama dos temas e abordagens desenvolvidas pelas pesquisas no âmbito da pós-graduação *stricto sensu* orientadas pelos professores do grupo nos cursos de mestrado e doutorado acadêmico e de mestrado profissional.

Entre as pesquisas já desenvolvidas e em andamento visibilizam-se os seguintes contextos de dança: o pagode baiano, as quadrilhas juninas, os blocos afro (Malê Debalê, Ilê Aiyê em Salvador e Afro Sul em Porto Alegre), o Swingue Afro Baiano, os Bois-Bumbás de Parintins, o bumba meu boi no Maranhão, a Técnica Silvestre de dança moderna negra, contextos das danças afro brasileiras nas capitais Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Vitória, o samba chula, a capoeira (em suas abordagens emancipatória e contemporânea), a dramaturgia de dança dos catiços, exus, pombagiras e orixalidades.

E ainda, a sistematização dos saberes de mestres e mestras da cultura popular afro-referenciada, o trabalho de formação artística empreendido em Associações e ONGs, os projetos extensionistas universitários de atuação anti-racista, bem como, os coletivos negros nos espaços de formação acadêmica em artes, o ritual do Siré como fundamento ético-político, as danças de salão a partir de recortes étnico-raciais e de gênero interseccionalizados, abordagens poéticas de epistemes afro-referenciadas como as noções de encantamento e Kalunga, o movimento B-girl, a dance hall, abordagens educacionais no ensino superior como a Pretagogia, o desenvolvimento de procedimentos anti-racistas no ensino básico, as rezadeiras nos terreiros, manifestações culturais em territórios quilombolas, o coco de roda, o cruzamento entre as danças afro e o butoh.

Também o tap dance estadunidense e suas expressões no Brasil, a presença do matriarcado e da oralidade no ensino das danças afro referenciadas, as curadorias negras, a homoafetividade negra na dramaturgia de dança, o ensino das danças mandén no Brasil, o Breaking dance, o ensino e a criação na dança frevo, a técnica de dança de Mercedes Baptista, a relação entre dança e envelhecimento no candomblé, a noção de um balé cuir, as correlações entre as políticas culturais de fomento à dança em Cuba e Salvador, o corpo negro no balé clássico a partir de abordagens biográficas, a formulação e reconhecimento crítico de dramaturgias queers e trans na cena contemporânea.

Essa amplitude de temáticas revela a importância, diversidade e complexidade do campo afro-diaspórico nas artes e na dança e a relevância do acolhimento desses pesquisadores como formuladores de novos paradigmas, aproximando seus conhecimentos implicados, gestados entre suas comunidades, contextos das práticas afro referenciadas e a academia.

CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS COMEÇOS

Para além do destaque no esforço de se evidenciar os saberes afrorreferenciados nas temáticas de pesquisa é necessário garantir a presença de corpos negros na academia. Assim, a questão da visibilidade e representatividade de pessoas negras nos espaços de poder necessita ser uma causa compartilhada por todos que se interessem na democratização da pesquisa no país.

Nas últimas décadas temos visto o crescimento do acesso de estudantes negros e demais grupos minorizados nos cursos de graduação e pós-graduação, entretanto, esse número ainda é

insignificante se comparado com o acesso de pessoas negras nos quadros efetivos de docentes das universidades públicas. Entretanto, se compararmos a presença de estudantes negros na pós-graduação há dez anos, possivelmente, com a preparação dessa nova geração de mestres e doutores negros, esse quadro poderá ser alterado significativamente nos próximos anos, esse tem sido nosso intento e nossa mirada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo. Edição Jandaíra. 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 16 outubro de 2023.

CARVALHO, José Jorge. Encontro de saberes e descolonização: para uma fundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, Joase; MARDONADO-TORRES, Nelson e GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DEFRAITZ, Thomas e GONZALEZ, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. Diáspora Africana: UCPA, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Negro sou: a questão étnico racial e o Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA PRETA DE UM ARTISTA DA DANÇA

Luciano Correa Tavares¹

RESUMO

Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que trata de uma investigação de experiências de vida e de profissão de Flowjack. Expõe suas estratégias de sobrevivência como um artista negro da dança. O terreno de investigação se dá no campo dessa arte dos movimentos corporais, compreendendo-a como um setor da cultura que pode desestabilizar e questionar paradigmas em relação ao padrão hegemônico de masculinidade patriarcal bem como visões estereotipadas acerca do homem negro brasileiro. A escrita problematiza questões concernentes ao processo de ser homem negro no Brasil, abarcando o conceito de “negritude”, de Kabenguele Munanga (2020), e de “epistemologias subalternas” de Grosfoguel (2009). Propõe dar visibilidade às epistemologias pretas como uma forma de representatividade dos saberes pretos. Considera o campo das artes em seus aspectos de produção de poéticas e políticas para gerar sustentabilidade.

Palavras-chave: dança; homem negro; negritude, FlowJack.

ABSTRACT

This article presents an excerpt from an ongoing doctoral research that deals with an investigation of Flowjack's life experiences and profession. He exposes his survival strategies as a black dance artist. The field of investigation is at the art of body movements, understanding it as a sector of culture that can destabilize and question paradigms in relation to the hegemonic pattern of patriarchal masculinity as well as stereotypical views about the Brazilian black man. The writing problematizes issues concerning the process of being a black man in Brazil, encompassing the concept of “blackness”, by Kabenguele Munanga (2020), and “subaltern epistemologies” by Grosfoguel (2009). It proposes to give visibility to black epistemologies as a form of representation of black knowledge. Considers the field of arts in its aspects of poetic and political production to generate sustainability.

Keywords: dance; black man; blackness, FlowJack.

A FIGURA DE FLOWJACK

Os modos de vida de uma pessoa preta na sociedade brasileira requer que se adote uma série de estratégias para sobreviver. No mundo da dança não é diferente, pois ele recebe os reflexos da sociedade que vem passando, em parte, por transformações desde o período colonial. Por essa perspectiva, veremos alguns aspectos relativos aos entendimentos formadores da negritude afro-brasileira que correspondem aos processos de retomada da identidade e subjetividades dos

¹ Doutorando em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a Prof.^ª Dra. Suzane Weber da Silva. Bolsista CAPES. E-mail: lucianocorreatavares@gmail.com

sujeitos historicamente subalternizados. Somado a esses termos, acreditamos compreender que há artistas/pesquisadores negros que evidenciam o contrário e buscam alternativas frente a expectativas estereotipadas ou estigmatizadas relativas aos homens negros.

Dessa maneira, as artes negras estão para além da concepção de uma cultura negra que foi folclorizada, como na alimentação, na música, na dança, na religião, entre outras. Ela está presente na escritura literária, na confecção de roupas, nas artes plásticas, no teatro. Ou seja, as artes negras se caracterizam por toda a produção cultural produzida por pessoas negras e com temática negra, em alguns casos.

Figura neste artigo Jackson Conceição mais conhecido como FlowJack ou Flow (Figura 1). Nascido em 1980 é gaúcho, bailarino, coreógrafo e professor de *Hip Hop* em comunidades atendidas pela Fundação de Assistência e Cidadania (FASC) e projetos sociais.

Flow é bailarino da Ânima Cia. de Dança e foi bailarino da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. 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*



Figura 1. Flowjack. Indigente Invisível.

Fonte: Luciana Canello (2018).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, sob fundo preto, o bailarino está sentado no proscênio do palco com a perna esquerda flexionada em cima do palco, próxima ao tronco, com cotovelo esquerdo encostado no joelho esquerdo, olhando para a plateia.

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). Além desses locais, atuou em cidades no interior do estado do Rio Grande do Sul como, Pelotas e Bagé. Cabe destacar que participou do Ponto de Cultura Chibarro Mix Cultural, projeto de extensão Chibarro mix cultural: memória e rede solidária da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) nos anos de 2006, 2007, 2008 e 2009.

Flow desenvolve um trabalho de pedagógico que está em construção chamado *Fluxo Mandinga*, que é a experiência do seu corpo preto com mais de 30 anos de trajetória em dança que exprime a “percepção do movimento corporal a partir dos princípios da Capoeira, Samba, Religião Umbanda, Hip-Hop Freestyle, *Uantpi*², *Breaking* e Dança Contemporânea” (Conceição, 2023, p. 1). Nessa atividade, Flow explora as formas de como o corpo se movimenta “respira e se comunica através de ritmo e tempos musicais e que se adapta e evolui ao longo dos anos.” (Conceição, 2023, p. 1).

O trabalho em desenvolvimento possui uma metodologia própria em que traz significações para o termo *Mandinga* relacionando-o à Capoeira, conseqüentemente, ao capoeirista e este à malícia, traço típico desse jogo afro-performativo. Nas palavras de Flow:

Ritual ou oração
O conhecimento do invisível e extrapola o conhecimento da Capoeira
A alma da Capoeira
A negaça (Negação) da capoeira é a mentira permanente
(Conceição, 2023, p. 1).

A *Mandinga* dentro do universo capoeístico faz relação a *poderes mágicos* e estes, por sua vez, à *feiticeira* de certos tipos de Capoeiras. Nesse contexto, a oficina é organizada, metodologicamente, a partir da palavra *Fluxo* que trata da qualidade do movimento no espaço de modo contínuo, fluente, escoante. Tal termo desdobra-se em cinco orientações espaciais: ascendente, descendente, horizontal, transversal e circular.

A preparação corporal passa pelo processo de ativação das partes do corpo em que transita pela lubrificação das articulações, fortalecimento da musculatura. Flow é o tipo de artista que não vive somente de dança, ele é também artista plástico, ilustrador, artesão, escritor de rua, customizador + design³. O que demonstra, conforme, o Mercado de Trabalho da Cultura (2021) que não existe identidade profissional monolítica entre artistas em suas trajetórias profissionais, visto que existe uma necessidade de montar estratégias e exercer funções múltiplas, transitando entre mercados de trabalho simbólicos.

O artista foi convidado para participar do Mercado de Indústrias Culturais Argentinas – MICA⁴ (2023) para ministrar um curso intensivo denominado *Método Uantpi – Dança/Tecendo em Tinta Preta – Artes Plásticas* o qual enfatiza um treinamento específico de dança em que se desenvolve o pessoal e o artístico de cada bailarino/a/e. No que se refere ao segundo título da oficina é um projeto que envolve economia criativa, sustentabilidade e geração de renda. O Método Uantpi:

² É um método de curso intensivo, onde se trabalha uma específica aproximação entre o lado pessoal e o artístico do bailarino.

³ Ver <https://www.instagram.com/flowjack.atelier/>

⁴ Ver <https://mica.gob.ar/usuario/22030>

É uma metodologia da vivência afetiva e cultural que facilita aprendizado o diálogo entre as idades, entre artistas e público, entre grupos étnico-raciais interagindo saberes ancestrais e as metodologias formais para a elaboração do conhecimento. Essa abordagem de aprendizado é um projeto de vida que tem como foco o fortalecimento da identidade e a celebração da vida. Os conceitos que estão sendo construídos na Metodologia Uantpi se inspiram no desenvolvimento pessoal e no autoconhecimento em cima da vivência e experiências de cada indivíduo. A metodologia Uantpi consiste em trazer aos dançarinos, de qualquer modalidade ou estilo, um conceito de aprendizagem voltado ao desenvolvimento não somente corporal, mas sim uma união do ser como um todo, coração, corpo, mente, alma e espírito, através de um ritual de dança. É a partir dos movimentos que corpo, alma, mente, espírito e coração são conectados em uma unidade. Todos os exercícios realizados colaboram para o ser em sua totalidade. Acredita-se que através dos movimentos geram sensações e experiências que irá conectar todas as partes do ser em uma unidade. (MICA, 2023?, [tradução minha online]).

Quanto ao *Projeto Tecendo em Tinta Preta* seu viés é focado na capacitação e formação criativa e sustentável, utilizando distintas técnicas de customização de artigos do vestuário têxtil, por exemplo, revitalizar latas de spray e transformá-las em utensílios de decoração. O interessante é que o projeto é destinado para todos os públicos e idades, para não artistas, artistas entusiastas e até profissionais maduros. Flowjack se mostra como um artista múltiplo que circula entre Dança, Artes Visuais, Moda Sustentável o que o torna mais evidentemente um empreendedor cultural. Além de produzir sua arte, de dançar e de criar metodologias, vende sua “mão de obra artística” para diversos locais. Ele também possui as denominações de artista plástico, desenhista, ilustrador, pintor, artesão e escritor de rua, ou seja, seus produtos são voltados para cultura negra, tendo como personagem emblemático um gato (Figura 2), presentes em suas pinturas.

Seus trabalhos fomentam a economia preta, tornando-o também em um Empreendedor da Indústria Criativa. No Edital do Ministério da Cultura⁵ para setores da Indústria Criativa foi selecionado na primeira colocação da região Sul com o projeto *Tecendo em Tinta Preta/ Método Uantpi* para o evento Mercado das Indústrias Criativas Brasil⁶ (MICBR2023) em Belém do Pará no mesmo ano.

É possível dizer que esse recorte, no geral, são os modos de provar o início de um projeto artístico cultural negro rumo a descolonização dos modos de dirigir as danças, dos modos de criar, de recriar novas tecnologias; dos modos de estar no campo das políticas culturais; dos modos de produzir e de passar o conhecimento afro-centrado para as gerações atuais e futuras.

ASPECTOS DE UMA NEGRITUDE GAÚCHA

No Brasil, os negros e as negras estão presentes em todas as esferas sociais e as artes do espetáculo foi o caminho encontrado para terem outra perspectiva de vida. Com relação ao per-

⁵ Ver: https://mapas.cultura.gov.br/files/opportunity/2025/resultado_final_da_selecao_de_empresendedores_micbr_2023.pdf

⁶ O Ministério da Cultura (MinC) e a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI) realizam, de 8 a 12 de novembro de 2023, em Belém (PA), a 3ª Edição do Mercado das Indústrias Criativas do Brasil (MICBR 2023). O maior mercado público de indústria criativa do país contará com uma série de atividades para 15 setores criativos, seis a mais que a última edição. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-realiza-o-micbr-em-belem-pa-saiba-o-que-e-o-evento>



Figura 2. Grafite em muro. A culpa é do gato sem tempo.

Fonte: Flowjack (2023)

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, sob fundo cinza, um gato branco com detalhes em preto está grafitado em um muro. O gato não aparece por completo, ele espia detrás de um muro em que aparece sua cabeça com orelhas em pé, as duas patas dianteiras, segurando no muro e sua cauda branca com a ponta preta. No desenho o gato olha com uma sobrancelha mais alta que a outra. Ao lado está escrita a frase "A culpa é do gato sem tempo!" e abaixo assinado "FlowJack".

tencimento identitário, no Rio Grande do Sul, grande parte da população brasileira acredita que não existem negros. O autor do artigo teve experiências nesse sentido ao visitar outros estados brasileiros, pois muitas vezes o me questionaram de onde ele vinha, pensavam que ele era baiano ou de outro lugar qualquer. Conforme o historiador Jorge Euzébio de Assumpção (2014, online): "Não há nenhum símbolo que demonstre a presença negra no estado. O negro passa quase que invisível pela história do **Rio Grande do Sul** e essa invisibilidade faz parte do racismo sulino [...]". Dentro desse contexto, ser negro passa pelo processo de tornar-se negro, conforma Neusa Souza Santos (1990) em que é preciso estar em constante estado de luta para reconquistar nossa negritude.

Num panorama de grande visibilidade e de grande reprodução – os programas dos meios digitais, os comerciais e os canais televisivos da rede aberta – o meio onde as telecomunicações estão evidenciadas, há pouquíssima representatividade negra para formação da identidade e da subjetividade dessas pessoas. Assim como, reconhecimento e pertencimento. Uma vez que a imagem que é reproduzida e vista nesses lugares é o que contribui, de certa maneira, na construção social. Com isso é possível fazer um recorde de gênero, nesse caso o gênero masculino, pois conforme Rolf Malungo de Souza, (2013, p. 36). "[...] a masculinidade é uma experiência coletiva, em que um homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo."

Nesse sentido, o destaque e o protagonismo de pessoas negras no mundo das artes tem se evidenciado a partir das lutas por visibilidade, por modos de existir, por modos de empoderamento, Ana Paula Reis nos diz que:

Pode-se compreender o protagonismo então, como a corporeidade negra enquanto protagonista e produtora de narrativas e de sentidos. O protagonismo negro também é uma forma de referir-se a essa ideia, entretanto penso em outras formas de aplicação das palavras em conformidade a uma perspectiva preta, principalmente considerando que o que é dado é o protagonismo branco. (Reis, 2021, p. 146).

O protagonismo, enquanto experiência negra na construção de narrativas, está relacionado com um termo anterior, a negritude. 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”. Nessa perspectiva, a identidade afro-brasileira está forjada por questões que são basilares na constituição do ser negro no Brasil, em que há sempre uma necessidade de se reafirmar sua posição no mundo enquanto sujeitos humanos e, portanto, dignos de respeito. Em vista disso, ainda somos tratados como não humanos, como seres abjetos, ou seja, isso acontece nos locais onde (con)vivemos, nas relações sociais, no trabalho, nos lugares educacionais, nos estabelecimentos comerciais, na rua, onde não há respeito e reconhecimento das pessoas negras de fato.

Ao ser questionado sobre o seu reconhecimento enquanto homem negro que dança FlowJack (2020) comenta em entrevista:

[...] a primeira vez que eu vi alguém dançar mesmo foi o meu pai e meus tios, dançando a música do *Candy Girl* do *New Edition*, me lembro até hoje. Aí aquilo ali foi o que eu me identifiquei. Até então eu fui entender porque meu nome é Jackson [...] meu pai sempre foi fã do Mikael Jackson, ele dançava, imitava Mikael Jackson ele e meus tios. Então foi primeiro contato a me fazer dançar. [...] a questão de se identificar como negro na dança foi mais pelo Mikael Jackson, eu peguei todo o processo dele ... ele tinha pele escura e tal e aquela coisa toda... pelo samba, pela capoeira, pela dança afro. Meu primeiro professor [de dança] foi o Mano Amaro [...]. Essa transição de se identificar como um homem negro vem desde minha família até os anos 90 quando comecei a fazer aulas de dança. Aula de Dança Afro com Mano Amaro e Capoeira com Churrasco. Na minha fase de adolescente eu acredito que eu fui bem direcionado [...] eu já sabia o que eu queria.

Na fala de Flow, podemos perceber que a situação familiar foi propícia na formação de sua negritude enquanto homem negro que dança a qual passou por camadas de reconhecimento de um homem dançar, no caso seu pai, camadas de referência e de reconhecimento, no caso do pop star e camadas de inserção no mundo da dança por meio de seus professores. A partir de sua inserção nesse mundo foi descobrindo possibilidades de manifestação artística por meio da dança.

Meu contato com o *Hip-Hop* foi com Mário Pezão, já falecido, foi o idealizador do que se chamava oficina de Rap, hoje em dia conhecemos como oficina de *Hip-Hop*. O termo de Educador Social começou por ele e Ana do Rosário que era uma artista plástica. Foram essas pessoas que me influenciaram. E a questão de se identificar como um homem negro dentro cultura foi isto. O [A] primeiro[a] e mais importante [manifestação pelo fato de eu vir a dançar] foi à Religião Umbanda, o Samba, porque a minha família conversava muito sobre isso. Então quando criança eu escutava então, isso aí já estava impregnado. Culturalmente eu tenho uma família que a questão cultural religiosa é muito forte coisas com relação à matriz africana ou matriz afro-brasileira e principalmente pelas nossas origens. (FlowJack, 2020, entrevista).

A partir dessas constatações e pertencimentos, seus modos de enfrentamento do mundo começaram a ganhar outra dimensão: no sentido de reavaliar as significações da cultura afro-brasileira na sua vida. Se colocarmos em análise esse trecho, as religiões de matriz africana como a Umbanda, em seu histórico, foi um lugar de resistência à escravização, ao racismo e ao preconceito por não ser considerada uma religião; um lugar de aquilombamento, local em que há uma socialização entre as pessoas com o oferecimento de comida ao contrário da escravização. Nesses locais acontecem festas-rituais, oferendas para reposição de axé com dança, batuque de tambores, uma forma de celebração à vida. Nisso, o samba, de acordo com Muniz Sodré, foi outro modo de resistência do povo negro e em seu livro *Samba: o dono do corpo*, diz:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (Sodré, 1998, p. 12).

O autor nos conta que o poder imperial se queixava que os negros escravizados não tinham acatamento à ordem governamental, pois se juntavam a qualquer momento e dançavam ao som dos batuques pela cidade inteira, finalizando qualquer tipo de som ao redor. “A crioulização ou mestiçagem dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais.” (Sodré, 1989, p. 12). Nessa história, atualmente, há uma procura ressignificar questões referentes ao ser homem negro nessa sociedade racista e reformular estigmas atribuídos ao corpo do homem negro. Esse é um fato que ganha envergadura à medida que Flow participa de mobilizações em torno do reconhecimento e das visibilidades das danças negras, do *Hip-Hop* e sua metodologia, do trabalho de artesão, dentro do cenário das artes em nível local, nacional e internacional. Trata-se de uma epistemologia do sul que Boaventura Souza Santos propôs um reestabelecimento “dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes [...]” (Santos, 2008, p. 11). As práticas de FlowJack imersa no contexto social brasileiro pode servir de exemplo para o mundo de que o Sul Global de origem negra tem muita potência.

São motivos que fazem ser, cada vez mais, necessária a retomada de nossa negritude, a reapropriação dos valores que nos foram roubados. Nessa perspectiva, Munanga (2020, p. 20) afirma:

[...] é importante frisar que a *negritude*, embora não tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga, de uma maneira ou outra, todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome *negros*. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores de pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (MUNANGA, 2020, p. 19).

Nesse ponto de vista, Costa (1993, p. 2) diz que: “Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou sem repouso, por uma dupla injunção: o de encarar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar, anular a presença do corpo negro”. Desse modo, pode-se dizer que, durante 24h por dia, os/as sujeitos/as negros/as enfrentam esse embate. As situações acontecem de maneira tão perversa que fazem o negro odiar sua própria cor da pele, seu cabelo, seu nariz... e passe a desejar os atributos do branco. Quanto a esse fato, para Fanon (2008, p. 34), todo povo que se tornou colônia passa pelo processo de inferioridade em função do “sepultamento de sua originalidade cultural”. Ou seja, a classe dominante utiliza seu poder para estabelecer a norma do que deve ser considerado aceitável para os olhos do ocidente. Em outras palavras, pode-se chamar também como “*ideologia de cor* [que] é, na verdade, a superfície de uma ideologia mais daninha, a *ideologia de corpo*. [...] Uma visão panorâmica, rapidamente, mostra-nos que o sujeito negro, ao repudiar a cor, repudia radicalmente o corpo” (Costa, 1983, p. 5, grifos do autor).

A violência simbólica supera todos os sentidos de humanidade em que não interessam as subjetividades dos indivíduos, e sim a dominação sobre o povo excluído. Nesse viés, a dominação está em todos os campos, e um deles é o campo da linguagem, em que as epistemologias valorizadas são voltadas ao norte europeu e as epistemologias geradas no Sul – por exemplo, na América Latina, onde se localiza a diáspora negra – são marginalizadas. Há a normalização de que o que vem do Hemisfério Norte é melhor, em termos de produção intelectual ou de qualquer outro elemento, portanto quando se percebe que no Sul há pessoas tão bem habilitadas quanto as de lá do outro lado, cria-se um tensionamento nas relações de poder, fazendo com que se reflita sobre essa possibilidade de ser e de existir.

Tal percepção pode ter um grande poder de acolhimento, de pertencimento, de reconhecimento para os que, constantemente, lutam para sobreviver, principalmente o grupo étnico das pessoas não aceitas na sociedade do ponto de vista étnico-racial, as comunidades negras e indígenas. Podemos pensar no bailarino desta escrita no contexto dessa história, por ser artista, não está isento de receber a carga de preconceitos, de ódio lançados para homens negros. Isso se deve ao fato de que as pessoas negras são colocadas num mesmo lugar, independente do status social, o lugar estereotipado e que sabemos não é de hoje e sim de séculos atrás que se atualizou no presente. A leitura do contexto referido está de acordo com o que Victor Hugo de Oliveira (2022, p. 4) afirma:

É, em suma, a colonização dos modos de existir, conhecer e agir que se expressa na invisibilização dos conhecimentos de povos tradicionais, na negação de direitos de existência às minorias étnicas, na contínua produção de estereótipos raciais que geram desativismos e desarticulações e, por conseguinte, na institucionalização do racismo como estrutura social.

Afinal, a universalização do pensamento eurocêntrico estabeleceu o padrão dominante da maneira correta de pensar, se posicionar socialmente, em prejuízo das pessoas desfavorecidas, subalternizadas, apagadas. Nisso autor segue:

A linhagem eurocêntrica de produção de conhecimento baseia-se em princípios relacionados com a configuração de formas e elementos historicamente homogêneos, que concedem, à ciência moderna, o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso em detrimento de outros conhecimentos alternativos e invisibilizados. (Oliveira, 2022, p. 4-5).

Tais conhecimentos configuram-se em outras epistemologias o que Grosfoguel (2009) vai nos trazer a ideia de lugares epistêmicos das perspectivas étnico-raciais e feministas que sempre falam “a partir de determinado lugar situado nas estruturas de poder. Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do ‘sistema mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno.’” (Grosfoguel, 2009, p. 386). Esse lugar da qual o autor fala diz respeito ao sujeito emissor, ou seja, a pessoa que fala no sentido de que há sempre uma desvinculação. Em outras palavras os sujeitos subalternizados desse “sistema mundo”, sistema ocidental, sem exceção, carregam a posição de inferioridade que lhes foi cunhada pelos detentores do poder. Sem terem a percepção e o entendimento que uma das riquezas dessas pessoas está na oralidade de suas culturas, nos modos de transmissão do conhecimento, um conhecimento não reconhecido, validado.

Nesse caso, tais considerações, de um modo ou de outro, atravessam a vida pessoal e artística de FlowJack, uma vez que ser negro no Brasil perpassa pelo que foi discutido. Mesmo que seja um artista, a visibilidade que possui no campo da arte não garante que não seja tratado fora da esfera do racismo estrutural, sobretudo se sair da esfera do campo artístico onde é reconhecido socialmente; mas, mesmo aí, ainda pode sofrer consequências de preconceitos.

É interessante observar que em sua carreira artística – mesmo com a participação de eventos internacionais e sua premiação não tem respaldado no sentido de ser um artista que se destaca no campo da dança e das artes plásticas. O que talvez possa acontecer é que esteja em outra camada da sociedade enquanto negro, a camada de sujeito que tem mais instrução, mais sensibilidade com as coisas do mundo.

O alto de nível de intelectualidade múltipla advinda do mundo artístico de FlowJack, fator próprio do campo da arte, pode favorecer esse artista a estar mais “protegido” de certas formas estruturais do racismo e/ou de certas violências. Além disso, esse reconhecimento social no campo da dança não equivale a um reconhecimento econômico, deixando artistas experientes muitas vezes em situações precárias economicamente no decorrer de suas carreiras, sobretudo na velhice (capital cultural e meio artístico).

CAPACIDADE DE PRODUZIR ENCANTAMENTO

A escrita deste artigo teve como objetivo pesquisar sobre os modos de vida de Flowjack e as relações feitas na busca de ressignificar, atualizar e compreender certos conhecimentos e saberes da diáspora negra no Brasil. Com isso foi possível valorizar, identificar e analisar a experiência do corpo vivido, a experiência de ser um homem negro que dança e conseqüentemente buscou um pensamento crítico, reflexivo sobre o tema.

Entender as maneiras de criar arte, a arte de dançar uniu-se às estratégias de resistência como um modo de criar vida, uma vez que dançar é uma forma de criação de vida a fim de fazer o corpo dançante vibrar e pulsar. Nisso o momento que o artista performa sua dança, seja no palco tradicional, seja em lugares alternativos está mostrando sua capacidade de produzir encantamento. Está celebrando a vida, está afro-celebrando que é um chamamento para a partilha de seus fazeres ar-

tísticos, ocasionando um fascínio dos jeitos de enfrentar e de existir no mundo. O que Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino em seu livro *Encantamento: sobre política de vida* dizem: “Estratégias e táticas para que saibamos atuar nas árduas batalhas e constantes da guerra pelo encantamento do mundo” (Simas; Rufino, 2020, p. 3).

REFERÊNCIAS

CABRAL, Muniz Sodre de Araujo. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

CANELLO, Luciana. *Indigente Invisível*. 1 fotografia.

CONCEIÇÃO, Jackson. (FlowJack). **A culpa é do gato sem tempo**. 1 fotografia.

CONCEIÇÃO, Jackson (Flowjack). **Entrevista com Jackson Conceição**. Entrevista concedida a Luciano Tavares. Arquivo pessoal. Porto Alegre: [s.n.], 2021.

CONCEIÇÃO, Jackson. (FlowJack). **Fluxo mandinga**. [Esteio]: [s.n.], 2023. (Arquivo pessoal).

COSTA, Jurandir Freire. Dar cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FANON, Franz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GROSFOGUEL, Ramón. Intelectuais negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SOUZA SANTOS, Boaventura; MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

MALUNGO DE SOUZA, R. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 34, 31 jan. 2014.

MERCADO DE INDUSTRIAS CULTURALES DE ARGENTINA. **Metodo Uantpi**. Buenos Aires: MICA, 2023. Disponível em: <https://mica.gob.ar/usuario/22030>. Acesso em: 5 ago. 2023.

MUNANGA, Kabenguele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da ABPN**; v. 4, n. 8, ano, 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/246>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MUNANGA, Kabenquele. **Negritude: usos e sentidos**. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, Jan./Mar. 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 30 jan. 2022.

REIS, Ana Paula Silva dos. **Modos de representação e representatividade negra desde experiências cênicas porto alegrenses**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 11-43, mar. 2008.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da; Ziviani, Paula. **Mercado de trabalho da cultura**: considerações sobre a meta 11 do Plano Nacional de Cultura (PNC). IPEA: Rio de Janeiro, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Morula, 2020. E-book (41 p.).

EXU E POMBAGIRA EM MADAME SATÃ. Tropos¹ de identidade afro-brasileiras no cinema

Gúryva Cordeiro Portela²

RESUMO

Neste texto discuto o corpo brasileiro no cinema, através da análise da atuação. Parto do referencial prático da corporeidade que as entidades das ruas Exu e Pomba Gira podem estimular no corpo: gestos, movimentos e posturas do/a intérprete. O argumento que estas divindades permitem uma leitura cultural brasileira. Ambas com características fluidas e com suas estripulias fundantes de vida, o que o torna um princípio para pensarmos alguns temas de identidade, signos e metáfora: hibridismo cultural, as assimilações de sobrevivência e como estas forças encantadas podem ou não reverberar como modelos de um corpo brasileiro. Por tanto, proponho a análise da atuação no filme: Madame Satã (Karim Aïnouz 2002) e como se corporifica a relação entre a potência criativa das entidades da rua através de um aprofundamento no “tropo” da identidade do corpo brasileiro, analisado a partir de suas experiências e vivências, enraizadas nos gestos, movimentos, tendo as entidades como base referencial.

Palavras-chave: Atuação; Corpo Brasileiro; Identidade; Jogo Atoral; Exu e Pombagira.

RESUMEN

En este texto discuto el cuerpo brasileño en el cine, a través del análisis de la performance, a partir de la referencia práctica de la corporalidad que las entidades de las calles Exu y Pomba Gira pueden estimular en el cuerpo: gestos, movimientos y posturas. El argumento es que estas deidades permiten una lectura cultural brasileña. Ambos con características fluidas y sus peculiaridades vitales fundamentales, lo que lo convierte en un principio para pensar algunos temas de identidad, signos y metáforas: la hibridación cultural, las asimilaciones de supervivencia y cómo estas fuerzas encantadas pueden o no reverberar como modelos de un cuerpo brasileño. Por lo tanto, propongo el análisis de la performance en la película: Madame Satã (Karim Aïnouz 2002) y cómo la relación entre el poder creativo de las entidades de la calle se encarna a través de una profundización del “tropo” de la identidad del cuerpo brasileño, analizado desde sus vivencias, arraigadas en gestos, movimientos, con las entidades como base referencial.

Palabras clave: Actuación; Cuerpo Brasileño; Identidad; Juego Atoral; Exú y Pombagira.

¹ ‘Tropos’ como metáfora e produção de sentido na antropologia cultural.

² Doutorando no Programa de Pós-graduação de multimeios da Instituição (UNICAMP), sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães. Ator, pesquisador, licenciado em Artes Cênicas - UFPE. Mestre em Artes da Cena Unicamp – SP, estudo do corpo e movimento nas formas populares e Pesquisador do corpo e do movimento do ator na imagem cinematográfica. E-mail: guryva@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho proponho discutir alguns signos das entidades da rua, especificamente Exu e Pombagira, seja no candomblé ou na umbanda, os dois modelos mais conhecidos das religiões de origem afro-indígenas no Brasil. Em ambas estas entidades são consideradas protetores das encruzilhadas, ruas, mercados e porteiras, com caráter de mensageiros, seriam uma espécie de mediadores culturais, fornecendo metáforas potentes para se pensar as relações entre os grupos étnico raciais que compõem a sociedade brasileira. Ou, mais exatamente, um "tropa" por meio do qual podemos refletir sobre os corpos na construção de imagens e potência criativa. Corpos esses que foram gestados nos conflitos étnicos raciais, de gênero e sexualidade enraizados nas camadas estruturais do país.

O cinema, como arte de propagação e de difusão de imagem com maior amplitude em termos de território, teria como uma possibilidade pôr em evidência outras formas de mundo, outras cosmogonias e não apenas reproduzir padrões já enraizados da cultura eurocêntrica. Proponho, portanto, pôr em evidência a imagem do corpo negro-indígena e como se reverbera no cinema e assim ampliar o debate através da construção de ícones através dos arquetípicos culturais religiosos brasileiros.

Buscando as possibilidades de resignificação existentes para essas relações, diálogo com a força das entidades da rua na construção de um arcabouço imagético e mítico que possibilite um processo de identificação para o povo brasileiro. Esta discussão aqui vai em busca de um corpo como metáfora potente e identificação.

Realizo aqui uma leitura através da metodologia da análise fílmica da imagem em movimento para pensarmos no corpo cultural brasileiro e como recorte, como essas entidades poderiam influenciar esses corpos como criadores de metáfora identificáveis, dentro da teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce (2005), na defesa do signos icônicos ou hipoícones (aqueles cuja função representativa se baseia na semelhança e/ou inspiração), por tanto defendo o signo do corpo-metáfora a partir do referencial dos movimentos, gestos e corporeidade afro-indígena como tropos de identidade cultural brasileira.

Na análise fílmica do jogo atoral (ator como criador) a imaginação criadora seria potencializada pelas sabedorias corporais das entidades das ruas. Entidades estas que provocam, no imaginário cultural do Brasil, sentimentos e sensações controversas e que, portanto, poderiam instigar substratos rico em possibilidades para pensarmos um 'tropa' do corpo brasileiro, marginalizados e vilipendiados por uma parcela considerável da sociedade, corpos que sofrem o racismo, machismo, homofobia e transfobia estrutural diariamente, num país que se calca na falácia da "democracia racial" e busca uma chamada "assimilação, aculturação, miscigenação" (NASCIMENTO, 2016:111), que nada mais é do que um apagamento das raízes afro-indígenas, pondo em prática um processo de higienização.

Essas narrativas estão presentes no nosso cotidiano popular, nas ruas das cidades, nos campos, quilombos, aldeias, nas esquinas das periferias e nas encruzilhadas dos saberes populares. Proponho olhar para um recorte único, um corpus brasileiro, onde a produção imagética criativa cultural sobreviva e se reinventa mesmo que, para os órgãos de poder, esses corpos só deveriam existir para

servir, no esforço braçal-sexual de subalternidade e, conseqüentemente, na morte silenciosa, mas que, contrariando as estatísticas, gingam, saltam, dão pernadas, fazem festa, vadeiam e sobrevivem encantando o mundo e formando esteticamente um país que teima em negá-los.

Proponho provocar e escutar outras vozes, pondo-as em evidência destas existências que dançam, brincam, gingam e vadeiam nas encruzilhadas, locais onde as ruas e os corpos da cidade se encontram, se inventam e se reinventam, como afirma Leda Maria Martins: “que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (2023:23). Por isso, o desafio que proponho é pensar e imaginar cartografias a partir de análise de corpos colocados historicamente à margem social, corpos dissidentes, corpos que vivem, se articulam, fundam e refundam a vida diariamente, pensar esses corpos além das perspectivas que foram impostas secularmente, olhar para essas existências como corpos-metáforas de mundo, em que as camadas nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes formas de ver o mundo e principalmente corpos diversos que contam histórias.

Um corpo que trará uma carga de metáforas para a construção de identidade, pertencimento e potência criativa. Reivindico, aqui, a coexistência pacífica – e, no entanto, algumas vezes conflituosas – de ator e personagem num mesmo corpo e ambos funcionando como objeto de análises estéticas, éticas e, obviamente, políticas.

A gargalhada debochada de Exu e Pombagira é potência fecunda, comunicação entre mundos que possibilita os fluxos. É na festa e malandragem que estes corpos criam e recriam. Neste caminho, analiso o corpo de Lázaro Ramos³ em *Madame Satã* para defender que a imagem-movimento do corpo brasileiro é afro-indígena por excelência através da epistemologia da macumba (RUFINO; SIMAS, 2018).

O RISO DEBOCHADO DE EXU E POMBAGIRA – A GIRA QUE MOVE O MUNDO.

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiriam a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. Leda Maria Martins (2023:35)

O corpo que atua no cinema transborda sua utilidade representacional, transmuta e se transforma inevitavelmente em lugar de produção de afeto, de sentido, de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas. Para fazermos uma análise aprofundada da historiografia do corpo nas formas cinematográficas, isso significa, obrigatoriamente, falar do corpo que atua como nicho de citação e da personagem como o outro lado da moeda, desse corpo-significante-significado, sem hierarquias.

³ <https://lazaroramos.com.br/> - Nascido em Salvador, Bahia, começou a atuar no **Bando de Teatro Olodum**, coletivo teatral que se tornou um dos símbolos de resistência das artes negras brasileiras. Na década de 1990. Ao longo de sua trajetória, Lázaro Ramos revisitaria O Bando em diversos momentos, como na adaptação para a televisão e cinema com o megassucesso *Ó Paí Ó* e em 2018. Em sua carreira cinematográfica, fez sucesso com o cultuado *Madame Satã* (2002), que o fez figurar numa lista de melhores atores pelo jornal *The New York Times*.

Para entender o ator como forma cinematográfica pressupõe-se ultrapassar o discurso crítico e seus juízos de valor e gosto sobre a veracidade de uma atuação ou a qualidade da reprodução da mimesis. Para uma construção que prima pela confluências entre imagem arquetípica e o corpo-imagem como metáfora é preciso buscar momentos de autoria no trabalho da/o atriz/ator, o que significa analisar esteticamente a encarnação concreta de uma personagem e os efeitos que daí advêm: a inscrição do seus métodos e técnicas do jogo de atuação numa historiografia das formas fornecidas pelos modelos que as entidades das rua dão ou podem dar: os movimentos, os gestos, a forma de fala e a linguagem corporal, os dialetos, o “pretugues” como defendia Lélia Gonzalez (1983), assim como referências plásticas neste jogo imagético, as condições simbólicas e práticas na construção do programa gestual do ator que traduz o estado de potência da personagem. Trata-se de uma proposta de abordagem do trabalho do ator de cinema, que, diferente do teatro e da performance, ainda precisa do aprofundamento de paradigmas de análise.

Portanto defendo que os arquetípicos que compõem a filosofia do povo preto/indígena dão um arcabouço consistente para a construção de personagens, mesmo dentro de linguagens corporais de atuação diversas, não estritamente para atuações ligadas a temáticas afro-indígenas. No conceito da epistemologia da macumba defendida por Simas e Rufino (2018) entra a compreensão do exercício do cruzo, das encruzilhadas dos saberes ancestralizados nos corpos, na busca por modelos identitários que instiguem ícones representacionais.

Alargarei para trazer neste primeiro debate a gira que move o mundo para além dos estereótipos. No cinema como um todo e no Brasil especificamente o debate se estende em relação à constante reprodução de estereótipos negativos de determinados grupos (negros, povos originários, mulheres, homossexuais), Richard Dyer (1993, p. 12) afirma que o estereótipo em si não é o principal problema, pois ele é apenas uma espécie de “atalho” por meio do qual os seres humanos “ordenam” a massa complexa de informações que recebemos do mundo. Trata-se de uma forma particular do processo mais amplo pelo qual a sociedade humana confere sentido a si mesma por meio de generalidades, padrões e tipificações.

Entretanto, existem dois problemas imediatamente colocados pelos estereótipos mesmo diante dessa perspectiva. Primeiro, a necessidade de “ordenar” é uma ideia por si só da filosofia helenística que é base da cultura branca europeia dos territórios colonizados, onde Chronos é senhor do tempo e determina e devora seus filhos, o problema nesta linha de força é a construção de uma realidade complexa é passível de ser acompanhada por uma crença na certeza absoluta de determinada ordenação, uma negação do reconhecimento de suas limitações e sua parcialidade, relatividade e mutabilidade, excluindo outras formas de ver e ser relacionar com o cosmos e com o tempo.

Em segundo lugar, associada a essa crença geralmente ocorre também uma incapacidade correspondente de lidar com o fato e a experiência da própria complexidade das realidades diversas. Nesses dois processos se imbricam os variados tipos de conceitos e preconceitos — de raça, gênero, classe, sexualidade, territorialidade etc. —, assim como inúmeras variações de autoritarismos, reacionarismos e fundamentalismos que se impõem sobre as estéticas dos corpos. Ou seja, o problema não estaria nos estereótipos em si, mas nos efeitos decorrentes de quem os controla, quem os define e, principalmente, dos interesses aos quais eles servem.

Nesse mesmo sentido, em relação aos estereótipos, o que está em jogo são diferentes versões das histórias, das narrativas de mundo e cosmovisões. No caso dos corpos que reproduzem os arquétipos da filosofia afro-indígenas dialogam e constroem de forma diversa com o que defendo como corpo-metáfora, um corpo cultural.

A pensadora da teoria do cinema Ella Shohat e Robert Stam questionam em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), ao afirmarem que, apesar de não haver uma verdade absoluta sobre a realidade, existem tanto estereótipos (ou verdades) “falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente” quanto “verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informa a visão de mundo de certas comunidades” (2006:262-263). Afirmam ainda que o cinema não se refere ao mundo, mas representa discursos. Nesse sentido, o filme é uma fração de uma fração, e o que passa a interessar não é a fidelidade a uma realidade inalcançável e indefinível, mas a orquestração de discursos e a identificação de quais discursos estão em jogo.

O cinema hegemônico eurocêntrico, quase sempre “alguém está falando no lugar de outras pessoas” (Shohat e Stam, 2006:264), o que nos leva ao debate sobre a exigência, a necessidade ou a viabilidade da representação própria ou autorrepresentação. Essa discussão é fundamental, uma vez que os grupos dominantes não precisam se preocupar com possíveis representações negativas, pois elas são variadas — “mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações” (2006:264), afirmam em relação a estas representações. Já em relação aos povos colonizados, muito menos retratados nas telas (e menos ainda por um de seus iguais), “qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa”. Ou seja, as representações de formas de ver e viver o mundo se tornam alegóricas, na maioria das vezes pejorativas e “folclóricas” (NASCIMENTO, 2016).

É a mesma consequência do que Dyer (1993:80) qualifica como a figura de linguagem sinédoque, ou seja, tomar o todo por uma parte. No caso da sinédoque na representação costumeira dos homossexuais no cinema, Dyer aponta como o homossexualismo é necessariamente explicitado por se acreditar que ele explique o resto da personalidade do personagem. Ao nos voltarmos para o corpo homossexual negro, periférico, este corpo se inscreve nas linhas da pronta marginalização, no discurso inicial do filme em questão, com a imagem de Lázaro/Satã em um enquadramento de close-up médio, com o rosto desfigurado pela polícia, o texto é narrado fora do campo (o ator que lê não está no enquadramento) e traduz o entendimento deste corpo-marginal classificando-o a partir da moldura dominante, branca, heteronormativa e machista da sociedade brasileira.

É conhecidíssimo nesse distrito policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldades e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade, por ver que está o repele, visto discordar de seus vícios. É visto sempre entre pederastas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não auffer proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos.... É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime, e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, distrito federal, em 12 de maio de 1932. (Trecho inicial do filme MADAME SATÃ, 2002)

Este trecho inicial do filme, retirado dos autos policiais da época, traz uma gama de estereótipos pejorativos e construídos com intuito de diminuir a pessoa, a sexualidade, a religiosidade e instrução da língua ‘erudita’, e assim apagar a cosmopercepção deste indivíduo no mundo, por tanto a importância da discussão acerca dos estereótipos trata-se da luta por representação dentro de um universo eurocêntrico representado pela branquitude, eurocentrada (Europa, EUA e afins), cristã e heterossexual, que é universalizada como modelos a serem seguidos. Desse modo, diante de diferentes versões de uma verdade, os estereótipos representam um amplo consenso que se impõe como a verdade, localizando-se aí sua eficácia, que através do discurso cinematográfico se expande.

Para falar Madame Satã convoco aqui pensarmos no corpo masculino/feminino, nordestino, migrante, analfabeto na língua ‘erudita’, porém mestre da sabedoria e da linguagem do mundo e da linguagem corporal ancestral, “dos terreiros, saberes/fazeres e poéticas/políticas” (SIMAS; RUFINO, 2018:35), historicamente inserido no Brasil dos anos 30. Um corpo que surge como episteme, uma forma de transmissão de saber, de significados e símbolos, construtor de metáforas e um meio de intervenção no mundo.

Nesta estrada de conhecimento, evocando as entidades da rua, que fornecem metáforas potentes para a compreensão destes corpos-mundo, corpos de conhecimento de mundo. Os filhos, filhas e filhas de Exu e Pombagira utilizam-se das giras do mundo, ou seja, da cosmovisão que encanta e movimenta os saberes das encruzilhadas, e é no corpo e no movimento que esses saberes são transmitidos. Como escreve Leda Maria Martins:

As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia. (2023:36)

Nos corpos e nas palavras narradas (cantadas e/ou contadas) que se inscrevem as comunicações mais fundantes, e tanto os corpos como a fala são expostas na língua e na linguagem própria, dialetos únicos que, se podemos afirmar, propositadamente, inelegíveis ou incompreensíveis para os brancos detentores dos poderes, e comunicantes para uma outra parcela da sociedade, seja inserida no contexto sociocultural ou aqueles que se dispõem em aprender e apreender esta parcela significativa e extensa de mundo.

Estes corpos que vadeiam nas giras do mundo são corpos que brincam no campo multidisciplinar, abrem frestas nos saberes arraigados da cultura dominante e ampliam as raízes, tornando parte dela mesmo sendo subjugados e violentados diariamente. Como Leda Maria Martins afirma “a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas...” (ibidem). E reafirma:

Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição.

Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores. (ibidem).

Com isso aprofundo o conceito de corpo-metáfora moldando por conhecimento de uma escritura que pulsa no tempo dos sons do mundo, dos tambores e cantos ancestrais, que gira na dor e no sangue, nos cantos de lamento e de trabalho. Refundam uma caligrafia e um alfabeto de gestos e formas. Fundava-se, assim, o conhecimento da rua e o lugar de comunicação que se dá neste lugar, onde todo o corpo se torna um comunicante, e que nada é feito em partes separadas, mas dentro de um todo, um conjunto de ações que se afirmam e dialogam nos rituais em comunidade, ou seja, no corpo coletivo. É no processo de “autoperformance” (KIRBY in LIGIÉRO, 2011), que os corpos em festa comunicam e passam adiante seus gestos, posturas e narrativas de mundo. As entidades afro-indígenas se comunicam neste jogo gestual, posturas e movimentos. Na linguagem do corpo do comportamento expressivo que a narrativa acontece.

No caso das entidades das ruas, é no riso e na gargalhada que Exu e Pombagira passam os recados, comunicam e afirmam suas forças, a gargalhada e o riso, aliados aos movimentos corporais, traduzindo na semiótica a informação codificada. O corpo se movimenta dentro desta premissa, a gargalhada é força de mundo, ela pode vir em variados formatos, mas os que pertencem a esta cartilha irão entender e dali tomar a decisão que achar conveniente. O fato é que estas entidades têm uma potência tão marcante na mítica brasileira que estes códigos passam a ser lidos e compreendidos mesmo para quem não é ‘do santo’. Trago este ponto para exemplificar o corpo de Lázaro em Satã.

A atuação de um modo geral, tem a particularidade de trazer para o corpo ao mesmo tempo o instrumento e o resultado do trabalho, o aparato e sua obra. Seu corpo é, portanto, criador e criatura, uma forma de expressão e manifestação que dará vida ao abstrato. A evidente necessidade corpórea de que demanda um personagem abstrato para existir, tornar-se visível, é o que liga ator/atriz e a personagem, o corpo passa a ser a primeira arena da atuação, fazendo do intérprete um ator-criador. Essa é uma condição incontornável de existência de um personagem no campo abstrato e a necessidade da utilização dos atributos físicos de corpo para existir.

TRANSPORTAR E TRANSFORMAR

O corpo transporta a informação ancestral e a partir de suas relações afetivas transforma-se em algo outro, o exercício dos cruzos de atuação estão interligadas às encruzilhadas dos saberes, não uma cópia irrestrita dos movimentos, mas sim, a mimetização de estados e narração de encantos, de formas de ver e viver mundos, esse ‘outros’ sem nomenclatura definida, vem da fluidez da criação e da relação entre ator/atriz e a personagem.

No caso, o corpo de Lázaro Ramos em Madame Satã traz está premissa, corpo preto de terreiro, periférico e que ao dialogar com o abstrato corpo da personagem, me refiro ao João Francisco dos Santos, a Satã deste mundo material, que viveu e lutou contra os sistemas opressores dos anos 30 na Lapa no Rio de Janeiro, mas também a outros homens e mulheres que buscaram viver e não

apenas sobreviver no Brasil racista, criando assim um campo de força que possibilita pensarmos estes corpos dissidentes como *modus operandi* para pensarmos e analisarmos o corpo na cena.

Pensar neste *modus operandi* como forma estética para o jogo de atuação é pensar nas possibilidades de forças que as entidades míticas e arquetípicas podem contribuir para a criação para a cena e como se daria a influência dessa capacidade atoral de modelar a mise-en-scène de um filme. A análise da influência do ator na concepção global de um filme se dá em duas estradas de observação.

A primeira delas é a análise do sistema técnico de um ator, sua performance no sentido seminal do termo, que são as características corporais da sua atuação, desde a análise de um gesto, de uma postura corporal e dos tipos de personagens que este corpo soprará vida. É nesse sentido que me refiro da capacidade de trazer este corpo ancestral para a cena e de ritmar os tons dos filmes em que atua, condicionando até mesmo alguns aspectos da montagem, de acordo com o ritmo dançante da maneira de se locomover e se portar fisicamente no filme.

A segunda estrada é a analisar a imagem como produção de sentido, a partir da personagem fabulada na cena e como essa imagem influencia a recepção, o olhar do espectador e, dessa forma, constrói uma forma estética de política de olhar. E que adote sobre essa questão uma posição barthesiana⁴, em que toda representação/atuação corporal (ou seja, onde o não-verbal em si produza signos) crie um paralelismo há se encarado como uma espécie de metalinguagem em relação ao código comunicacional, suscitando analogias e adaptações, mas sempre buscando quebrar, em alguma medida, a subordinação ao modelo dominante.

Nesta premissa o corpo de Lázaro traz este referencial imagético, vemos em Satã estas formas, o masculino e o feminino em trechos diversos do filme, o caminhar, o gesto de mão, a postura física, a fala (o pretuguês), e as variações de entonação da voz. Ao longo filme vemos este corpo em múltiplas formas. Um corpo que transporta os saberes ancestrais e transforma em comunicante para o público em geral (leigos e iniciados), cria sentido, provoca e move o olhar de quem assiste, assim como as entidades das ruas (Exu e Pombagira) que provocam o desconforto das regras sociais dominantes criando frestas e brechas de potência para os corpos dissonantes dançarem, carnavalizando o mundo.

Ao analisar a figuração e as orientações essenciais das posturas e gestos de Lázaro em Satã traço um paralelo imagético com as entidades citadas. A fúria que Satã combate ao racismo e a homofobia que seu corpo sofre, as expressões de desgosto e nojo na sua máscara-rostos, os giros de tórax, de braços e a verbalização da linguagem da rua, o pretuguês, com alterações em entonações que vão do grave ao agudo. São algumas das relações que observo entre o corpo do ator e o corpo da personagem em uma simbiose com as entidades citadas. Particularmente a carnavalização do momento de potência, quando em festa, ou no preparo da festa, o corpo se multiplica.

Finalizando, trago aqui a análise de duas sequências de cena específicas que traduz o conceito defendido.

“Boa Noite Madamas e Cavalheiros...” (1:10:46 – trecho do filme) Na primeira apresentação performática, a personagem Satã conta a história que ouviu no cabaré da Lapa onde trabalhava, neste momento a ideia do cruzo é personificada, a história de Sherazade narrada na forma que Satã apreende, com seu corpo em estado de representação dramática, a história é representada e can-

⁴ Roland Barthes.

tada/contada em 'pretuguês' e transportando e transformando o espectador, levando ao êxtase e a catarse coletiva em um processo de arrebatamento dos corpos presentes ao show e o seu próprio corpo, o enredo das história em si não importa tanto, e sim a carnavalização dos corpos e a abertura das frestas é que são os comunicantes potentes deste recorte.

No âmbito das teorias de linhagem francesa, Paul Zumthor também nos oferece uma série de contribuições que nos ajudam a pensar as performances da oralidade, com inflexões substantivas para sua percepção, análise e recepção. Seus aportes sobre as poéticas da voz, o corpo, os gestos performáticos e a recepção das récitas da transmissão oral, o fazem realçar, entre outros sentidos, a performance como um "saber ser", um "saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (2023:39-40)

“Em um corpo vivo” de potência, a performance de Lázaro em Satã traz este indicador, é um corpo que atua vivo, pulsante e potente, trazendo um jogo lúdico e visceral, transportando e transformando exatamente dentro da poética das encruzilhas transatlânticas, o tecido corporal brasileiro vem destas encruzilhadas, saberes e formas dançam em espirais de poesia nestas terras.

Na sequência, na cena que inicia no trecho 1:16:54 do filme, traz o modelo/imagem que Satã se inspira para sua próxima performance, Josephine Backer e sua dança potente, encorpada e ritmada ao som dos tambores, dançarina negra tomando o palco que os brancos dançavam sem expressão e sem tônus, músicos negros tocando os tambores, está cena traz o que defendo como corpo-metáfora e funciona para Satã do filme e, diz a biografia de João Francisco (a Satã do mundo material), que este filme também o marcou.

Na sequência somos transportados para Satã se preparando para entrar em cena novamente. Desta vez temos Satã em frente ao espelho recitando as palavras que apreendeu e acrescentando seu estado de espírito, sua potência criativa e neste instante temos a fragmentação de um corpo político que podemos arrolar com um corpo ator/personagem, se colocando em estado de fúria criativa, mas ao mesmo tempo em combate ao sistema que o oprime.

Esta cena traz o masculino/feminino de Exu e Pombagira, as nuances de movimentos de ombros, de mãos, a delicadeza de ventania e da tempestade, a máscara-rostos se transmuta em cada movimento, assim o corpo-imagem de Lázaro em Satã se transfigura em corpo-metáfora, relaciona-se com as potências das imagens das entidades das ruas, trazendo ao repertório do jogo de atuação um aparato arquetípico potente e não literal. Lázaro trouxe em Satã uma possibilidade experimentações transversais, dando à atuação um rico em potência criativa.

E através do conceito da Leda Maria Martins de “oralitura” (2023:41) uma construção de metáfora, onde a interpretação corrente do corpo fundamentar-se numa leitura das “texturas das performances orais e corporais, seus funcionamentos, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais...” (2023:41), determinada pela força da tradição, história, memória e das cosmovisões, aprofundando os estudos da linguagem (signo, semiótica, ícone, símbolo, imagem, diagrama etc.) e como os corpos e a corporeidades se processam, no vocabulário do povo afro-indígena, trazendo para as análises do jogo atoral conotações bastante originais e, não raro, mais amplas do que aquelas que anteriormente possuíam na leitura eurocêntrica

de análise da atuação. Nesse contexto, a defesa de uma possibilidade de que os signos icônicos se ampliem, trazendo para o terreno de pensar a atuação mais próxima do corpo vibrante brasileiro.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim. **Madame Satã** — Link do filme completo: <https://traduagindo.com/2021/04/21/madame-sata-filme-completo/>

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16. ed.-. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A aventura semiológica** / Roland Barthes; tradução Mário Laranjeira. - São Paulo: Martins Fontes, 2001. - (Coleção tópicos).

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. 3.ed – São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2009

DYER, Richard. **Gays and film**. 3 Ed. London: British Film Institute, 1993

HALL, Stuart. The Spectacle of the 'Other. In: Stuart Hall (Ed.) **Representations**. Cultural Representations and Signifying Practices London: Sage and The Open University, 1997.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, n. 2, Brasília, ANPOCS,1983.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: Estudos das performances brasileiras. 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 2ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3ed – São Paulo: Perspectiva, 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990

SILVA, Tomaz Tadeu. **Da Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais /Toma.Z Thdeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SHOHAT, Ella; STAM Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica** – multiculturalismo e representação. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

INDDIEGENTE: o sagrado não santo como reflexo de um corpo indigente

Judson Bezerra de Andrade¹

RESUMO

O artigo traça a trajetória acadêmica diversificada do autor, que transcende o teatro para explorar a criatividade da Inddiegente, através da antropologia e autoetnografia. A metodologia empregada utiliza autoetnografia e cartografia, revelando abordagens metodológicas híbridas. A figura da Inddiegente é uma aparição de um corpo sagrado não santo concebida como uma manifestação do corpo do autor, incorporando presenças espirituais ancestrais, especialmente influenciada pelo candomblé. A pesquisa destaca a relevância da religião na formação estética e poética da Inddiegente. As Práticas Inddiegentes englobam ensaios visuais, colagens, lambe-lambe, videoperformances e autorretratos ampliando o escopo além das manifestações públicas. O estudo oferece uma compreensão abrangente da interseção entre criatividade, espiritualidade e diversidade de expressão na arte da Inddiegente.

Palavras-chave: aparição; autoetnografia; candomblé; Inddiegente;

ABSTRACT

The article traces the author's diverse academic trajectory, which transcends theater to explore Inddiegente's creativity, through anthropology and autoethnography. The methodology used uses autoethnography and cartography, revealing hybrid methodological approaches. The figure of Inddiegente is an apparition of a non-saint sacred body conceived as a manifestation of the author's body, incorporating ancestral spiritual presences, especially influenced by Candomblé. The research highlights the relevance of religion in the aesthetic and poetic formation of Inddiegente. Inddiegent Practices encompass visual essays, collages, licks, video performances and self-portraits, expanding the scope beyond public demonstrations. The study offers a comprehensive understanding of the intersection between creativity, spirituality and diversity of expression in Inddiegente's art.

Keywords: appearances; autoethnography; candomblé; Inddiegente;

A PESQUISA

A investigação abordada neste artigo não se iniciou no ingresso do programa de pós-graduação em artes cênicas. Tem um histórico e é fruto de descaminhos que não tem ponto final. Apenas vírgulas. Seu princípio se deu em 2020, após a gravação do vídeo-manifesto *Véu*, e o surgimento da

¹ Graduado em Licenciatura em Teatro na UFRN. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN), sob a orientação do Prof. Dr Victor Hugo Neves de Oliveira. Bolsista de Demanda Social CAPES. Artista visual e performer. E-mail: judsonjba@gmail.com.

percepção da profundidade que a Inddiegente trazia. A instauração da pesquisa se deu a partir do momento que houve a elaboração do primeiro caderno para registrar dúvidas, ações e esboçar significados, mesmo sem uma finalidade acadêmica, a busca de respostas era algo pessoal, precisava entender as violências e negligências que o meu corpo sofreu e os desvios que ele construiu.

O TCC de graduação em Teatro na UFRN foi elaborado em 2022, partindo de uma pergunta-provocação: *O que é a Inddiegente?*

Tempo depois descobri que, antes de tudo, ela é uma aparição, conceito criado pela sul-africana Lhola Amira baseado na filosofia banto do Ukuvela e afirma que:

corpos negros possuem uma presença espiritual ancestral através do corpo físico. Então, aparições, que pode ser uma ação ou instalações interativas, seria uma prática decolonial de confronto a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, acontecendo dos corpos que atuam para os que aparecem, onde se compreende e vê “o que é a ferida, do que é feita, o que a sustenta, e o que tem sido feito para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la (Amira, 2018a, p. 5, apud Caridade, 2021, p. 30).

A Inddiegente surgiu como uma drag queen em 2020, quando foi nomeada no Baile das Ken-gas - tradicional festa LGBT do carnaval de Natal. É importante que se demarque as condições de seu surgimento pois já naquele momento se evidenciaram estruturas sociais e políticas que a acompanharam em seu desenvolvimento. Barbosa (2005, p. 36) afirma que o baile é “o carnaval irreverente que ocupa as ruas em um desfile satírico, promovendo festa e espetáculo, com exuberância estética e furor político marcantes”. Nesse quadro a nomeação se deu para o cadastro de apresentação do desfile. Por não ter nome foi chamada de Inddiegente.

No final de setembro do mesmo ano houve a gravação de *Véu*, vídeo manifesto para a diversidade e as estéticas afro-diaspóricas. Produção da marca autoral Negro Charme, da pesquisadora Stephanie Moreira, cuja produção e execução foram realizadas por uma equipe composta apenas por pessoas negras, a maioria do estado do Rio Grande do Norte, sendo gravado no Rio Potengi em Natal. Nele, a Inddiegente, como representação de um corpo teimoso e dissidente, é coroada como protagonista.

Durante esse processo de criação, percebi que a aparição era algo que estava se gestando em minha vida a mais tempo do que fui capaz de perceber, ela já existia antes de lhe darem um nome. Tanto os elementos da cultura dos povos de terreiro e dos orixás, como a reverberação das minhas vivências de violência, já faziam parte dos meus processos de criação de forma orgânica, provando a existência da aparição em mim.

Tal percepção, fez com que a Inddiegente se transformasse em foco de meu interesse teórico, dando corpo a uma pesquisa empírica que se configurou em duas linhas temporais, tendo *Véu* como marco: 1) *presente-passado*, em que busquei criações artísticas que precederam a gravação do vídeo manifesto; e 2) *presente-futuro*, que consistiu na organização dos rastros encontrados e o estabelecimento da pesquisa a partir da compreensão de que a Inddiegente era uma aparição do meu corpo.

Aqui compartilho percepções em construção e fragmentos, tendo em vista que o objetivo desta pesquisa em andamento é aprofundar teoricamente as reflexões acerca da construção da

Inddiegente e seus desdobramentos artísticos a partir de um contexto sociocultural de violência e negligências.

É relevante apontar o momento em que se encontra tal processo. continuarei utilizando a auto-etnografia como metodologia de pesquisa, que resultou, inclusive, no trabalho intitulado *A Falha, A Fala, A Faca: Ensaio de um Corpo Inddiegente* (2022) organizado em três momentos: falha, faca e fala.

A **Falha** trata dos desvios da morte, do silenciamento e do epistemicídio. Nela, traço um percurso desde a infância até a graduação. A **Faca** tem como cerne a construção estética e poética através dos rastros que culminaram na aparição da Inddiegente e do termo *corpo sagrado não santo* – que condensa importante debate sobre a relação entre sagrado, corpo e arte. Por fim, a **Fala** é onde compartilho processos chamados de *Práticas Inddiegentes*, elaboradas com base na ideia de que a *aparicação* pode ser entendida como prática pedagógica, cênica e de visualidades urbanas.

A questão principal foi respondida. Mas, esse processo de pesquisa deixou lacunas que precisavam ser preenchidas e isso está em construção nesse momento. Destaco a motivação do estágio atual de investigação: De que forma o contexto sociocultural influencia na prática artística?

(DES)CAMINHOS

O meu percurso acadêmico foi errante e busquei entender o processo criativo que envolvia a Inddiegente em outras áreas de conhecimento além do teatro. Reencontrei o desejo de me aproximar da antropologia e suas formas abrangentes de pesquisa. Nesse descaminho me deparei com a autoetnografia que se aproxima da autobiografia e dos relatórios de si e se caracteriza por “uma escrita do “eu” que 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, 2010, p. 83).

O principal referencial teórico usado para basilar a metodologia de pesquisa iniciada em 2022 foi o artigo *Contribuições Possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a Pesquisa na Prática Artística* da professora de dança Sylvie Fortin. Inquietações e angústias me levaram a encontrar o artigo *Rastros Metodológicos Para Poéticas Híbridas: da crítica genética, entre provocações (auto) etnográficas*, à cartografia de Vinícius Lírio (2017) e considerar a necessidade de fundamentar essa pesquisa em rastros metodológicos híbridos entre autoetnografia e cartografia, que influencia a forma de escrita.

Pela necessidade de estudar o campo social ao qual eu estou inserido, recorro a autoetnografia para elucidar com maior profundidade o esboço conceitual do *Corpo Indigente*, que surgiu ao decorrer da pesquisa e até então se caracteriza como um corpo negro, gordo, LGBT e não cristão que é engendrado por negligências que o desumaniza.

Ao ter sua humanidade negada, os corpos indigentes são identificados como inferiores e dissidentes da “norma” (branca, cis, heterossexual e magra), não sendo detentores da plenitude de direitos básicos como saúde, segurança e educação, gerando assim violências, traumas e reações.

A autoetnografia necessita de um cuidado especial já “que a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros” (Fortin, 2010, p. 83). Esse recurso

é utilizado para fundamentar a minha vivência pessoal enquanto um Corpo Indigente, ilustrando os contextos sociais ao qual estive e/ou estou inserido.

São dedicados aos diários de pesquisa um olhar atento a sua relevância. Esse artifício é usado por mim desde 2020, assim como fotografias e registros audiovisuais, como fonte fundamental de investigação. Eles explicitam a construção da Inddiegente enquanto sujeita da pesquisa e o meu processo formativo enquanto pesquisador. São rastros.

RASTROS

Gosto de escrever em papel e isso contribuiu para um acúmulo de escritos em vários lugares diferentes, blocos de notas, post-its e cadernos de aula. Quando adquiri um caderno para fazer anotações sobre a Inddiegente, não pensava em construir algo acadêmico, era uma forma particular de entender o que estava acontecendo comigo; buscava responder para mim o que era essa figura intrigante.

Por sofrer negligência do meu primeiro orientador, um homem branco, busquei respostas por diversas áreas (artes cênicas, psicologia, ciências sociais e artes visuais), anotando tudo que eu achava que poderia me responder, sem foco exclusivo no teatro. Assim fui construindo rastros metodológicos como um pesquisador: escrevia as suposições que seriam mantidas ou não de acordo com o encontro de referências teóricas. Os cadernos não eram fontes estáticas, algumas anotações com o tempo se mostraram voláteis, outras sólidas.

Investigo a Inddiegente e seu corpo enquanto objeto-sujeito que deixa rastros que se confundem com o meu trajeto enquanto pesquisador-artista, me tornando, assim, também sujeito da pesquisa. Nos últimos três anos acumulei mais de seis cadernos de escritos como dispositivo de ajuntamento de percepções, processos e fontes de estudo, a seguir destaco quatro deles.

O primeiro caderno é de março de 2019, nesse período busquei referências pretas em outros estados como Bahia, Paraíba e Rio de Janeiro, visto que na minha graduação, fortemente eurocentrada, epistemologias negras não foram abordadas. Nele constam referenciais teóricos e práticos de artistas-pesquisadores que tem o corpo negro diaspórico como centro de investigação e fonte de saberes plurais. Antecedeu o marco temporal *Véu*, mas contribuiu diretamente na atual investigação.

O segundo caderno teve sua primeira anotação em novembro de 2020, comprado depois da gravação de *Véu*. Nele fui anotando *insights* sobre a Inddiegente, possíveis respostas, sensações, diário de maquiagem, ideias artísticas, referências nacionais e potiguares, textos poéticos, roteiros de performances e desenhos. A forma de escrita mais fluida contém textos curtos e longos que versam sobre angústias, questionamento e fabulações.

Há uma perceptível tentativa de encaixar minha pesquisa em alguma temática ligada ao teatro negro e a vontade de ser acolhido enquanto pesquisador sem sucesso. Na parte final do caderno há organizações de processos artísticos mais elaborados e esboços cartográficos.

Sua escrita antecede o TCC e tem um espaço maior entre as anotações, pois mesmo tendo um “objeto” de pesquisa eu não tinha uma orientação, ainda estava perdido. Foi fundamental para a escrita dos ensaios do corpo Inddiegente e continua sendo importante na pesquisa do mestrado.

O terceiro foi riscado pela primeira vez em agosto de 2022. Ao perceber a importância da escrita manual para a visualização do processo, seu preenchimento foi mais rápido assim como as elucidações contidas nele. Esse caderno surgiu na mesma época que consegui um orientador para o TCC, uma bixa preta, o professor Me. Franco Fonseca.

Um dado importante desse caderno é que há uma enorme quantidade de páginas dedicadas a antropologia e principalmente, elaborações esboços de obras de artes visuais, mostrando assim, uma virada de produção artística. Nele também contém esboços de outras pesquisas, devolutivas da apresentação do TCC e o projeto de mestrado.

Por fim, o quarto caderno teve sua primeira anotação escrita em maio de 2023. Seu preenchimento vem se dando pelo escopo da dissertação, organização, nomenclatura, referências e escritas a serem desenvolvidas além da estruturação de artigos e comunicações orais de eventos acadêmicos relacionados a minha prática investigativa. As anotações continuam tendo como cerne a atual pesquisa, desdobramentos, esquematização de escrita e ideias artísticas, cênicas e visuais.

Eles foram formulados em contextos diferentes de investigação, desde o conhecimento da área, passando pela percepção e análise da Inddiegente como objeto-sujeito. Desvelam a minha progressão e as minhas formas de fazer pesquisa, abordando as negligências e violências neles relatadas.

A INDDIEGENTE

A Inddiegente como uma *aparição*. Conceito afrorreferenciado utilizado pela artista Lhola Amira para nomear suas ações artísticas. Ela habita o mesmo corpo que a sul-africana Khanyisile Mbongwa, curadora e acadêmica, uma existência plural, que em momentos pertinentes fornece o corpo para a presença de Amira. “A estética abordada por Lhola Amira questiona como o corpo negro é percebido na maioria das vezes, como invisível ou hipervisível pela sociedade” (Caridade, 2021, p. 35). Durante uma visita no Brasil ela ocupou as ruas de São Paulo para promover ações de amor preto radical para despertar a possibilidade de cura.

Amira comenta que:

[...] corpos negros possuem uma presença espiritual ancestral através do corpo físico. Então, aparições, que pode ser uma ação ou instalações interativas, seria uma prática decolonial de confronto a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, acontecendo dos corpos que atuam para os que aparecem, onde se compreende e vê “o que é a ferida, do que é feita, o que a sustenta, e o que tem sido feito para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la (Amira, 2018a, p. 5, apud Caridade, 2021, p. 30).

Amira ainda afirma que a definição ocidental de performance não dá conta de definir o que ela faz, não é uma criação de personagem, é algo maior e mais espiritual. O mesmo acontece quando a Inddiegente aparece. Não é um personagem, ela se mostrou uma aparição do meu corpo, demarcado pela maquiagem cobrindo o rosto todo como um véu. Não há uma encenação, apenas está presente. Ela é meu processo de cura da ferida que me machuca: o desamparo. É a minha dor que anda pelas ruas.

A sua nomeação, no carnaval de 2020, foi dada em um momento de pressa e acaso, por não ter nome se tornou a Inddiegente, mas ao longo tive a percepção de que essa escolha foi um reflexo da minha vivência e sentimento interno de indignação e não pertencimento. Grada Kilomba (2019, p. 56) fala que: “no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão corpos que não podem pertencer”. Eu sou o Corpo Indiegente que ela habita, é minha dor do não suporte e não escuta. A dor da minha mãe e da minha avó que desde sempre sofreram com o racismo. A dor desse mundo-trauma.

Durante o isolamento social causado pela pandemia de Coronavírus, um mês do Baile das Kengas, houve o início das experimentações em casa que envolviam maquiagem, cenário, figurino e elaborações de videoperformances. Para a confecção do videoperformance utilizei meus saberes acumulados da graduação em teatro e do terreiro, mas sem dúvidas o candomblé se sobressaiu. Zéca Ligiéro (2012, p. 15) afere que

“Outro teatro” é a definição aplicada às performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século XX.

Essa definição é a que mais se aproxima do que ocorreu nesse período, não é possível negar a influência do contexto religioso como referência para a utilização de elementos e símbolos presentes no corpo da Inddiegente. Cresci em um lar católico onde o sagrado era encontrado no prédio da igreja, Deus e Jesus no céu, como seres puros, superiores, incapazes de errar, assexuados e com gênero bem demarcado, o masculino. Sagrados. Nós éramos os impuros que sempre deveríamos pedir perdão a essas entidades, ocupando o lugar de inferior, errante e perdido. Profano. Aos 24 anos encontrei o candomblé e a minha visão de mundo foi ampliada.

Quase uma década de vivência contínua dentro de um terreiro proporcionou o encontro com uma cosmo percepção que é “uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (Oyěwùmí, 2002, p. 03). Diferente da concepção ocidental, eu me tornei alguém diferente do que aprendi a ser. Entendi que meu corpo era sagrado, mas não puritano, preso às amarras moralistas cristãs, o orixá ao qual fui iniciado estava também no meu corpo. O sagrado e o “profano”, substituído por “não santo”, não eram mais separáveis.

No candomblé, o corpo é morada do orixá, um templo sagrado que manifesta a energia ancestral da divindade. Um corpo em conexão íntima com o seu sagrado. Me tornei templo, o santo não era mais apartado por um prédio como antes, o meu corpo então deixou de ter interditos que geralmente são colocados como tabu para a igreja católica.

Um corpo que não se separa de seu deus em momento algum, independente de identidade de gênero ou comportamentos sociais. O Corpo sagrado não santo é uma síntese desse sagrado e profano julgado, é como o carnaval, festa que nomeou a Inddiegente, que no cristianismo é a festa da carne, momento em que há a suspensão do sacro por alguns dias. Por muito anos, ainda no período escravocrata, era o momento de louvar seus orixás sagrados, colocando seus afoxés e maracatus na rua.

PRÁTICAS INDDIEGENTES

As Práticas Inddiegentes são as ações que surgiram depois de *Véu*, como desdobramentos da Inddiegente que ocorrem de forma individual e coletiva. Essa nomenclatura surgiu como forma de categorizar as ações que iam além das aparições públicas como ensaios fotográficos, escrituras, criações em artes visuais e artes cênicas. Algumas serão citadas a seguir.

Ensaio visuais, colagens, lambe-lambe, publicações e mostras fazem parte desse processo. *Recriação do Lado Avesso*, trabalho em parceria com Nayane Vieira², que se repetiu em *Rastros de Um Corpo Gordo*, também com parceria de Guilherme Almeida³, foram trabalhos que participaram da Mostra Digital de Ensaio Visuais promovida pelo NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual da UFRN). A colagem *D'eu também sangra* participou do Cubo de Luz, exposição coletiva realizada no centro de Natal. Os lambe-lambes ocuparam galerias, como a Estopim e Chama – Entre Norte e Nordeste, que reuniu artistas dessas duas regiões, esses mesmos lambes também ocuparam a rua e até a UFRN.

Outra experiência foi a Oficina de Automaquiagem Drag promovida pelo II Afronte – Festival de Cinema LGBT. A prática foi dividida em dois dias, somando quatro horas de encontro. No primeiro dia foi pedido que separassem três materiais para criar uma maquiagem de forma orgânica, sem pensar muito em referências estéticas (baseado na primeira maquiagem da Inddiegente que foi feita com poucos materiais). Ao longo desse encontro foi compartilhado as possibilidades de *drag queen* e ao final, a proposta de dedicar o segundo dia para uma maquiagem mais consciente onde deveria se pensar em referências estéticas e materiais que queria utilizar na segunda maquiagem (baseada no atual processo de montagem da Inddiegente).

Após a percepção da grandeza da Inddiegente, construí lugares para minhas práticas a partir de caminhos desviantes, buscando ampliar os entendimentos sobre essa figura intrigante que surgiu como uma brincadeira de carnaval e se mostrou ser uma criação muito potente que se espalha em várias linguagens.

A APARIÇÃO

A Inddiegente é um ente, uma aparição do meu corpo, ao contrário de seu nome, remove a indigência que me deixa visível, tanto quanto artista como humano, status negado a mim por muito tempo. Como fruto das violências carregadas pelo meu corpo, ela se mostra como a dor que anda pelas ruas, seu lugar de nascimento”.

Não me via na graduação em teatro e atualmente faço como Lhola Amira, que segundo Gorzillo (2019, p. 65) “nega os termos usuais e as propostas conceituais, mesmo que móveis, creditando seu trabalho à presença apenas”. Foi criada uma outra linguagem, um outro teatro. Ligiéro (2012, p. 23) diz que:

² Nayane Vieira é graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente desenvolve pesquisas em dois campos: Pixação, Mulheres e Urbanidade; Gênero e Política no Cangaço nordestino. Integrante do GUETU - Grupo de estudos e pesquisas em Etnografias Urbanas (UFPB).

³ Guilherme Almeida, é artista visual, designer e estuda Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFBA. Trabalha com pintura e escultura a partir de materiais trazidos do seu cotidiano de um lado para apresentar questões complexas e irônicas com relações de poder e espaço, mas também traz olhar humano aos seus personagens em cenas de amor, afeto e leveza.

Devemos estender a questão do Outro Teatro a outros parâmetros para perceber que a teatralidade não reside apenas na psicologia dos personagens e na trama de seus destinos enquanto texto falado, mas, sobretudo, nos seus aspectos ritualísticos, fantásticos, metafísicos, expressos especialmente na combinação dos distintos elementos como a música, a dança, o uso de máscaras, o canto, a cenografia e a narrativa épica.

A Inddiegente vai além de tudo isso, e “apenas” na presença apresenta possibilidades cênicas através da maquiagem, figurino, cena e práticas artísticas. Desvela também sentidos além do sensível como resultado das violências sofridas ao longo de toda uma vida.

Inconscientemente escolhi a rua, lugar que me violentou por muito tempo, para exercer a presença de outra forma, uma perspectiva exusíaca que “compreende-se como um vasto campo em que operam diferentes saberes praticados. Essas práticas remetem, assim, a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’)” (Rufino, 2019, p. 110). A Inddiegente age na aparição, depois de tantas opressões percebi que retomar e retornar a ela era retomar a minha vitalidade.

A participação no Baile das Kengas foi um desses retornos, a rua que mata corpos negros é a mesma rua que eu uso para resistir, ocupo-a numa tentativa de perder o medo desse local que me assustou desde a infância.

Ao investigar a processo de criação da Inddiegente a coloco como uma criação extra-acadêmica, mas porque a academia quis. Não houve acolhimento ou pertencimento às minhas subjetividades. Em sua dissertação, Waleff Caridade (2021, p. 37) complementa:

Para se desenvolver uma aparição, é importante quem investiga e realiza ouvir com muito cuidado o que corpos negros precisam realmente dizer, porque a prática não vem de um lugar intelectual ou de um lugar acadêmico ocidentalizado, é sobre feridas traumáticas muito profundas e só funcionam como práticas de cura se os gestos forem contínuos para, assim, acessar a cura implícita neles; caso contrário, serão apenas gestos-símbolos especulativos.

Essa busca por respostas possibilitou a percepção das dores sentidas pelo meu corpo, essa pesquisa cheia de dores ajudou no processo de cura e emancipação, sentimentos importantes que envolvem o conceito de aparição. Sobre isso, Caridade (id., p. 38) continua: “impor os sentimentos enquanto uma questão política é engrandecer a liberdade, uma vez que, se não seguimos sendo seduzidos para um sistema de dominação”.

As construções que cercam essa aparição também vêm de um período anterior a academia e envolvem minhas vivências, meu corpo e meu território. Finalizo com Kilomba (2019, p. 59):

Quando produzimos conhecimentos, argumenta bell hooks, nossos discursos incorporam não apenas palavras de luta, mas também de dor – a dor da opressão. E ao ouvir nossos discursos, pode-se também ouvir dor e a emoção contidas em sua precariedade: a precariedade, ela argumenta, de ainda sermos excluídas/os de lugares aos quais acabamos de “chegar”, mas dificilmente podemos “ficar”.

Subverti o lado de “fora” e a precariedade oferecida e os transformei em lugar de possibilidade e transmutação de dor em arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIRA, Lhola. Conversas. **Catálogo 33ª Bienal de SP**, 2018a. Entrevista a Wura-Natasha Ogunji.

ANDRADE, Judson Bezerra. **A Falha, A Faca, A Fala**: Ensaio de um Corpo Inddiegente. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2022.

CARIDADE, Waleff Dias. APARIÇÕES E HOMENS NEGROS: **Masculinidades, Racismo E A Construção Por Meio Do Simbólico**. Dissertação. (Mestrado) – Universidade De Brasília. Brasília 2021.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Trad Helena. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **In Cena**, n. 7, p. 77-88, 2009.

GORZILLO, Maria Regina. **Processos de criação em performance e as práticas comunicativas**. Dissertação. (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo. 2019.

KILOMBA, Grada (trad. Jess Oliveira). **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. In **Revista Poiésis**, v. 13, n. 19, p. 15-28, 2012.

LÍRIO, Vinícius. Rastros metodológicos para poéticas híbridas: da crítica genética, entre provocações (auto)etnográficas, à cartografia. **Revista Aspas**, 7(2), 126-137. 2017

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké . Visualizando o Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĔWÙMÍ, Oyèrónké . **The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

POÉTICAS DO A(R)TIVISMO: existirmos, a que será que se destina?

Jorge André Paulino da Silva¹

RESUMO

Apresentar objeto de pesquisa se transformando em proposta é o que objetivo. Início no por vir, no que virá já existindo, a partir da noção de Ubuntu (Ramose, 1999), que perpassa a experiência do coletivo Sociedade dos Poetas Por Vir, de Teresina. Pretendi compreender a constituição do coletivo ativista-poético, e busco mergulhar nas relações entre Arte e Ativismo – A(r)tivismo – para descobrir o que nos move a existir em Arte e Ativismo. Compreendo que existimos porque a poesia gira, envolve e nos pertence a todas/os/es, tanto pessoas detentoras do saber-fazer-poder poesia, quanto gente do povo e vivências cotidianas. Recorro às origens do termo Arte Ativista, ou A(r)tivismo (Mesquita, 2008), e à poética enquanto arte ativista (Vilas Boas, 2015). Nos textos visitados, identifiquei pretensões de universalidade e falta de discurso racializado. Concluo, então, pela demanda do aprofundamento em um A(r)tivismo Negro e em como se expressam artistas negras/os/es.

Palavras-chave: arte; ativismo; a(r)tivismo; poesia.

ABSTRACT

Presenting a research object turning into a proposal, as objective. I begin with what is to come, what will come already existing, based on Ubuntu (Ramose, 1999)'s notion, which permeates the Teresina's Sociedade dos Poetas Por Vir collective experience. Aims understand collective activist-poetic's constitution, and I seek to delve into the relationships between Art and Activism – A(r)tivism – to discover what moves us to exist in Art and Activism. I understand we exist because poetry revolves, involves and belongs, both people who have the poetry's knowledge-how-to-power, as well as common people. I refer to the origins of the term Activist Art, or A(r)tivism (Mesquita, 2008), and to poetics as activist art (Vilas Boas, 2015). In the visited texts, I identify claims to universality and a lack of racialized discourse. I conclude, then, by the demand for a deeper understanding of Black A(r)tivism and how black artists express themselves.

Keywords: art; activism; a(r)tivism; poetry.

INTRODUÇÃO

No presente artigo, pretendo falar dos caminhos que têm me levado na condução da busca pelo meu tema de pesquisa de doutorado. A utopia que alimento, enquanto meu ser e fazeres po-

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), sob a orientação da Prof.^a Dr. Marianna Francisca Martins Monteiro. Produtor Cultural da Universidade Federal de Alagoas e Poeta membro do coletivo ativista-poético Sociedade dos Poetas Por Vir. E-mail: jap.silva@unesp.br.

éticos, é a de que todo mundo pode ser poeta, ou, ao menos, poesia. E esta convicção construí na participação como membro do coletivo ativista-poético Sociedade dos Poetas Por Vir, meu primeiro objeto de estudo.

Ao longo da pós-graduação, o objeto vai se constituindo em proposta de pesquisa, quando intentei tratar da constituição de coletivo ativista-poético. Atualmente, o tema vai se transformando poéticas do a(r)tivismo

Meu objetivo é apresentar esses percursos que tenho feito. Na primeira parte, trato de como início no por vir, no que virá já existindo, e recorro a Ramose (1999): trago a Sociedade dos Poetas Por Vir, de Teresina – e explico porque recorri a Veloso (1979) no subtítulo de meu texto. Em seguida, abordo como pretendi compreender constituição de coletivo ativista-poético, e sigo no atravessamento das relações entre Arte e Ativismo – A(r)tivismo.

Atualmente, busco compreender o que nos move a existir em Arte e Ativismo. Para quê artistas atualmente? Também lanço mão de Chaia (2007) e Mesquita (2008), com as origens do termo Arte Ativista, ou A(r)tivismo; Benjamin (1994), e a historicização sobre o flâneur; Rocha (2021) e os vários ativismos identificáveis na cultura pop contemporânea, e de Vilas Boas (2015), o qual apresenta a própria poética enquanto arte ativista. Ao final deste artigo, exponho como gostaria de conhecer mais o A(r)tivismo Negro, como se expressam artistas negras/os/es.

NO PRINCÍPIO, ERA A PALAVRA: POESIA!

O título deste artigo busca explicitar minha conexão com o Piauí. Caetano Veloso (1979) fez a música por ocasião do falecimento de Torquato Neto, poeta piauiense que foi integrante da Tropicália, movimento contracultural brasileiro, junto com ele. Em visita ao pai de Torquato, Caetano chorou a primeira vez desde a morte do amigo, e foi consolado com cajuína, suco de caju clarificado e bebida típica do Piauí, e da conversa teve a inspiração de compor os oito versos. Mas como isso me remete à Sociedade dos Poetas Por Vir (SPPV)?

O grupo também é atravessado pela morte de um de seus fundadores, em situação análoga à de Torquato: ambos tiraram a vida. A família de Victor Marchel, o sociopoeta fundador, promoveu visitas e foi visitada nos períodos que se sucederam à proximidade da perda. Talvez não tenha havido inspiração semelhante à do cantautor-poeta baiano, mas uma menina se mobilizou, e teve o lamentável fato também como catalisador de ações: a SPPV. Mas afinal, o que é a Sociedade dos Poetas Por Vir? Como se constituiu?

A Sociedade dos Poetas Por Vir é um coletivo de poetas/poesias e foi fundada em 2006, a partir das cons(pirações) de dois jovens estudantes de Psicologia numa faculdade particular de Teresina, André “Café” Oliveira e Victor Marchel, o qual batizou o grupo. Há inclusive um estatuto, ato fundacional necessário para movimentações legais e institucionais, como aquisição de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), participação em editais públicos e privados de financiamento, mas que acima de tudo comprova formalmente seu surgimento, em setembro de 2006.

A proposta inicial da SPPV foi a de aliar debates sobre filosofia e poesia, segundo relatos de André “Café”. É um período do qual não tenho registros, contando apenas com fontes orais para

saber mais a respeito. Avançando o histórico um pouco para dezembro de 2010, temos a criação do blog de poesias *sociedadedospoetasporvir.blogspot.com*, para abrigar produções dos sociopoetas – como se autodenominam os membros do grupo. Com a devida licença, permitam-me retomar ao tema da morte, e da conexão dele com minha proposta de pesquisa.

Espero ter deixado entendido até aqui que a escolha da música como subtítulo, a história de mortes em grupos culturais por suicídio e a existência em/por/para poesia têm por objetivo traçar um panorama inicial do meu trabalho. A música me aproxima do Piauí, ocorreram duas mortes impactantes de artistas piauienses e, a partir e apesar disso, existimos. Caetano enquanto Tropicália, nós enquanto Sociedade dos Poetas Por Vir. E isso não é apenas uma questão geográfica, podendo se configurar em ontológica: o do ser artista piauiense.

Tratar sobre a SPPV também me remete à minha busca espiritual: comecei a ter contato com o espiritismo kardecista e com a umbanda por causa de minhas doenças – tenho Espondilite Anquilosante, doença reumatológica, e Esclerose Múltipla, doença neurológica. A certa altura, uma entidade me disse que eu precisava trabalhar espiritualmente, para poder melhor lidar com as dores que eu sentia, intensificadas por eu estar vibrando energias densas. Nas sessões em que participei, tratamos de “giras”, o que logo me remeteu à Poesia Gira, e passei a crer que a atuação enquanto Sociedade dos Poetas Por Vir também me remeteria ao desenvolvimento do meu ser espiritual.

Mas não pretendo ter a espiritualidade como meu tema de pesquisa; menciono porque é uma temática que se cruza com o meu trabalho. E a poesia fala de tudo. A SPPV falou e fala (de) muito, abriu e abre caminhos. E gira! uma vez que pode recorrer a muitos materiais. A poesia surrealista, por exemplo, trata do inconsciente, de hipnose, de espiritualidade. Baudelaire é a um só tempo poeta e pensador da cidade, e essas existências não estão separadas, cabendo também à pesquisa o papel de unir essas coisas. Os comentários à escrita são um momento posterior.

No início do resumo para esta Comunicação Oral, pensei no por vir como o que virá já existindo, como o Ubuntu para Ramose (1999). Reflexão semelhante também é encontrada em Leda Maria Martins (2023) e o tempo espiralar. Cabe aqui uma explicação: por que Ubuntu para Ramose é o que virá já existindo? E por que trazer Ramose?

Nas palavras do autor:

Ubuntu é a raiz da filosofia africana. A existência do africano no universo é inseparavelmente ancorada sobre ubuntu. Semelhantemente, a árvore de conhecimento africano deriva do ubuntu com o qual é conectado indivisivelmente. Ubuntu é, então, como uma fonte fluindo ontologia e epistemologia africana (Ramose, 1999, p.1).

Assim, o ser e a forma de produzir conhecimento, segundo Ramose (1999), derivam da mesma fonte, do ubuntu:

Ubuntu é atualmente duas palavras em uma. Consiste no prefixo *ubu* e na raiz *ntu*. Ubu evoca a ideia da existência, em geral. Abrindo-se à existência antes de manifestar a si mesmo na forma concreta ou no modo de existência de uma entidade particular. Ubu aberto à existência é sempre orientado para um desdobramento, que é uma manifestação concreta, incessantemente contínua, através de formas particulares e modos de ser. Neste sentido, *ubu* é sempre orientado para um *ntu*. Em um nível ontológico, isto não é uma separação e divisão estrita e literal entre *ubu* e *ntu*. *Ubu* e *ntu* não são radicalmente separáveis e realida-

des irreconciliavelmente opostas. Pelo contrário, são mutualmente fundadas no sentido em que são dois aspectos da existência como uma unicidade e inteireza indivisível. (Ramos, 1999, p.2, grifos do autor).

Ao trazer essa noção para a pesquisa, compreendo nossa existência, a um só tempo, enquanto formas de fazer esse existir se manifestar. Uma vez que optamos por nossas manifestações ocorrerem por meio da poesia – na maneira como ela se apresentar – nós, sociopoetas da Sociedade dos Poetas Por Vir, nos animamos e somos animados por ações que circulem os fazeres poéticos por onde estivermos.

O autor segue por apresentar a natureza da palavra ubuntu como um nome verbal:

Ubuntu é, então, um gerúndio. Mas também é um gerundivo ao mesmo tempo, desde que o nível epistemológico possa cristalizar dentro de si uma forma particular de organização social, religiosa ou legislativa. Ubuntu é sempre um “ade” e não um “ismo” [é sempre um estado de ser e não um sistema]. [...] O sufixo ismo deixa uma impressão errônea que estamos encarando verbos e nomes como entidades fixas e separadas existindo independentemente. Portanto, eles funcionam como fixações para ideias e práticas um tanto quanto dogmáticas e conseqüentemente imutáveis. Então, o dogmatismo e imutabilidade constituem falsas necessidades baseadas num pensamento fragmentado. Este último é um pensamento – baseado no entendimento de estrutura linguística de sujeito-verbo-objeto – que postula uma oposição fundamental irreconciliável no vir a ser (Ramos, 1999, p.3).

Feita essa apresentação inicial, passamos agora pela continuidade da trajetória de pesquisa.

SEGUINDO A TRILHA

Em seguida, apresento os caminhos pelos quais a pesquisa foi sendo traçada. Onde está escrito, dito, registrado que esse grupo se reivindica ativista-poético? Isso nos ajudará a compor a trama.

Em busca dos "autos do processo", podemos encontrar provas em depoimentos de sociopoetas, nos cards de divulgação das formações ativista-poéticas, além das fotos desses momentos. Sentimos aí uma aproximação com Kant e o modelo judicial em suas argumentações, que o levam à pretensão de universalidade. Pretendo seguir caminho diverso, mais particularizado – sem perder de vista discussões mais abrangentes – pois tratando de ativismo fui sentindo falta de abordagens sobre o ativismo negro em meu percurso. Esse é o primeiro ponto.

Mas é preciso sair da constatação, da descoberta, do superficial. Como esse ativismo negro surge? Isso nos ajuda a mergulhar na temática para avançar a partir dela, observando e descrevendo como se dá a passagem.

Ao tratarmos de surgimento, historicizamos. Daí podemos remontar aos dadaístas, dado que o ativismo tem uma história, existe um desenrolar do tema. Podemos lembrar do flanêur de Benjamin (1994), analisando Baudelaire, e aí localizar os dadaístas em articulação.

O flanêur, no século XIX, é aquele que faz da rua a sua casa. É ligado à figura do ocioso, em oposição à ética do trabalho, e comumente confundido com a figura do vagabundo, do artista, do poeta, concebido no seio da burguesia, em contraposição àqueles que trabalham.

Também é possível ficarmos nos anos 1970, seguindo a trilha de Rose Rocha (2021), com base em Chaia (2007), em perspectiva genealógica, pois o ativismo nasce e renasce cotidianamente em práticas artísticas as mais variadas.

Chaia (2007) entende assim o ativismo:

O ativismo delimita o âmbito de ação que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da Internet. A difícil sociabilidade, percebida pelas opressões sócio-políticas, imprime urgência à prática ativista, que deve ser sempre compreendida no conjunto de diversidades estéticas e nas heterogêneas situações políticas. Na contemporaneidade, ao se considerar uma perspectiva política, desenham-se diferentes posições que constroem uma linha que vai desde o artista libertário até o ativista programático. Nesse sentido, o ativismo apresenta-se como uma forma de micropolítica que conduz tanto para o reino da hiperpolítica quanto para o campo das heterotopias (p.3).

Mesmo sem respostas, essas duas perspectivas apontadas podem ser vistas como pressupostos de aproximação à pergunta posta. Rocha (2021) nos apresenta que: “falar em ativismo significa nomear práticas, posturas e linguagens nas quais o engajamento é necessariamente um tema de resistência, dissidência ou dissenso” (p.16). Arte e política, uma imbricada na outra, é a proposta da autora.

Quando trato que "a poesia gira!" estou falando sobre a natureza da coletividade. Voltando para o Ativismo, recorro a Mesquita (2008) e Villas-Boas (2015). O primeiro, mais abrangente, expõe que

[o] termo Arte Ativista, frequentemente confundido com A(r)tivista ou Artivista, tem origem em 1996, criado pelo coletivo norte americano Art Ensemble, termo este, que foi introduzido para definir os artistas ativistas, ou em outras palavras, pessoas que fazem o uso de tecnologias e mídias diversas, a fim de intervir na sociedade através de ações artísticas, sem necessariamente, para isto, ter que obrigatoriamente ser artista por formação (Mesquita, 2008, p.40).

O conhecimento dos fazeres artísticos não era requisito para as poéticas a(r)tivistas, uma vez que o posicionamento político dos agentes, e as ações dali oriundas, é que direcionavam o trabalho de acordo com o momento.

Em seguida, o autor expande a noção de arte ativista para além da ideia de arte engajada:

Considere que arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2008, p.17).

Sobre os conflitos que possam advir de uma arte ativista, posicionada de forma alternativa aos grandes monopólios de mídia, Mesquita (2008) situa manifestações ativistas ocorridas em todo o mundo, nas proximidades de virada do milênio:

No fim do milênio, um ciclo de manifestações ativistas entre os anos de 1999 e 2001, como os protestos ocorridos em Seattle (N30, 30 de setembro de 1999), Praga (S26, 26 de setembro de 2000), Quebec (A20, 20 de abril de 2001) e Gênova (J20, 20 de julho de 2001), mostrou que uma crítica contra os impulsos do neoliberalismo também pode ser original, dinâmica, criativa e festiva. (MESQUITA, 2008, p.35).

Nessa conjuntura, os artistas são catalisadores na busca comum por novas formas de engajamento político. A arte ativista produz instâncias de oposição, em vez de ser oposição de fato. O autor compreende o ativismo artístico como uma ação processual de resistência, produzindo meios de conscientização social e de impacto midiático. É a inserção do poético na vida cotidiana, no entendimento de Mesquita (2008).

Villas-Boas (2015), por sua vez, apresenta uma perspectiva mais subjetiva ao ativismo, inscrevendo a própria poética na relação entre arte e ativismo:

Este trabalho reforçou em mim a ideia de que os conceitos e as angústias provenientes das indagações surgidas durante os processos de busca são inerentes a uma poética própria; ser um artista é ser um ativista. E se o ativista que trabalha com arte é conhecido por a(r)tivista, tanto melhor. Fazer arte é fazer o ato político de resistir ou re(e)xistir à sociedade do capital que engole a todos. Isto é por si só um ato de ativismo (VILLAS BOAS, 2015, p.256).

Assim a trama vai se construindo, passeando também pelo futurismo. Debruçar-me sobre o ativismo negro pode ser uma originalidade do trabalho. Como as questões aqui levantadas surgem no panorama geral da temática, ou questões semelhantes? Por que são utilizadas? Ou não são utilizadas? Ativismo é recorrido pela Arte Negra?

No meio desse "continente" de tramas, preciso inicialmente ter noção para adentrar no "país" do tema. É necessário dosar a dispersão para escolher os autores que mais conversam com o que proponho pesquisar.

Compreendo que Ativismo e poesia não são temas lineares - e nem pretendo que sejam. Acredito que a sensibilidade e o espírito de poeta possam auxiliar a tecer esse fio condutor. Para o XII Encontro da Abrace, apresentei a conversa que tenho elaborado a respeito das partículas que compõem o ativismo: arte e ativismo, e a relação entre elas.

A título de tese, poderei trazer um capítulo para ajudar a compreender a Sociedade dos Poetas Por Vir, trazer o coletivo para fora das zonas de obscuridade. E daí qualificar o que parecer engessado na pesquisa.

A vigilância epistêmica – se é que se pode chamar assim – é para que não fique uma discussão solta demais. Para poder sair da tese, quem sabe, com um curso sobre ativismo.

Voltando do devaneio: existe um a(r)tivismo Negro? Isso dá um trabalho: a relação existente entre ativismo x ativismo negro. Na SPPV, há um grupo de poetas negros. São ativistas com presença de negritude. De certeza, o ativismo é um tema que me instiga a pesquisar. A morte e o espiritismo caem no surrealismo. O terceiro tema, concluindo que a busca ainda está aberta, vem se desenhando com o horizonte da poiesis, do que gera, do que gira.

Ainda trazendo Rocha (2021) para este trabalho, ela, com amparo em Colling, nos mostra que o movimento negro, assim como o movimento feminista, sempre percebeu que as artes e produtos

culturais em geral são estratégias efetivas para construção de subjetividades outras, a fim de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo. Então, podemos pressupor, a partir daí, certa ontologia, um “ser” e existir artista negro em conexão com a luta contra o racismo. As corporeidades negras, ao fazerem arte, exprimem o combate à opressão racial que as assola.

CONSIDERAÇÕES ESPIRAIS

Iniciei meu percurso no Doutorado objetivando pesquisar sobre a menina Sociedade dos Poetas Por Vir. Essa era uma inquietação, com devidas proporções, que me acompanhava desde que finalizei o Mestrado, em 2015.

A migração de Estado de moradia – saí do Piauí para Alagoas, para acompanhar a minha à época namorada – e o desenvolvimento de uma segunda doença autoimune, a Esclerose Múltipla, modificaram um pouco a perspectiva de emendar num Doutorado Acadêmico. Busquei uma colocação profissional, e daí vieram os concursos, até que, em 2018, tornei-me Produtor Cultural da Universidade Federal de Alagoas.

O retorno às trajetórias acadêmicas ocorreu em 2020, no início da Pandemia. A arte me ajudou a enfrentar o período de distanciamento social, como a tantas outras pessoas. E a ideia de um Doutorado remoto me instigou a elaborar novo projeto sobre a Sociedade dos Poetas Por Vir, especificamente para as Artes.

Enxergava nisso uma proposta importante, ao ponto de levar para a busca do grau de Doutor em Artes. Socialmente, seria resgatar experiências de piauienses em dialogar com e a partir de poesia, música, artes plásticas e artes visuais, ainda que residindo em um dos estados mais empobrecidos do país. Academicamente, a pretensão de articular os saberes construídos a nível de Doutorado com reflexões sobre a experiência de fazer parte do coletivo Sociedade dos Poetas Por Vir.

Pessoalmente, buscava conectar minha trajetória acadêmico-pessoal-profissional que atravessa e é atravessada pela atuação enquanto membro do grupo tema de minha pesquisa. Profissionalmente, tornei-me advogado, comunicador social, Produtor Cultural; pessoalmente, agreguei famílias afetivas, irmandades e jeitos de ser e estar no mundo; academicamente, atingi o grau de Mestre em Sociologia, e agora estou Doutorando em Artes. Articulado a tudo isso, a Sociedade dos Poetas Por Vir. Disso, a pretensão inicial era de expressar a potência das trocas, das (con)vivências e existências a partir da SPPV. Com esse objeto pretensamente delimitado em formato de projeto de pesquisa, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de São Paulo, em 2022.

Com o passar das reflexões que fui desenvolvendo, em muito atravessado pelas experiências, orientações e vivências com o doutorado – ainda que tenha ocorrido em boa parte no formato remoto – destaco que comecei a buscar uma noção de não me “ensimesmar” no tema de pesquisa, mas tratar para além de mim, compreendendo o potencial de abranger mais pessoas nessa reflexão teórica e prática. Daí, meu objetivo modificou levemente o foco, para tratar de constituição de coletivo ativista-poético.

Alcanço, mais recentemente, outras compreensões sobre o fenômeno: ainda que perpassando e sendo perpassado pelas categorias de constituição, Produção Cultural, Diáspora Negra e Poesia, trato especificamente de Artivismo, Negritude e Poesia.

Busquei, com o presente trabalho, apresentar brevemente como meu objeto de pesquisa vem se transformando em proposta. Com a noção de ubuntu para Ramose (1999), entendo que o ser e as formas de ser e existir marcam a maneira como pretendo produzir cientificamente a respeito da Sociedade dos Poetas Por Vir, uma “cajuína cristalina” (Veloso, 1979) de Teresina. No movimento de estudar as relações entre Arte e Ativismo – A(r)tivismo – para descobrir o que nos move a existir em Arte e Ativismo, trago como hipótese de pesquisa que existimos em Artivismo porque a Poesia Gira, envolve e nos pertence a todas/os/es, tanto pessoas detentoras do saber-fazer-poder poesia, quanto gente do povo e vivências cotidianas.

A partir de Mesquita (2008), consigo refletir sobre as questões mais macro, mais estruturantes do Artivismo enquanto realidade abrangente. Vilas Boas (2015), ao apresentar sua proposta artística como ativista, me leva a considerar perspectivas mais subjetivistas, de existências individuais diante desta poética.

Nesses textos, identifico pretensões de universalidade, que remetem a um eurocentrismo branco. Sinto falta de discursos racializados a respeito da temática que ora desenvolvo. Autoidentifico-me poeta negro, e gostaria de conhecer mais o A(r)tivismo Negro, como se expressam artistas negras/os/es. Rocha (2021) nos traz pistas: ao falar de artivismos musicais de gênero, ela situa os fazeres artivistas de pessoas negras, como Liniker, artista trans preta. A partir daí, a autora enxerga uma potência preta que:

[E]merge das sombras, do escuro com grande força de transformação/metamorfose através do corpo, da estética, da alegria, dos afetos, de outras sensibilidades. Esse corpo preto e trans, que precisa gritar, fazendo ecoar esse grito por todos os espaços, pelas redes sociais e também na grande mídia, para que esses lugares sejam ocupados por sujeitos subalternizados, invisibilizados socialmente, abrindo a escuta e os olhos a esta presença que performa existência e profana interditos. Acreditamos que descobrindo essa potência preta e trans e manifestando-a através da arte esses sujeitos assumem seu lugar de fala na cultura, na sociedade e na política (Rocha, 2021, p. 101).

E, enquanto Sociedade dos Poetas Por Vir, se não seria possível falar em coletivo artista negro, o grupo conta com membros e membras que expressam o componente racial em seus fazeres e reflexões. A procura continua por mais e mais embasamentos para compreender onde estamos, para onde vamos, e o que pretendemos. Acredito que a resposta está na poesia. A pesquisa nos dirá!

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: **Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** – Obras escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAIA, Miguel. Artivismo. Política e Arte Hoje. **Revista Aurora**, n.1, p.9-11, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/6335/4643>. Acesso em 06.out.2023.

MARTINS, Leda Maria. **Perfomances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação de Mestrado em História Social. 429f. São Paulo: Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

RAMOSE, Mogobe. A Filosofia do Ubuntu e o Ubuntu como filosofia. In: RAMOSE, Mogobe B. **African Philosophy through Ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. Disponível em: http://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/text_o16.pdf Acesso em 06.out.2023.

ROCHA, Rose de Melo (org). **Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários**. Salvador: Editora Devires, 2021.

VELOSO, Caetano. Cajuína. In: **Cinema Transcendental**. São Paulo: Universal Music, 1979.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes, **A(r)ativismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação**. Dissertação de Mestrado. 312f. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2015.

UM LUGAR ONDE EU POSSA ME VER

pensamento colonial, racismo estrutural e o apagamento do negro nas artes cênicas

Gael Moreira¹

RESUMO

Este artigo propõe um debate sobre colonialidade e racismo nas artes cênicas, buscando uma breve reflexão sobre a gênese da imagem criada pelo pensamento eurocêntrico e o olhar colonizador lançado pelo homem branco europeu sobre o negro africano ao invadir seu continente. Assim como, também objetiva refletir como o racismo estrutural opera com a criação dessa imagem (do negro demoníaco) para estabelecer um discurso de ordem social e progresso civilizatório gerando distorções e apagamentos sobre a cultura negro africana e o corpo negro.

Palavras-chaves: colonialidade; racismo; artes cênicas.

RESUMEN

Este artículo propone un debate sobre la colonialidad y el racismo en las artes escénicas, buscando una breve reflexión sobre la génesis de la imagen creada por el pensamiento eurocéntrico y la mirada colonizadora lanzada por los hombres blancos europeos sobre los negros africanos al invadir su continente. Asimismo, también pretende reflejar cómo opera el racismo estructural con la creación de esta imagen (del hombre negro demoníaco) para establecer un discurso de orden social y progreso civilizador, generando distorsiones y borramientos sobre la cultura negra africana y el cuerpo negro.

Palabras-claves: colonialidad; racismo; artes escénicas.

A ideologia disseminada pelo racismo científico apresentava a população africana como intelectualmente inferior, religiosamente demonizada e por esse entendimento, poderia ser moral e fisicamente subalternizada. No entanto há pesquisas que demonstram que a associação do negro como sígnio do maléfico antecede tais teorias, e estão diretamente conectadas a uma ideologia colonial.

Penso o colonialismo e o decolonialismo como projetos antagônicos com agendas próprias. Para justificar o eurocentrismo a agenda colonial reduziu e desumanizou tudo que estava fora de seu território de origem, forçando as colônias a reproduzirem seu modelo cultural, se tornando assim, um projeto produtor de apropriações culturais e apagamentos históricos. Aos oprimidos restaram, uma narrativa única, “corpos engessados” e “memórias sedimentadas”. A criação e a manutenção do racismo têm se mostrado pauta vitalícia da agenda colonial desde o surgimento do neocolonia-

¹Graduado em, Lic. Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART/UEDESC e Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UFMA, sob a orientação do Prof.Dr. Abimaelson Santos e co-orientação da Prof^a.Dr^a. Julianna da Rosa. Bolsista CAPES cód. 001. Artista da Encruza e Professor na rede pública e privada em Florianópolis/SC. E-mail: cia.alarinjo@gmail.com.

lismo, séc. XIX, por isso, a importância de compreendê-lo desde sua elaboração enquanto ideia, a sua manutenção enquanto prática, para desenvolvermos estratégias de enfrentamento ao racismo estrutural e epistêmico, construtor do imagético do negro submisso, desonesto e demoníaco. Como suporte à hegemonia cultural e ao poder hierárquico sobre as fontes histórica e literárias o eurocentrismo se manifesta na construção do signo:

Na construção dos saberes e das verdades que legitimam e veiculam os preconceitos raciais, étnicos, de gênero, entre outros, a linguagem verbal desempenha um papel ímpar. O uso do signo linguístico constitui uma das formas mais perversas de dominação e controle. O signo manifesta, assim, em sua significância, a sua marca ideológica. (Martins, 1995, p. 35).

Assim como se fundamenta filosoficamente:

a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma idéia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a idéia do caráter humano[...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana é considerado algo comum e permitido [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes. (Hegel, 1999, p. 83-86).

O destaque, é que os reflexos dessa construção simbólica perduram aos dias atuais no bojo do que a Dr^a Prof^a Cida Bento² denomina como “Pacto da Branquitude,”³ e trazem como consequências a naturalização de estereótipos sobre os corpos e corpas negras como destaca Tavares:

Significativamente, o mal causado por essa construção deturpada da imagem do negro se dará por longa data. De fato, ainda hoje, sem nenhum esforço, podemos sentir os ecos desse mal. Alguns estereótipos desse pensamento perversamente racista ainda figuram no imaginário de muitos dos nossos escritores, produtores e espectadores. (Tavares, 2010, pg. 27).

Nesse sentido, para produção de pesquisa e práticas artísticas no Brasil, considero importante, relacionado ao âmbito dos teatros negros e das performances negras, entender os mecanismos que geraram esses estereótipos e como o teatro nacional contribuiu na autenticação deste signo maligno que traria a necessidade de pessoas negras de teatro cunharem o termo Teatro Negro, evidenciando, na própria necessidade de uma nomenclatura, a exclusão ou estereótipação da figura do negro e de sua cultura, demandando um teatro onde pudessemos nos ver como sujeitos na nossa integralidade. A ideia aqui não é postular uma definição para o termo Teatro Negro, que

² Maria Aparecida da Silva Bento, ou Cida Bento, nasceu em São Paulo (SP). Doutora em psicologia, defendeu em 2002 a tese intitulada “Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público”. É conselheira e uma das fundadoras do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (Ceert). Foi professora visitante na Universidade do Texas e, em 2015, foi eleita pela revista britânica *The Economist* uma das cinquenta pessoas mais influentes do mundo no campo da diversidade.

³ Conceito postulado pela Dr^a Prof^a Cida Bento (2022), sendo também chamado pela autora de Pacto Narcísico, trata-se de um pacto não verbalizado, entre homens brancos para a manutenção do próprio poder, fortalecendo a ordem hegemônica vigente e excluindo os que não fazem parte deste pequeno grupo.

como nos aponta De Paula (2015, p. 74) ainda é um conceito em construção: “A corrente Teatro Negro ainda é algo em construção no país, porém, há uma produção dramaturgica contemporânea considerável que reflete a relação com um passado ancestral dialogando com a atual situação do negro brasileiro”, mas a classificação feita pela Dr^a. Prof^a Evani Tavares Lima (2010) de “Teatro Negro Engajado” me parece mais apropriada ao que o texto se propoe a trazer quando se refere a Teatro Negro. “Aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (Tavares, 2010, pg. 47).

No caminho de compreender a gênese da imagética criada pelo pensamento colonizador/eurocentrico: o signo do *demoníaco* sobre o continente africano, sua cultura e seus povos na diáspora forçada pela escravidão, assim como, vejo de vital importância identificar e citar, mesmo que pontual e brevemente, as forças de resistências intelectuais e culturais antirracistas, que se manifestaram abrindo caminhos para epistemologias negras no intuito de que caminhassemos até o presente momento. Por essa ótica, este artigo busca uma reflexão em diálogo com o que Chimamanda Adichie⁴ estabelece como “O perigo de uma história única” ao palestrar no *TED Global Conference*⁵, em paralelo com o que a professora da Universidade de São Paulo Gislene Santos, em seu artigo *Selvagens, Exóticos, Demoníacos: Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta* (2002), ilustra sobre a criação dessas imagens, que segundo a autora, são fruto do olhar colonizador e reducionista do europeu ao invadir o continente africano e se deparar com distintas concepções estético-filosófica e culturais, diferente das suas, definindo-os, os negros africanos e a África, como exóticos, assustadores e demoníacos. “Nesse texto a autora destaca que tais imagens são construídas antes mesmo que o discurso sobre as raças ganhasse forma no século XIX e, a autora ainda avalia o peso e a influência dessa estrutura de pensamento sobre a formação da ideologia racista.” (Moreira, 2022, pg. 19).

A importância dessas informações contribuem não somente como dados históricos na compreensão da construção do racismo enquanto ideia, mas também para entendermos como foram naturalizados os processos de eugenia (1883) e ainda, como foram originadas as resistências relacionadas às manifestações das culturas pretas no Brasil. (Moreira, 2022, pg. 19).

Ao lermos a palestra de Adichie no *TEDGlobal* (2009), tradução de Julia Romeu, percebemos a potência das imagens colonizadoras ao projetar o que ainda não se conhece.

Depois que passei alguns anos nos Estados Unidos como africana, comecei a entender a reação da minha colega de quarto em relação a mim. Se eu não tivesse crescido na Nigéria e **se tudo o que eu soubesse sobre a África viesse das imagens populares, também ia achar** que se tratava de um lugar com paisagens maravilhosas, animais lindos e pessoas incompreensíveis travando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e de aids, incapazes de falar por si mesmas e esperando para serem salvas por um estrangeiro branco e bondoso. Veria os africanos da mesma maneira como eu via a família de Fide quando era criança. (ADICHIE, *TED Global Conference*).

⁴ Chimamanda Adichie é uma feminista e escritora nigeriana que em 2009 fez uma palestra no TEDGlobal sobre “o perigo de uma história única”. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acessado em 08/02/2003.

⁵ TEDGlobal é uma conferência que celebra a engenhosidade humana explorando ideias, inovação e criatividade de todo o mundo. <https://www.ted.com/attend/conferences/tedglobal>. Acessado em 08/02/2003.

A romancista nigeriana adverte ainda que, se ouvimos somente uma história sobre uma pessoa, região ou país há extensa possibilidade de se cometer um erro crítico, ou até mesmo trágico acrescento eu. Se tomarmos as evidências de registros históricos, podemos dimensionar o impacto de uma história única no *pacto da branquitude* e na criação imagética da figura do negro na construção das Américas.

Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de Londres chamado John Lok, que velejou para África Ocidental em 1561 e fez um relato fascinante de sua viagem. Após de referir aos africanos negros como “animais que não tem casa”, ele escreveu: “Também é um povo sem cabeça, com boca e olhos no peito... Mas o importante sobre o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar histórias sobre a África no Ocidente: uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são “metade demônio, metade criança. (ADICHIE, *TED Global Conference*).

É sob essa estrutura de pensamento que se desenvolve o racismo, e mesmo que o conceito de raça atualmente seja uma categoria científica inoperante, os reflexos de sua vigência reverberam no presente, e é como estrutura de pensamento que esses revérberos chegam conseqüentemente ao âmbito das artes cênicas desde o período da colonização brasileira como nos mostra Tavares:

O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica. (Tavares, 2010, pg. 23).

E durante séculos a imagem e a história do negro na diáspora forçada pela escravidão, teve seu caminho delimitado pelo olhar da classe hegemônica, circunscrevendo o corpo negro como signo do diabólico num estado cristão e manequista.

O fato de anualmente comemorarmos o sete de Setembro como dia da independência, não significa que os ideais e práticas coloniais tenham deixado de existir, é nessa conjuntura que surge a decolonialidade como corrente de pensamento, mas sobretudo como um conjunto de práticas contrárias a manutenção da ordem hegemônica vigente que se mantém patriarcal, branca e eurocêntrica até os dias atuais. Essas reflexões me levam ao seguinte questionamento: Como o pensamento colonial e o racismo estrutural operaram historicamente com a imagem distorcida do negro, por eles criada, no âmbito das artes cênicas?

Penso o colonialismo e o decolonialismo como projetos antagônicos com agendas próprias. Para justificar o eurocentrismo a agenda colonial reduziu e desumanizou tudo que estava fora de seu território de origem, forçando as colônias a reproduzirem seu modelo cultural, se tornando assim, um projeto produtor de apropriações culturais e apagamentos históricos. Aos oprimidos restaram, uma narrativa única, “corpos engessados” e “memórias sedimentadas”. A criação e a manutenção do racismo tem se mostrado pauta vitalícia da agenda colonial desde o início das primeiras invasões européias ao continente africano. Por isso, a importância de compreendê-lo desde sua elaboração

enquanto ideia, a sua manutenção enquanto prática, para desenvolvermos estratégias de enfrentamento ao racismo estrutural e epistêmico, construtor do imagético do negro submisso, desonesto ou demoníaco.

Para melhor delimitar que aspectos do âmbito das artes cênicas me refiro, irei citar três “disparadores de reflexão” para estabelecermos um melhor diálogo sobre as diversas formas que o racismo opera com a imagem do negro como algo negativo, maléfico, ou que deve ser rejeitado, em contraste com ideal branco de ordem social e projeto civilizatório.

O primeiro é a dramaturgia, pois é inegável, e sem juízo de valores, que viemos de um teatro (aos moldes clássicos) textocêntrico no Brasil. E essa mesma dramaturgia segundo Tavares, foi contribuinte no reforço da imagem estereotipada do negro no Brasil.

Toda a dramaturgia do teatro brasileiro, produzida a partir do final do século XIX, gira em torno de três principais variantes: o escravo fiel, o negro ruim, e o bom negro. Em torno dessas três tipificações são inseridas outras tantas variações que não se distanciam muito desse padrão. Dessa maneira, por exemplo, o escravo fiel, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o negro ruim, ou negro revoltado, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro. (Tavares, 2010, pg 27).

Outro aspecto diretamente ligado ao teatro e ao racismo é a prática do Black Face. Segundo Ribeiro a ação cênica de pintar o rosto de preto para representar o Ser negro, surge na era dos shows de menestréis, entre 1830 e 1890, nos Estados Unidos, “para chegar a uma ‘representação ideal’ do que julgavam ser o negro” (RIBEIRO 2018, pg. 36), fixando um imaginário de ridicularização, e logo uma inferiorização das pessoas negras.

No Brasil Ribeiro destaca um caso em particular onde o Black Face foi justificado pelo período do carnaval, ou seja, o símbolo do corpo negro reduzido a uma fantasia carnavalesca.

Há algum tempo, a comediantes Kéfera Buchmann gravou um vídeo chamado “Tá liberado, é Carnaval!” em que aparece pintada de preto, com uma peruca black power, dançando de forma ridícula e caricata. Ou seja, se utilizando da versão brasileira do blackface, a “nega maluca”. A humorista ultrapassa todos os limites do bom senso e do respeito ao retratar mulheres negras de forma tão ultrajante. Nunca vi uma mulher negra se comportar do modo como ela a retrata (Ribeiro, 2018, p.36-37).

Foi também um caso de Black Face que fez com Abdias Nascimento, considerado um dos maiores expoentes da cultura negra e dos direitos humanos no Brasil e no mundo, questionasse a ausência do negro na cena teatral em meados do séc. XX. Nascimento narra essa passagem no texto Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões (2004), ao assistir a peça O Imperador Jones em Lima no Peru.

Naquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. (Nascimento, 2004, p.209).

Como terceiro destaque, resistindo ao racismo estrutural já estabelecido, e em oposição a uma dramaturgia que reforçava estereótipos e a prática do Black Face, cito o Teatro Experimental do Negro, criado em 1944 por Abdias Nascimento e outras pessoas negras engajadas não somente nos aspectos teatrais, mas comprometidas com alfabetização, valorização da auto-estima e consequente humanização da população negra, rompendo com *status quo* da produção artística da época e adjetivando seu teatro como “Negro”, evidenciando assim, na sua origem, o desagrado com o lugar de representação da personagem negra e a exclusão das pessoas negras de teatro na cena.

Em seu manifesto, o Teatro Experimental do Negro listou seus objetivos: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da brancura; a valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. (Tavares, 2010, pg. 62).

Alguns grupos foram percursores dos caminhos do Teatro Negro para que aqui chegassemos, entre os grupos que pavimentaram essa estrada podemos citar: Teatro Experimental do Negro, o qual, propondo um teatro feito nos mesmos moldes do status quo, com elenco, dramaturgia e comando negro, busca afirmar a identidade negra; o grupo Brasileira, que vislumbrou a espetacularização de expressões populares de matrizes negras como um meio de enaltecer a cultura e auto-estima dos negro-descendentes; o Teatro Popular Brasileiro, que, utilizando-se de material semelhante, propôs estreitar ainda mais o olhar sobre as expressões folclóricas negras, enfatizando suas origens, riqueza e valores.

No entanto, ao reivindicar um teatro para chamar de seu, pessoas negras de teatro ainda encontrariam o obstáculo do racismo estrutural impactando suas trajetórias e por vezes até agindo como facilitadores de encerramento das atividades artísticas como veremos a seguir. No âmbito de racismo institucional, o professor e antropólogo Jefferson Bacelar (2008), ao resenhar o trabalho do historiador Orlando de Barros sobre a Cia Negra de Revistas (2005) narra um fato histórico que nos dá uma dimensão do impacto do racismo institucionalizado sobre os artistas negros e seus projetos:

Uma revista do Rio de Janeiro especializada em teatro, entre outras considerações, argüia: “Não é o caso dos poderes públicos, principalmente do Ministério das Relações Exteriores, evitar essa propaganda do nosso país e, logo onde, na República vizinha e amiga?”. A notícia repercutiu na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), que, com grande relação com os circuitos do poder, reuniu seu Conselho Deliberativo e deliberou contra a excursão, pois, como a mesma “redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energeticamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros de nossa civilização”. Foram além, declarando que iriam constituir uma comissão para convencer a Companhia a desistir de seu intento e, caso insistisse, teria a SBAT “de agir por meios mais eficazes”. A Companhia não apenas desistiu da excursão, ali foi passado também seu atestado de óbito. O episódio, analisado detidamente pelo autor, revela inúmeros elementos, por meio do mercado artístico, que vão do preconceito racial, da imagem nacional, das relações Brasil-Argentina até a distensão na rivalidade histórica entre os países. (Bacelar, 2007, pg. 443).

O TEN, também não foi poupado de um contexto semelhante na década de 60. Isto fica evidente no texto de Douxami ao falar sobre o impedimento que o TEN sofreu em representar a cultura e arte brasileira no Senegal:

O último trabalho da Companhia deveria ser a apresentação da peça *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, no Primeiro Festival de Arte Negra, no Senegal, em 1966. Porém, a companhia não pôde se apresentar devido à proibição do Ministério das Relações Exteriores, já no período da ditadura militar, que considerou o trabalho do TEN como não representativo da cultura brasileira. (Douxami, 2001, pg. 320).

Observo que esses casos especificamente citados se enquadram na descrição de Carneiro (2005) sobre o epistemicídio. E para aprofundar este conceito, apresento abaixo a definição nas palavras da própria autora:

(...) Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)." (Santos, 1995, pg. 328 apud Carneiro, 2005, pg. 96).

A história nos aponta que o colonialismo é um projeto de poder que constrói o racismo enquanto ideia e cotidianamente trabalha na sua manutenção, impondo o eurocentrismo e inferiorizando o que está fora desse contexto e esse projeto colonial sob o discurso capitalista de modernidade, ordem social e progresso civilizatório historicamente mobiliza a manutenção do racismo, como podemos avaliar nos exemplos citados.

Na compreensão de que outras narrativas, e conceitos trazem novas perspectivas, rompem com o "*perigo da história única*" (2009) e conseqüentemente trazem a possibilidade de produzir artística e teoricamente nossas produções, fora dos reducionismos preconceituosos e racistas, ainda que estes estejam sempre presentes numa sociedade que conserva o racismo. Reflito na minha pesquisa formas decoloniais de construção simbólica, de pensamento e proposição epistemológica. Compreender de forma mais ampla a construção da imagem do negro desenhada pelo olhar colonizador europeu, é buscar entender como essa mesma imagem serviu aos interesses de uma elite na construção de uma país preconceituoso, e de que forma essa gravura se manifestou nas artes cênicas. Pois esse povoamento imagético do negro demoníaco foi, e ainda é, utilizada de forma política na manutenção da ordem hegemônica vigente e no manutenção do racismo enquanto estrutura de pensamento. É preciso identificá-lo para desenvolver formas de combatê-lo.

Concluo destacando como fica evidente a forma como a hierarquia das epistemologias ocidentais impactaram diretamente na construção da narrativa do que a fundadora e atual diretora do Geledés-Instituto da Mulher Negra, considerada uma das principais autoras do feminismo negro no Brasil, a filósofa Sueli Carneiro aponta em "*A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*" (2005), sobre o continente africano e na construção das américas pela diáspora negra escravizada, não só moral e fisicamente mas fundamentalmente numa perspectiva epistemicida como aponta Carneiro e Boaventura.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. Ed: Cia. das Letras. https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-ao-racismo/obras_digitalizadas/chimamanda_ngozi_adichie_-_2019_-_o_perigo_de_uma_historia_unica.pdf. Acessado em 08/02/2023.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 2022. 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em educação). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DE PAULA, Emerson. O Teatro Negro como fonte de memória e identidade afro-descendente: Análise da peça Transegun, de Cuti. 2015. **Revista Urdimento** v. 1 n. 24 Expressões da cena e do Teatro Negro.
- MOREIRA, Gael. **Duas Áfricas Ancestrais em Brasil Contemporâneo: A Cosmovisão do pensamento Bakongo e a teatralidade das máscaras do Teatro Alárinjó, para ativação de epistemologias que valorizem as culturas africanas e afro-diaspóricas nas artes cênicas**. 2022. Universidade do Estado de Santa Catarina - CEART/UDESC. Trabalho de Conclusão de curso.
- RIBEIRO, Djamilia. **Quem tem medo do feminismo negro?** 2018. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Ideias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta. 2002. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, no 2, p. 275-289.
- TAVARES, Evani. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. (Tese Doutorado) Unicamp, 2010.

A large, vertical image of lush green leaves, possibly from a tropical plant, filling the background of the page. The leaves are detailed with prominent veins and are set against a dark background.

15

PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS



A ESCRITA ACADÊMICA PODE SER UM ENSAIO BEM HUMORADO?

Carminda Mendes André¹

RESUMO

O texto trata de um “artigo completo” colocado em aspas porque o tema abordado será sobre a escrita ensaística e, para não ser incoerente, a autora busca colocar suas reflexões em fluxo, tal como se concebe em alguns modos de se compor um ensaio. Por meio do signo do riso, a autora aponta a necessidade de superar preconceitos contra a escrita ensaística.

O texto passa por questões como: Porque ainda se resiste, no campo acadêmico, em reconhecer o ensaio como um texto científico? Pode o humor ser um elemento de linguagem acadêmica? Para esta discussão, a autora chama para conversar: Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, George Minois, Umberto Eco dentre outros. A defesa da pesquisadora é pela abertura, no campo da pesquisa acadêmica, por reconhecer outros modos de escrita, tal como se advoga, na atualidade, o reconhecimento de outras epistemes.

Palavra-chave: ensaio; escrita; humor.

ABSTRACT

The text is a “complete article” placed in quotation marks because the theme is about essay and, in order not to be incoherent to the theme, the author sought to put her reflections in flow, as is conceived in some ways of composing an essay. Through the sign of humor, the author proposes overcoming prejudices against essay writing.

The text goes through questions such as: Why is there still resistance, in the academic field, to recognizing the essay as a scientific text? Can humor be an element of academic language? To compose this discussion, the author calls on authors such as: Michel Foucault, Mickael Bakhtin, George Minois, Umberto Eco, among others.

The author's defense is for openness, in the field of academia, for recognizing other modes of writing, as advocated in the recognition of other epistemes.

Keywords: Essay; writing; humor.

Quero dizer: tem um lado poético nas ciências que me fascina. Aliás, a verdadeira ciência tem tudo a ver com a arte, pois lidamos com o impossível, o que não se pode apreender e se ter à primeira vista. (Affonso Romano de Sant’Anna)

¹ Carminda Mendes André graduou-se em Teatro, mestrado em Filosofia, doutorado em Educação e pós-doutorado em História. Atuou como docente nos cursos de graduação em Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP e atualmente é pesquisadora voluntária do Programa de Pós-graduação em Artes pelo mesmo Instituto.

Ao iniciar um debate sobre o Ensaio como forma de escrita acadêmica, na maioria das vezes, a conversa esbarra na questão: mas é científico? Pois bem, a pergunta irrita àquelas que como eu, buscam revistas e publicações que nos aceitem como cientistas; mas, temos que convir: a pergunta tem sua história.

O debate sobre a cientificidade do Ensaio equivale ao questionamento da cientificidade da arte como apontado na epígrafe de Sant'Anna.

Como posso contar esta história?

As universidades brasileiras, fundadas no chão da colonização, ao assumir o discurso do “atraso”, trouxe para dentro de si os modos europeus de fazer ciência. Era preciso mostrar seriedade e expurgar o muito de humanidade que carregamos em nossas pesquisas. Pensemos, por exemplo, em um de nossos mais brilhantes ensaístas: Oswald de Andrade que foi rejeitado por duas vezes em concursos públicos na USP e na academia de letras. Seria por sua escrita poética, humorada, crítica e subjetiva? A liberdade de seu pensamento ensaístico não correspondia ao modelo da “seriedade” exigida? Quem lê as duas teses rejeitadas de Oswald (1995) está diante da linguagem não técnica (apesar de discurso bem fundamentado), deixando à mostra suas associações intuitivas própria de pensar poético.

Teria sido considerada sem rigor acadêmico? Rigor é compatível com dureza, inflexibilidade, tensão excessiva, excesso de força diz o dicionário. Nesta acepção do termo, quem atua com rigor mostra um exagero de exatidão, austeridade moral exigindo daquele que escreve um certo modo de ser determinado como normativa. Textos rigorosos carregam moralidade e argumentos irrefutáveis e aborrecem quem deseja dialogar. Seus malabarismos linguísticos (linguagem técnica) forçam a saída da sensibilidade de quem escreve (impossibilita a empatia, a curiosidade de quem lê). Exigem a pedagogia do leitor especializado (tirando o texto fora do uso comum). Suas afirmações absolutizantes não deixam margem às leitoras discutirem com o autor. Já a linguagem ensaísta tende a desejar o alcance de todos; é engajada, levando as leituras ao diálogo e ao posicionamento. Tudo nos leva a pensar que a função de textos técnicos é o convencimento. Oswald, por outro lado, movimentava o pensamento das leitoras, seja por meio do espanto seja pelo riso dos buracos deixados no discurso em construção.

*

Para a produção do sujeito do conhecimento, aponto duas práticas muito comuns: o uso da confissão e da prescrição. Foucault (2006, 1999) em seus estudos sobre os modos de produção da verdade no ocidente, se deparou com a prática da confissão como dispositivos relevantes para a produção do sujeito. Chegou a afirmar que somos uma “sociedade confessada”. De modo genérico, o ato de confessar trata do dizer a verdade de si. Mas em sua origem, oriunda das práticas da Igreja cristã, confessar funciona como dispositivo de conversão. Por meio da confissão o indivíduo renuncia seu modo de existência (rejeitado pelo confessor); é um ato de purificação do viver-em-pecado para o viver-com-Deus. A consequência da confissão é, portanto, a renúncia de um modo de ser para outro modo de ser aceito (pela igreja, pelo colonizador, pela escola, pela ciência etc).

Já a prescrição opera pelo fechamento do discurso ao diálogo com diferentes epistemes. Tal atitude impossibilita o argumentar de quem lê operando com a fixação das ideias. O discurso prescritivo ignora o movimento do pensamento e as constantes atualizações sobre a verdade de si.

O discurso do rigor científico é técnico. Seus autores têm horror a qualquer interferência de algo indefinido ou irônico em seus textos. Já o Ensaio é um convite à admitir haver outros modos de existência, e, por conseguinte, muitos modos de expressá-las. O discurso científico prescritivo perturba-se com a abertura do discurso ensaístico pois terá que admitir que, por traz do texto, há um sujeito histórico. Mas há algo ainda pior: o ensaísta trai o pacto do silêncio sobre a arbitrariedade que há em qualquer teoria ou prática científica, mesmo que bem fundamentada. Portanto a pergunta sobre se o Ensaio “é científico?” nos remete a certo modo de pensar a verdade como descoberta de algo já pré-existente, e, portanto, inquestionável. Uma verdade extraída de um mundo estático. O Ensaio caminha sob o signo da incerteza, é poroso, e convida leitoras a caminharem junto ao discurso em curso. Desse modo, o diálogo é a função desejada da ensaísta, função muitas vezes exercida por meio de provocações. A pergunta é: como fazer conviver dois pontos de vista antagônicos?

*

Dito isso, passo a propor: Seria possível contra-argumentar a sisudez e o preconceito ao pensamento ensaísta a partir do princípio da antropofagia oswaldiana: de que a alegria é a prova dos nove? Boaventura em *Um discurso sobre a ciência* (2008) escreve que a racionalidade científica do paradigma dominante deveria ser substituída por um novo: “o paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente”. A alegria oswaldiana seria a prova de que o conhecimento produzido promove o bem estar da sociedade. Boaventura questiona o para quê do fazer ciência. E Oswald o responde extemporaneamente: para que possamos gozar essa maravilha que é a vida.

Imaginem, uma obra exposta da seguinte maneira:

Ao lado da famosa foto de Einstein colocando a língua para fora, segue a descrição da obra:
A PROVA DOS NOVE DO CONHECIMENTO PRUDENTE PARA UMA VIDA DECENTE É A ALEGRIA QUE ELE DISSEMINA.

Nesses tempos, tive a felicidade de participar da defesa de mestrado de Felipe Michellin² que me despertou reflexões sobre as relações conflituosas entre o riso e a escrita acadêmica. Michellin é professor de artes atuante na rede pública de São Paulo, que nos conta sua docência como professor-palhaço. Sim, professor-palhaço. Não apenas um professor que se veste com o nariz vermelho, mas de um docente que se deixa levar pelos sinais que a vida em sala de aula lhe induz a ler. Felipe se define como um “coletor de instantes” e, por meio de muitas histórias vividas com os estudantes (crianças e pré-adolescentes) nos mostra a potência do estado palhacesco para um professor que está para além dos conteúdos e das provas. Michellin nos conta que o riso não é bem-vindo no ambiente escolar.

Solidarizei-me com Michellin ao refletir sobre a escrita acadêmica ensaística, ainda muito rejeitada entre meus pares, nas revistas, editais e livros universitários; tal como o professor-palhaço, a escrita ensaística (e com ela, aquelas que se valem do humor) é perseguida pelos preconceitos,

² MICHELLIN, Felipe. PALHAÇARIA E EDUCAÇÃO. As aventuras de um professor-palhaço na escola pública. Dissertação de Mestrado. PPGA-UNESP, 20023.

carregando os adjetivos como: superficial, não acadêmico, valetudismo, sem especialidade, uma escrita para “preguiçosas” ou “donas de casa” (esses adjetivos te lembram algo?). Então, junto com Felipe, me pergunto: O que significa fazer ciência, rindo?

O ator e escritor Pedro Cardoso (2023), em entrevista à TVT, esclarece que o humor desrespeita porque denuncia as estruturas de poder e não os indivíduos. A grande liberdade do riso é rir de si mesmo, ou, quando o riso objetiva outros, que estejamos inseridos nesses outros. Então lembrei-me de Adorno (2003), ao advogar a favor do Ensaio: “O ensaio devora as teorias que lhe são próximas; sua tendencia é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*. (...) o ensaio é crítico da ideologia (ADORNO, 2003, p.26)”.

QUANDO O RISO, NO TEXTO, DESCOLONIZA OS SENTIMENTOS

Pois bem, fiquei matutando: quais as bases epistêmicas desta chatice objetiva introjetada nesse conceito de “rigor acadêmico”. Michellin me dá uma pista: nossas escolas nascem com os Jesuítas. Sua interpretação me levou ao romance O NOME DA ROSA de Umberto Eco. Afinal, Felipe e Umberto pesquisam os sentidos do riso e sua reverberação dentro de um ambiente de conhecimento (Felipe na Escola e Umberto no Mosteiro).

Todo romance gira em torno do suposto livro sobre a Comédia escrito por Aristóteles. Um livro que desapareceu, mas que, Umberto Eco inventa estar na biblioteca gigantesca do tal mosteiro. Jorge, um sacerdote de alta erudição, advoga contra o livro e contra o riso. Depois de muitos assassinatos de frades, Guilherme, o investigador nomeado para averiguar as causas das mortes, descobre que Jorge levava os frades até o livro da Comédia, envenenava as páginas, fazendo com que os leitores morressem. Ao final, Guilherme quer saber o porquê de Jorge necessitar que os leitores de Aristóteles morram após a leitura. E aqui temos fragmentos da resposta:

Jorge: “O riso é a fraqueza, a corrupção, a sensaboria da nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o avinhado, mesmo a Igreja na sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, desta poluição diurna que descarrega os humores e entrava outros desejos e outras ambições. Mas assim o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistérios desconstruídos para a plebe. (...)” (ECO, 2007, p. 385)

Portanto, o riso é colocado como *gestus*³ de uma classe social inferior. Deslocando a discussão para a escrita acadêmica, os ensaístas ficariam do lado dos leigos, populares, criando uma linha divisória entre a cultura considerada erudita e outra, considerada popular (onde se encontram as culturas da oralidade, a cultura das ruas, as reflexões sobre o miúdo da vida tal como faz Michel de Montaigne).

Jorge: “Que o riso seja próprio do homem é sinal dos nossos limites de pecadores. Mas deste livro quantas mentes corruptas como a tua extrairiam o extremo silogismo, pelo qual o riso é a finalidade do homem! O riso desvia, por alguns instantes, o vilão do medo. Mas a

³“Chamamos esfera do gesto aquela que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...) (Brecht, 2005, p. 61-62).

lei impõe-se através do medo, cujo nome verdadeiro é temor de Deus. E deste livro poderia partir a centelha luciferina que transmitiria ao mundo inteiro um novo incêndio: e o riso designar-se-ia como a arte nova, ignorada até de Prometeu, para anular o medo. Ao vilão que ri, naquele momento, não importa morrer: mas depois, cessada a sua licença, a liturgia impõe-lhe de novo, segundo o desígnio divino, o medo da morte. E deste livro poderia nascer a nova e destruidora aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E que seríamos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais provido e afetuoso dos dons divinos? (...) E este livro, justificando como miraculoso remédio a comédia, a sátira e o mimo, que produziriam a purificação das paixões através da representação do defeito, do vício, da fraqueza, induziria os falsos sábios a tentar redimir (com diabólica reviravolta) o alto através da aceitação do baixo. Deste livro derivaria o pensamento que o homem pode querer sobre a terra a própria abundância do país de Cocanha.” (Idem)

Sabe o que é Cocanha leitores e leitoras? Cocanha é um lugar mitológico popularizado na idade média. Ali o alimento era abundante, ahahaha, não precisava trabalhar, as casas eram feitas de alimentos comestíveis e o sexo era livre, e o clima era agradável sempre e o vinho abundante sempre.

Jorge: “Mas é isto que não devemos nem poderemos ter.(...) No dia em que a palavra do Filósofo [trata-se de Aristóteles] justificasse os jogos marginais da imaginação desregrada, oh, então, verdadeiramente, aquilo que estava à margem saltaria para o centro, e do dentro perder-se-ia qualquer rasto. O povo de Deus transformar-se-ia numa assembleia de monstros expelidos dos abismos da terra incógnita, e naquele momento a periferia da terra conhecida tornar-se-ia o coração do império cristão (...). Os servos a ditarem as leis, nós (mas então tu também) a obedecermos à ausência de qualquer lei. (...) A prudência dos nossos padres fez a sua escolha: se o riso é o deleite da plebe, que a licença da plebe seja refreada e humilhada, e atemorizada com a severidade. E a plebe não tem armas para afinar o seu riso até o fazer tornar instrumento contra a seriedade dos pastores que devem conduzi-la à vida eterna e subtraí-la às seduções do ventre, das pudenda, da comida, dos seus sórdidos desejos. Mas se alguém, um dia, agitando as palavras do Filósofo, e, portanto, falando como filósofo, levasse a arte do riso à condição de arma sutil, se à retórica da convicção se substituísse a retórica da irrisão, se à tópica da paciente e salvadora construção das imagens da redenção se substituísse a tópica da impaciente demolição e do desvirtuamento de todas as imagens mais santas e veneráveis... oh, nesse dia também tu e toda a tua sapiência, Guilherme, seríeis arrasados!” (Idem, p. 386)

Eco sintetiza o pensamento religioso medieval (e eu diria as bases epistemológicas da colonização nas Américas) que, ao se associar ao poder político, levou tantos e tantas à fogueira e à tortura. O riso é perigoso pois cria a dúvida.

O Ensaio é texto de livre pensadoras. A liberdade não é sinônimo de valetudismo, mas a expressão de distintas racionalidades. Se o livro de Aristóteles era proibido no romance de Eco, quero lembrar outro ensaísta rejeitado pelos avaliadores: a tese de Walter Benjamin pela Academia alemã.

Até quanto não nos submetemos ao confessionário (colonial) quando iniciamos uma pesquisa científica? Seria nossa universidade laica?

Descolonizar o medo do erro e do pensar próprio, superar a hierarquia dos saberes faz emergir racionalidades antes silenciadas. Por essa razão os radicais professam sua desconfiança e, por que não, seu ódio, ao livre pensar. E por essa mesma razão, convido as pesquisadoras a tomarem coragem para escrever à sua maneira, mesmo que para isso tenham que desrespeitar normas, com a arma sutis do humor (o que talvez Paulo Freire chamaria de pensamento crítico).

QUANDO O RISO, NO TEXTO, PROFANA TOTALITARISMOS

Não sei vocês que me leem, mas cresci ouvindo a apavorante história da serpente e do castigo do casal expulso do Paraíso por desobediência. Cresci apavorada com as figuras desse Deus muitas vezes pintado nas paredes das igrejas que meus pais gostavam de visitar. Cresci entendendo que a igreja não era lugar para rir e brincar; mas um lugar para temer.

Mais tarde descobri que há outras histórias de origem. Georges Minois, em sua densa pesquisa em História do riso e do escárnio (2003), em seu Capítulo *O riso inextinguível dos deuses* começa assim:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo". Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.

Assim se exprime o autor anônimo do papiro alquímico que data do século III, o papiro de Leyde. O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido — não se sabe por quê — de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência. Nessa versão da criação, Deus não cria pela palavra, que já é civilização, mas por esse espocar de vida selvagem, e cada um de seus sete acessos faz surgir do Nada um novo absurdo, tão absurdo quanto o próprio Deus: a luz, a água, a matéria, o espírito. E, no final desse big bang cômico e cósmico, Deus e o universo encontram-se em um face a face eterno, perguntando-se um ao outro o que estão fazendo lá: aquele que ri e sua gargalhada" (p.14).

Que maravilha de narrativa! A alma é feita de lágrimas do Criador, lágrimas vertidas pelo excesso do riso Dele. Desconfio que esta cosmologia tenha sido pensada por mulheres! Netas de Inanna (a deus suméria) e avós de Baubo (deusa grega). O que ela pode nos ensinar para a escrita ensaística?

*

Segundo Agamben (2007) "profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado" (p.64). O uso sagrado de algo o tira da esfera do comum e o leva para um uso reservado. Quando, porém, dando a ele outros usos que não o consagrado, profanamos. Ao tocar o sagrado de outras maneiras, dessacralizamos o "velho uso" tornando-o inoperante (p. 67). Agamben exemplifica com a brincadeira da criança inventar inúmeras formas de uso de um objeto. Assim, a criança estaria profanando o objeto. Do mesmo modo que as paródias realizadas nos desfiles do Carnaval brasileiro (originários do Carnaval medieval) profanam as estruturas intimidatórias dos poderes (BAKHTIN, 1987).

Tudo o que está fixo e consagrado, ao ser reutilizado de outro modo, sofre processo de transformação. Pois bem, o Ensaio, nesta perspectiva, profana a linguagem técnica; profana o rigor operado como rigidez para regurgita-lo como *comprometimento das pesquisadoras* diante da produção do conhecimento; profana o sujeito de conhecimento (produzido pela renúncia de si).

Diante de tantos traumas ancestrais que carregamos, a ironia, em um texto acadêmico, é um convite para o exercício de libertação do “medo da morte” de si. A aceitação das diferenças subjetivas grafadas na escrita acadêmica poderá transformar o Ensaio em *arma sutil* (como apresenta Eco para o riso) contra as opressoras “verdades colonizadoras” (e não contra a linguagem técnica). Sem medo da castração, podemos segurar o braço do algoz.

Ao desrespeitar as normativas do paradigma hegemônico da ciência (SANTOS, 2008) o que poderá acontecer? Desmonta-se a hierarquia dos saberes, transforma-se a metodologia da pesquisa em parte do que se deseja pesquisar; ouve-se a voz de quem faz ciência por epistemologias do sul (SANTOS, 2009) não menos eficazes e comprometidas que as epistemologias do norte. Inventa-se outros modos de pesquisar. É o que o personagem Jorge do NOME DA ROSA sabe muito bem. Admitir a cientificidade do pensamento que ironiza ou que ensaia seria trabalhar para a equidade das culturas; seria admitir equivalência das inteligências (RANCIÈRE, 2007) ou tornar inoperante, por exemplo, os princípios do racismo de Estado. Por sua visão totalitária, Jorge teme viver no paradoxo do pensar livre. Bem, este fato faria cair por terra os privilégios e o poder da Igreja sobre os homens e as mulheres!

Mas não nos iludamos: seremos punidas com avaliações do tipo “isto não é necessário”, ou “suas afirmações não tem embasamento” ou “está muito subjetivo” ou “faltam mais referências” ou “não é científico” ou “não é um artigo” etc. Profanar a sisudez do colonizador é transformá-lo em um homem ou em uma mulher que dança, que faz guerra de bolinhas⁴, que se admira com a própria criação, que transforma os episódios da vida em aprendizado científico (Montaigne), que ri incontroladamente de si mesma até chorar. Ou não seria a Filosofia, científica?

A escrita ensaística admite a incompletude humana, a pluralidade dos temas, a vida não só como obra de arte. Porém, pensa comigo, a vida admitida como campo exploratório, a ciência objetivada para produzir conhecimentos prudentes para o bem estar coletivo não serve tanto à linguagem técnica quanto à linguagem ensaística? Porque a intolerância?

O Ensaio testemunha um corpo em movimento (da cientista) em um mundo em transformação permanente. Ana Hadaad Baptista (2022) afirma que o Ensaio admite a criatividade como atributo do pensamento. Uau! Então é possível pensar o conhecimento na chave da “invenção” como um dia sugeriu Nietzsche? (FOUCAULT, 2002). Explico.

Em *As verdades e as formas jurídicas* (2002), Michel Foucault chama Nietzsche para apresentar sua metodologia de pesquisa. Traz para sua primeira palestra a noção nietzschiana de que o conhecimento é uma invenção, e não um instinto humano. O conhecimento é uma fabricação; isto mesmo; uma fabricação humana associada a alguma necessidade de dominação. Foucault escreve: “Falando a respeito da poesia, sempre na Gaia Ciência, Nietzsche afirma haver quem procure a origem, *Ursprung*, da poesia, quando na verdade não há *Ursprung* da poesia, há somente uma invenção da poesia. Um dia alguém teve a ideia bastante curiosa de utilizar um certo número de propriedades rítmicas ou musicais da linguagem para falar, para impor suas palavras, para estabelecer através de suas palavras uma certa relação de poder sobre os outros. Também a poesia foi inventada” (FOUCAULT, p.15)

⁴ Referência a um episódio contado por Felipe Michellin em sua dissertação que ainda está em processo de arquivamento na Biblioteca do Instituto de Artes - Unesp.

Se o conhecimento não existe à priori para ser gloriosamente descoberto pelo cientista que recebeu a graça divina do esclarecimento, onde fica Deus neste outro mundo das invenções? (Quando termino de escrever esta pergunta, sou, inesperadamente, acometida por um acesso de riso que me faz chorar).

Mas há outra coisa que me intriga nessa história toda: se o berço da civilização europeia - que tantas vezes nos silenciou, que tenta ainda nos colonizar - admite ter-se originado na cultura da Grécia antiga, ela mesma não teria sacralizado o riso de seus Deuses e os separado do convívio humano? Nós, colonizados, nunca Os vimos rir. A separação do riso divino (a sabedoria) do uso comum seria uma estratégia de dominação? Deixa apenas aos eleitos a possibilidade de contemplar a ironia divina? A arma do medo seria um dispositivo da dominação colonial? Já o superamos? Vamos estudar esse medo, filosofar com o professor Deleuze e criar conceitos em forma de carnavalização? Já temos nosso puxador do enredo: Oswald de Andrade.

QUANDO O RISO, NO TEXTO, FUNCIONA COMO CURA.

Uma das potencialidades atribuídas ao riso é sua potência de curar. Mas penso que isto pode acontecer se o riso for catártico. Quando for tão excessivo que nos “zera”, nos esvazia de tal forma, que renascemos. É como gosto de interpretar as gargalhadas do Deus do papiro alquímico. Ele riu tanto, que chorou. E quando chorou, fez nascer, de si e em si, a alma. Ele riu tanto que expurgou sua esterilidade e, da catarse em lágrimas, tornou-se criativo.

*

Queridos, queridas e queridos leitores, não sei se vocês já ouviram falar de Baubo, uma deusa grega anciã, considerada a deusa do ventre, do riso e das obscenidades. Retirei de um site feminista, escrito por Caroline Joanello e Julia Dantas, que se dedicam à escrita criativa as seguintes palavras sobre Baubo:

As imagens que a reverenciam e representam são escassas, o que levanta a hipótese de que o culto a Baubo foi esquecido durante os anos de guerras e conquistas, e definitivamente soterrado sob a cultura patriarcal. Hoje, resta uma única narrativa que a tem como personagem. É a história de Deméter e Perséfone.

Deméter, a deusa da fertilidade, deu à luz Perséfone. No início da puberdade, Perséfone foi raptada por Hades e levada ao submundo para viver com ele. Deméter ficou inconsolável e, depois de perder as pistas do paradeiro da filha, lançou à Terra sua maldição: não haveria mais vida sobre o planeta enquanto ela não reencontrasse Perséfone”.

Ou seja, tudo virou inverno.

Certo dia, exausta e deprimida, Deméter parou junto a um poço para chorar. Foi ali que ela viu Baubo: uma figura sem cabeça, com olhos no lugar dos seios e boca no lugar da vagina. Baubo fez festa, contou piadas sujas, levantou a saia numa travessura — e assim fez Deméter rir novamente.

[e, provavelmente, por ter sido surpreendida, e com toda carga de tensão que levava, Demeter deve ter rido tanto, com tanto descontrole, que expurgou toda desesperança de encontrar a filha]

Sentindo-se renovada, Deméter conseguiu resgatar sua filha firmando um acordo com Hades: Perséfone passaria metade do ano com a mãe (período que criaria na Terra a primavera e o verão) e a outra metade no submundo (e a saudade de Deméter causaria o outono e o inverno).

E as autoras concluem:

Baubo representa a ajuda necessária para a criação. Ela é a força que pode auxiliar no enfrentamento de algum bloqueio ou a angústia da insegurança. Baubo nos ensina a confiar nos caminhos que escolhemos. A obscenidade de Baubo é aquela do corpo e da mente livres, é a da arte não submissa. Baubo representa o conforto dentro da própria pele e a alegria criadora — da vida e da arte”. (Disponível em: <https://baubo.com.br> Acesso em: 07\11\2023).

Uma aproximação entre o mito de Baubo e a arte da escrita pode nos ser muito útil para pensar a cientificidade do Ensaio e sua arte. Mas, arte e ciência não se anulam perguntarão aqueles irritantes tagarelas do início do texto? E mais uma vez é preciso lembrar que esta pergunta também tem uma história no ocidente.

Vejamos o que nos diz o geógrafo Cassio E.V. Hissa: “A ciência é arte? O exercício da física poderá se perguntar: sou arte? O da química, também? É evidente que para tantas perguntas e, principalmente, para algumas sempre existirão possibilidades de respostas rivais. Para a ciência moderna, que, sob as referências do positivismo, procura se libertar das subjetividades, a resposta será sempre não: *a ciência não é arte*. Mas todos os físicos dirão isso? Todos dirão que a ciência expressa a ausência do sujeito do conhecimento e das subjetividades? Todos dirão que a ciência expressa a razão pura que, por sua vez, manifesta a possibilidade desejável da emoção excluída, a viabilizar o conhecimento? A existência de poucos físicos e pensadores da física que diriam sim à pergunta, com fortíssimos argumentos, não bastaria para macular a imagem de ciência pura? Não bastaria para macular a ideia da negação da física como arte?” (HISSA, p.33)

A história da separação entre ciência e arte é recente no ocidente. Na tentativa de se desvincular do pensamento religioso, os cientistas radicalizaram a objetivação do discurso científico. Estavam certos. No entanto, sob a égide da colonização, a primazia da ideia de “razão pura” justificou o epistemicídio de culturas consideradas pré-lógicas, como as culturas de matriz oral que somente agora começam a ser admitidas nas Universidades brasileiras.

Baubo representa uma tradição antes da separação entre pensamento e sentimento; razão e intuição; ciência e arte. Mas já em um mundo dividido, Baubo presentifica a intuição e a liberdade do olhar da artista, do observar da cientista. Baubo nos encoraja a compreender o inesperado como aliado quando estamos na viagem da pesquisa científica.

Felipe Michellin, Oswald de Andrade, Walter Benjamin teriam dado vasão às palavras de Baubo em si? Teriam recolhido, com Ela, cacos encontrados no caminho dos seus estudos? Em Baubo observamos racionalidade, sentimentos, intuições e, o uso poético da linguagem cômica, poética.

O que se lê em uma dissertação ou tese quando Baubo está presente é o testemunho das derivas que se tornaram método. Poderemos estar diante de dissertações-ensaio e teses-ensaio. Ou seja: escritas em movimento para contar sobre uma pesquisadora em movimento observando um mundo em movimento. Eu, de minha parte, vivo adulando Baubo para ver se Ela me surpreende com suas obscenidades e me faça criativa novamente. Mas a danadinha foge como água entre os dedos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995 – (Obras Completas).
- ADORNO, Teodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento e o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. Humanidades: do acadêmico ao ensaio. **Revista Humanitas**. Edição 148. São Paulo: Editora Escala. jan. 2022.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 10ªed, 2017.
- FOUCAULT, Michel **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau ed., 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ªed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do Sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.s
- HISSA, Cassio E.V. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Ed 34, 2016
- RANCIÈRE. Jacques **O Mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. São Paulo: Autêntica, 2007.

SANTOS, Boaventura de S. e Maria Paula Meneses (org.) **Epistemologias do sul**. Coimbra: CES, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5ªed. São Paulo: Cortez, 2008.

Entrevista

CARDOSO, Pedro. A luta contra o fascismo no Brasil. Brasil de Fato. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SsHLWCOXCU8> Acesso em: 12\10\2023.

A EXPERIÊNCIA DISCENTE NA DISCIPLINA “ESCRITA DRAMATÚRGICA COMO EXERCÍCIO DO OLHAR” COMO REFERÊNCIA PARA PROPOSIÇÕES DIDÁTICAS NA PERSPECTIVA DA PEDAGOGIA FREIREANA

Danilo José Assunção da Rocha¹

Márcia Mariana Bittencourt de Brito²

RESUMO

O presente trabalho aborda a experiência discente na disciplina "Escrita Dramatúrgica como Exercício do Olhar" e sua relevância para proposições didáticas sob a perspectiva da Pedagogia de Paulo Freire em Pesquisa-ação em andamento no Mestrado Acadêmico em Artes. Dramaturgia, a arte de compor dramas para serem encenados, aqui é vista como um ato rebelde de criação que nega submissão aos padrões estabelecidos. O aporte teórico e técnico da escrita teatral na prática educativa, dá luz ao processo que apresenta contribuições para a transformação de indivíduos e que pode ser um testemunho social. Para atingir os objetivos deste trabalho, são estabelecidas conexões e interfaces entre teorias das áreas da ciência das artes, particularmente do teatro, dramaturgia e literatura, com a educação e suas contribuições em pesquisa em Educação em Artes.

Palavras-chave: Arte; Dramaturgia; Teatro; Ensino; Paulo Freire.

ABSTRACT

The present paper addresses a student experience in the discipline "Escrita Dramatúrgica como Exercício do Olhar" and its relevance for didactic propositions from the perspective of Paulo Freire's Pedagogy in an in-progress Research in the Academic Master's Degree in Arts. Dramaturgy, the art of composing dramas to be performed, can be seen as a rebellious act of creation that denies submission to established standards. The theoretical and technical contribution of play script writing in educational practice refers to the transformation of individuals and can be a social testimony. To achieve the objectives of this work, connections are established between theories in the areas of arts (theater, dramaturgy and literature) education and its contributions to research in Arts Education.

Keywords: Arts; Playscript; Theater; Education; Paulo Freire.

¹ Discente do curso de Mestrado Acadêmico em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob orientação da Prof^a Dr^a Márcia Mariana Bittencourt. Bolsista CAPES. Graduando em Produção Multimídia na mesma instituição. Licenciado em Letras (Habilitação em Língua Inglesa) na mesma instituição. Técnico em Teatro pela Escola de Teatro em Dança na mesma instituição. Ator. E-mail: o.danilorocha@gmail.com

² Orientadora e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes da Universidade Federal do Pará, atuando como Professora da Faculdade de Artes Visuais/UFPA. Doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa CABANA. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Educação Superior. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: marciabit@ufpa.br

NOTAS INICIAIS

Campo de constante evolução, a Educação permanece, mesmo com o passar dos anos, com seu papel na transformação social de seres humanos. Ao lançarmos olhares para áreas específicas do conhecimento, como a arte, podemos afirmar que a interseção entre a arte e a educação tem sido historicamente reconhecida como um terreno fértil para a promoção da transformação social e do desenvolvimento humano.

Sobre a variedade de pesquisas em arte-educação, entendemos a necessidade de pesquisas partindo de diversas abordagens e enfoques metodológicos visando atender às necessidades plurais de educadores e educandos, contemplando diversos pontos de vista ou métodos de pesquisa. No que tange às motivações pela pesquisa de mestrado no campo das artes, na linha de pesquisa "Memórias, Histórias e Educação em Artes", há o entendimento de diversas formas conexões a serem feitas aqui, como o intercâmbio entre uma ou mais áreas do conhecimento, promovendo uma pesquisa interdisciplinar.

O termo interdisciplinaridade, neste trabalho utiliza-se da definição de Frigotto (2008) que ao tratar da temática afirma, ao contrário do que se tem enfatizado, especialmente no campo educacional, não é uma questão de método de investigação e nem de técnica didática, ainda que se manifeste enfaticamente neste plano. Vamos sustentar que a questão da interdisciplinaridade se impõe como necessidade e como problema fundamentalmente no plano material histórico-cultural e no plano epistemológico (FRIGOTTO, 2008, p. 42).

Desta abordagem diversa de tópicos, que envolvem aspectos didáticos, literário/artísticos e até mesmo políticos, o presente artigo se propõe a explorar a experiência discente na disciplina "Escrita Dramatúrgica como Exercício do Olhar", ministrada no curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), bem como as proposições didáticas em Pesquisa-ação que estão em andamento no âmbito do Mestrado Acadêmico em Artes.

Como forma de contribuir para promover a emancipação em diversos contextos de ensino por meio da pesquisa, aqui se propõe um estudo interdisciplinar, já que se propõe uma conexão entre artes e linguagem, ligação que permite o desenvolvimento de competências linguísticas e pessoais (SOUSA, 2013).

Ao analisar a experiência discente na disciplina referida no parágrafo anterior, partindo de uma pesquisa pessoal, destaca-se como uma vivência discente pode ser um modelo para vivência docente. Nesta pesquisa, acredita-se que a criação de propostas didáticas que promovam a conscientização crítica, a transformação social e a emancipação podem ser aplicadas no contexto do ensino da escrita dramatúrgica.

Para alcançarmos nosso objetivo, se faz necessário conceituar alguns fundamentos da Pedagogia do Oprimido e sua aplicação na educação como uma das bases teóricas, ao dialogarem com conceitos básicos da escrita de peças teatrais. O artigo atua, entre outras questões, com uma revisita aos aspectos específicos da disciplina, bem como suas contribuições para a formação do pesquisador que aqui escreve.

Neste trabalho, são estabelecidas conexões e interfaces entre teorias das áreas da ciência das artes, particularmente do teatro, dramaturgia e literatura, com a educação e criação literária, em

seu papel profissional e social ao propor como estes estudos afetam as possíveis idéias no que se refere à educação no âmbito das artes cênicas.

Aos elencamos conceitos das áreas supracitadas, podemos (re)pensar em contribuições para a transformação do ser-aprendente e mediador, o que justifica a inserção desta escritura a ser apresentada como Comunicação Oral no Grupo de Trabalhos de Pedagogia das Artes cênicas no “XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas”.

Por fim, discutiremos como os princípios da Pedagogia do Oprimido podem ser incorporados de forma mais ampla no contexto educacional de arte, usando essa disciplina como exemplo para proposições didáticas. Por meio deste estudo, esperamos fornecer insights valiosos para educadores e pesquisadores das artes da educação, artes e linguagens que possam ser conectadas às áreas do conhecimento citadas.

METÁFORA DE VALORES EDUCACIONAIS

“Todo ponto de vista é a vista de um ponto”. Leonardo Boff, escritor brasileiro, usa a citada sentença em sua obra “A águia e a galinha” (2009) para discorrer sobre a interpretação pessoal. Cada pessoa parte de sua interpretação de acordo com sua visão de mundo e suas experiências. No que tange ao contato entre educandos e educador, proponho explorar uma conexão metafórica com enredos dos filmes Star Wars.

A saga dos filmes sobre “guerra nas estrelas”, criada pelo diretor norteamericano George Lucas, tem Mestre Yoda como um dos personagens principais em 6 de seus nove filmes originais. Criatura franzina de espécie intergaláctica desconhecida, este é um mestre sábio e poderoso (Figura 1). Suas relações com seus aprendizes podem ser exploradas como uma metáfora rica e envolvente para discutir várias questões educacionais e são influências na pesquisa aqui abordada.

Partindo da importância de mentores na educação formal e informal, destaco a versão incommon de verbalizar suas falas: Yoda modifica o padrão formal linguístico dominante das estruturas gramaticais, habitualmente sujeito-verbo-objeto (ou SVO). Em suas faces de fala, o mentor utiliza os verbos (principalmente verbos auxiliares em língua inglesa) após o objeto e do sujeito (objeto-sujeito-verbo).

A reflexão acima reflete que, mesmo falando de maneira não convencional, há a ampla compreensão por outros personagens, o que demonstra que a comunicação é possível, mesmo com uma variação linguística distinta. No contexto de criações artísticas literárias, em especial texto teatral, aqui chamado de dramaturgia, a criatividade na linguagem deve ser apreciada em diversos contextos além dos artísticos literários.

É importante salientar que a comunicação eficaz depende, em grande parte, de seguir as convenções linguísticas aceitas em um determinado ambiente. A expressão artística deve refletir a diversidade das línguas e culturas, e a variação linguística desempenha um papel importante na construção de personagens, ambientes e diálogos autênticos e ricos.

Ao que se refere ao conhecimento mediado, o Mestre Yoda frequentemente enfatiza a importância do equilíbrio entre as emoções e a razão. Tais valores podem ser aplicados à educação, desta-



Figura 1. Mestre Yoda e Luke Skywalker, seu aprendiz. Cena do filme “Star Wars IV”.

Fonte: Fonte: Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança (1977), Lucasfilms Ltd..

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, cena do filme “Star Wars: Episódio IV - Uma Nova Esperança”, lançado em 1977 por George Lucas. A imagem é composta por duas personagens, Mestre Yoda e Luke Skywalker, um de seus aprendizes, frente a frente. Mestre Yoda, criatura de cor verde e de estatura baixa, está de frente olhando nos olhos de Luke, um homem que se encontra sentado, no chão inclinado para um dos lados e com os olhos na altura dos olhos de Yoda.

cando como é importante não apenas adquirir conhecimento, mas também desenvolver habilidades emocionais e sociais em um processo gradativo contínuo.

“Star Wars” segue a estrutura da jornada do herói, em que o protagonista deve enfrentar desafios e, por meio destes, há o crescimento através das experiências. A Jornada do Herói, originalmente cunhada por Joseph Campbell em sua obra “O Herói de Mil Faces”(1997), pode ser um ponto de partida para discutir como a educação é uma jornada de autodescoberta e crescimento pessoal.

O Mestre Yoda também enfatiza a responsabilidade que vem com o poder. Isso pode ser usado para abordar questões éticas na educação, lembrando aos alunos que o conhecimento deve ser usado de maneira responsável para o bem da sociedade. Ao abordar o equilíbrio entre as emoções e a razão e a jornada do herói como metáfora para o aprendizado nos filmes “Star Wars”, partilho um olhar crítico-criativo de uma obra cinematográfica da cultura pop. A discussão proposta apresenta aspectos importantes para o aprendizado ao longo da vida, partindo do pressuposto de que “todo ponto de vista é a vista de um ponto”.

Relaciono as questões com algumas máximas que considere de suma importância na jornada de aprendizado na disciplina supracitada, em que a experiência discente e docente se conec-

tam, apesar de serem funções exercidas por mim em instituições e turnos diferentes. “Escrever sobre o que gosta” e “Começar pelo começo, seguindo uma estrutura ‘mesmo’” foram marcantes nas práticas pedagógicas de afetos e partilhas nos métodos de ensino voltados para a escrita dramática.

DRAMATURGIA

Segundo Renata Pallottini (2005), a dramaturgia é muito mais do que a mera criação de roteiros dentro dos padrões estabelecidos; e pode ser entendido como um ato de rebeldia intelectual, uma forma de subverter as normas e regras que porventura tenham sido impostas. Pode ser considerada uma manifestação de rebeldia artística, uma insurgência contra as convenções e uma celebração da criatividade e do poder amplificar singularidades de indivíduos criadores, “pode ser um testemunho social, a manifestação de uma fala essencial”, conforme defende Toledo (2019, p. 41).

Proponho uma ligação entre a rebeldia destacada por Pallottini (2005) com “o gosto da rebeldia” descrito por Paulo Freire em sua “Pedagogia da Autonomia” (2015), ao superar o autoritarismo e o erro epistemológico do “bancarismo”: “O necessário é que [...] o educando mantenha vivo em si o gosto da rebeldia que, aguçando sua curiosidade e estimulando sua capacidade de arriscar-se, de aventurar-se, de certa forma o “imuniza” contra o poder apassivador do “bancarismo”” (pg. 27)

Freire defende que “quanto mais criticamente se exerça a capacidade de aprender, tanto mais se constrói e desenvolve [...] ‘curiosidade epistemológica’” (pgs. 26 e 27). A trajetória da dramaturgia universal é caracterizada por um constante ato de questionamento e renovação, conforme observa Pallottini (2005). Ao conectarmos o estudo da dramaturgia em espaço de ensino, divergimos da concepção bancária da educação, em que “o conhecimento é um dom concedido por aqueles que se consideram como seus possuidores àqueles que eles consideram que nada sabem” (FREIRE, p. 92, 2005)

Os artistas, mesmo em formação em ambiente formal de ensino, buscam continuamente novas maneiras de expressão, permanecendo atentos às necessidades de seu tempo e profundamente conectados às raízes culturais de seu povo. Martins (2015, p. 9), no que se refere sobre obras regionais, destaca que as dramaturgias desempenham um papel fundamental como “fonte de informações valiosas sobre a época, os costumes e os traços culturais e identitários dos povos que ali habitam”.

O texto teatral pode ser encarado como uma testemunha de uma época, pois capturam as nuances e complexidades da sociedade e da cultura de forma única e inestimável, ao considerarmos a historicidade na arte e na educação. Portanto, a dramaturgia é muito mais do que apenas escrita; é um espelho que reflete e enriquece a experiência humana. O fazer artístico de obras pensadas para a atuação também perpassa pelo conceito de “um conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto” (PALLOTTINI, 2005, pg. 15).

A possibilidade de discutir novas metodologias, epistemologias e reflexões para o ensino do texto teatral partindo de uma perspectiva do gênero como um testemunho social norteiam a pesquisa em andamento.

A DISCIPLINA “ESCRITA DRAMATÚRGICA COMO EXERCÍCIO DO OLHAR”

A compreensão do processo de construção dramatúrgica, desdobrando-se a partir de diversos estímulos criativos, envolve a exploração de uma diversidade de elementos. Na dinâmica do curso de técnico em ator da ETDUFPA, esse entendimento é meticulosamente incorporado ao plano de ensino. Neste contexto, diálogos, partilhas sobre teatro e escrita desempenham papéis essenciais no processo, entrelaçando-se para fincar-se ao alicerce do conhecimento artístico.

Como discente do curso técnico em teatro, ator em formação, cursei a disciplina no primeiro semestre de 2018. Fui agraciado com o privilégio de mergulhar profundamente neste mundo da dramaturgia. Nesse contexto, pude experimentar, pela primeira vez, o processo criativo da dramaturgia, tendo contato com “a arte de compor dramas e peças teatrais” (PALLOTTINI, 2005, pg. 13). Foi uma jornada de autodescoberta e expressão, onde minhas ideias encontraram voz e minha criatividade ganhou força em direção aos palcos no período de um ano.

VIRE A LATA



Danilo Rocha

Figura 2. Capa criada para “Vire a Lata”, produção escrita na disciplina. Arte criada para a entrega da produção textual como requisito para a disciplina “Escrita Dramatúrgica como Exercício do Olhar”. A obra ainda não foi publicada.

Fonte: Registro do autor (2019).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, no topo temos a inscrição de “Vire a Lata”, título da obra. No meio, um desenho de um gato sentado e com uma lata na cabeça, cobrindo a face. Na parte inferior, o nome do autor.

Além de ver minhas ideias transformarem-se em palavras, tive o privilégio de testemunhar a materialização de minhas criações nos palcos. Isso ocorreu por meio do projeto de extensão Teatro Juvenil, também promovido pela ETDUFPA, em 2019 (Figura 3). Assistir à minha escrita ganhar vida nas mãos talentosas dos atores e atrizes adolescentes e sob a direção habilidosa de três graduando no curso de Licenciatura em Teatro foi uma experiência verdadeiramente transformadora.



Figura 3. Cartaz de divulgação da peça “Vire a Lata”. Arte criada para a divulgação da do espetáculo “Vire a Lata”, processo de conclusão do curso de teatro juvenil.

Fonte: Claudio Raposo (2019)

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, no topo temos a inscrição de “Vire a Lata”, título da obra. No meio da imagem, editada, há um gato real, de pelagem escura, sentado e com uma lata de lixo na cabeça, cobrindo a face. Nas partes inferior e laterais, informações do espetáculo, em cartaz nos dias 8, 9 e 10 de novembro às 19h.

Ela solidificou minha paixão pela dramaturgia e fortaleceu meu compromisso com a arte teatral como uma forma poderosa de expressão e comunicação, além de fomentar o desenvolvimento de habilidades linguísticas por meio da arte. A disciplina em foco transcende as fronteiras da escrita dramática, não se limitando apenas à instrução ou técnicas, mas tornando-se uma plataforma abrangente para o desenvolvimento crítico e criativo dos estudantes, agindo coletivamente.

Neste processo, os seres não apenas adquirem habilidades de escrita, mas também são desafiados a se tornarem observadores atentos e reflexivos de suas sociedades. À medida que os aprendizes são apresentados aos ricos elementos da dramaturgia, os discentes mergulham em diversos exemplos e possibilidades criativas com elementos da dramaturgia.

É um convite para questionar, desafiar e desmistificar estereótipos, bem como para questionar os padrões estabelecidos que moldam nossa compreensão do mundo. Nesse processo, temas essenciais e muitas vezes negligenciados emergem, e a voz dos discentes se torna uma ferramenta poderosa para a expressão dessas questões, como questões étnico raciais e de gênero.

Dentro desse contexto, a sala de aula e a disciplina se revelam como um espaço de experimentação, onde a dramaturgia é não apenas um ato de criação, mas também uma forma de rebelião intelectual contra as normas preestabelecidas. A singularidade artística age como uma força capaz de incitar mudanças e questionamentos significativos na sociedade, atribuindo, nesta pesquisa, o papel social e político da arte.

Ao desempenhar um papel crucial pelo fato de proporcionar uma experiência enriquecedora para uma variedade de discentes com formações sociais e profissionais diversas, penso na abordagem pedagógica da discente como “abraços” na diversidade dos seres que participaram na disciplina. A promoção de um ambiente onde cada ator/atriz em formação, independentemente de sua origem ou trajetória, encontrou espaço para explorar e aprimorar habilidades fundamentais na construção dramática.

Uma das ênfases principais do processo foi o de capacitar a criação dramática a partir de uma gama diversificada de referências, permitindo explorar uma ampla rede de influências criativas. Ao início de cada encontro, havia a seguinte pergunta: “O que você consumiu de arte recentemente?”

Sintetizar elementos de diversas naturezas, incorporando aspectos da literatura, história, psicologia e sociedade nas criações artísticas, não apenas ampliou as compreensões individuais da dramaturgia, mas também equipou os artistas com ferramentas poderosas para expressar de maneira mais autêntica e profunda as complexidades da experiência humana por meio das artes cênicas.

Incentivar o exercício crítico e profundo por meio da leitura de obras dramáticas elencadas ao desafio de analisar, interpretar e contextualizar peças teatrais de diferentes épocas e estilos, proporciona aos aprendizes uma apreciação mais completa da riqueza da cultura teatral. Esse foco na leitura de obras dramáticas não só enriqueceu a bagagem intelectual dos alunos, mas também enraizou a importância do entendimento teatral como parte essencial da formação do ator.

No cerne dessa disciplina, estava a missão de expandir a cultura teatral do ator, capacitando-os a serem não apenas intérpretes, mas também criadores de dramáticas. Ela proporcionou uma plataforma inclusiva onde cada aluno pôde enriquecer seu repertório pessoal e contribuir para a riqueza e diversidade do cenário teatral, preparando-os para uma carreira artística e uma compreensão mais profunda das complexidades do mundo ao seu redor.

CONTRIBUIÇÕES DA PEDAGOGIA FREIREANA NO CONTEXTO DA PESQUISA DE MESTRADO SOBRE O ENSINO DE ESCRITAS DRAMATÚRGICAS

Como professor de línguas e ator, comecei a transformar minhas práticas profissionais. A experiência discente na disciplina tem grande culpa nisso. Acreditar numa educação crítica emancipada que diverge dos padrões neoliberais da educação, que “divide” o conhecimento em subáreas para indivíduos em formação em quase todos os contextos, sejam estes escolares formais, não-formais ou até mesmo universitários, passei a transformar minha prática. O desejo de me aprofundar nos estudos da educação nesta parte das artes cênicas me levou ao desejo de cursar o mestrado acadêmico em artes.

A experiência discente, aqui, foi vista como uma etapa na formação do professor-pesquisador-ator. Exemplifico os seminários em ambientes formais de como um recurso frequente nos modelos formais de educação, A apresentação de um seminário como resultado de um trabalho de pesquisa pode ser apresentada de uma forma não-convencional por meio de alguns ajustes: daí a possibilidade de incorporar em minha prática algumas técnicas da arte de compor peças teatrais, a dramaturgia. Ao que se refere a formação de professores, na perspectiva crítica-emancipatória, defende-se aqui a necessidade do conhecer e do transformar, conforme aponta SILVA (2011):

“A concepção de formação de professores na perspectiva crítica-emancipadora busca construir a indissociabilidade de teoria e prática na práxis. Tal concepção entende a formação como atividade humana que transforma o mundo natural e social para fazer dele um mundo humano, sem que por outro lado essa atividade seja concebida com o caráter estritamente utilitário. Contém as dimensões do conhecer – da atividade teórica – e do transformar – a atividade prática–, numa indissociação entre ambas: teoria e prática.” (pg. 22)

No desejo de entender maior as dimensões do ensino, partindo de uma experiência discente, destaco a importância de uma educação libertadora que capacite os indivíduos a entenderem o mundo ao seu redor, como defende Paulo Freire (2015). Quando os indivíduos questionam as estruturas opressivas, estes se tornam agentes ativos na transformação de suas próprias realidades. Esta abordagem pedagógica coloca o aprendente no centro do processo educacional, reconhecendo-o como um sujeito de conhecimento e promovendo a conscientização crítica, como feito na escritura de obras dramatúrgicas no contexto.

Ao explorar a arte da escrita dramatúrgica, indivíduos podem ser desafiados a analisar e representar narrativas que refletem as complexidades da sociedade contemporânea. Ao fazê-lo, eles não apenas desenvolvem habilidades criativas e analíticas, mas também são convidados a examinar questões sociais profundas, a questionar estereótipos e a promover a empatia.

Augusto Boal, pensador brasileiro, criou suas técnicas teatrais como uma forma de engajar as comunidades na mudança social. Assim como Paulo Freire, a importância do diálogo e da participação ativa das pessoas em seus próprios processos educativos são constantes em suas obras, a exemplo da participação ativa do público em seu Teatro do Oprimido (1991). Há possibilidades de participação ativa na criação artística em contexto educativo da escrita teatral.

No capítulo 3, do Livro *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire (1974) aponta o caminho para abordagem temática freireana com algumas categorias conceituais para a transformação da realidade, são elas: dialogicidade, relação teoria e prática, conhecimento voltado para a realidade, esses conceitos são fundantes e encontram na transformação do trabalho pedagógico de professores terreno fértil para a criatividade no cenário da didática de educadores e artista.

NOTAS (QUASE) FINAIS

A disciplina “Escrita Dramatúrgica Como Exercício do Olhar” foi explorada como um espaço de transformação e crescimento para os alunos, incentivando a criatividade, o questionamento de estereótipos e a expressão das vozes dos estudantes. Ela foi vista como uma plataforma para o desenvolvimento crítico e criativo, que vai além da simples instrução técnica.

A importância do diálogo e da participação ativa dos indivíduos em seus processos educativos foi ressaltada, assim como a aplicação desses princípios na construção de textos teatrais. Ao destacar a influência da Pedagogia de Paulo Freire na transformação das práticas pedagógicas, busca-se incentivar uma educação crítica emancipatória que capacita os indivíduos a entenderem o mundo ao seu redor e a se tornarem agentes de mudança.

A interseção entre a arte e a educação explorada aqui dá luz à importância da pesquisa em arte-educação para atender formas plurais de ensinar e aprender. A interdisciplinaridade entre arte e linguagem para o desenvolvimento de competências linguísticas e pessoais pode estar atrelada à promoção da transformação social. Espera-se que este trabalho forneça insights valiosos para educadores e pesquisadores interessados na interseção entre arte e educação.

REFERÊNCIAS

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6a ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1991.

BOFF, L. **A águia e a galinha**. 4ª ed. RJ: Sextante, 1999.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 10a ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

FREIRE, P. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. 3a edição. São Paulo: Centauro. 2015.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

FRIGOTTO, G. O enfoque da dialética materialista histórica na pesquisa educacional. In: FAZENDA, I. (Org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2001, p.69-90.

JUNG, C. G. **A prática da psicoterapia**. vol. 16/1, 9a ed. Petrópolis: Vozes. 2004.

KATZ, V. **Sonhos**: a linguagem enigmática do inconsciente. Petrópolis: Vozes. 2010.

MARTINS, B.; GIBSON, B (org.). **Coleção Teatro do Norte Brasileiro**. Coletânea Jovens Dramaturgos Amazonidas. Vol. 1. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020.

MARTINS, B.; MAGALHÃES, Z. (org.). **Teatro do Norte Brasileiro**: Coletânea Teatro do Pará. Manaus: Reggo Edições, 2015.

MARTINS, Bene (org.); TOURINHO, Nazareno. **Peças Teatrais de Nazareno Tourinho**. 1. ed. Belém: Ed. Cejup, 2014.

MARTINS, Bene; XAVIER, Ivone (org.). **Atos de escritura 4**. Belém: UFPA/PPGArtes, 2021.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia**. Conceitos, Exercícios e Análises. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. Primeira edição. Tatuapé: Editora e Livraria Brasiliense, 2005.

SILVA, K. A formação de professores na perspectiva crítico-emancipadora. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 17, n. 32, p. 13-31, jan./abr. 2011.

SOUSA, A. **O Uso da Arte no Ensino-Aprendizagem da Língua Estrangeira**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/12146/1/anaferrao.pdf> Visualizado em 17/09/2023.

Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Estados Unidos: 1977. Lucasfilm Ltd, 1977.

TOLEDO, Alexandre Mauro. **O Diretor Dramaturgo**: Relações Comunicativas no Processo de Criação Teatral. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA). Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. **Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio em Arte Dramática** - Ênfase na Formação de Ator. Março de 2015. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/265379800/Plano-de-Curso-Tecnico-em-Arte-Dramatica-UFPA>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

A PELEJA DO POVO CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE: UM MEMORIAL SOBRE OS PROCESSOS E OS RESULTADOS CÊNICOS DE UMA OFICINA DE ESPETÁCULO FESTA, COMICIDADE E TEATRO DE RUA

Wander Paulus de Souza dos Santos¹

RESUMO

Esse artigo pretende apresentar um relato do processo de criação do espetáculo de rua “A peleja do povo contra o Dragão da Maldade” a partir da oficina “Espetáculo Festa”, promovida pelo Laboratório de Ensino do Teatro (LETE) e voltada para os discentes do curso de formação de professores de teatro da Universidade Estácio – Campus Tom Jobim – Rio de Janeiro. Nesse artigo descreveremos os conceitos que permearam o planejamento e as práticas pedagógicas da oficina, realizando também comentários sobre as aulas. Conceitos como espetáculo-festa, constituição do sujeito extra cotidiano, palhaço de rua, brincadeira, corpo brinquedo, carnavalização, escuta, acolhimento, riso carnavalesco, antropofagia para o riso, olhar sedutor, triangulação e mascaramento serão apresentados e analisados à luz da prática pedagógica desenvolvida na oficina. Por fim, apontaremos os desafios a serem enfrentados para a constituição de uma pedagogia para a prática do teatro de rua na formação docente.

Palavras-chave: pedagogia teatral; teatro de rua; palhaço de rua; sujeito extra cotidiano; corpo brinquedo.

ABSTRACT

This article intends to present the account of the creation process of the show of street “A peleja do povo contra o Dragão da Maldade”, from a workshop, “Espetáculo- Festa”, promoted by the Laboratório de Ensino do Teatro (LETE), aimed at students of the teacher training course theater at Estácio University – Tom Jobim Campus – Rio de Janeiro. In this article we will describe the concepts that permeated the planning and pedagogical practices of the workshop, also making comments about classes. Concepts such as show of theater and party, constitution of the extra-daily subject, street clown, toy body, carnivalization, listening, reception, carnival laughter, anthropophagy for laughter, seductive look, triangulation and masking will be presented and analyzed in light of the pedagogical practice developed in the workshop. Finally, we will point out the challenges to be faced in establishing a pedagogy for the practice of street theater in teacher training.

Key words: Theatrical pedagogy; street theater; street clown; extra-daily subject; toy body.

¹ Professor Auxiliar I dos cursos de Licenciatura em Teatro e de Pedagogia da Universidade Estácio de Sá. Bacharel e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Licenciado em Teatro pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua também como palhaço, contador de histórias e preparador de elenco e professor de História da rede municipal de educação do Rio de Janeiro. E-mail: wanderpaulu-sestacio@gmail.com

O LABORATÓRIO DE ENSINO DO TEATRO DA UNIVERSIDADE ESTÁCIO E A OFICINA “ESPETÁCULO-FESTA”

Este trabalho nasceu de uma das iniciativas desenvolvidas pelo “Laboratório de Ensino do Teatro da Universidade Estácio”, projeto do programa de extensão dessa instituição privada de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro: A oficina “Espetáculo-festa”.

Funcionando entre os anos de 2021 e 2022, o Laboratório realizou oficinas presenciais de contação de histórias, de Teatro do Oprimido e Danças Dramáticas Populares, de bloco de carnaval, de teatro para a Educação Infantil, de teatro de animação com bonecas “Abayomis”, entre outras. Por acesso remoto, por meio da plataforma Microsoft Teams, foram realizadas oficinas para a preparação de uma apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso a partir de técnicas de consciência e expressão vocal e de contação de histórias.

Além de estender a prática de ensino e do fazer teatral para os diversos cursos da Universidade, o Laboratório tinha, também, como objetivo ser um campo de estágio e reflexão para os estudantes da Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio.

Em 2022, com o aumento da população vacinada e a suspensão dos protocolos sanitários por conta da síndrome COVID-19, com o retorno das atividades presenciais, as ações do Laboratório foram identificadas como uma forma de atrair os estudantes para as atividades presenciais, visto que, no fazer teatral a presença é algo imprescindível.

Atendendo às solicitações dos cursos de Pedagogia dos Campus Queimados, Duque de Caxias foram planejadas e oferecidas as oficinas de bloco de carnaval, de teatro para a educação infantil, de Teatro do Oprimido e Danças Dramáticas Populares e, para a Licenciatura em Teatro, a oficina “Espetáculo-festa”.

A Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio é oferecida no Campus Tom Jobim, na Barra da Tijuca. As instalações físicas do campus correspondem a um prédio com 3 andares com salas climatizadas com aparelhos de ar condicionado e uma identidade visual padronizada onde o branco, o azul e o verde predominam.

O único espaço de convivência do Campus é uma praça de alimentação assemelhada às dos shopping centers com bancos fixados no chão, sem a possibilidade de remoção para a abertura de espaço para apresentações teatrais. A frieza do ambiente somado ao esvaziamento do campus gerou uma demanda por sua humanização.

Dessa forma, entendi, à frente do Laboratório, que a organização de um espetáculo de rua com direito à atuação do palhaço de rua, questionamentos políticos e cortejo pelos corredores do prédio seria uma forma de atender a essa demanda.

O PLANEJAMENTO DA OFICINA “ESPETÁCULO-FESTA”

O planejamento da oficina teve como base as reflexões, os conceitos e os exercícios identificados na pesquisa e na dissertação de mestrado “Procedimentos Artísticos e Pedagógicos para a Atuação como Palhaço de Rua”, de minha autoria, realizada no Programa de Pós Graduação em



Figura 1. Pátio interno do Campus Tom Jobim da Universidade Estácio. Vista de cima do pátio interno do Campus Tom Jobim da Universidade Estácio.

Fonte: Daniel Gomes (2022).

#paratodomundover

Na figura há uma praça cercada de lanchonetes. O espaço é ocupado por mesas e cadeiras onde pessoas lancham, conversa. Há no canto superior à esquerda uma bandeira de cor roxa com os dizeres “Guardiões da Estácio”.

Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sob a orientação da Professora Doutora Elza de Andrade.

Assim, defini que a oficina deveria resultar em um “espetáculo-festa” atendendo às demandas para a humanização do Campus Tom Jobim.

Os “espetáculos-festas” são proposições estéticas teatrais de Amir Haddad, ator, diretor e fundador do “Grupo Tá Na Rua”, que desde a década de 1980 atua e debate a arte nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Por esse conceito, as manifestações teatrais ocorridas nos espaços públicos da cidade deveriam dar ao público não apenas a condição de espectador, mas de participante, de atuante. O público, como numa festa, é instado a participar, brincar e interagir com os atores em roda. (Haddad, 2005, p.70-71)

Após definir a temática da oficina, tracei como objetivo principal apresentar os procedimentos para a atuação como palhaço de rua entendendo-o como a ideal para o espetáculo-festa. Entendo,

o palhaço de rua como aquele que em um estado de liberdade, sem medo da exposição, se coloca em uma disponibilidade para se relacionar, brincar e jogar consigo, com o seu corpo, com o público, com os objetos que traz à cena e com o ambiente da roda (Santos, 2018, p.88).

O planejamento pedagógico da oficina atentou para a constituição de um sujeito extra cotidiano, com exercícios e jogos que levassem à construção de um corpo brinquedo (recorrendo aos conceitos de corpo e mente dilatados, escuta, triangulação, dança pessoal, lógica fantástica e olhar sedutor); e do estabelecimento de um roteiro de ações (atentando para o conceito do ator-narrador) para a prática do improviso.

O sujeito extra cotidiano seria o indivíduo se colocando em cena, para uma ação espetacular que necessita da observação de outro. Esta observação é suscitada por ações e disposições corporais que fogem às práticas cotidianas tanto no seu aspecto físico quanto na lógica que as permeiam e conduzem (Icle, p.21-23, 2006).

Para construirmos esse sujeito extra cotidiano que utiliza o seu corpo como um brinquedo, chegamos aos conceitos de “experiência ilusória”, de “fenômenos e objetos transicionais”, de “brincar” e de “brinquedo” recorridos a D.H. Winnicot (1975) e de carnavalização por Mikhail Bakhtin (1999).

O pediatra e psicanalista inglês através dos conceitos “fenômenos e objetos transicionais” define o brinquedo/a brincadeira como um conjunto de ações criadas e vividas que se realizam sob uma ótica individual, particular e extra cotidiana que por não ser socialmente comum, aproxima-se do conceito literário de carnavalização de Mikhail Bakhtin (1999, p.360) em que as ações, os objetos cotidianos são ressignificados e por isso, gerariam uma poesia, uma fantasia e também um tipo de riso: o riso carnavalesco. O riso carnavalesco é aquele em que não há a hierarquia do julgamento pelo ridículo. É um riso comunitário onde os códigos da fantasia, do extra cotidiano são compartilhados por meio da brincadeira.

Para realizar essa carnavalização, o sujeito extra cotidiano precisa operar o conceito de “antropofagia para o riso”.

A partir da leitura de Eduardo Viveiros de Castro (2005, 2015) e Renato Sztutman (2012) entendemos que a antropofagia ameríndia, tão reivindicada nas artes brasileiras após o modernismo paulista de 1922-24, é decorrente de uma visão perspectivada do outro que seria uma expansão da humanidade para os outros, o ambiente, os objetos, estabelecendo uma relação de afecção e atravessamento mútuo.

Esse sujeito extra cotidiano é o palhaço de rua, o atuante do espetáculo-festa. Sua atuação é marcada pela sua relação com “os outros”, pelo estado de prontidão e de escuta para se afetar e, a partir desse atravessamento, brincar e realizar a sua carnavalização para assim gerar o riso carnavalesco. (Santos, 2018, p.91-92)

Por isso, o trabalho com os estudantes foi ensiná-los as técnicas que permitiriam criar na plateia esse mesmo estado. E, com isso, realizar o riso carnavalesco e aí, o “espetáculo-festa”.

Assim, conceitos como a triangulação, o olhar sedutor, a escuta e o acolhimento também entraram para o programa e práticas da oficina.

Entendi que para praticar esses conceitos e atingir o entendimento do que seria um espetáculo-festa e o riso carnavalesco, deveria primeiro criar um ambiente da oficina que garantisse a liberdade criativa. E isso se deu, inicialmente, a partir do conceito “acolhimento”.

O “acolhimento”, segundo a pedagoga Flávia Naethe Motta (2014), pautou uma série de mudanças de propostas institucionais no âmbito da saúde pública, principalmente nas áreas da psiquiatria e em programas de saúde da família. Nesse sentido, o “acolhimento” era uma estratégia de humanização e atenção no atendimento.

Na educação, o estudo do conceito remonta à influência da escola italiana “Reggio Emilia”. Esta escola desenvolveu uma pedagogia baseada em uma organização comunitária em que as crianças pequenas são consideradas agentes ativos e capazes e, por isso, são ouvidas. Por essa influência, a prática da escuta é essencial para a criação dos vínculos e para a legitimação e valorização do outro (Motta, 2014, p. 218).

A psicanalista Doris Rinaldi em seu artigo “O acolhimento, a escuta e o cuidado: algumas notas sobre o tratamento da loucura” (2000) relacionou a escuta ao conceito freudiano de “atenção flutuante” que permite “escutar as particularidades do discurso de cada sujeito” sem julgamento prévio, acolhendo as suas impressões, sensações, opiniões, etc. (Rinaldi, 2000, p.8).

Articulando essas proposições, o “acolhimento” foi entendido como uma prática para a criação de um ambiente de confiança e liberdade para a exposição da criatividade e das subjetividades de cada estudante. Essa prática foi baseada na escuta, no estabelecimento de vínculos e na humanização das relações. Acolhendo as criações, as tentativas, os êxitos, os equívocos, as ideias para posterior seleção quando organizássemos as ações do espetáculo.

A primeira ação da oficina foi o processo de matrícula dos interessados. Além de informar o horário de funcionamento da oficina (as aulas ocorreram às terças-feiras de março a maio de 2022, das 09 às 13 horas da tarde), solicitamos, por meio de um formulário digital, que os estudantes identificassem os problemas a serem combatidos na sociedade brasileira e que criassem super-heróis com poderes capazes de resolvê-los. Também foi pedido que fossem apontados os pontos fracos desses heróis. Dessa forma, a criação literária dos atores e atrizes seria acolhida para a construção do espetáculo.

O espetáculo-festa teve como inspiração para o seu roteiro, uma das lendas de São Jorge. No Rio de Janeiro, a figura de São Jorge é muito cultuada por todos os setores da sociedade carioca, sendo, inclusive, um feriado municipal: dia 23 de abril. Ele é o símbolo da luta cotidiana pela sobrevivência no dia-a-dia. É um santo presente no imaginário e na cultura da cidade.

Nessa lenda, o santo guerreiro, durante uma de suas viagens, teria passado por um reino assolado por um dragão que sempre exigia o sacrifício de algum súdito do monarca em troca da paz. Como ninguém mais se oferecia para o sacrifício, a filha do rei se fez voluntária. Isso teria ocorrido justamente no momento da passagem de São Jorge pelo reino. O monarca então, contratou o santo guerreiro para acabar com o dragão, o que foi feito para, por fim, São Jorge desposar a herdeira daquele trono, entregando-lhe uma rosa vermelha (Amorim, 2008).

Em cima do roteiro a ser criado, os estudantes criariam improvisos para caracterizarem o reino, definirem os personagens, coreografarem a luta contra o Dragão (um boneco feito de papel “marché”, bolas de gás e tecido verdes, manipulado por dois estudantes) e a definição do desfecho da ação.

Nesse processo, os estudantes seriam instados a pensar o roteiro não como um texto dramático a ser memorizado e depois reproduzido, mas como um conjunto de ações ordenadas que

seriam pontos de partidas para os improvisos e pontos de chegada para o avanço da fábula. Para conduzi-lo, o espetáculo contaria com um apresentador-narrador que, investido de contador de fábulas encantadas e narrador esportivo, narraria e comentaria as brincadeiras auxiliando os atuantes em cena.

Assim, o conceito de apresentador-narrador entrou na ementa da oficina. Segundo, Ana Carneiro

o apresentador-narrador é o condutor do espetáculo... Cabe a ele desenvolver o 'texto' do espetáculo... que exige ... uma atenção constante, ampla, total, que lhe permite absorver e decodificar os acontecimentos, jogando-os na roda, para os atores que atuam como um coro, comentando os acontecimentos, levando informações que possam ser acrescentadas ao discurso -, e para o público. É também, o apresentador-narrador quem fortalece os lados lúdicos, a comicidade possível ...e, para isso, como os apresentadores de espetáculos, [lança] mão de todos os movimentos, das frases mais loucas e das obscenidades mais agudas. (2008, p.60)

A partir da escolha dos conceitos, as aulas foram elaboradas e aplicadas.

AS AULAS DA OFICINA E A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO-FESTA “A PELEJA DO POVO CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE”

A oficina foi realizada em 12 aulas semanais de 4 horas, no Laboratório de Práticas Corporais “Amir Haddad” da Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio, Campus Tom Jobim, na cidade do Rio de Janeiro.

Durante a primeira aula, foram apresentadas a proposta da oficina, a lenda e o roteiro adaptado. Somadas às respostas dos estudantes ao questionário digital, foi elaborado o seguinte roteiro para o espetáculo-festa: um dragão teria invadido um reino onde havia uma rainha que pregava: a liberdade para amar e ser quem quiser; a valorização da vida, da arte, da educação, da ciência; o respeito à minoria e à democracia.

Além de invadir o reino, o dragão sequestrara a monarca e trouxera a homofobia, a ignorância, a violência, o machismo e o racismo para aquela localidade. A população desesperada passou a clamar por heróis que deveriam lutar contra o dragão que se aproveitando da arrogância e da vaidade de cada um deles, derrota um a um. Ao fim, a plateia seria levada a enfrentar e a derrotar, de forma coletiva, o dragão, sem precisar de heróis.

Aos estudantes foi explicado que esse roteiro não deveria ser encarado como um texto dramático a ser decorado para ser representado em cena. A função do roteiro seria um dispositivo que deveria gerar a criação de novas ações por parte dos estudantes como se um jogo fosse. Dessa forma, os estudantes desempenhariam um novo papel: a de autores das novas ações a serem avaliadas pelo coletivo para entrarem ou não na brincadeira tornando-se assim coautores do espetáculo.

Após essa apresentação e o engajamento dos estudantes, a prática de acolhimento espraiou-se para a prática do brincar, a fim de que a turma pudesse construir o seu sujeito extra cotidiano. Assim, as aulas, o processo de criação, e o próprio espetáculo, foram tratados como “as brincadei-

ras”. E para brincar, era necessário tomar a consciência e o respeito por aquele espaço de criação/trabalho que se tornou a sala de aula/ensaio todas as manhãs de terças-feiras.

A partir de exercícios de consciência corporal como “o corpo em repouso” presentes na metodologia Angel e Klauss Viana, os estudantes foram levados a se conectarem com o seu corpo (Miller, 2016, p.53-62) (Ramos, 2007, p.28) e com o ambiente de criação/ensaio². Depois, dessa dinâmica, os estudantes foram levados a desenvolverem suas danças pessoais, confrontando-as com as dos colegas e com isso, se apropriando do seu corpo como um brinquedo.

Também levamos os sujeitos extra cotidianos e suas danças a dançarem com o dragão, ajudando os manipuladores do boneco a comporem os movimentos do seu corpo e as suas ações.

Essas dinâmicas permitiram que os estudantes criassem um inventário de gestos, disposições que convergiram para o desenho do “kata”³ de cada herói e para a composição da coreografia da “dança-luta” dos heróis contra o dragão.

A luta dos heróis contra o Dragão foi baseada nas coreografias das lutas de “tele-catch. Para isso, foram utilizados os princípios das clagues (os tapas) de palhaços.

Uma característica da atuação do palhaço de rua é a sua conexão com o jogo em cena. Uma conexão que se amplia para além do contracenar com os companheiros de cena. Há uma conexão, também, com o público e o ambiente. Daí, a importância dos conceitos de escuta e acolhimento serem aplicados, também, na atuação dos estudantes e não apenas como constitutivos do ambiente da oficina.

Para realizarem esse conceito, treinamos a técnica da escuta, apliquei exercícios para o desenvolvimento do olhar sedutor e para o domínio da triangulação em um ambiente de roda⁴.

Chamo de “olhar sedutor” o poder que o palhaço de rua tem para seduzir a plateia a fim de escolher, convidar, trazer e acolher - fazendo apenas o uso do olhar - alguém da assistência para o universo poético construído na cena. Esse olhar não deve apenas gerar um desejo na plateia, mas deve, também, garantir que tudo ali será uma brincadeira. Que o escolhido ao voltar para a plateia, voltará, em segurança, mas modificado pela sensação de liberdade e de prazer que toda brincadeira desperta.

Assim, expliquei e apliquei dinâmicas que também privilegiaram o conceito de triangulação. Com base na pesquisa, na rua, a triangulação não se resume apenas a um aparte, um comentário do palhaço. Ela é a técnica – somada ao olhar sedutor – que proporciona que o palhaço esgarce o espaço cênico até a plateia transformando o espectador em um atuante também. O espectador não apenas assiste, mas participa fazendo deste riso, um riso carnavalesco. (Santos, 2018, p.110)

Além do público, do ambiente e dos outros atuantes, a contracena dos atuantes no espetáculo-festa possui outro elemento: a figura do apresentador narrador.

² Os exercícios aplicados na oficina para a consciência corporal e conexão podem ser encontrados em SANTOS, Wander Paulus de Souza. Procedimentos Artísticos e Pedagógicos para a atuação como palhaço de rua. 2018.221 fl. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. E também em ALMEIDA, Fernanda de Souza. Que dança é essa? Uma proposta para a educação infantil. São Paulo: Summus Editorial, 2016.

³ Conjunto de movimentos de ataque e defesa presente nas diversas artes marciais orientais.

⁴ Sobre os exercícios aplicados para o desenvolvimento do olhar sedutor e da triangulação, assim como as origens do termo ver SANTOS, Wander Paulus de Souza. Procedimentos Artísticos e Pedagógicos para a atuação como palhaço de rua. 2018.221 fl. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. p.96.

A administração de todos esses elementos para criar as brincadeiras e o espetáculo-festa por meio da escuta, do acolhimento e da carnavalização leva cada atuante a realizar o que chamamos de antropofagia para o riso, uma operação de criação.

O treinamento da prática da escuta e da ação poética de carnavalização foram recorrências pedagógicas em todas as aulas da oficina. Exercícios como: o, já citado, corpo em repouso; a identificação da direção de estímulos sonoros com os olhos vendados; a leitura do olhar do outro; a prática de carnavalização do corpo e de objetos, dando a eles outros sentidos, disposições diferentes das práticas cotidianas; as brincadeiras de roda e de ocupação do espaço; os exercícios de musicalização foram caminhos para a construção dos sujeitos extra cotidianos e para a realização do espetáculo-festa.

Gostaria de destacar que o sujeito extra cotidiano e o palhaço de rua não são frutos da composição de um personagem – não há esse diapasão dramático. Essa dúvida apareceu durante as aulas com os comentários dos estudantes devido a sua empolgação com o pedido para a criação dos “super-heróis”. Para eles, seria o início da composição dos seus personagens na peça. Argumentei que o “super-herói” seria um dos personagens, das personas. Uma das várias brincadeiras que eles criariam para o espetáculo. Que o importante era estar num estado de criação permanente aproveitando-se do ambiente, da plateia, do seu corpo, do roteiro e da relação com os companheiros de cena. Construir e permanecer nesse estado, seria exercer a subjetividade extra cotidiana e a prática do palhaço de rua.

Para assegurar o estado de sujeito extra cotidiano, realizei uma “roda de figurinos” para a prática do mascaramento. Nessa dinâmica, retirada das oficinas do grupo teatral “Tá na Rua”

fantasias, adereços são colocados em roda e os participantes, ao som das mais variadas canções de gêneros e ritmos diferentes dançam e brincam. A partir dos estímulos gerados pelas canções, pelos outros atuantes, pelas fantasias e adereços, os atuantes as vestem jogando e para jogarem no centro da roda... Por esse dispositivo, a máscara que esconde, dá a liberdade para o atuante criar e realizar as suas ações e a organizar as cenas... O fluxo da movimentação pela dança, pelo canto, pela música, pela roda e pela máscara leva à liberdade de brincar sem a cristalização da cena em personagens, ... apenas para a realização da brincadeira da ocasião (Santos, 2018, p.149)

Nesse grande baile, organizei para que dançassem ao centro, apresentando seus corpos brinquedos, orientava-os para: as disposições corporais; o relacionamento com a plateia; a prática da triangulação; o olhar sedutor para um jogo em dupla ou em trios; a ocupação da roda e sua transformação em espaço cênico adotando sempre a escuta e o acolhimento; a generosidade para transformar os diversos estímulos em brinquedos e brincadeiras.

Dentre os estímulos, além da música e do jogo dos atores havia a minha voz narrando o roteiro do espetáculo. Depois, a cada aula, passei essa tarefa para os diversos atores a fim de que pudesse ser escolhido o ator narrador do espetáculo. A passagem de quase todo elenco por essa função, permitiu um maior entendimento da dinâmica do espetáculo assim como a abertura para novas possibilidades de improviso durante a brincadeira.

O processo de ensaio do espetáculo-festa durou três aulas. Assim, definimos: os pontos fixos do roteiro; a quem caberia o papel da rainha, dos heróis e as suas coreografias e brincadeiras, do ator narrador e dos manipuladores do dragão para a apresentação do dia 26 de maio de 2022 no

Campus Tom Jobim. Na condução desse processo, aponte para a continuação do trabalho e a marcação de futuras apresentações em que os papéis seriam redefinidos a cada novo espetáculo-festa, para que todos pudessem jogar em outras e novas posições.

A prática do mascaramento e da brincadeira permitiu que alguns e algumas estudantes pudessem dobrar o papel brincando de outros personagens necessários à fábula.

Também orientei o estudante Gustavo Horta, responsável por ser o ator-narrador a conduzir, no local da apresentação do espetáculo-festa, uma dinâmica em que o público seria instado a escrever em balões de gás verdes as mazelas que, na sua opinião, afligiam o país e a sociedade brasileira. Esses balões seriam amarrados a um tecido verde que compunha o corpo do dragão.

O processo de criação e de ensaio foi acompanhado pelos estudantes do Núcleo de Cinema e no Coletivo de Comunicação TJ dos cursos de Jornalismo e de Cinema da Universidade Estácio e pelo perfil na rede social Instagram @laboratoriodeensinodoteatro que também promoveram o espetáculo.

AS APRESENTAÇÕES DA “PELEJA DO POVO CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE”

O espetáculo veio a público na manhã do dia 26 de maio de 2022. Como o previsto, a passagem do cortejo pelos corredores do prédio cantando “Roda” (Gil, 1967) causou, como o esperado, o espanto e o encanto nos estudantes, nos docentes e funcionários administrativos, não acostumados com aquele tipo de manifestação. Liderados por uma porta estandarte e pelos estudantes que manipulavam o boneco do dragão (ainda incompleto, o mecanismo para o movimento da boca não havia ficado pronto), o elenco tocando pandeiros, chocalhos, triângulo, alfaia, como um “bloco de sujos” dirigiu-se para a entrada do campus onde o ator-narrador figurava como mestre cerimônia, demarcando o espaço da cena e solicitando a escrita dos problemas que assolavam a sociedade brasileira nos balões de gás.

Um dos objetivos do projeto fora alcançado: a humanização, pela desestabilização do ambiente frio da universidade com a novidade do cortejo.

Outro objetivo alcançado foi a construção do sujeito extra cotidiano pelos atuantes.

A exemplo, João Pedro Cordeiro de Oliveira, estudante do curso de propaganda e publicidade que embora muito criativo, era extremamente tímido mas que, por meio do mascaramento feito através da manipulação do boneco do dragão, pode exercer seu estado extra cotidiano expressando no seu corpo as feições e os grunhidos do dragão como a figura 4 atesta.

Outro exemplo, é o da estudante Christine Antunes Santana, caloura da Licenciatura em Teatro, que brincou como a rainha e depois como “round gilrs”.

A análise das imagens da estudante Christine permite exemplificar o que é a constituição do sujeito extra cotidiano. O mascaramento proporcionou a utilização do corpo como um brinquedo visto que nas três imagens, a atuante apresentou três desenhos corporais diferentes, relacionados com a urgência e a brincadeira da ocasião, afirmando que o sujeito extra cotidiano não é uma cristalização em um personagem, mas um estado propício à criação.



Figura 2. O cortejo pelos corredores do Campus Tom Jobim da Universidade Estácio. Cortejo do espetáculo pelos corredores acompanhado pelos estudantes da Universidade Estácio – Campus Tom Jobim.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, há uma mulher vestindo uma saia de bailarina e tocando uma alfaia cercada por uma cinegrafista que estava documentando o desfile e pelo elenco e estudantes do Campus Tom Jobim da Universidade Estácio.



Figura 3. O cortejo no pátio interno do Campus Tom Jobim da Universidade Estácio. Cortejo do espetáculo pelo pátio interno, acompanhado pelos estudantes da Universidade Estácio – Campus Tom Jobim.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, o elenco corteja liderado por um ator segurando a cabeça de um dragão. Há uma mulher de óculos assistindo à movimentação.



Figura 4. O mascaramento por meio da manipulação do boneco e o sujeito extra cotidiano ou João Pedro brincando de ser dragão! Um dragão assombra o reino.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, em destaque um ator manipula a cabeça de um boneco de dragão seguido de um outro ator manipulando bolas de gás e um tecido verde que constituíam o corpo do monstro.



Figura 5. A rainha Christine. A estudante Christine Antunes brincando de rainha e sendo saudada pela guarda real.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, em destaque, uma atriz vestida de rainha sendo saudada por um ator fazendo o papel de guarda real. Ao fundo, uma mulher tira uma foto com o seu aparelho celular.



Figura 6. Arlequina, a round girl. A estudante Christine Antunes brincando de round girl.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, em destaque, uma atriz vestindo a máscara da personagem “Arlequina” e uma camisa que simula um corpo feminino trajando um biquini. A mesma empunha um cartaz anunciando um round de uma luta. Ao fundo, o apresentador-narrador Gustavo Horta observa a cena.



Figura 7. Thanos, o round trans. A estudante Christine Antunes brincando de round girl.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Na figura, em destaque uma atriz vestindo a máscara do personagem “Thanos” e uma camisa que simula um corpo feminino trajando um biquini.

Ainda na prática do sujeito extra cotidiano, temos outros exemplos da manipulação do corpo como um brinquedo a partir da constituição dos “katas” criados para os heróis que lutariam contra o dragão: “O Homem Gato Aranha” por Pedro Omena; “A Super Lua”, por Luana Ribeiro e; “The Equilibrium”, por João Prata.

Mas para o espetáculo-festa se realizar é imprescindível a transformação do público em atuante. Dessa forma, para além do estado de liberdade dos atuantes, era necessário gerar esse desejo e esse estado no público também.

Na estratégia que traçamos, a colocação em prática dos conceitos de escuta, acolhimento e antropofagia para o riso por meio das técnicas ensinadas, os atores, habitantes do reino convidaram



Figura 8. A apresentação do Homem Gato Aranha. O estudante Pedro Omena brincando de Homem Gato Aranha e desfilando para a plateia.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas três figuras, em destaque, um ator com um figurino de gato evolui apresentando-se para a plateia.



Figura 9. A apresentação da Super Lua. A estudante Luana Ribeiro brincando de Super Lua e se apresentando para a plateia.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas três figuras, em destaque, uma atriz com um figurino composto por uma saia de balé, um par de luva de boxes e uma camisa forjando uma pele tatuada realizando gestos com os braços trazendo a região dos quadris para a frente.



Figura 10. Apresentação de The Equilibrium. O estudante João Prata brincando de The Equilibrium e se apresentando para a plateia.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas três figuras, em destaque, um ator vestindo roupas pretas e um óculos escuros faz gestos levantando a perna dobrada e esticando e dobrando alternadamente os braços direito e esquerdo sendo assistido por uma plateia que ri e tira fotos.

e dançaram com a plateia num grande baile. Essa brincadeira foi a forma de representar, a liberdade e a felicidade em que todos viviam antes da chegada do dragão transformando o público em súditos desse reino.

Depois “A Super Lua” (Luana Ribeiro) foi acudida por uma espectadora/súdita que a socorreu e a recolocou no ringue contra o dragão.



Figura 11. O grande baile. Os habitantes do reino convidam o público para um grande baile transformando-o em personagens da história.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas duas figuras, vemos atores e atrizes convidando e dançando em cena com a plateia.



Figura 12. Super Lua sendo acudida pela plateia. Super Lua (Luana Ribeiro) sendo acudida pela população do reino/espectadores.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas duas figuras, vemos uma atriz simulando um desmaio e sendo amparada por duas mulheres da plateia.

E, por fim, depois que os heróis derrotados retiraram as suas máscaras e convidaram a plateia (o povo, do título do espetáculo) para formar um coro e, juntos, com as lanças da educação, arte, justiça e cultura derrotarem o dragão.



Figura 13. O povo sendo conclamado a derrotar o dragão. Os habitantes do reino convidam o público/súditos para juntos derrotarem o dragão.

Fonte: Camila Chiesa (2022).

#paratodomundover

Nas três figuras, vemos um ator se dirigindo a plateia com uma lança cenográfica e manifestantes com lanças cenográficas com os dizeres “educação”, “ciência” e “arte” se dirigindo e explodindo as bolas de gás que simbolizam o dragão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A oficina “Espetáculo-festa” continuou no segundo semestre de 2022, com algumas alterações em parte da turma. Uma parte, por compromissos profissionais assumidos, não pode permanecer na oficina abrindo a vaga para outros integrantes a participarem do projeto e realizarem a brincadeira no mês de novembro na quadra esportiva da Escola Municipal General Euclides de Figueiredo, no bairro da Tijuca, e no auditório do Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado, ambos na cidade do Rio de Janeiro.

A fim de dar prosseguimento a essa pesquisa prática, alguns apontamentos e reflexões apareceram ao longo da reflexão para a escrita desse memorial. Tendo como perspectiva a construção de uma possibilidade de uma pedagogia de ensino do teatro na educação básica e não apenas na formação de atores e atrizes.

A primeira reflexão é como garantir o controle do tempo e das ações de forma teatralizada fugindo do compromisso com a representação, pelo tempo da estética naturalista, promovendo a suspensão das ações, criando expectativas, congelamentos; marcando as figuras e os desenhos corporais como faz o palhaço a fim de que esse sujeito extra cotidiano não seja apenas um sujeito mascarado ou fantasiado? Como explicitar a convenção do corpo como um brinquedo aos olhos da plateia? Como organizar ações que gerem o riso e quais são as teorias que podem orientar essas construções?

E por fim, como e qual é o tempo necessário para transformar as experiências vividas pelos estudantes da licenciatura em aulas, em práticas pedagógicas?

Essas questões ficarão em aberto e serão foco das reflexões para as próximas edições dessa oficina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Que dança é essa?** Uma proposta para a Educação Infantil. São Paulo: Summus Editorial, 2016;

AMORIM, Galeno. **São Jorge e o Dragão**. São Paulo: Callis, 2008;

HADDAD, Amir. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. In Telles, Narciso; Carneiro, Ana. (org) **Teatro de Rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. p. 70-71;

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006;

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**. Sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2016;

NAETHE MOTTA, Flávia. Notas sobre o Acolhimento. **Educação em Revista – UFMG** [em linea]. 2014, 30(4), 205-228. Disponível em < > Acesso em 12 out.2023;

RAMOS, Enamar. Angel Vianna. **A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus Editorial, 2007;

RINALDI, Doris. **O acolhimento, a escuta e o cuidado: algumas notas sobre o tratamento da loucura**. Disponível em <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/intbiblioteca/DRinaldi/Doris_Rinaldi_acolhimento_escuta_cuidado.pdf>. Acesso em 12 out.2023;

SANTOS, Wander Paulus de Souza. **Procedimentos Artísticos e Pedagógicos para a atuação como palhaço de rua**. 2018.221 fl. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A PRÁXIS DA MEDIAÇÃO TEATRAL NA E PELA UNIVERSIDADE

Roberta Cristina Ninin¹

RESUMO

Este artigo aborda aspectos de minha investigação enquanto docente no curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, em Curitiba/Paraná, de Projetos de Formação de Público, realizados entre 2015 e 2017, aliados à formação do/a mediador/a teatral. Desde esse período, busco planejar, propor e analisar uma metodologia de formação desses/as futuro/as professor/as de teatro com base no trabalho colaborativo e na parceria com agentes culturais e artistas da cidade. A partir de documentos diretivos da educação em Arte para o ensino fundamental (PCN, 1998; CURITIBA, 2012), de reflexões sobre o público do teatro brasileiro (BOAL, 1982) e sobre o ensino do Teatro (KOUDELA, 2005; 2008), da formação pedagógica de licenciando/as (SERRÃO, 2006) e da cognição estética (CAMARGO, 2019), almejei contribuir na atuação desta Universidade Pública enquanto mediadora em seus âmbitos constitutivos do ensino, da pesquisa e da extensão.

Palavras-chave: Mediação teatral; Mediador/a teatral; Professor/a de teatro; Universidade; Curso de Licenciatura em Teatro.

ABSTRACT

This article addresses aspects of my research as a professor in the Drama Degree at UNESPAR, in Curitiba (Paraná), Brazil, of Audience Development Projects carried out between 2015 and 2017, combined with the training of theatre mediators. Since then, I have sought to plan, propose and analyse a training methodology for these future theatre teachers based on collaborative work and partnerships with cultural agents and artists in the city. Based on Brazilian Common Core for Arts in Education for Elementary, Middle and high school (K-12) (PCN, 1998; CURITIBA, 2012), reflections on the Brazilian theater audience (BOAL, 1982) and on Theater teaching (KOUDELA, 2005; 2008), pedagogical training of undergraduate students (SERRÃO, 2006) and aesthetic cognition (CAMARGO, 2019). I aimed to contribute to this Public University as a mediator in its constituent areas of teaching, research and extension.

Keywords: Theatrical mediation; Theatrical mediator; Theater teacher; University, Degree course in Theatre.

Entre os anos de 2015 e 2017, tive a oportunidade de atuar na formação de mediadoras/res teatrais no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR),

¹ Docente efetiva na Universidade Estadual do Paraná, atuando como coordenadora (gestão 2022-2024) no curso de Licenciatura em Teatro no *Campus* Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná. Integrante do Grupo de Pesquisa Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais/UNESP/CNPq. Atuação como medidora teatral e artista da cena; atriz e diretora. E-mail: roberta.ninin@unespar.edu.br.

em parceria com a Fundação Cultural da Curitiba (FCC) e aos Núcleos Regionais de Ensino (NRE), via projetos anuais, elaborados conjuntamente, denominados Projetos de Formação de Público em Teatro². A partir dessa experiência, propus e venho investigando o desenvolvimento e a análise de uma metodologia de formação de mediadoras/res teatrais enquanto futuro/as professor/as de teatro, com base no trabalho coletivo e parceria com agentes culturais e artistas da cidade. Uma metodologia que visou à capacitação de licenciando/as em seus aspectos estéticos e pedagógicos para a formação cidadã de apreciadores/as da arte mais participativos/as na educação básica e nas múltiplas manifestações culturais da sociedade.

Esta metodologia, portanto, esteve baseada na criação colaborativa de projetos de formação de público desde as esferas institucionais (UNESPAR, FCC e NRE) aos envolvido/as diretamente nas atividades ligadas à mediação teatral – docentes, graduanda/os, agentes culturais, professoras e estudantes das escolas³ -, ora no espaço formal de ensino ora nos teatros públicos municipais. Projetos movidos pelo meu desejo desde quando, em 2014, ingressei como docente nesta Universidade, buscando compartilhar e oferecer uma formação de público em teatro para a capital paranaense aliada a uma proposta pedagógica de formação de mediadora/es teatrais na Universidade, dialogando com a matriz curricular do curso e as condições favoráveis de oferta de espetáculos gratuitos aos estudantes de escolas públicas, contemplados por políticas culturais de Curitiba.

Esses projetos em parcerias contaram com espetáculos e ações de contrapartidas sociais, itens obrigatórios e critérios de seleção de propostas artísticas perante editais públicos da FCC. Por conseguinte, partimos dessa realidade concreta, por meio de apresentações gratuitas, necessariamente conciliadas às atividades educativas e culturais destinadas à comunidade local, em consonância com as diretrizes da política cultural adotada pelo governo municipal (MACIEL; NININ, 2016). Os espetáculos teatrais e as ações culturais tornaram-se, assim, efetivamente, catalisadores de todas as ações pedagógicas e artísticas impulsionadas em parceria.

Neste contexto, o público em foco foram turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), um público composto por estudantes do período noturno que são, em sua maioria, trabalhadora/as durante o período diurno, com ínfimo acesso ao produto cultural que lhes são de direito como munícipes contribuintes. A opção por esse público específico justificou-se tanto pelo período noturno do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, quanto pelo acesso ao gozo e ao consumo cultural daqueles indivíduos que tanto trabalham e contribuem tributariamente com a cidade e usufruem pouco das atividades espirituais de cultivo à sua própria natureza e ao teatro.

Outro quesito que impulsionou a parceria com as escolas públicas foi identificar, a partir da análise dos documentos diretivos da educação em Arte para o ensino fundamental (PCN, 1998; CURITIBA, 2012), à época, que a abordagem da mediação teatral condizia com os objetivos do ensino do teatro na escola, com a busca por uma metodologia diferenciada que considerasse a realidade cultural do/as estudantes. Vale ressaltar que, nesta própria diretriz de educação, há a orientação para a ampliação e análise do repertório teatral do/a estudante, proporcionando-lhe o reconhecimento de si próprio/a como produtor/a e espectador/a, inserido/a em determinado tempo e espaço.

² Essa e outras experiências seguem detalhadas em minha tese de doutorado (ECA/USP/2021).

³ NRE Boqueirão (2015), NRE Boa Vista (2016), NRE Portão (2017).

Evidenciamos, com isso, que a metodologia da mediação teatral se aproximava do currículo escolar, especialmente, pela abordagem do eixo de aprendizagem em Arte: apreciar⁴. Uma aprendizagem estética do público – e não uma domesticação ou adestramento, emprestando as palavras do diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1982) - em contato com apresentações teatrais diversas que estabelecem relações e comunicações com ele:

[...] o espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro. Podemos utilizar técnicas, métodos e sugestões de qualquer pessoa: Stanislavsky, Brecht, velhos atores de circo, etc... Se para melhorar a comunicação com determinado público é preciso utilizar Artaud, que se utilize Artaud. Não me oponho. Mas sou contra toda e qualquer forma de colonialismo cultural: “isto está na moda, então façamo-lo para habituar o nosso público à última moda da Europa ou dos Estados Unidos”. Isso é que não! O povo não pode ser “domesticado” ou “amestrado” para aprender a gostar de formas ou espetáculos que não têm nada a ver com ele. [...] Quantas vezes se ouviu dizer que o povo de determinadas cidades “não está preparado” para certa peça ou espetáculo? Isso é mentira, o que sucede é que esse espetáculo ou essa peça não lhe agrada, não lhe interessa. (BOAL, 1982, p. 16-17).

Para fomentar o interesse do/a espectador/a e uma potente comunicação com o espetáculo, as atividades de mediação teatral - compreendidas como atividades de ensino e desenvolvidas nos projetos de formação de público pela/os licencianda/os - objetivavam proporcionar experiências estéticas e domínio básico da linguagem teatral aos sujeitos da aprendizagem, ao público estudante da EJA, tendo em vista que “nos projetos de ensino do Teatro é fundamental trabalhar tanto o fazer teatral com os alunos na sala de aula, como levá-los ao teatro para aprenderem a apreciar o espetáculo” (KOUDELA, 2011, p. 233-234).

Valemos, então, da compreensão que essas atividades, cuja função era educativa, estava voltada à popularização e democratização do acesso às produções (produtos) e aos meios e modos de produção teatral (processos), procurando desmistificar o processo artístico, além de contribuir com a divulgação e propagação da arte teatral e de seus procedimentos específicos.

Neste cenário, busquei focar na UNESPAR como uma instituição mediadora, a qual vem possibilitando a expansão investigativa da práxis pedagógica e artística da mediação teatral, enxergando e vivenciando confluências entre o modo operativo da arte e da pedagogia do teatro, visando a Arte, o artista e público da seguinte maneira:

- A arte⁵, a depender do olhar estético de quem a produz, como um evento, uma manifestação cultural tanto quanto a língua e os patrimônios imateriais; composto por sua multiplicidade, singularidade, contextualização e globalização⁶;
- O/a artista teatral como aquele/a que domina técnicas e linguagens do teatro, profissional que dedica o seu tempo à atividade artística, trabalhando para a criação de uma obra,

⁴ A partir da aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996), do Teatro como área de conhecimento e do Parâmetro Curricular Nacional de Arte (1998), houve a orientação para a abordagem do ensino articulado entre três eixos de aprendizagem: o fazer, o apreciar obras de arte e o contextualizá-las historicamente e socialmente, baseado na Proposta Triangular, a qual modificou o ensino da arte nas escolas, tratando do conhecimento da arte ao lado da prática com os meios artísticos (BARBOSA; COUTINHO, 2009).

⁵ Obra de arte, obra teatral, obra artística, objeto estético, espetáculo.

⁶ [...] os produtos culturais são múltiplos (cada pessoa e comunidade com sua pluralidade cultural), singulares (a resistência coletiva dos valores identitários), contextualizados (a produção cultural representa um lugar com suas vidas e histórias) e globalizados (o que se faz localmente está conectado com o mundo) [...]. (WENDELL, 2013, p. 12)

cujas formas artísticas apresentam uma “síntese subjetiva das significações construídas em imagens poéticas” (visuais, sonoras, corporais) (BRASIL, 1998, p. 32).

- O público como plateia do evento teatral; sujeito fruidor desse produto estético, que significa a obra quando em interação com ela, pois, a significação não está na obra, mas “na interação complexa de natureza primordialmente imaginativa entre a obra e o espectador” (BRASIL, 1997, p. 29).

Assim, durante os projetos de formação de público, buscamos destacar o valor cognoscitivo da arte como uma área de conhecimento refletida em uma modalidade específica de mediação teatral investigada: os jogos de mediação.

Partindo do princípio que um texto, uma produção analítica ou interpretativa da arte – acadêmica, por exemplo - não substitui a experiência estética com a mesma, buscou-se articular este conhecimento artístico em seu âmbito sensível, perceptivo e cognoscitivo. Um conhecimento, portanto, em um plano diferenciado da informação discursiva, que pode possibilitar uma forma de aproximação entre indivíduos e culturas distintas por meio da percepção de suas semelhanças e diferenças via produtos artísticos e concepções estéticas.

Procuramos, então, não nos pautar em mediações teatrais com viés excessivamente discursivo: palestras, documentos em forma de textos, trocas verbais de opiniões, com ênfase na comunicação informativa sobre o autor e o contexto histórico da peça e no conhecimento cognitivo e racional (KOUDELA, 2008). Inspiramo-nos nas possibilidades provocadas por ações de viés apresentativo (idem, ibidem), tais quais: técnicas lúdicas, jogos teatrais com base nos espetáculos e rodas de conversa, tanto para a preparação anteriormente à visita ao teatro quanto para a leitura do espetáculo após a volta à escola. Processo, este, que salientou a compreensão associativa e emocional provocada pela obra teatral, visando à cognição estética do público.

Conhecer não é apenas dominar conceitos e memorizar representações discursivas sobre as coisas. A cognoscência efetiva depende dos afetos gerados pela experiência do corpo no mundo, porque as linguagens – especialmente a verbal e a matemática – só podem dizer parte do que já é conhecido de todos, pois as palavras (e as equações) só cumprem seu papel, devido aos significados que lhes foram atribuídos no passado. Por outro lado, a estética é um modo experimental de cognição, por seu caráter relacional, mediado pelo corpo. “Passar pela experiência de algo” é aquilo que define para o grego o que entendemos da palavra “paixão”, que significa a disposição do corpo em se atritar com o mundo para conhece-lo – é disso que se trata a cognição estética. (CAMARGO; STECZ, 2019, p.29-30)

Cognição, esta, que pode ser impulsionada pela didática dos jogos de mediação teatral voltados à descoberta do teatro pelo público jogador, colocando seu corpo em atrito com diferentes questões e práticas teatrais a depender do espetáculo mediado. Uma didática, portanto, que proporcionou ao público um caminho de investigação lúdica durante seu percurso criativo de aprendizagem teatral, lindando com “os rastros sensíveis da presença do real na memória afetiva do corpo” (CAMARGO; STECZ, 2019, p. 30). Com isso, foi possível proporcionar maior participação e engajamento do público nas atividades de mediação, nos aproximando dos objetivos do ensino de teatro, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais em Arte (BRASIL, 1998, p.90): provocar a improvisação com os

elementos da linguagem teatral; o emprego do vocabulário do teatro para a apreciação dos próprios trabalhos, dos colegas e de profissionais do teatro; o conhecimento sobre as profissões e seus aspectos artísticos, técnicos e éticos; o reconhecimento da prática do teatro como tarefa coletiva.

Neste sentido, essa modalidade de mediação teatral esteve voltada à integração de sentidos físicos do/a espectadora, à sinestesia, aliada ao ato de conhecer o teatro; trabalhando seus órgãos dos sentidos, os quais selecionam estímulos externos para a realização da leitura da cena, da leitura de mundo. Pois, os órgãos dos sentidos – olhos, ouvidos, nariz, boca e pele – “são os rastreadores do cérebro que participam do ato de conhecer por meio do processamento das informações sensoriais captadas por todo o corpo” (CAMARGO; STECZ, 2019, p. 26). Com esta perspectiva, os jogos de mediação teatral propuseram provocar sensivelmente o percurso do/a leitor/a da cena para que fosse mais intensa a sua fruição, ampliando a dimensão sensível que a arte provoca em si.

Uma ação fundamental para a criação e proposição desses jogos foi a participação crítica do/a mediador/as teatrais, estudantes do curso de Licenciatura em Teatro, nos projetos de formação de público pensados desde a Universidade, onde visei organizar e provocar movimentos e deslocamentos deste/as licenciando/as acerca de seus conhecimentos sobre teatro e público, compreendendo o conhecer como um movimento de idas e vindas, de continuidade e rupturas (SERRÃO, 2006). Nesses processos de ensino-aprendizagem do/a mediador/a, como orientadora dos projetos, ressaltai as suas emoções movidas perante o impacto de comunicações estéticas na estrutura física de seus corpos (CAMARGO, 2019), tanto daquele/as que provocaram e viveram a experiência pedagógica, quanto daquele/as que foram tocado/as e convidado/as a experienciar, o público.

E essa experiência provocada pelo/a mediador/a não foi uma ação espontaneísta; sem objetivo e preparo pedagógico. Configurou-se em uma práxis educativa que envolveu planejamento, proposição de etapas e processos formativos – antes/durante/depois - da ida ao teatro; procedimentos “de enlace entre educador e educando, em meio a condições objetivas (matéria, situação escolar, ambiente etc.) e subjetivas (pessoas, comunidades etc.)” (KOUDELA, 2005, p. 146). Mediação que envolveu a aproximação dos universos da criação teatral do/a artista, da criação pedagógica do/a mediador/a e da criação receptiva do público; aproximações dos universos da escola e do teatro durante os projetos.

Trabalhando dessa maneira, foi possível abordar a linguagem cênica, a partir de produções teatrais curitibanas e suas formas de expressão em um determinado contexto histórico, capacitando o/a estudante – da escola e da universidade - a ler, a interpretar, a se expressar; a criar esteticamente, exigindo, assim, tanto do/a mediadora/a quando do público a mobilização de seus conhecimentos acerca da linguagem teatral, exercitando sua criatividade estética e autoexpressão.

Interessante observar que esta abordagem do ensino do teatro na escola buscou incentivá-los/as a participarem da vida cultural da sociedade, nas suas múltiplas manifestações culturais, e a serem multiplicadores e divulgadores das produções assistidas. Nos compreendermos – mediadores/as e público - como cidadãos culturais e apreciadores artísticos, com direito ao acesso à cultura, à arte e à educação, fez parte dos nossos projetos, além de acolher, em sua maioria, estudantes espectadores/as da EJA em contato inicial com a linguagem teatral.

Estes seres humanos concretos, seres que têm luz própria (SERRÃO, 2006), foram participantes dos projetos de formação de público e das etapas das ações de mediação teatral; o público da escola foi provocado pelo/a mediador/a – prezando sua autonomia e liberdade de criação - a questionar e

conhecer estéticas, técnicas e elementos conceituais do teatro, a se disponibilizar a viver e analisar a obra teatral. Valorizadas as suas presenças, suas emoções, histórias, reflexões e contextos sociais, as/os participantes foram estimulado/as a socializarem suas leituras de mundo e do espetáculo.

Enfatizo que, além do conhecimento estético do/a mediador/a mobilizado durante o contato e análise das produções teatrais presentes nos projetos, esta proposta de formação na Universidade relevou competências e habilidades imprescindíveis tanto ao professor/a de teatro como ao mediador/ar teatral. A seguir, destaco o complexo domínio e desenvolvimento das oito competências do/a licenciado/a, elencadas pelo Conselho Nacional de Educação (CNE, 2004) e organizadas, por mim, em duas grandes áreas interdependentes que compõem a formação de professores/as e mediadores/as: estética e pedagógica.

Competências estéticas: I – conhecimento da linguagem teatral, suas especificidades e seus desdobramentos, inclusive conceitos e métodos fundamentais à reflexão crítica dos diferentes elementos da linguagem teatral; II – conhecimento da história do teatro, da dramaturgia e da literatura dramática; III – domínio de códigos e convenções próprios da linguagem cênica na concepção da encenação e da criação do espetáculo teatral; IV – domínio técnico e expressivo do corpo visando à interpretação teatral; V – domínio técnico construtivo na composição dos elementos visuais da cena teatral.

Competências pedagógicas: VI – conhecimento de princípios gerais de educação e dos processos pedagógicos referentes à aprendizagem e ao desenvolvimento do ser humano como subsídio para o trabalho educacional direcionado para o teatro e suas diversas manifestações; VII – capacidade de coordenar o processo educacional de conhecimentos teóricos e práticos sob as linguagens cênica e teatral, no exercício do ensino de Teatro, tanto no âmbito formal como em práticas não formais de ensino; VIII – capacidade de auto aprendizado contínuo, exercitando procedimentos de investigação, análise e crítica dos diversos elementos e processos estéticos da arte teatral.

Com isso, observei que o/a licenciado/a ao atuar como mediador/a teatral nos projetos de formação de público mobilizou suas capacidades de atuação como: professor em escolas, coordenador de atividades de ensino em cursos livres de teatro e diretor teatral desde a elaboração a coordenação de jogos de mediação teatral. Para tanto, suas competências estéticas e pedagógicas foram desenvolvidas desde dentro da universidade, a partir do currículo acadêmico e das disciplinas do curso relacionadas às vivências em estágio supervisionado na escola e na comunidade, em metodologias do ensino do teatro, em jogos e improvisação teatral, em análise de espetáculos.

O currículo acadêmico do/a mediador/a, portanto, foi apenas parte do amplo conhecimento constituinte da sua subjetividade profissional, pois, nestes projetos voltados à comunidade escolar, suas memórias e repertório estético, pedagógico e cultural foram necessários à criação e gestão de suas propostas. A sua prática cultural esteve expressa em sua prática pedagógica, construindo sua práxis de mediação. Perante as competências e habilidades confluentes ao perfil do/a mediador/a teatral, visando um/a profissional instrumentalizado/a na linguagem cênica pautada na criação de novas possibilidades de atuação intelectual e artística do/a professor/a de teatro e sua relação com os princípios gerais da educação, também foi mobilizada a sua atuação enquanto difusor/a da cultura teatral.

Tendo em vista que o/as licenciando/as eram majoritariamente jovens trabalhadore/as e que, como futuro/as professore/as, poderiam trabalhar na educação formal e não formal – como nas escolas, em secretarias de cultura, em museus e em outros espaços culturais –, essa qualificação como mediador/a teatral no curso de Licenciatura em Teatro pode contribuir com sua atuação pedagógica nesses diferentes contextos de ensino do teatro. Lembrando que, atualmente, o documento normativo vigente, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017), aponta a referência a seis dimensões do conhecimento, voltadas para o processo de ensino e aprendizagem em Arte, a saber: a criação, a crítica, a estesia, a expressão, a fruição e a reflexão, enfatizando, assim, a singularidade da experiência artística e a necessária formação de um/a professor de teatro que proporcione um ensino articulado às dimensões, sem hierarquia entre elas⁷.

Retomando a parceria estabelecida entre as instituições públicas de educação e cultura na cidade de Curitiba/PR, coube à UNESPAR a formação do/a mediador/a teatral e a viabilização do acesso à linguagem teatral, utilizando-se da metodologia dos jogos de mediação. Coube à FCC a distribuição e a circulação das produções teatrais nas regionais de cultura da cidade; a viabilização do acesso físico do público ao teatro, contemplado por meio de editais e curadoria dos espetáculos. Coube ao NRE a organização do público e do espaço da escola para a realização das oficinas de mediação teatral, seguindo as orientações do PCN de Arte (BRASIL, 1998) e das Diretrizes educacionais (CURITIBA, 2012), voltadas à educação estética do/a estudante, apreciador/a artístico.

Ressalto que o papel da universidade foi de catalisar essas parcerias e cooperações possíveis - e já existentes entre as escolas e as estruturas culturais e artísticas da cidade – atentando-nos à disponibilidade e ao interesse de cada instância envolvida, com base no contexto pedagógico das disciplinas na educação básica e superior. A partir desse terreno tecido em parceria, os/as mediadores/as concretizaram suas propostas de mediação teatral, colocando em movimento sua formação, o seu repertório e experiências em educação e cultura.

Esses deslocamentos geográficos e pedagógicos, provocados pelo diálogo entre a educação formal (proporcionada pelas atividades de mediação na escola) e a educação não formal e informal (proporcionada pela ida ao teatro) - acompanhado pelo/a professor/a da escola e pelo/a mediador/a - permitiu uma mobilidade enriquecedora de conhecimentos entre os envolvidos a cada modalidade educacional. Pois, a provocação do contato entre culturas e modos de relações distintas com a arte e com a pedagogia, favoreceu a criação de vínculos não enrijecidos entre mediadores/as e o público, instigando o interesse de ambos pelos próximos encontros, pelo conhecimento artístico, seja no teatro ou na escola.

Embasados em uma metodologia de trabalho colaborativo, os projetos de formação de público foram desenvolvidos durante a disciplina extensionista Projeto de Investigação em Teatro Educação (PINTE) - obrigatória para a terceira série do curso de Licenciatura em Teatro -, e se expandiu desde a gestão do Projeto dentro da universidade, via extensões e pesquisas. Imbuída da proposta de interação pedagógica entre todos os parceiros envolvidos, essa metodologia nasceu e se sustentou na comunidade universitária e externa, valorizando os conhecimentos advindos do público da escola, dos coordenadores culturais e educacionais, bem como dos agentes culturais e artistas dos

⁷Vale ressaltar que é válida uma análise mais aprofundada e crítica sobre as implicações desse documento e a relação entre as seis dimensões para a aprendizagem da Arte (BNCC, 2017) e a mediação teatral, como abordado nesta pesquisa.

espetáculos mediados, regidos por uma atuação interdisciplinar pelos orientadores docentes⁸ da disciplina PINTE. Para tanto, essa orquestração de diferentes ações e conhecimentos só existiu por meio do Projeto onde foram coordenadas as atividades e colocadas em convergência, desde sua elaboração a sua efetiva prática. Pois, “sem projeto não há interdisciplinaridade. Sem projeto não há ação cultural” (COELHO, 2001, p. 70).

Devido a essas parcerias institucionais do governo estadual do Paraná (UNESPAR) e do município de Curitiba (FCC e NRE), ações culturais foram concretizadas pelo conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais (COELHO, 1997), colocando em prática os objetivos de determinadas políticas culturais – editais públicos - e educacionais – projetos de ensino pesquisa e extensão universitária. Procuramos, dessa maneira, agir de forma a constituir a base para a existência do Projeto Formação de Público e o exercício da investigação artística e pedagógica da mediação teatral junto ao público da escola, praticando a formação de espectadores/as em contato direto com as artes da cena curitibana.

Ainda nos apoiando na Constituição Federal de 1988, no artigo 207, em que consta: “As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (BRASIL, 1988, p.123), essa metodologia de formação de mediadores/as teatrais via projetos na e pela Universidade esteve focada nas demandas sociais, configurando-se no tripé da universidade pública.

Assim, o Projeto Formação de Público e Mediação Teatral via uma disciplina extensionista (PINTE) contribuiu para a relação dialética entre ensino, pesquisa e extensão⁹, no âmbito universitário, no Brasil. Além dessa relação, pudemos experimentar outros princípios da extensão universitária: a interação dialógica, a interdisciplinaridade e interprofissionalidade e o impacto na formação do/a discente, princípios indissociáveis da Extensão Universitária brasileira.

A aproximação entre escolas, instituições culturais e universidade se configurou em um fértil terreno de experimentação de modalidades de mediação, contribuindo para o estreitamento de laços entre as artes da cena e a pedagogia; resultando em práticas que refletiram sobre a atuação do/a futuro/a professor/a e mediador/a teatral no contexto educacional e cultural contemporâneo. Foram demonstradas possibilidades de planejamento e atuação de modo associado¹⁰, entre docentes e discentes junto a gestores educacionais e culturais e artistas; um modo que ainda precisa ser mais investigado visando à formação de professores/as de teatro.

A UNESPAR, portanto, tem sido exemplo de uma universidade mediadora, ao propor expandir a investigação coletiva da *práxis* pedagógica e artística da mediação teatral, incentivando confluências e ações entre comunidade interna e externa universitária. Notamos, por exemplo, que nossa atuação mediadora entre as escolas, artistas e centros regionais de cultura do município de Curitiba

⁸ Meus colegas docentes do curso de Licenciatura em Teatro: Fabio Henrique Nunes Medeiros e Robson Rosseto.

⁹ Indissociabilidade: movimento no processo de produção e de socialização do conhecimento na educação superior, ao relacionar dialeticamente o ensino (apropriação, pelos estudantes, do conhecimento historicamente produzido pela humanidade), a pesquisa (produção de novos conhecimentos) e a extensão (intervenção nos processos sociais e identificação de problemas da prática que demandam novas pesquisas).

¹⁰ Atuar de modo associado não é um desafio corriqueiro, nem para artistas, nem para docentes. Para que uma verdadeira atuação em parceria aconteça é indispensável que cada um seja capaz de apreender plenamente o ponto de vista do outro; é só quando as competências e olhares se cruzam que a aliança se torna efetiva. Ela implica, entre outras disponibilidades, a de ser capaz de se despir de certezas já conquistadas e se dispor a uma aventura inédita (PUPO, 2018, p. 121).

tem proporcionado um contato mais interessado e aprofundado entre professores/as e estudantes e as criações teatrais e contrapartidas sociais dos artistas da cidade.

Em prol da formação dos mediadores/as teatrais no curso de Licenciatura em Teatro, parcerias entre as entidades de serviços públicos do estado e do município foram propostas fundamentais para a intensificação de uma construção coletiva de conhecimentos na área da Pedagogia das Artes Cênicas, sob a responsabilidade de docentes da universidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/Educação como Mediação Cultural e Social**. São Paulo: UNESP, 2009.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Versão Final. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> Acesso em: 30 nov. 2023.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 5 outubro de 1988**. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. **Parâmetros curriculares nacionais: Arte**. Ensino Fundamental, Séries Finais, Livro 7. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CAMARGO, Marcos H.; STECZ, Solange S. **Caderno de Notas: Mestrado Profissional em Artes**. Curitiba: UNESPAR, Campus de Curitiba II, 2019.

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CURITIBA. Prefeitura Municipal de Curitiba. Secretaria Municipal da Educação. **Diretrizes Curriculares para a Educação de Jovens e Adultos**. Curitiba, 2012.

KOUDELA, I. D. A nova Proposta de ensino do Teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 233-239, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p233-239. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57096>. Acesso em: 18 out. 2023.

KOUDELA, Ingrid. **A ida ao teatro**. Sistema Cultura é currículo. São Paulo: 2008. Disponível em: http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos_/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf. Acesso em: 18 out. 2023.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Revista Científica**, São Luís, v. 3, n. 2, dez. 2005. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/metodo_teatro.pdf. Acesso em: 18 out. 2023.

MACIEL, E. C.; NININ, R. CONTRAPARTIDA SOCIAL E O DIREITO À CULTURA: UM ESTUDO DE CASO DO EDITAL DE DIFUSÃO TEATRAL 2015 DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **O Mosaico**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1689>. Acesso em: 18 out. 2023.

NININ, Roberta Cristina. **A práxis do mediador**: os jogos de mediação teatral na formação do professor de teatro. 2021. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística, uma tessitura em processo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 113–121, 2018. DOI: 10.5965/1414573102172011113. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113>. Acesso em: 18 out. 2023.

SERRÃO, Maria Isabel Batista. **Aprender a ensinar**: a aprendizagem do ensino no curso de pedagogia sob o enfoque histórico-cultural. São Paulo: Cortez, 2006.

WENDELL, Ney. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público**. Salvador: FUNCEB, 2013. Disponível em: http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2014/09/estrategias-de-mediacao-cultural_ney-wendell_8-9.pdf. Acesso em: 18 out. 2023.

CRIAR, JOGAR E GINGAR O CURRÍCULO: em busca de outras epistemologias

Aline Barros de Camargo¹

Milene Valentir Ugliara²

Letícia Leonardi Vianna³

RESUMO

Neste artigo, revisitamos a experiência de construção coletiva das Orientações Curriculares de Artes Cênicas da escola em tempo integral da rede municipal de ensino de São Caetano do Sul. Diante da ameaça de empobrecimento das linguagens artísticas, prevista pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), nos propusemos um “desafio decolonial”, um movimento para organizar os diversos saberes docentes e, a partir deles, criar um Currículo em forma de mapa, aberto à possibilidade de experiências múltiplas porque construídas a muitas mãos, de modo cartográfico e horizontal. Essa episteme, frequentemente utilizada nos processos de criação do teatro de grupo e nas artes, de modo geral, nem sempre é compreendida no espaço escolar pelos outros campos de conhecimento. **Palavras-chave:** currículo cartográfico; artes cênicas; escola em tempo integral; desafio decolonial; educação básica.

ABSTRACT

In this article, we revisit the experience of collective construction of the Performing Arts Curricular Guidelines of the full-time school in the municipal education network of São Caetano do Sul. Concerned about the threat of impoverishment of artistic languages, foreseen by the Common National Curricular Base (BNCC), we proposed a “decolonial challenge”. Teachers from different areas of knowledge came together in a non-hierarchical way to create a curriculum in the form of a map. Built with many hands, in a cartographic and horizontal way, the curriculum constituted an orientation open to multiple experiences. Often used in the creation processes of group theater and in the arts, this episteme, in general, is not understood in the school space by other fields of knowledge. **Keywords:** cartographic curriculum; performing arts; full-time school, decolonial challenge; basic education.

¹ Mestranda, sob a orientação da profa. dra. Luiza Helena Chistov, em Arte e Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ Instituto de Artes), onde integra o grupo de pesquisa Arte e Formação de Educadores. Pós-graduada em sociopsicologia pela FESP-SP (Faculdade de Sociologia e Política de São Paulo). Graduada em teatro pela na Universidade Anhembí Morumbi. Artista e arte-educadora, participou de diversos festivais nacionais e internacionais. Professora de arte da rede municipal de São Caetano do Sul, atuou como formadora de Arte no Ccape de 2020 a 2022. Desenvolve, desde 2007, pesquisa, criação e operação de luz para diversos grupos teatrais, dança, show e performance. E-mail: aline.barros@unesp.br.

² Mestre em Arte-educação e graduada em Artes Cênicas e Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Instituto de Artes) sob a orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André. Bolsista Capes. Graduada em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu. Artista docente da rede municipal de São Caetano do Sul, onde atuou como formadora dos professores de Arte de 2017 a 2023. Participa dos coletivos: Tear, desde 2018; Mapa Xilográfico, desde 2006; Bloco do Peixe Seco, desde 2013. E-mail: milenevalentir@yahoo.com.br.

³ Doutora e mestra em Arte e Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Instituto de Artes), sob a orientação da profa. dra. Marianna Francisca Martins Monteiro. Bolsista Capes. Na UNESP, coordenou o Laboratório Dramaturgias Contemporâneas em Educação e é pesquisadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: teatro, brincadeiras, rituais e vadiagens. Artista-docente na rede municipal de São Caetano do Sul. Atuou no Programa de Formação Técnica em Teatro Mediotec (Fundação das Artes). Desde 2009, é atriz do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam e arte-educadora na Poeira Criação em Arte. E-mail: leticia_leonardi@hotmail.com.

Para Antonin Artaud (2006), o ator é como um atleta do coração. Para nós, artistas-docentes, também tem sido. Assim foram produzidas as *Orientações Curriculares em Artes Cênicas da Escola em tempo Integral de São Caetano do Sul* (2019). A palavra “currículo” traz, em sua etimologia latina, o significado de “pista de corrida”. Por isso, pensamos em indicações nas quais estudantes e docentes pudessem, numa perspectiva cartográfica, circunscrever seus corpos e fomentar muitos caminhos.

Procuramos, desde a elaboração das orientações curriculares, construídas a muitas mãos, colocar o desafio decolonial. Cada professora e professor, de modo horizontal e não hierarquizado, trouxe um tijolo para compor a pista, ou as pistas, a partir das quais múltiplas experiências poderiam ser criadas.

Agora, calçamos os sapatos de corrida, ou as sandálias de dança, para revisitar alguns elementos dessa experiência e olhar para a construção coletiva. Desejamos poder percorrer a pista de modo renovado, e enxergar nela, e nos tijolos de um coletivo (o Tear), algumas marcas sobre nós mesmas: três artistas-docentes, mulheres atuantes na educação pública da rede municipal, que tecem, selecionam, recortam e escolhem saberes com um currículo cuja epistemologia coloca em questão uma ideia mais tradicional do que é um currículo.

Procuramos, nesse processo, organizar os saberes docentes e, com eles, criar um mapa, uma cartografia. Essa episteme, frequentemente utilizada nos processos de criação do teatro de grupo, e nas artes de modo geral, nem sempre é compreendida no espaço escolar pelos outros campos de conhecimento. Desse modo, o que propomos aqui é um movimento em torno do Currículo Municipal retomando conquistas históricas no campo da arte-educação, no Brasil, e apontando algumas ameaças (internas e externas) que versam sobre um currículo dessa natureza.

O CURRÍCULO MUNICIPAL DE ARTES CÊNICAS E O DESAFIO DECOLONIAL

São Caetano do Sul é uma cidade pertencente à região metropolitana do estado de São Paulo, de aproximadamente 15.331 km², com uma população que ultrapassa pouco mais de 161 mil habitantes. De tão pequena a cidade, ali, foi possível, a tessitura coletiva de um Currículo de Arte feito, de modo horizontal e a muitas mãos.

Cada professor e professora de Arte, pertencente ao coletivo Tear⁴, formado, em 2017, sob fomento da arte-educadora Milene Valentir Ugliara, trouxe seu “tijolo” para a construção do diálogo. Do encontro dessas peças em cerâmica começaram a ser traçados alguns caminhos, mas também um telhado, onde arte-educadores e estudantes pudessem se encontrar e se abrigar, se assim quisessem.

Essas peças, de um lado, remetem à palavra tão enunciada por Paulo Freire em sua educação popular: “tijolo” como símbolo de construção e libertação; de outro lado, os mesmos tijolos e telhas foram, no passado, projetados e confeccionados na Fazenda São Caetano (1631 a 1871), da ordem de Beneditinos, que utilizavam mão de obra escravizada de indígenas e, posteriormente, de negros

⁴ Coletivo de professores de Arte da rede pública municipal de São Caetano do Sul, “Tear” é um anagrama para “arte”, mas remete também ao ato de tecer, entrelaçar.

para a olaria. Em 29 de setembro de 1871, 17 anos antes da promulgação da Lei Áurea, em 1888, todos os escravizados, sob a tutela da Ordem de São Bento, foram libertos.

Podemos, portanto, falar de uma vida quilombola em São Caetano do Sul, nesse período, e, mais do que isso, podemos nos certificar quão antigas são as resistências no terreno que hoje pisamos para criar uma contranarrativa da história oficial branca, eurocêntrica, patriarcal e liberal. Talvez porque as águas maternas do rio Tijucussu mantenham úmidas a cidade e suas adjacências. Talvez porque ali, naquele terreno, antes da produção de tijolos, havia um caminho mágico percorrido pelos povos originários, *O Caminho de Peabiru*⁵, a trilha ancestral indígena que passa por São Caetano do Sul e segue até o Peru. Sobre essas práticas de resistência coletiva, discorre Rondinely Lima (2021, s/p):

foi fundado o clube social negro Luiz Gama, que muito fortaleceu a cultura preta de São Caetano do Sul, ao organizar bailes black, desfiles de enaltecimento à beleza negra, rodas de capoeira e discussões políticas. Este clube atualmente tem o formato de um time de futebol amador na cidade. O clube Luiz Gama já teve sede social e já teve seu próprio campo. Hoje, nada mais possui, apesar da rica história.

Nos anos 2000, surge outro clube social negro: a Associação Cruz e Souza. Este sim ainda com uma sede social ali na passagem da Estação para o bairro Fundação. A resistência acontece de diversas formas, apesar das tentativas constantes de apagamento.

Nas águas doces do rio Tijucussu e em seus alagados, deu-se o encontro, dentro do Coletivo Tear, de três mulheres híbridas, movidas pela mitopoética das sereias. Milene Valentir Ugliara, Aline Barros de Camargo (Lica Barros) e Letícia Leonardi Vianna (Letícia Leonardi) são as Sereias do Sul: metade professoras, metade artistas. Reunidas, deixam-se intermediar por questões do feminismo, acolhendo, em suas práticas e em seu discurso, a expressão de seus corpos estranhos no espaço escolar. Estraneidade típica dos seres em desajuste que encontram em uma convivialidade pluriversal, à semelhança do quilombismo, a possibilidade de um ato coletivo de coragem⁶.

Este ato de coragem está expresso em um arquivo: as *Orientações Curriculares de Artes Cênicas da Rede Municipal para a escola em Tempo Integral* (2019), que revisitamos neste texto. O Currículo começou a ser construído em 2017, por isso, falar dele é, também, falar do surgimento de um coletivo, o Tear.

O Currículo surge sob a ameaça de empobrecimentos das linguagens artísticas prevista pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em uma cidade que, naquele momento, contava com cursos específicos e formações adequadas nas linguagens artísticas para professores de artes cênicas, música, artes visuais e dança, além do professor de arte, que atua juntamente com as demais disciplinas dentro da escola regular.

⁵ “O ‘Peya Beyu’, do tupi-guarani, aporuguesado como Peabiru, significa ‘caminho gramado amassado’. Há algumas teorias sobre sua criação. Uma delas é de que o caminho era usado pelos índios Guarani para conexão e comunicação entre aldeias, troca de mercadorias e expansão de territórios. A rota transcontinental também era utilizada de forma religiosa, com objetivo de seguir o trajeto do sol, a morada dos deuses, sob a orientação da via láctea. Mais tarde, a trilha foi adotada pelos europeus em busca de ouro e prata, tendo uma grande importância para a colonização do sul do país, pois permitia o acesso a diversos lugares por terra”. Disponível em: <https://www.caminhosdopeabiru.pr.gov.br/>. Acesso em 8 out. 2023.

⁶ Tal ideia foi inspirada no textos de Alexandra Gouvêa Dumas, importante referência na produção deste trabalho: **Ensino de teatro negro referenciado e colonização brasileira**: relatos e reflexões, e “Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras”.

No decorrer de sua produção, os profissionais da educação, arte-educadores envolvidos e os formadores do Centro de Formação de Professores da Rede Municipal de São Caetano do Sul – Zilda Arns (Cecape) se recusaram a aderir ao *Currículo Paulista*, de caráter homogeneizador, por entenderem que um Currículo autoral respeitaria elementos locais relacionados às questões afro ou indígenas e consideraria as vozes do grupo de professores, pela ideia de pertencimento, de vínculo com o território. Isso porque: “Territórios, comunidades, regionalidades, diálogo e diversidade são palavras-chave para ancorar os processos artísticos e assim traçar paralelos com o cotidiano e a vida de professoras, professores e estudantes” (SMESCS, 2020, p. 537-538). Daí a necessidade do *desafio decolonial* nele previsto:

Ainda no contexto brasileiro, o pensamento moderno ocidental, atrelado aos processos de invasão, colonização e imposição do sistema/mundo eurocêntrico, traçou um processo de apagamento dos povos originários da América e da África, bem como suas histórias, culturas, tecnologias e organizações. Essa hegemonia se faz presente em diversas camadas da sociedade, na política, linguagem, símbolos e conseqüentemente na educação tradicional (desde a formação dos professores, conteúdo curricular e sua aplicação nas escolas). O subtexto dessa narrativa revela a supervalorização de uma forma de manifestação cultural/social e epistemológica em detrimento de outras, narrativa esta que gera não só comportamentos discriminatórios e preconceituosos em relação a outras narrativas, como também gera e perpetua o racismo estrutural, que assenta e cria uma realidade que produz e reproduz formas de exclusão do diverso. (SMESCS, 2020, p. 537, 538).

Depois de aproximadamente três anos de trabalho coletivo, o *Currículo*, criado em 2019, revelou-se uma obra aberta, aproximando-se muito mais de parâmetros e orientações conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) do que de normativas. É possível observar isso logo em sua introdução:

O documento criado configurou-se como uma obra aberta, com caráter orientador, de produção de territórios nas artes, um currículo que é muito mais um convite a um processo, à abertura de um tabuleiro para ser jogado, criado e recriado em diversas combinações, contrastes e aproximações. Como todo jogo, ele só acontecerá ao ser jogado, precisará sempre do arte-educador e do estudante presentes, vinculados e disponíveis para esse envolvimento lúdico e estético, que terá o contemporâneo, a realidade local e seus conhecimentos prévios como um cenário inicial para o início do jogo. (SMESCS, 2020, p. 4).

Porque o *Currículo* foi escrito por professores e professoras atuantes no chão da escola pública, que se dedicam a diferentes esferas artísticas e territórios fora do espaço escolar, num movimento crítico de retroalimentação, é possível dizer que sempre foi necessário, nesse contexto, questionar a história que se quer oficial, nesta pequena cidade.

Nas experiências que antecederam a feitura do documento, assim como nas descobertas durante a caminhada, percebemos o quão importante é questionar o mito da fundação, exclusivamente italiana, a partir do apagamento das histórias dos migrantes nordestinos, dos povos originários locais e dos movimentos de cultura e resistência negra. Assim, o desafio decolonial tornou-se uma tarefa dos arte-educadores envolvidos na confecção do *Currículo*.

Esses questionamentos somados à busca por narrativas plurais de vivências na cidade podem ser observados no documentário *Aquém da fundação, outros matizes em São Caetano*, de 2018, produzido pelo Coletivo Mapa Xilográfico (Diga Rios e Milene Valentir Ugliara), com participação de

estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Vicente Bastos, em parceria com Vanessa Rita e André Calado e apoio do Sesc São Caetano⁷.

Por isso, antes da possibilidade de um novo *Currículo*, existiam a experiência, o vivido, a coletividade, os corpos que ensinam e corpos que aprendem, um corpo coletivo e um corpo-território, capazes de modificar espaços e descortinar narrativas não hegemônicas. Assim, tecemos um *Currículo* em perspectiva plural, ciente de que a simples inclusão do desafio decolonial não nos fazia decoloniais. Pois, a decolonialidade deve ser um ponto de partida e de chegada, mas, sobretudo, é na própria caminhada e nas contradições vividas que encontramos o modo de nos desamarrar do colonialismo.

Érico José de Oliveira (2022, p. 6) alerta sobre os perigos de algumas propostas supostamente decoloniais tornarem-se apenas palavras vazias, ao evitarem os desconfortos e conflitos inerentes a uma pedagogia antirracista:

Dessa forma, o discurso que já se configura hegemônico de que práticas culturais brasileiras seriam, por si sós, decoloniais, e os artistas que bebem dessa fonte seriam, por consequência ou simbiose, também decoloniais, mascara inúmeras problemáticas urgentes dessas relações, como a questão da apropriação cultural, do racismo artístico e epistêmico, da intocável lei sobre o domínio público etc.

Assim, procuramos acolher tais problemáticas como parte do trabalho do universo das artes, ao invés de aceitar uma falsa harmonia reprodutora de desigualdades e perpetuadora do racismo estrutural. Percebemos que resistir e criar um trabalho de qualidade era, na verdade, a possibilidade de nos unir, de não estarmos sós e de não nos sentirmos sós num processo, por vezes, difícil e doloroso. Por isso, as parcerias iam se tecendo de diferentes formas a fim de resistir às forças que não querem ver expressas uma pedagogia anticolonial e antirracista.

Além disso, percebemos que, mais do que o acúmulo de conhecimentos, era necessário, como afirmou Patrícia Hill Collins, e Alexandra Gouvêa Dumas lembrou, um exercício de sabedoria atrelado a esses conhecimentos: “O conhecimento desprovido de sabedoria é adequado para quem detém o poder, mas a sabedoria é essencial para a sobrevivência do subordinado”. (Collins apud Dumas, 2022, p. 60). Assim nasceu o Coletivo Tear e, dele, emergiram as Sereias do Sul.

O PROCESSO DE ESCRITA E CRIAÇÃO

O *Currículo* em questão contém uma introdução que aponta para a necessidade de articulação dos diversos campos do saber a partir de uma educação democrática, equitativa, inclusiva, integral, atenta às questões étnico-raciais assim como àquelas levantadas pelo território ocupado por cada escola. A escrita coletiva e autoral do *Currículo Municipal* foi encampada pelos formadores do Cescape⁸, dos mais diversos campos do saber, e acatada pela então gestão da Secretaria de Educação

⁷ A experiência gerou o Sarau Matizes, em 2019, com os estudantes da EJA da mesma escola. O projeto recebeu o Prêmio Arte na Escola – 2023, fomentado por Milene Valentir Ugliara, Vanessa Rita e Diga Rios (Mapa Xilo).

⁸ No caso do currículo de Artes destacamos: Andre Felipe Risonho de Almeida; Debora Banheti dos Santos; Fabiana dos Santos Louro; Maria Julia Kaiser Mesquita Campos; Milene Valentir Ugliara; Sérgio Oliveira dos Santos e nas orientações Curriculares de Artes Cê-

(2017-2022). No campo da Arte, seguimos a trilha aberta pela BNCC sobre a necessidade de relação com o território para inserções de questões pertinentes ao espaço vivido.

Assim, criamos um *Currículo* que, reconhecendo a especificidade de cada linguagem, legitima a Arte como campo de conhecimento e elabora algumas possibilidades de entendimento da arte-educação na perspectiva decolonial, antirracista. Para tanto, os estudantes devem ser propositores junto com os artistas-docentes, em diálogos constantes com o espaço e o tempo vividos. Nesse sentido, a cartografia como linguagem foi escolhida para a elaboração do *Currículo* por possibilitar o aprofundamento das aberturas criativas e metodológicas de cada campo, através um caminho que não é pré-concebido, mas criado a cada novo contexto e a cada nova coletividade. No documento, as cartografias foram desenhadas a partir de uma compreensão coletiva do que pode ser a arte-educação na rede.

Com tal objetivo, partimos de algumas premissas: a necessidade de o *Currículo* ser escrito coletivamente e de forma processual, de modo a respeitar a potência e a atuação dos artistas-docentes do próprio município e das educandas e dos educandos, respeitando as diversas linguagens artísticas. Ou seja, não fazia sentido, para nós, propor um desafio decolonial e, ao mesmo tempo, contratar pessoas externas ao processo para a feitura do *Currículo*. Convidados e convidadas somaram muito durante as pesquisas processuais, mas sempre em diálogo com os professores de Arte da rede.

Procurando entender qual seria o caminho epistemológico a ser traçado para o *Currículo*, a fim de que pudesse ser um ativador de possibilidades e potências no campo da arte-educação, optamos pela metodologia de natureza cartográfica, possível de ser visualizada na imagem do rizoma, inspirada na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2017) e tantos outros artistas brasileiros que o utilizam como metáfora de criação e aprendizagem⁹.

Então, criamos um processo de investigação coletiva e convidamos algumas pessoas que pudessem ser provocadoras nesse processo. Para tanto, entramos em contato com Mirian Celeste, que já trilhava o caminho do rizoma enquanto conceito em suas produções curriculares. Clarissa Suzuki nos trouxe diversas provocações importantes para a escrita de um *Currículo* anticolonial e antirracista. E, por fim, Sumaya Mattar fez parte das últimas etapas de escrita em uma leitura aberta a fim de fomentar a crítica por parte de convidados e da comunidade diante do documento público que estávamos a criar. A leitura aberta contou com a presença Sumaya Mattar e Mirian Celeste, além dos artistas-docentes autores e autoras do documento.

A criação de um *Currículo* de forma rizomática nos possibilitou romper com a visão etapista e evolutiva para os saberes estéticos, entendendo o conhecimento em Arte como um caminho em espiral, no qual se pode visitar temas ou estéticas sempre em novos contextos e complexidades. Da mesma forma, apresentamos a cartografia que aponta para a docência em Arte e seu desdobramento específico na linguagem de artes cênicas. Nessa proposta, as(os) artistas-docentes, em diálogo com seus estudantes, criam um desenho, um roteiro, uma trajetória a ser trilhada com cada turma sobre essas cartografias.

nicas mais especificamente: Aline Barros de Camargo, Letícia Leonardi Vianna, Lígia Rodrigues Vasconcelos, Milene Valentir Ugliara e Fabiana dos Santos Louro.

⁹ Entre eles: Silvio Gallo, Paola Berenstein Jacques, Virgínia Kastrup, Mirian Celeste, Coletivo Mapa Xilográfico, Letícia Leonardi, entre outros.

Com essa proposta, o currículo é entendido como um jogo, um tabuleiro com diversos caminhos, ou “pistas” para serem percorridas, ou inventadas, percursos a serem acessados por pontes, viadutos, balsas e outras tantas possibilidades de conexão. Essa criação não pretende esgotar as possibilidades em alguma linguagem, mas, ao contrário, elaborar uma cartografia potencializadora, capaz de expandir horizontes nos momentos em que se faz necessário renovar o olhar ou, então, encontrar novos caminhos.



Figura 1. Currículo Cartográfico em Arte-educação do Município de São Caetano do Sul. Orientações Curriculares em Artes Cênicas da Escola em tempo Integral de São Caetano do Sul.

Fonte: SMESCS, 2020.

#paratodomundover

Imagem mostra, no centro, um círculo branco com a inscrição “Arte-educação” em torno do qual diversos elementos dispostos em forma circular e uma grande espiral faz fundo para essa imagem, trazendo a ideia de movimento.

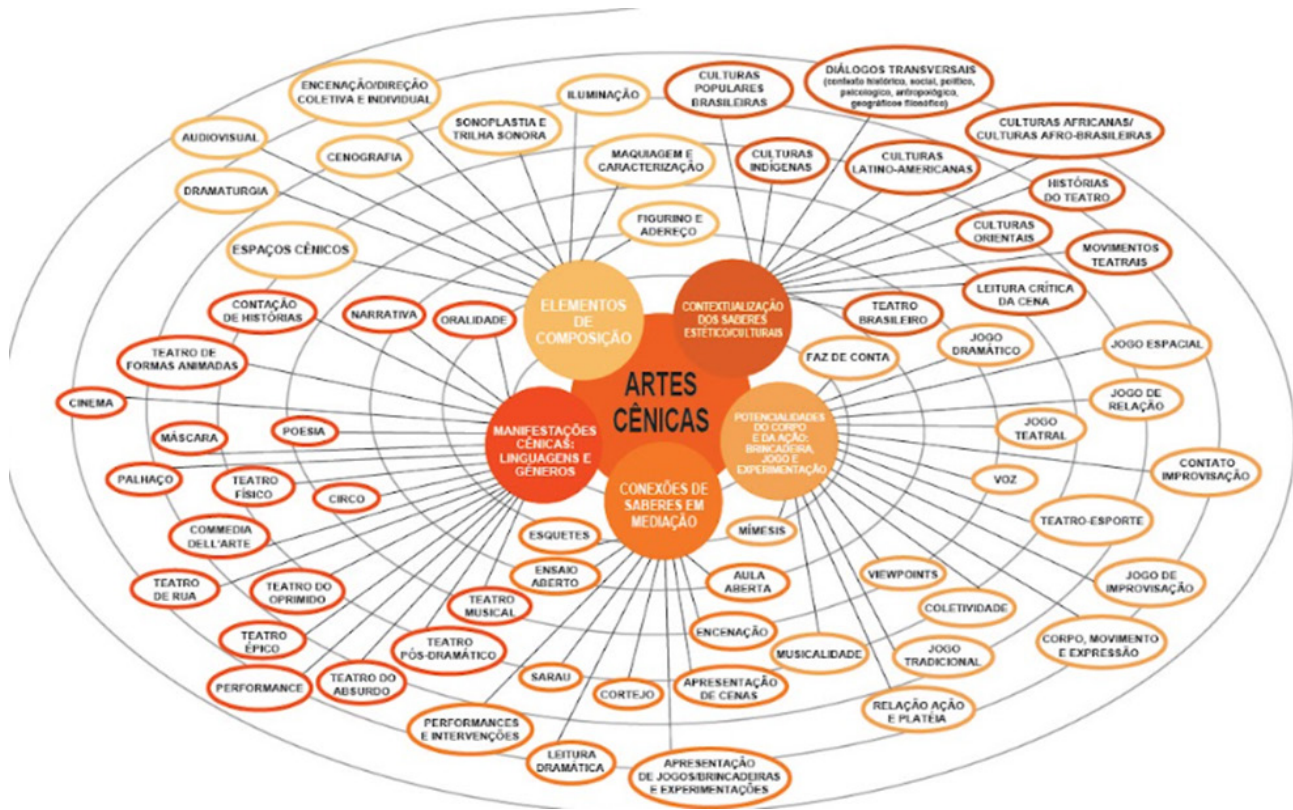


Figura 2. Desdobramento do Currículo Cartográfico em Artes Cênicas.

Fonte: SMECS, 2020.

#paratodomundover

Imagem mostra os elementos dispostos em forma circular e uma grande espiral faz fundo para essa imagem, trazendo a ideia de movimento. Ao centro, um círculo laranja com a inscrição "Artes Cênicas". Em torno do círculo central, cinco círculos menores, em diferentes tons de laranja, representam as unidades temáticas que se expandem e se conectam, por linhas, aos objetos de conhecimento representados também por formas circulares*.

* São estas as unidades temáticas e respectivos objetos de conhecimento: **Potencialidades do corpo e da ação: brincadeira, jogo e experimentação** – Objetos de conhecimento / procedimentos: coletividade, relação ação e plateia, musicalidade, voz, corpo/movimento/expressão, jogo tradicional, jogo teatral, faz de conta, jogo espacial, jogo dramático, jogo de improvisação, mimesis, jogo de relação, teatro-esporte, viewpoints, contato improvisação. **Contextualização dos saberes estéticos/culturais** – Objetos de conhecimento: culturas populares brasileiras, culturas indígenas, culturas afro-brasileiras/culturas africanas, culturas latino-americanas, culturas orientais, movimentos teatrais, leitura crítica da cena, teatro brasileiro, histórias do teatro, diálogos transversais (contexto histórico, social, político, psicológico, antropológico, geográfico, filosófico). **Elementos de composição** – Objetos de conhecimento: iluminação, cenografia, figurinos e adereços, maquiagem e caracterização, dramaturgia, encenação/direção coletiva e individual, sonoplastia e trilha sonora, espaços cênicos, audiovisual. **Manifestações cênicas: linguagens e gêneros** – Objetos de conhecimento: poesia, cinema, circo, palhaço, máscara, Commedia Dell'Arte, teatro de rua, teatro do oprimido, performance, teatro épico, teatro físico, contação/narração de histórias, teatro pós-dramático, narrativa, oralidade, teatro de formas animadas. **Conexões de saberes em mediação** – Objetos de conhecimento: esquetes, ensaio aberto, aula aberta, sarau, cortejo, apresentação de cenas, encenação, leitura dramática, performance e intervenções, apresentação de jogos, brincadeiras e experimentações.

Na cartografia das artes cênicas, por exemplo, há pistas como os caminhos já trilhados pelo teatro representacional e aristotélico, e outras, como setas, como possibilidades de reinvenções no ensino de teatro, apontando referências mais contemporâneas, e distantes do teatro representacional, que fomentam o olhar para o contemporâneo, para as práticas de caminhada, para a performance e a intervenção urbana. São tantas as práticas que podem ser criadas no teatro, na escola, com um olhar e uma ação anticoloniais ao considerar os saberes e narrativas afrorreferenciadas, indígenas e também as contribuições da cultura afro-popular.

Qualquer trilha a ser percorrida exige do docente, antes de tudo, diálogo com os estudantes, leitura da realidade, conhecimento do território onde a escola se encontra e, por fim, diálogo com um projeto comum entre o corpo docente e a comunidade escolar. Para isso, o *Currículo* exige a figura de um(a) professor(a)-propositor(a), um artista-docente que compreenda a aula como criação e a criação, como aprendizagem. Perguntamos: “O que um arte-educador precisa trazer em sua bagagem para mobilizar o currículo aqui proposto?”: “Inventividade, desejo de convívio, de troca, ser uma mediadora, um mediador, ser uma figura articuladora, provocadora de experiências estéticas, provocadora de questões ao redor da arte, de leituras e interpretações” (SMESCS, 2020, p. 545).

Essa perspectiva atualiza o *Currículo Municipal* como ato criador, fortalece a figura docente na sua perspectiva artística e formula, ainda, um caminho coletivo para o espaço escolar, que é a educação como concepção coletiva, diálogo entre todos os atores envolvidos e a interpretação do território vivido como chave para as construções dos sentidos e dos próximos caminhos.

INICIAR CONVERSAS, CRIAR TENSÕES E NEGOCIAR NO ESPAÇO ESCOLAR

Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2013, p. 189), o currículo não pode “ser entendido como uma operação destinada a extrair, a fazer emergir, uma essência humana que preexista à linguagem, ao discurso e à cultura”. Como qualquer artefato ou prática cultural, o currículo deve ser capaz de formar pessoas particulares em interação com uma coletividade histórica. Não é neutro, ao contrário, está implicado em relações de poder que, ao transmitir visões sociais particulares e interessadas, produz identidades individuais e sociais particulares que, na contemporaneidade, podem estar em trânsito e experimentação. O currículo não é um elemento atemporal, mas faz parte de uma história vinculada aos conflitos de poder, classe, raça e gênero de uma sociedade. (Tadeu; Moreira, 2013).

Por isso, os currículos podem, de um lado apresentar uma falsa totalidade dominante ou, de outro, trabalhar com as tensões advindas de contradições presentes ao tocar em questões como racismo artístico e epistêmico, domínio público, cultura erudita em oposição à “cultura popular”. Boaventura de Sousa Santos (2010) defende que a epistemologia ocidental dominante foi construída com base nas necessidades de dominação colonial e, portanto, está assentada na ideia de um pensamento abissal. Esse pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha).

Desde antes do agravamento das políticas neoliberais de educação, o ensino de Arte figura, em algumas escolas, como algo inútil, acessório, ininteligível ou, até mesmo, perigoso. Já o teatro, muitas vezes, é tratado como parte do marketing de uma escola. Denominado de “produto final”, o espetáculo teatral torna-se um item disposto nas prateleiras pedagógicas, cujo espectador nem sempre está preocupado com a origem dos ingredientes, ou como foram explorados os trabalhadores, ou em que condições de higiene e saúde mental foi produzido na relação com os estudantes.

Ampliando a pedagogia crítica e indo além do projeto moderno de educação, e da própria ideia de sujeitos e não sujeitos, artistas-docentes pós-críticos procuram no dissenso, ou seja, na multiplicidade de desejos e pontos de vista, criar territórios de saberes políticos, éticos e poéticos. Problematizam a ideia de revolução, de ruptura, de consenso, e até do espetáculo, como único modo de compartilhamento das experiências artístico-pedagógicas nas artes cênicas. Outros modos de partilha são apresentados no *Currículo*: saraus, aulas abertas, mostra de processos artísticos, intervenções, performances, livros de artista, material audiovisual etc.

No campo das pedagogias das artes cênicas, artistas-docentes compreendem que o essencial na aprendizagem em artes cênicas é a ideia de que a Arte não está para a formação de artistas, mas para a apropriação dos alunos das linguagens do teatro, da dança, do circo e que elas são também uma forma importante de leitura de mundo, mobilização de afetos e formas de pensamento singulares. O teatro e as artes, de acordo com essa abordagem, chamada estética ou essencialista, são concebidos como linguagens, como sistemas semióticos de representação.

Essa corrente revisa a abordagem instrumental, que compreende o ensino de teatro como um meio eficaz para alcançar conteúdos não teatrais. Ela também revisita criticamente abordagens ligadas à psicologia que ficaram conhecidas, no Brasil, como “pedagogia da expressão”. Limitam-se a objetivos ditos “exclusivamente educacionais”, psicológicos, de autolibertação, espontaneidade e inovação, características presentes na escolanovista e em sistemas educacionais constituídos após regimes autoritários, como as ditaduras que se instalaram na América Latina, a partir da década de 1960.

No Brasil, as palavras autolibertação, criatividade, espontaneidade foram introduzidas no ambiente escolar em perspectiva difusa e liberal e, pouco a pouco, o ensino de artes perdeu sua potência diante de um fazer que se limitou aos referenciais dos estudantes, mas, muitas vezes, não pressupunha ir além deles.

Embora todas essas correntes contenham contribuições e o seu lugar na história, e não sejam ultrapassadas, são formas de fazer o teatro existir em diferentes contextos e também no espaço escolar. A corrente essencialista ou estética revelou-se uma importante forma de pensamento didático do ensino-aprendizagem das artes cênicas no espaço escolar e, por isso, figura nos PCN's como uma referência.

Essa corrente, que é uma fonte importante para o nosso Currículo Municipal em Artes, surgiu, no Brasil, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Prevê que as linguagens artísticas sejam compreendidas em suas especificidades próprias:

A reflexão que inaugurou uma nova tendência, cujo objetivo era precisar o fenômeno artístico como conteúdo curricular, articulou-se num duplo movimento: de um lado, a revisão crítica da livre expressão; de outro, a investigação da natureza da arte como forma de conhecimento. (PCN-Arte, 2016, p. 20).

Ana Mae Barbosa e Ingrid Dormien Koudela são importantes referências. Ana Mae distingue uma “educação artística” de uma “educação estética” ao propor uma abordagem triangular dos processos de aprendizagem, que compreende a contextualização histórica, o fazer artístico e a apreciação artística.

Ingrid Dormien Koudela traduziu para o português, na década de 1980, o livro de Viola Spolin, *Improvisação para teatro*, e desenvolveu sistematicamente um trabalho de pedagogia do teatro afinado com essa vertente de educação. Em sua obra *Jogos teatrais*, argumenta contrariamente à corrente espontaneísta e afirma que tal perspectiva pode “reduzir a proposta de educação artística a objetivos meramente psicológicos, o que afasta a possibilidade de entender a arte como forma de conhecimento”. (Koudela, 1984, p. 25).

Ainda na perspectiva de entender a Arte como forma de conhecimento, Koudela (1991) atualiza, em contexto brasileiro, a peça didática de Bertolt Brecht com *Brecht: um jogo de aprendizagem*. A exemplo do que poderia ser uma pedagogia com elementos contemporâneos, a peça didática privilegia a participação e a intervenção ativa do receptor no ato artístico.

Na peça didática, o público não é fundamental, mas pode estar presente, porque está a serviço de quem dela participa e do “procedimento didático pedagógico” de cada um por meio de recursos de estranhamento.

Koudela aborda o teatro como linguagem integral em si mesma, contrariando as correntes que surgiram nos moldes do modernismo, a partir do século XX, que compreendiam o teatro como “ferramenta para”. Essa corrente ficou conhecida como “instrumental” e foi representada, no Brasil, no campo teatral, por Olga Reverbel (1989) A peça didática, no entanto, impõe-se como um processo de “educação político-estético” em favor da “ação cotidiana de compreensão de si e do mundo”, conforme afirmou Alberto Guzik na apresentação do referido livro de Koudela. A partir da leitura da peça didática de Brecht por Ingrid Dormien Koudela, percebemos uma tentativa, ainda que em pontos isolados, de diminuição das distâncias entre teatro e vida, ou seja, a diminuição das fronteiras entre aprendizagem e experiência.

Essa perspectiva acompanha uma série de movimentos artísticos, das artes da performance, das artes visuais e também teatrais: “a ideia, em alguns grupos mais radicais, não era a de se fazer teatro, mas a de se viver teatro. Um teatro que substitui a vida e a transforma, em vez de comentá-la” (Desgranges, 2006, p. 59) como ocorre, por exemplo, no Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, e iniciado ainda nos primórdios do Teatro de Arena.

Todas essas referências fizeram parte das nossas formações, em São Caetano do Sul e, por isso, refletem no *Currículo*, as experiências e rodas de conversa com Licko Turle, ator, diretor e pesquisador do Teatro do Oprimido, e as questões relacionadas aos teatros negros do Brasil. Ações como essa, que aproximam arte e vida, e se refletem como ação artística/cultural na escola envolvendo a escuta das crianças e a modificação do cotidiano, podem ser observadas no minidocumentário *Arte e transformação do cotidiano escolar: teatro Imagem na EME Professor Vicente Bastos*, fortemente influenciada pelo *Currículo*¹⁰.

¹⁰ Trabalho realizado com as crianças dessa escola e orientado por Aline Barros de Camargo em parceria com Letícia Leonardi Vianna (Letícia Leonardi). O vídeo compôs a Mostra de Processos Artísticos 2022 sob coordenação de Milene Valentir Ugliara, Aline Barros de Camargo e Sérgio Oliveira dos Santos. Disponível em: <https://youtu.be/oNZ9AstU0yA?si=ZzQVrFTiLUKpDIPF>. Acesso em 10/10/2023.

São de extrema relevância para o contexto escolar as obras de algumas pesquisadoras brasileiras que, no momento, tornaram-se uma referência para pensar um currículo cartográfico em diálogo com a vida na escola. São elas: Carminda Mendes André, com *O teatro pós-dramático na escola*, Denise Pereira Rachel, com *Adote o artista não deixe ele virar professor*, e Alexandra Gouvêa Dumas, com o artigo “Nomear e Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras”.

Dumas, ao colocar em discussão as formas de nomeação coloniais, pretende desnaturalizar a tentativa de universalização a partir do racismo epistêmico e estético, presente na academia, na escola e nos currículos, ao abordar expressões afro-populares e manifestações cênicas diversas utilizando a leitura do teatro branco-ocidental e aristotélico como única chave de significação. Essa importante pesquisadora nos fez repensar algumas nomeações do nosso *Currículo*, que já apontavam para a não hierarquização entre formas teatrais e manifestações culturais afro-populares e indígenas, mas careciam ainda ser modificadas, depois das contribuições da pesquisadora com a sua recente publicação.

Carminda Mendes André atenta para o fato de que, se a arte e a educação são necessárias, é porque, sem elas, morremos em algo (2008). A autora lança-nos a inquietante pergunta: “O que é vital que a arte mude na escola para que ela não morra? E, por outro lado, o que é vital na arte para que a sua presença se justifique no espaço escolar?” (André, 2008, p.127).

É vital que a arte na escola possa romper com o ordenamento dos corpos. Produzir momentos de liberdade entre os corpos, na relação com o espaço e o tempo, redistribuindo funções e fazendo refletir acerca dos papéis sociais que desempenhamos. Carminda Mendes André afirma em seu livro *O Teatro pós-dramático na escola* (2011) que a pedagogia tradicional procura solucionar problemas, enquanto a pedagogia que se opõe às visões iluministas e coloniais, diferentemente, desejaria inventar problemas.

A invenção se dá em uma perspectiva criativa, então inventar problemas seria um modo de criar um plano para olhar para coisas que estão ali submersas, ou seja, que não manifestam conflito ou embate aparente, mas, quando abordadas, revelam o racismo estrutural e estético, as disputas de poder, entre outros embates de uma sociedade colonial, que podem se transformar em matéria artístico-pedagógica para o teatro na escola.

Denise Pereira Rachel aborda diferentes tipos de docentes em *Adote o artista, não deixe ele virar professor* e destaca uma importante problemática acerca do(a) professor(a) como figura mediadora. Alerta para os riscos do(a) professor(a)-mediador(a), assumirem uma posição conciliadora. A tentativa de conciliar diferentes pontos de vista, entretanto, pode se aproximar da função apaziguadora de conflitos com caráter homogeneizador, na qual as diferenças são liquefeitas para se chegar a uma conclusão ordenada, sob o comando do professor. Se compreendida dessa forma, a ação mediadora acaba por apontar para a construção de um saber padronizado, que depende do aval do docente, já que ele possui autoridade para desqualificar e para legitimar os discursos com os quais compactua. (Rachel, 2014, p. 48).

Ainda pensando na proximidade entre arte e escola e na possibilidade de viver o teatro, ao invés de comentá-lo, conforme ressaltou Flávio Desgranges, procuramos, ao elaborar o *Currículo*, não criar centros e hierarquias entre os saberes/fazer. Isso porque, nos movimentos das culturas

afro-populares e indígenas as fronteiras entre arte, festa, ritual e vida estão, desde sempre, muito próximas. Por isso, não fazemos distinção entre as manifestações diversas da cultura afro-popular como – cavalo marinho, bumba meu boi, folia de reis – e estéticas teatrais. Todas figuram lado a lado, e não de modo hierarquizado.

As linhas de forças que revelam as pedagogias do teatro presentes na escola de hoje, sejam relacionadas à pedagogia da expressão ou pedagogia essencialista, ou ainda, de caráter espontaneísta ou estruturado, estão presentes na escola de modo heterogêneo. Isso ocorre, primeiro, porque a escola ainda é um espaço de diversidade e de multiplicidade de valores, de ideologias e de práticas teatrais.

A partir de diferentes fazeres, pautados na reflexão, é que os professores de artes cênicas da rede municipal de São Caetano do Sul criaram um *Currículo* que não hierarquiza um modo ou outro, não cria uma linha abissal entre os saberes, mas os coloca a conversar, negociar e criar tensões entre si e com o espaço escolar, (re)discutindo aquilo que entendemos por arte, teatro, festa e ritual a partir de tensionamentos inerentes a uma educação étnico-racial e uma pedagogia antirracista.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. Espaço inventado: o teatro pós-dramático na escola. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n. 48, p.125-141, dez. 2006. DOI <https://doi.org/10.1590/S0102-46982008000200007>.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola**: inventando espaços – estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Aquém da Fundação: Outras Matizes em São Caetano do Sul. Documentário. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=zVvx4w2l-tc>>

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, 5v. São Paulo, Editora 34, 2017.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Ensino de teatro negrorreferenciado e colonização brasileira: relatos e reflexões. In: **Artes Cênicas e Decolonialidade** – conceitos, fundamentos e práticas, Manuscrito, 2002.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e121806, 2022. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>

JUNIOR, Luiz Gonzaga **Piratininga**. Dietário dos Escravos de São Bento: originários de São Caetano e São Bernardo. São Paulo: HUCITEC; São Caetano do Sul: Prefeitura, 1991.

KASTRUP, V. et. Al (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade Porto Alegre: Sulina, 2015.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht, um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LEONARDI, Leticia (Letícia Leonardi Vianna). **Dramaturgias em Educação**: Poéticas Performativas no Cotidiano Escolar. 2019. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Artes) – Instituto de Artes da Unesp.

LEONARDI, Leticia; ANDRE, C. M.; LAZARO, J. M.; **Terras férteis**: pesquisas em arte contemporânea e arte educação. 1. ed. São Paulo: BT Acadêmica, 2018. E-book.

LEONARDI, Leticia. Aprendizagens e memórias: as artes cênicas e o desafio decolonial na Educação Básica. In: MONTEIRO, Marianna; DE PAULA, Kanzelumuka. (orgs.). **Tatu tá cavucando**: dez anos do Grupo Terreiro de investigações cênicas. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes da Unesp, 2022, v. 1, p. 295-312.

LIMA, Rondileny. **SCS é solo preto e indígena**. São Caetano do Sul, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://mulherespormaisdireitos.com.br/scsesolopreto/>. Acesso em: 13 out. 2023.

MARTINS, José de Souza. **A Escravidão em São Caetano (1598-1871)**. São Caetano do Sul: Associação Cultural, Recreativa e Esportiva Luiz Gama/Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias da Construção e do Mobiliário de São Caetano do Sul/CEDI, 1988.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; TADEU, Tomaz. Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução. In: MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). **Currículo, cultura e sociedade**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2013. Cap. 1. p. 13-48.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS – ARTE. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2016.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. (org.). **Artes cênicas e decolonialidade**: conceitos, fundamentos e práticas, Manuscrito, 2002.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. **Do que o (de)colonial camufla nas artes cênicas**: artes cênicas e decolonialidade – conceitos, fundamentos e práticas, Manuscrito, 2002.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista, não deixe ele virar professor**: Reflexões em torno do híbrido professor-performer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

REVERBAL, Olga. **Vamos alfabetizar com jogos dramáticos?** Atividades básicas. Rio de Janeiro: Kuarup, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE SÃO CAETANO DO SUL. **Currículo Municipal**: Artes, parte 5. São Caetano do Sul, 2020. Disponível em: <https://www.curriculo.scseduca.com.br/curr%C3%AD-culo>. Acesso em: 15 out. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. **Educação e Realidade**, v. 27, n. 2, p. 47-57, jul./dez. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A filosofia de Deleuze e o currículo**. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, 2004. (Coleção Desênredos, 1)

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Currículo e identidade social: território contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Alienígenas da sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 9. p. 185-202.

MEIO AMBIENTE E PANDEMIA: COMO TUDO ISSO ATRAVESSOU NOSSOS CORPOS?

Cristiane Barreto¹

RESUMO

Este texto relata a experiência no componente curricular obrigatório, Laboratório de Práticas Pedagógicas II, do curso de Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no semestre de 2022.2. A articulação do tema transversal sobre a preservação do meio ambiente e a pandemia foi a mola propulsora para o processo de ensino-aprendizagem no decorrer do semestre de retorno às aulas presenciais da referida universidade. A ênfase metodológica foi baseada na pesquisa sobre o tema transversal, as práticas pedagógicas performativas a partir do processo criativo de células por meio dos viewpoints e a realização de intervenções em espaços alternativos como possibilidade de atividade extensionista do componente curricular. Destaca-se como base teórica os estudos sobre o Teatro pós-dramático (Hans-Thies Lehmann, 2006), Teatro performativo (Josette Féral, 2009), Teatro pós-dramático na escola. Inventando espaços: Estudos sobre as condições do ensino de teatro em sala de aula (Carmina Mendes André, 2011), *Viewpoints* (Anne Bogart e Tina Landau, 2017), Ideias para adiar o fim do mundo (Ailton Krenak, 2019), além de pesquisas sobre meio ambiente e pandemia em diversas fontes. Neste texto, serão analisados os resultados obtidos através de depoimentos dos/das estudantes sobre o processo de ensino-aprendizagem, criação colaborativa e apresentação da célula performativa em espaços alternativos da cidade de Salvador, Bahia.

Palavras-chave: Pedagogia do teatro; Tema transversal; Performativo; *Viewpoints*; Criação Colaborativa

RESUMEN

Este texto relata la experiencia en el componente curricular obligatorio, Laboratorio de Prácticas Pedagógicas II, de la carrera de Licenciatura en Teatro, en la Escuela de Teatro, de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), en el semestre de 2022.2. La articulación del tema transversal sobre la preservación ambiental y la pandemia fue el motor impulsor del proceso de enseñanza-aprendizaje durante el semestre de regreso a clases presencial en la citada universidad. El énfasis metodológico se basó en la investigación sobre la temática transversal, las prácticas pedagógicas performativas basadas en el proceso creativo de las células a través de miradas y la realización de intervenciones en espacios alternativos como posibilidad de actividad de extensión del componente curricular. La base teórica son los estudios sobre teatro posdramático (Hans-Thies Lehmann, 2006), teatro performativo (Josette Féral, 2009), teatro posdramático en la escuela. Inventar espacios: Estudios sobre las condiciones de la enseñanza del teatro en las aulas (Carmina Mendes André, 2011), Puntos de vista (Anne Bogart y Tina Landau, 2017), Ideas para posponer el fin del mundo (Ailton Krenak, 2019), además de investigaciones sobre medio ambiente y pandemia en diversas fuentes. En este texto se analizarán los resultados obtenidos a través de testimonios de estudiantes sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje, creación colaborativa y presentación de la célula performativa en espacios alternativos de la ciudad de Salvador, Bahía.

Palabras clave: Pedagogía teatral; Tema transversal; performativo; Puntos de vista; Creación colaborativa

¹ Professora adjunta do Departamento de técnicas do espetáculo, da Escola de Teatro, UFBA. Docente orientadora do subprojeto Artes/Teatro, do Programa Residência Pedagógica UFBA/CAPES (edital 2022/2024). Credenciada no mestrado profissional PROFARTES IHAC/UFBA. Campos de interesse: Pedagogia do teatro; Encenação; Dramaturgia; Jogos para criar e Espectador como cocriador da cena. cristiane.barreto@ufba.br

Este texto é um breve relato de uma experiência desenvolvida no segundo semestre de 2022, no componente curricular obrigatório Laboratório de Práticas Pedagógicas II, do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – ofertado para estudantes do segundo semestre. Tal componente curricular tinha então², carga horária total de 85 horas (5 horas semanais), sendo 51 horas destinadas a atividades extensionistas. A ementa presente no projeto pedagógico do curso sinaliza:

Aplicação articulada em práticas laboratoriais dos conteúdos didático pedagógicos e específicos do fazer teatral no contexto escolar, com ênfase na abordagem de temas relacionados à educação para o meio-ambiente. Realização de prática de natureza extensionista através da oferta de cursos, oficinas ou eventos para a comunidade. Conteúdo programático definido de acordo com projeto e abordagens inter e transdisciplinares propostos no período.

A turma era composta por 20 estudantes³, que fazem parte deste relato como participantes e também autores e autoras da escrita cênica desenvolvida. A maioria tinha ingressado no primeiro semestre de 2022, mas alguns já eram veteranos – estavam atrasados por conta do período remoto da pandemia (2020 a 2021), no qual muitos componentes curriculares práticos não foram ofertados. A diversidade era percebida também nos objetivos, interesses, experiências anteriores com teatro, realidades socioculturais, dentre outros elementos.

É importante ressaltar que nesse segundo semestre de 2022 foi quando a UFBA retornou para as aulas presenciais – até o primeiro semestre daquele ano, ainda tivemos algumas aulas remotas ou híbridas. Diante disso, iniciamos o processo com uma escuta coletiva – professora e estudantes – sobre aspectos relacionados à pandemia, ao meio ambiente e ao corpo. Partindo do objetivo geral de desenvolver práticas performativas com base nesses temas transversais, definimos os objetivos específicos: compreender a importância de inserir temas transversais nas práticas pedagógicas em teatro; articular práticas performativas e temas transversais; pesquisar formas de intervenções em espaços alternativos, educacionais (formais e não formais); e refletir sobre o processo.

Para melhor compreensão da abordagem feita aqui sobre o recorte com os temas transversais sinalizo que,

transversal pode ser definido como aquilo que atravessa. Portanto, temas transversais contemporâneos, no contexto educacional, são aqueles assuntos que não pertencem a uma área do conhecimento em particular, mas que atravessam todas elas, pois delas fazem parte e a trazem para a realidade do estudante. Na escola, são os temas que atendem às demandas da sociedade contemporânea, ou seja, aqueles que são intensamente vividos pelas comunidades, pelas famílias, pelos estudantes e pelos educadores no dia a dia, que influenciam e são influenciados pelo processo educacional (Brasil, 2019, p. 7).

² A partir de 2023, a carga horária das matrizes curriculares de todos os cursos da Universidade Federal da Bahia, UFBA, passou por uma conversão de múltiplos de 17h para 15h e esse componente passou a ter carga horária de 90h, sendo que 60h destinadas a atividades extensionistas.

³ Amanda Strussmann Ott Mayer, Emanuelle Cavalcante Rocha Silva, Fernanda Silveira Machado, Gabriel Melo Tavares, Giulivan Lopes Santana, Kaila Janaina de Jesus Bezerra, Jayana Mendes de Souza Araújo, Leticia da Silva Arcanjo, Lorrán Costa Santos, Marcus Vinicius Natharde Oliveira de Melo, Micaella Dias de Jesus, Monalisa Santana Barbosa, Akin de Jesus Souza Silva, Nubya Guimarães Romeiro do Nascimento, Quilomba Valério da Silva Santos, Raissa dos Santos Paixão, Rosângela Souza Daltro dos Santos, Ruda Haron Ferreira de Souza e Tarsila Caldas Carvalho.

Posto isso, parto então para o relato do processo cartográfico de investigação sobre como nossos corpos foram afetados pela pandemia e pelo meio ambiente, ou seja, um olhar e uma escuta sensibilizados e críticos para a pandemia de Covid-19 e suas consequências também ambientais. Para tanto, foram ofertados estímulos-provocações durante as aulas através da metodologia escolhida, *viewpoints*.

ENVOLVIMENTO ORGÂNICO, FÍSICO E INTUITIVO

Em nossas rodas de conversas e experimentações iniciais, foi impossível não perceber e refletir sobre a relação direta que houve entre o início da pandemia e a ação perversa e antropocêntrica da sociedade capitalista sobre o que entendemos como natureza – um entendimento eurocêntrico, branco, masculino e ocidental.

A respeito dessa visão predatória em relação ao que chamamos natureza, a leitura de Ailton Krenak (2019) nos alertou para a busca de um reordenamento de relações; e da compreensão de que somos tão parte deste organismo vivo quanto os rios, as árvores e os pássaros. Refletimos sobre os episódios de desmatamentos e queimadas, do assassinato de espécies animais, e sobre a quantidade de lixo que dispensamos diariamente sobre a Terra. O vírus também nos mostrou o destino a que leva essa relação econômica pautada num *modus operandi* de exploração abusiva, violenta, essencialmente focada no lucro, e que não se atem ao cuidado com que está promovendo o próprio lucro – os chamados recursos naturais. Contemplamos a perspectiva de um eventual colapso para nossa espécie e tantas outras – que inclusive já estão se extinguindo, dia a dia.

Fica inclusive a reflexão sobre como vivemos sob esse sistema capitalista – com pessoas trabalhando precariamente, sem dignidade, passando fome, sem moradia, morrendo por doenças curáveis. Já não nos estamos nos extinguindo, uns aos outros humanos, todos os dias, dia a dia de que esse sistema esdrúxulo se instalou de forma totalitária no globo terrestre?

AS PISTAS QUE SURGEM NOS CAMINHOS...

Para Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2010) a cartografia como metodologia de pesquisa-intervenção:

pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo (...) No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (...) a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisador sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (2010, p.17)

Para desvendar as pistas que apareceram no percurso através dos experimentos práticos, a busca da relação dos temas com o corpo, com o espaço e o com o tempo, escolhi utilizar a técnica

dos *viewpoints* (*vps*). A partir de 2015, tenho experimentado e aprofundado conhecimento sobre essa espécie de jogo improvisacional na sala de aula em alguns componentes curriculares, em exercícios do projeto de pesquisa e também em processos criativos de cenas ou espetáculos.

Essa técnica foi organizada pela diretora, Anne Bogart e a coreógrafa, Tina Landau, na década de 80 com o objetivo de treinamento para atores e atrizes. As autoras relatam a criação inicial de seis *vps* para a dança na década de 70, pela coreógrafa americana Mary Overly: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. Bogart e Landau se apropriaram e fizeram uma adaptação do que Overly propôs. Ampliaram de seis para nove *vps*. Para elas, tem-se aí um conjunto de princípios do movimento através do tempo e do espaço. Tal conjunto é desenvolvido para o exercício da criação em grupo de maneira colaborativa. Para as autoras trata-se de “uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1) treinar performers; 2) construir coletivos; e 3) criar movimento para o palco” (Bogart; Landau, 2017, p.24).

As práticas desenvolvidas durante as aulas foram direcionadas com mais ênfase para a experimentação dos *vps* físicos ou de movimento. Segundo Bogart e Landau (2017), foram concebidos para o teatro como procedimento de treinamento autoral e de criação cênica. São divididos em físicos e vocais. Os físicos são subdivididos em espaço-tempo: relação espacial, resposta cinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, andamento, duração e topografia. Os *vps* vocais são: timbre, altura, dinâmica, andamento, duração, resposta cinestésica, forma, gesto, arquitetura, aceleração/desaceleração, repetição e silêncio.

Com os *vps*, estudantes desenvolveram suas sensibilidades e percepções iniciais dos temas da investigação proposta através do que Landau e Bogart (2017) denominam “escuta extraordinária” e “foco suave”. Esses recursos buscam atingir uma atenção potente para o quê e quem está no entorno, uma escuta sensível; além de desenvolver a visão periférica. Buscam também a compreensão da relação entre corpo, espaço e tempo. Não há separação. Todos se conectam de alguma forma com o que acontece externamente e internamente aos corpos. As possíveis conexões foram feitas entre os corpos-espacos-tempos individuais e coletivos e se tornaram estímulos ativados.

Os *vps*, adotados como pontos de partida para o surgimento e desenvolvimento das células performativas proporcionaram uma integração sensorial e uma harmonia para a turma, cuja enunciação foi concebida em processo. Atuantes estiveram expostos ao caos criativo (André, 2011). Paralelamente, foram introduzidas as rodas de conversa e as tempestades de ideias para investigarmos as vivências de cada um nesse período pandêmico e, a partir das discussões, surgiram elementos que viriam a ser incluídos e tratados nos experimentos nas aulas e introduzidos naturalmente na criação das células, como os materiais comuns ao cotidiano pandêmico: álcool, máscaras, jornais, notícias, boletins diários, dentre outros e, muito além do físico

As experimentações voltadas para o objetivo de construir as células, tinham por pressuposto a criação colaborativa e minha função, enquanto professora-encenadora, era a de propor estímulos para o processo criativo das células performativas.

No decorrer das aulas, estimei o estabelecimento de um estado de presença, um envolvimento pelo o aqui e o agora – um estado de prontidão para se relacionarem com os espaços e os tempos coletivos, as arquiteturas, os andamentos, as durações e as repetições. Era necessário ativar a atenção, a ação e a reação. Com esse estado receptivo, de acordo com as indicações dos

vps, aos poucos, estudantes compreenderam nos seus corpos, direcionados para perceberem uma atenção à expressividade e aos sentimentos associados aos temas em questão – meio ambiente e pandemia – e valorizarem as experiências pessoais de cada participante. Despertaram para a relação com o outro e com o espaço-tempo, com a capacidade de aguçar os sentidos e o sentir.

As aulas aconteceram até determinado período dentro da sala de aula e, a partir do momento que estudantes começaram a demonstrar mais autonomia no que diz respeito ao jogo proposto pelos *vps*, foi feito o convite para participarem de aulas nas áreas externas da universidade, as quais são permeadas de muita vegetação, como árvores, plantas, flores e possibilidades diversas de exploração de espaços.

Essas experimentações ao ar livre e em espaços diversos também foi bem relevante para o laboratório sensível de cada estudante e também para a criação das células performativas.

AÇÃO E INTERVENÇÃO PERFORMATIVA

Outras leituras foram realizadas paralelamente aos experimentos práticos com os *viewpoints*, referentes à pesquisa teórica dos conceitos de performatividade e de intervenção. Sobre performatividade, foram ofertados vídeos que apresentavam possibilidades de performances e intervenções em espaços públicos diversos e a leitura de Josette Féral (2008) para melhor compreensão do termo “performativo”. Segundo a autora, trata-se da convocação do/da *performer* a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer. Em outras palavras, trata-se de afirmar a performatividade do processo.

Apresentei também o conceito de teatro pós-dramático, defendido por Hans-Thies Lehmann (2007). Ele afirma que não é um novo tipo de escritura cênica, mas um modo novo da utilização de significantes no teatro – que exige mais presença do que representação; mais experiência partilhada do que transmitida; mais processo do que resultado; mais manifestação do que significação; mais impulso de energia do que informação. Talvez, por essas considerações, Lehmann exemplifique a performance como uma das manifestações do teatro pós-dramático. De acordo com Patrice Pavis (2003), “o performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome” (p. 55). Para Féral (2008), Lehmann analisou com precisão esta diversidade de características encontradas atualmente na cena contemporânea, mas prefere utilizar o termo performativo, ou seja, ambos tratam da mesma coisa.

A performance é uma linguagem que se apropria de outras linguagens artísticas e procura riscos estéticos, combinações inusitadas, dilatações de antigos limites, exploração de espaços alternativos, interface com novas tecnologias, novos olhares do público. A performance cria fricções entre as diversas linguagens artísticas, como sinaliza, Rose Lee Golberg:

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada

performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (Barreto, 2018, p. 55 apud Golberg, 2006, p. IX).

Na medida que os/as estudantes experimentavam no corpo sensações em diferentes espaços, percebíamos as inúmeras formas de propormos e criarmos intervenções performativas. Temas e objetos aparentemente banais ganham contornos que ampliam significados. Mensagens reflexivas e politizadas chegam ao processo de criação de modo inesperado e se integram em espaços públicos. Na busca da compreensão sobre os pontos em comum entre as questões da pandemia e do ambiente, pesquisamos o lugar do corpo e do espaço quando colocados diante do cruzamento desses temas. A intenção era dispormos do corpo como objeto à visão do público. Não só à visão observacional, mas também à interação. A ideia era que todos/todas estivessem conscientes e disponíveis para a possibilidade de se relacionar com a plateia que ali estivesse, sem a preocupação com a aprovação ou desaprovação desse olhar externo. Foi então que chegamos a leitura de André (2011) sobre o conceito de intervenção:

A ação intervencionista é a ação de espaço que tem por meta resistir as práticas condicionadoras da sensibilidade do cidadão, bem como aos dispositivos de direcionamento das respostas politicamente corretas em relação ao padrão desejado. Do espaço e não no espaço, pois é a ação constituída desse espaço, é, se quisermos, uma modalidade de cultura popular (grifos da autora, p. 78).

No decorrer da formação dos grupos e criação das células performativas, os/as estudantes foram estimulados através de atividades que ativassem a memória de como foram os dois anos de isolamento devido à pandemia de Covid -19 e seus efeitos psicológicos, emocionais e sociais.

Alguns exercícios com os *vps* foram bem importantes para o processo criativo, a consciência individual e coletiva e sobre como os temas o exercício denominado “sapatos” (Bogart; Landau, 2017, p. 108), no qual solicitei inicialmente que escolhessem entre si pequenos grupos de até cinco participantes para se relacionarem e jogarem em um espaço delimitado por nossas sandálias ou tênis - que podia expandir ou diminuir – e depois, rotativamente, alguns iam sendo convidados para sair e outros convidados por mim para entrarem no lugar dos que saíam, sempre permanecendo cinco.

Outro exercício bem significativo e repetido em alguns momentos e em espaços diferentes foi o denominado “o fluxo” (Bogart; Landau, 2017, p. 88). Desenvolveu no grupo a percepção do espaço e dos corpos através do foco suave, escuta extraordinária e visão periférica. Participantes foram dispostos em um círculo e deveriam permanecer em silêncio. Eram livres para se movimentar, desde que fosse possível atravessar “portas imaginárias” – o espaço entre duas pessoas. Esse espaço poderia existir entre pessoas que estivessem próximas (uma do lado da outra) ou em diferentes cantos da sala (nos extremos, por exemplo). O objetivo é o de visualizar uma porta entre os corpos e só se movimentar se houvesse uma porta a ser atravessada. Caso não houvesse alguma possibilidade de porta, a pessoa ficava sem se movimentar e aguardava até o momento que novos estímulos e novas portas surgissem para atravessarem. Com isso, foi possível desenvolver uma conexão no coletivo e no tempo presente. Posteriormente, solicitei que cada um introduzisse nos deslocamentos entre

uma porta e outra no espaço e no tempo, os *viewpoints*. Os corpos presentes iam se transformando em formas, com e sem som, intenção, explorando os níveis alto, médio e baixo, interagindo com o espaço e com o outro, repetição de movimentos (seja criado pela própria pessoa ou por outra do grupo), cada um reagia ao que era feito. Esses exercícios serviram como base para adentrar o estudo do performático e, foram também, o ponto de partida do produto final realizado pela turma.

Através da memória corporal de cada um e do coletivo, as lembranças do que nos atravessaram durante a quarentena apareceram: o abandono, a solidão, o desespero, o medo, a saudade, a ausência, a raiva, a morte e também os momentos de alegria ou de euforia, e a fusão desses sentimentos que nos transbordaram nesses últimos anos. Nesse mesmo processo de lembrar e construir, traçamos a consolidação de um ambiente de acolhimento e troca. Em uma das aulas, as vivências partilhadas tornaram-se contribuições a serem introduzidas na criação das células performativas.

A partir disso, delimitamos com melhor precisão o foco os assuntos que mais atravessaram todo o grupo e que necessitavam ser falados cenicamente, sendo o principal (o que transpassou e motivou a criação das células performativas): as consequências psicológicas do isolamento social. Além da atividade de leitura individual dos textos e notícias, a leitura das propostas de cada estudante também reverberou no resultado final.

Após as três células performativas serem definidas, em discussões em sala de aula, optamos em unir todas em uma só célula, devido às narrativas comuns. Foram pensadas em conjunto as adaptações e transições de uma para outra e, para melhor adequação, sugeri algumas alterações para que todos pudessem fazer parte de uma única célula em movimento. Obviamente, alguns resistiram diante do apego ao extenso material pesquisado, mas houve um consenso final diante das demandas que envolviam um final de semestre e também a disponibilidade de todos para estarem em ensaios extras ou até nos dias e nos espaços que aconteceriam as intervenções performativas.

A escolha do figurino foi feita a partir das nossas rodas de conversa. Sugeri que escolhessem algo econômico, fosse algo que todos/todas tivessem em casa ou que pudessem conseguir facilmente. Além disso, como as intervenções performativas aconteceriam em espaços diversos, indiquei que escolhessem roupas com as quais pudessem sentar, deitar ou se movimentar com liberdade. A ideia de usar peças de roupas diversas em diversos tons de verde ou terrosos foi dada por uma das participantes, a maioria acolheu.

No início do semestre, sinalizei a possibilidade de que as intervenções acontecessem nos pátios, quadras, e áreas verdes de escolas públicas, porém, como os/as estudantes não conseguiram encontrar escolas receptivas para novembro/2022, devido ao período das atividades de avaliações para o fim do ano letivo ou suspensões de aulas por conta dos jogos da copa do mundo, sugeri que escolhêssemos espaços públicos e ao ar livre. Foi decidido em consenso que seriam feitas três intervenções: no Farol da Barra, na Praça do Campo Grande e na Praça do Terreiro de Jesus. Esses são locais de muita movimentação de pessoas no horário escolhido (a partir das 16:30). Entretanto, diante da finalização do semestre na universidade e do fato de que alguns estudantes estavam ensaiando as mostras finais de outros componentes curriculares do curso, em consenso decidimos que seriam feitas apenas duas intervenções: no Farol da Barra e na Praça do Campo Grande. Sendo

que no dia que seria o da Praça do Campo Grande tivemos alguns imprevistos: muita chuva e uma das estudantes torceu o pé e, outra, testou positivo para o Covid-19. Então, infelizmente, realizamos apenas uma intervenção, a do Farol da Barra.

O resultado das experimentações foi uma intervenção performativa que permeou (através de símbolos, signos, gestos e palavras) todas essas questões e reflexões postas acima acerca do meio-ambiente e da pandemia. Composta por três células - Jardineiro de objetos, Roda de “nãos” e Ferida colonial - evidenciou para nós o poder de ressignificação, característico das potências que a arte é capaz de permitir. Também evidenciou o caráter de troca da arte teatral: permitir-se trocar, permitir que as trocas permitam criar e conectar (consigo mesmo e enquanto grupo). Trocas essas que, observa André, afetam “a cena e o pequeno mundo ao redor” (2011, p. 67). Trocas essas possíveis apenas quando se está em configurações coletivas.

Descrevo resumidamente cada célula performativa, sendo que as três foram transformadas em uma (como já dito). Havia uma transição entre uma e outra, mas sempre contamos com a imprevisibilidade do aqui e agora e da adaptação com a realidade do espaço público:

Jardineiro de objetos: A primeira célula performativa iniciava com um jogo de *viewpoints* aberto e, aos poucos, três participantes pegavam cada um uma das bacias com folhas secas que estavam dispostas no chão. Após a movimentação com as bacias, a maioria dos/das performers se distanciavam, entregavam folhas secas das bacias para possíveis transeuntes-espectadores. Uma das performers, no centro do espaço, abria um guarda-chuva com diversas máscaras de tecido penduradas, como se fosse um varal, e alguns participantes ficavam embaixo do guarda-chuva, abaixados (como se estivessem se protegendo da chuva de “vírus”). Depois, jogavam as máscaras pelo chão e os participantes que estavam distantes com as bacias, retornavam colhendo as máscaras do chão e colocando nas bacias.

A Roda dos ‘nãos’: Consistiu em um jogo performativo em que em dado momento, uma das performers corria e gritava para fora de uma roda feita pelos demais performers. Todos, de mãos dadas, a impediam de passar. Ela então corria para vários pontos da roda tentando escapar, mas era imediatamente repelida pelo círculo formado, e a cada vez que não conseguia passar uma das pessoas exclamava ‘fique em casa!’, em tom autoritário, que logo era repetido por todos (semelhante a um jogral). Por fim, a performer caía no chão, com todos ao redor dela. O intuito dessa célula performativa era retratar a ansiedade, o desespero e o tédio ocasionados pelo isolamento social na pandemia. A pessoa que tentava correr simbolizava nosso inconsciente que era constantemente bombardeado com o mesmo comando, o “fique em casa”, e tudo isso dentro de um espaço limitado, a roda representaria ali o espaço físico reduzido do isolamento e, em suma, tudo ali tinha o objetivo de passar essa angústia.

Ferida Colonial: A terceira e última célula performativa tinha como objetivo representar o descalço que o governo teve diante da pandemia de Covid-19 no Brasil. Enquanto o mundo acompanhava o pesadelo que era viver com medo do desconhecido e sem saber como se proteger, o presidente Bolsonaro propagava informações falsas por meio de suas redes sociais, deslegitimando a gravidade da situação; recomendava remédios ineficazes e totalmente contrários ao posicionamento da comunidade médica; e, no pior dos casos, atrasou a compra da vacina que poderia ter salvado mais da metade das 690 mil vidas perdidas.

O Brasil, desde que ganhou seu nome, é demarcado pela exploração do corpo dissidente – quem ou o que diverge (de algo) – pelo homem branco. Estamos falando de uma terra banhada com o sangue indígena, preto, LGBTQUIA+ e nordestino. Estamos falando de muitas feridas que não começam aqui e agora, mas nos transpassam nosso entendimento e presença no mundo. A pandemia foi mais uma “ferida colonial” evidenciada pela atuação do Estado e que nos deixou marcas profundas. Com ela conseguimos ver de forma nítida quem era digno de ser salvo e quem já estava entregue às covas – sendo o coveiro o maior representante político do País, o ex-presidente.

Na execução dessa célula, os/as performers utilizaram o próprio corpo disposto ao chão para desenhar o formato de fenda/ferida. Um a um, iam se encaixando no corpo do outro enquanto eram falados os meses do ano (janeiro, fevereiro, março, abril...) simbolizando as mortes que aconteceram com o passar do tempo, e a excruciante maneira que este pesadelo se estendeu e se agravou. Quando a estrutura se encontrava completa deitada no chão, um dos performers se direcionava ao centro da fenda e dava início a um leilão. Enquanto o grupo deitado falava, em coro e ordem crescente, o número de mortes pela Covid-19 no Brasil, o leiloeiro repetia esses números em tom mais alto olhando para o público, questionando quem dava mais, quem podia aumentar aquele número. O leilão representa o deboche que o ex-presidente Bolsonaro e seu governo praticaram com todos os brasileiros e com milhares de vidas perdidas.

Nessa célula, relembramos também o momento mais terrível de óbitos por Covid-19 em nosso país, no qual vítimas foram enterradas em valas comuns – situação que se deu gravemente em Manaus. O leilão também traz à baila a lamentável percepção de que tudo para a sociedade capitalista é vendável, objetificado com o intuito do lucro - das matas, florestas e rios aos nossos próprios corpos.

A PESQUISA-INTERVENÇÃO COMO CAMINHO

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis (...) Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção (Passos; Kastrup; Da Escóssia, 2010, p. 30-31).

Foi um trabalho coletivo, fruto das nossas vivências e emoções na pandemia, com um olhar atento para o meio ambiente. A intervenção performativa envolveu entrega e intensidade diante do fim de semestre na universidade a as demandas de cada participante. Não havia como prever exatamente o que seria, mas a apresentação cumpriu o papel de expor ou provocar os possíveis e, muitas vezes distantes ou apressados transeuntes-espectadores sobre o tema proposto.

A interpretação do que foi apresentado ficou a cargo desses transeuntes-espectadores, seja nos laboratórios e experimentações realizadas nos espaços públicos da universidade ou no Farol da Barra, por exemplo. Além da subjetividade existente na apreciação de obra artística, há também muita subjetividade como cada um sentiu a pandemia de Covid-19 e como cada um enxerga as questões do meio ambiente. Então, reverberou de modo particular em cada estudante/performer e em cada transeunte/espectador/a.

Sendo assim, além de levantar questionamentos, proporcionou o contato direto entre os discentes tanto com os colegas, quanto com os transeuntes-espectadores/as. Estar na rua e com as pessoas provocou as lembranças do momento mais crítico da pandemia. Destaco alguns trechos dos relatos de experiência escritos dos/das estudantes em grupo, no final do semestre (dezembro, 2022) acerca do processo e do resultado:

Observa-se que a disciplina promoveu aos discentes o contato com o performativo, criando partituras corporais através de estímulos sonoros, do ambiente e dos participantes. Compreende-se que essa experiência é fundamental para a formação dos licenciandos, pois através dessas práticas evidencia-se que para fazer teatro não é necessário palco, cenário e/ou iluminação, afinal, nem sempre estes recursos estão disponíveis, e que para além disso, existem outros campos, além do dramático, que podem ser experimentados e explorados como alternativa didática na contemporaneidade (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes Giulivan Santana, Jayana Souza, Kaila Janaina, Leticia Arcanjo, Micaella Dias, Monalisa Barbosa, Rudá Haron, dezembro/2022)

Os processos de ensaios e experimentações ocorreram todos no ambiente da UFBA, em sala de aula e por vezes em área externa, mas nem sempre com a presença de espectadores. Visto que nossa intervenção ocorreria em lugar aberto e a interação com as pessoas que ocupavam ou apenas passavam por aquele ambiente, não se sabia exatamente o que iria acontecer. Nos reunimos no Farol da Barra, todos usando peças de roupas na cor verde e começamos com um grande círculo, viewpoints aberto, coordenadas por pequeno pandeiro que com o seu som nos indicavam quando andar, mudar a direção, parar e quando iniciar de fato a intervenção, estes movimentos já foram suficientes para intrigar as pessoas mesmo distantes que ali estavam. No ato da apresentação ficamos cara a cara com alguns imprevistos que surgiram, como por exemplo: os fortes ventos que faziam com que as folhas secas voassem das bacias que ficavam dentro do círculo. Visto essa situação, propomos a solução de colocarmos uma mochila em cada uma das bacias a fim de evitar que todas as folhas voassem, assim nos permitindo seguir normalmente com a intervenção (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes: Amanda Mayer, Gabriel Tavares, Marcus N'atharde, Núbya Guimarães, Quilomba, Raissa Paixão, Tarsila Carvalho, dezembro/2022)

A fim de que as experiências futuras dos próximos estudantes dessa disciplina sejam ainda mais proveitosas, é importante que visitas, apresentações e /ou oficinas em escolas façam parte do cronograma disciplinar para que os licenciandos conheçam e entendam as circunstâncias do ambiente escolar, assim como experimentações fora do espaço da sala de aula, como nos prédios abandonados da universidade, nas praças, orlas e etc, são cruciais para o reconhecimento de formas mais efetivas de práticas pedagógicas (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes Giulivan Santana, Jayana Souza, Kaila Janaina, Leticia Arcanjo, Micaella Dias, Monalisa Barbosa, Rudá Haron, dezembro/2022)

É relevante dizer que foram programadas três apresentações que consistiam em diferentes dias e lugares que nos proporcionariam novos desafios fundamentais para o nosso próprio desenvolvimento para dentro e fora da intervenção, mas por motivos de imprevistos, saúde, clima e até caso de covid entre os próprios colegas, infelizmente não conseguimos cumprir fielmente o cronograma de apresentações, o que resultou em apresentarmos apenas uma única vez, assim, não nos dando oportunidade para mais perspectivas, experiências, propostas, interações e releituras diferentes sobre o mesmo trabalho (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes: Amanda Mayer, Gabriel Tavares, Marcus N'atharde, Núbya Guimarães, Quilomba, Raissa Paixão, Tarsila Carvalho, dezembro/2022).

Para finalizar, destaco que as muitas experimentações feitas durante o processo das aulas foram despertadas, de forma singular, a partir dos sentimentos, objetos, experiências, memórias e reflexões que todos/todas tivemos e vivenciamos durante toda a trajetória da pandemia em suas intensas problemáticas. Isso também proporcionou que muitas lembranças e dores fossem compartilhadas com os demais colegas – assim fazendo o processo se tornar ainda mais relevante e sensível. Proporcionou muitos atravessamentos – visto que falar e desenvolver uma intervenção performativa sobre meio-ambiente e pandemia é lidar com os muitos gatilhos, feridas e traumas.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola**. Inventando espaços: Estudos sobre as condições do ensino de teatro em sala de aula. São Paulo: Editora Unesp, 2011

BARRETO, Cristiane S. **O público como quinto criador?** Uma pedagogia do olhar por meio do jogo poético com os espectadores. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UFBA, 2016.

BOGART, Anne; Tina Landau. **O livro dos viewpoints**: Um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. **Temas Transversais Contemporâneos na BNCC**: Contexto histórico e pressupostos pedagógicos. Brasília: MEC, 2019

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, nº 8, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAVIS, Pavis. **A encenação contemporânea**: Origens, tendências e perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: Processo pedagógico de construção dramática

Matheus Giannini Caldas Dantas¹

Eloisa Leite Domenici²

RESUMO

O artigo tem um recorte sobre metodologias investigadas em narrativas autobiográficas como prática pedagógica de criação dramática. Desenvolvemos experimentos em curso no âmbito da pesquisa de doutorado que busca novas formas de colher materiais para experimento em Artes Cênicas na perspectiva de desenvolver o olhar prismático (Coessens,2014) e impulsionar as memórias que se transformam em narrativas autobiográficas (Souza,2006). Assim, selecionamos momentos da memória pessoal do primeiro autor do artigo para um experimento autobiográfico com doutorandos na tentativa de coletar material. Deste modo, cada participante pode conhecer e compartilhar as narrativas autobiográficas ao vivenciar este processo compreendendo que narrativas individuais passaram a ser coletivas (Halbwachs,1990) no ato do reconhecimento dos participantes. A estimulação multissensorial expandiu o tema da memória para o corpo, entendendo que a memória se faz com dados das experiências corporais (Damásio, 1998). Concluímos que essa estratégia desenvolvida foi eficaz no levantamento de material para composição dramática.

Palavras-Chave: Narrativas autobiográficas; pedagogias da cena; dramaturgia.

RESUMEN

El artículo se centra en metodologías investigadas en narrativas autobiográficas como práctica pedagógica de creación dramática. Hemos desarrollado experimentos en curso en el ámbito de una investigación doctoral que busca nuevas formas de recolectar materiales para experimentos en Artes Escénicas con miras a desarrollar una mirada prismática (Coessens,2014) y potenciar recuerdos que se convierten en narrativas autobiográficas (Souza,2006). Así, seleccionamos momentos de la memoria personal del primer autor del artículo para un experimento autobiográfico con estudiantes de doctorado en un intento de recopilar material. De esta manera, cada participante puede conocer y compartir las narrativas autobiográficas al experimentar este proceso, entendiendo que las narrativas individuales se volvieron colectivas (Halbwachs, 1990) en el acto de reconocer a los participantes. La estimulación multisensorial amplió el tema de la memoria al cuerpo, entendiendo que la memoria se hace con datos de experiencias corporales (Damásio, 1998). Concluimos que esta estrategia desarrollada fue efectiva en la recopilación de material para la composición dramática.

Palabras clave: Narrativas autobiográficas; processo pedagógico; dramaturgia.

¹ Professor-artista-pesquisador. Doutorando no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista (Capes doutorado), sob orientação da Prof.ª Dr.ª. Eloisa Leite Domenici investigando as narrativas autobiográficas na cena. Professor de Arte na Educação Básica do Rio Grande do Norte. Ator, diretor, encenador. E-mail matheusdaheja@hotmail.com

² Artista da Dança, pesquisadora, professora do curso Artes do Corpo em Cena da UFSB e do Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. E-mail: domenice Eloisa@gmail.com

COMPREENSÃO DO EXPERIMENTO

A presente pesquisa tem um recorte sobre uma das metodologias investigadas no projeto de doutorado em Artes Cênicas – UFBA intitulado “Narrativas autobiográficas na cena”³, que propõe investigar as narrativas autobiográficas como prática pedagógica nos processos de construção de cena. Este texto reúne meios reflexivos e práticos de levar elementos para a elaboração de uma dramaturgia e consequentemente construção cênica na perspectiva de refletir sobre as experiências iniciais que temos realizado até o momento.

Neste experimento, é necessário entender primeiramente a dramaturgia como uma arte ou técnica de produzir as peças teatrais ou como forma de texto dramático que pode ser criado por diversas estruturas, mas, principalmente sobre as narrativas autobiográficas dos artistas no processo de criação cênica, lidando com aspectos para construção dos personagens, ampliando as possibilidades dos conflitos, na criação das histórias, temas e elementos que o percurso de criação seleciona para que possa ser utilizado dentro do processo artístico.

O intuito é estabelecer a ampliação das relações dentro das criações cênicas expandindo argumentos que propunham a representatividade autobiográfica na dramaturgia a partir da memória individual no momento que é evocada e que se transforma em memória coletiva, quando outros indivíduos se reconhecem durante o ato da apresentação ou quando compartilham as reflexões semelhantes ao que foi visto.

Todavia, as ações desenvolvidas na prática da construção cênica em teatro levam em consideração a proposta de Coessens (2014) ao refletir importância de um pesquisador registrar as suas práticas utilizando uma concepção de visão prismática e reflexiva que vai construir um conhecimento caleidoscópico com múltiplas visões, a partir das infinitas possibilidades que a pesquisa artística explora no mesmo objeto.

É aqui, nesses interstícios inexplorados da prática artística, que a pesquisa artística pode entrar em cena. Percursos vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática - pelo artista como pesquisador. A visão e a iniciativa são novamente prismáticas, mas os diversos reflexos coloridos são agora objetos de preocupação estética e epistêmica. Esse empreendimento abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente (Coessens, 2014, p.5).

Sendo assim, o artista como pesquisador consegue desenvolver aproximações com outros conhecimentos existentes, atento à flexibilidade de obter dos novos contatos, pois, além de ter essa visão prismática que amplia e abre novos caminhos para que sua pesquisa consiga se expandir, ele também pode estabelecer relações com outros tipos de conteúdo que surgem durante as interações e ajudam a transformar este conhecimento através de uma ação reflexiva.

A ideia de investigação dos elementos autobiográficos surgiu ao participar de uma instalação “Qual o ambiente-memória que caminha entrando na sua pele” vivenciada no LUME - TEATRO em Campinas - SP onde um dos dispositivos utilizados era uma barraca de acampamento com autoins-

³ Projeto da autoria de Matheus Giannini Caldas Dantas, orientado pela Profa. Dra. Eloisa Domenici.

truções para colher memórias que podem ser utilizadas no processo de construção de um espetáculo (FIGURA 1). Aquela vivência instigou o interesse em experimentar outras formas de colher materiais para o experimento em Teatro e utilizá-los na pesquisa de doutorado.

Então, na tentativa de colocar em prática este olhar prismático para ter contatos com elementos dramáticos foi pensado em prática pedagógica para ser aplicada dentro da sala de aula na disciplina Processo de Encenação do programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGAC), ministrado pela professora Dr^a Hebe Alves, na tentativa de conseguir material para construção de uma dramaturgia associado com as narrativas autobiográficas.



Figura 1. instalação no LUME. Compilado de fotografias referente a instalação que inspirou a prática para levantar material da memória

Fonte: Matheus Giannini (2023).

#paratodomundover

Na parte direita da fotografia tem uma mão segurando uma placa com instruções para entrar em uma barraca de camping que está no fundo da imagem. Do lado direito a mesma mão segurando outra placa com informações de dentro da barraca de camping com papéis e um gravador.

SELEÇÃO DE MOMENTOS PARA EXPERIMENTO AUTOBIOGRÁFICO

Para iniciarmos a seleção de momentos para experimentar, precisamos compreender que as narrativas autobiográficas na cena partem de uma tríade: “Visitar o algo”; “refletir sobre” e “compartilhar na cena”. Quando falamos em visitar o “algo”, isto é, associando a alguma coisa que é determinada pelo artista ou qualquer coisa que tenha vivenciado e que gere significado na sua bagagem cultural, e que tenha oportunidade de “refletir sobre” este “algo” na tentativa de ampliar as possibilidades para transformações dentro desse processo e que por fim consiga “compartilhar na cena” alguma reflexão na forma em que foi apresentada.

As narrativas autobiográficas em cena serão tratadas como “forma(ó)” aberta de se materializar no palco, de maneira processual e subjetiva e não com “forma(ô)” fechada em um recipiente ou molde que é só colocar um produto dentro desta “forma(ô)” que irá obter o resultado. A criação dessa dramaturgia se dá nas relações dos elementos do teatro disponíveis em laboratório, compreendendo a cena como “forma(ó)” e que o resultado se torna diferente do que foi pensado durante o processo de materialização.

Enquanto pesquisadores de artes cênicas, temos que focar a pesquisa levando em consideração o nosso interesse de investigar processos de criação, mesmo que em pequenos exercícios de cena. Assim, em busca de uma possível forma para um futuro espetáculo, planejei um experimento autobiográfico com meus colegas do doutorado, na perspectiva de identificar relações entre as narrativas compartilhadas a partir das minhas narrativas autobiográficas. Sendo assim, selecionei seis memórias (momentos) da minha vida que se transformaram em narrativas autobiográficas e que tenho curiosidade de levar para cena. Coloquei em seis espaços da sala com estímulos e comandos diferentes, em buscas de elementos para potencializar cenas referente ao Meu lugar, Meu nome, Minha Infância, Minha dificuldade e Um problema social vivenciado.

Sempre que começamos a realizar um projeto artístico, negociamos dentro das possibilidades qual a maneira que vamos dar forma (“construir”) ao espetáculo, e a memória pode ser um estímulo para criação e representação cênica, gerando significado e ser modificado de acordo com a seleção da memória pois é a forma que se concretiza nas interações entre os envolvidos. Dubatti (2007) enfatiza a importância do teatro como um local de interação social e de construção de comunidades, onde artistas e o público se reúnem para compartilhar uma experiência coletiva nas relações de suas vidas.

Portanto, para ele, refletir sobre a comunicação e o diálogo entre os artistas com o público e vice-versa, proporciona trocas de ideias na concepção da construção de identidade como perspectiva sociocultural de discutir a própria identidade, devido as identidades sociais e culturais na qual estão inseridos e que servem para tornar o encontro - Memórias/momentos/autobiografia - mais significativo e potencialmente transformador para as pessoas que vivenciaram o processo de experimento.

MEU LUGAR

Sou do Povoado Cobra, que é localizado no município de Parelhas – RN, é lá contam três formas diferentes de compreender a origem do lugar, provocando discussões entre os moradores

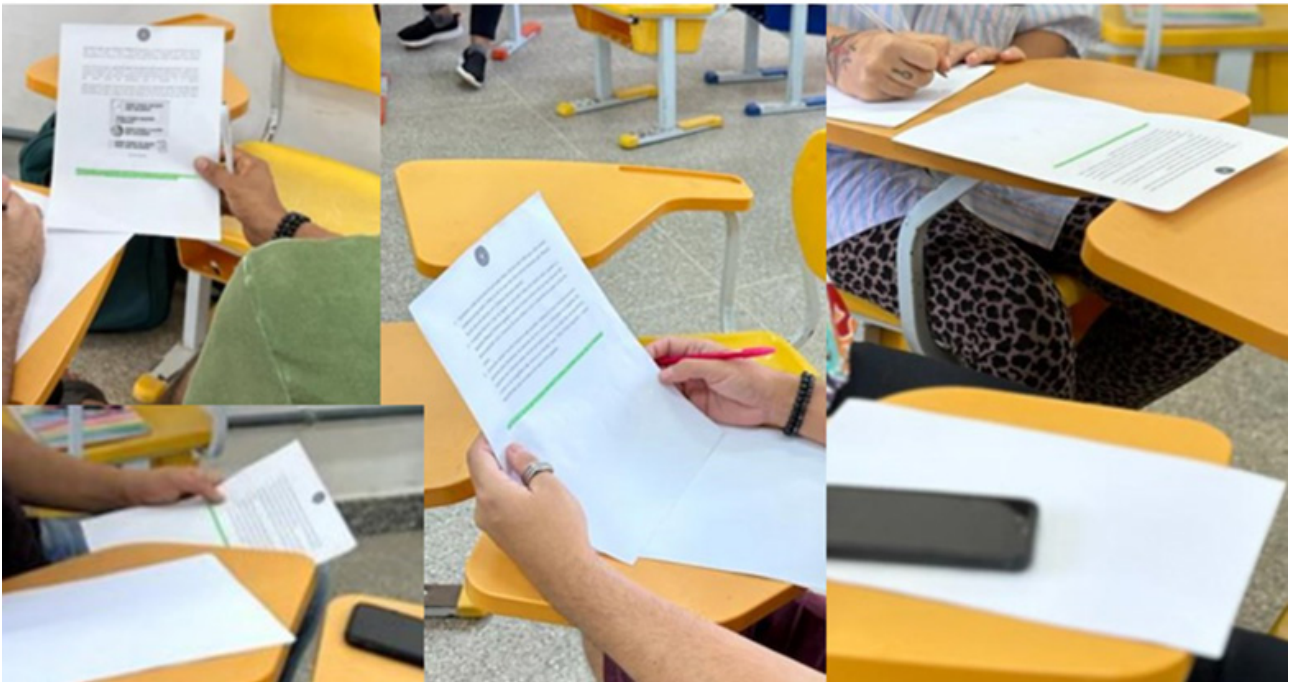


Figura 2. Momentos. Compilado de fotografias referente aos momentos da memória autobiográfica.

Fonte: Matheus Giannini (2023).

#paratodomundover

Compilado com quatro fotografias do lado direito tem uma pessoa escrevendo uma narrativa a partir de instruções contidas na folha de papel. Na parte do meio, as mãos de uma pessoa segurando a instrução. Do lado esquerdo tem duas fotografias com pessoas lendo as instruções sobre as narrativas autobiográficas.

sobre a origem do nome Cobra em busca “verdadeira” história, tornando isso uma realidade cultural. Sendo assim, em um dos espaços coloquei um papel explicando as três versões⁴ e solicitei que os colegas escolhessem apenas uma das versões e defendessem o porquê aquela escolhida seria a “verdadeira”.

Pierre Bourdieu (1998) fala que nós criamos formas de se expressar na sociedade e que se torna única, com “intenção” subjetiva e/ou objetiva a partir de um determinado projeto que tenta se organizar nas relações, e que de alguma forma pode gerar coerência na origem do interesse dos investigados e/ou entrevistados pelo simples fato do ato biográfico, pois tem como princípio sua própria vida e o investigado seleciona aqueles acontecimentos vividos que têm maior significado estabelecendo conexões de coerência. No nosso caso, “Povoado Cobra”, através da cultura oral do lugar e a partir dos materiais que os colegas compartilharam pudemos perceber que os textos sobre o lugar potencializaram diversos tipos dos diálogos para serem utilizados em cena, pois, estabele-

⁴ A primeira versão da história do povoado Santo Antônio da Cobra, que todo mundo conhece por povoado Cobra, é a do rio que tem setes curvas sinuosas que olhando do alto da serra dar pra ver o formato de uma serpente. A segunda história é que na região do povoado tinha um curral muito grande e o fundador Manuel Noberto quando mandava ferrar os bois com as suas iniciais MN ficava parecido com o formato de uma cobra e o povo identificava como os bois da cobra. A terceira versão é as dos tropeiros que quando vinham do brejo em deslocamento paravam para descansar na nascente do rio a noite e colocaram as cangalhas dos jumentos em cima do tronco de árvore muito grosso e no outro dia, ao amanhecer, o troco e as cangalhas não estava no mesmo lugar. Eles foram seguindo o rastro descobriram que se tratava de uma cobra gigante.

cem conexões entre a população. Coincidentemente, quando as leituras dos textos foram realizadas eram semelhantes às memórias orais do povoado e mesmo os participantes não conhecendo o lugar, houve uma aproximação, devido ao contato com as histórias e narrativas autobiográficas durante o experimento.

Deste modo, dialogando com o pensamento de Jacques Le Goff (1982) ao tentar mostrar que a memória e a história do lugar estão diretamente associadas por meio da condução humana, através da sociabilização do modelo de memória que pode ser associado para todos, chamando de memória coletiva, na perspectiva de demarcar e resgatar a memória que foi desenvolvida no decorrer do tempo com a escrita, que a partir da evolução da memória podemos reconstruir a história. Portanto, as escritas coletadas em experimento servem de estímulo criativo para contar a história do lugar podendo ser ajustadas para o reconhecimento cultural estimulando o autorreconhecimento da população.

MEU NOME

Iniciando o momento para trabalhar o nome Matheus, nome bastante popular, queria investigar o seu poder na construção do personagem para além dos estereótipos relacionados aos ditados populares “quem pariu Matheus que embale”, “quem pariu os maus teus que balance”, “maus teus”, é “quem pariu e bateu que balance” e que muitas vezes as pessoas entendiam “quem pariu Matheus que balance”. Por isto, na tentativa de ampliar a compreensão para criação da performance do personagem/ator Matheus de maneira universal, foi compartilhado com a turma ditados populares referente ao nome e em um dos espaços foi solicitado que eles compartilhassem características de algum outro Matheus que conheçam, descrevessem seu comportamento, alguma coisa que ele fez, ou como era a relação com ele para expandir as possibilidades de performance na cena.

A performance desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais que complicam estatutos tradicionais tanto do fazer quanto da fruição artística: trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro-não-representacional vislumbrado por Antonin Artaud. É trans-real, pois que move e move-se por múltiplas camadas de sentido sem deixar-se fixar. Artaud preconiza um “teatro da crueldade” sendo que, como explica, “crueldade não é sinônimo de sangue, martírio e inimigos crucificados. (Fabião,2009, p.64)

A nova compreensão da fruição artística e estética de movimento entre realidade e ficção, corpo real com corpo ficcional na percepção da cena, na autobiografia Janaína Leite (2017) traz à tona o debate a respeito da confusão sobre a performance ser “o real” e o “ficcional”. Se aquilo que ela estava fazendo era “a vida” ou uma “performance”, se era “as narrativas autobiográficas” ou “escritas de si”. Ou seja, cada um vai enveredar sua concepção a partir do seu viés referencial, mas que não podemos enquadrar as narrativas autobiográficas pois é uma experiência através da situação real vivenciada na cena.

De acordo com as narrativas compartilhadas pelos colegas, podemos afirmar que a forma como eles descreveram os Matheus que cada um conhecia, coincidentemente associam-se ao que

as pessoas descrevem sobre mim (inteligente, comunicativo, alegre, carinhoso, atencioso). O que diferenciam entre todos os outros Matheus são as relações que tiveram (sobrinho, amigo, paquera, aluno), os costumes (tocar violão, falar auto, jogar de bola) e as características físicas (cabelo grande, magro, estatura mediana).

Ou seja, esse tipo de levantamento pode ajudar na elaboração de uma personagem a partir dos elementos que são semelhantes (texto compartilhado e narrativas autobiográficas do artista) e as diferenças podem ser utilizadas para alargar outras possibilidades de problematizações, como por exemplo, utilizar as características comportamentais que são semelhantes para reforçar a identidade da personagem e as que são distintas para apresentar outras possibilidades.

MINHA INFÂNCIA

Para conseguir compreender minha infância, pensei em desenvolver as memórias a partir dos sentidos: paladar e audição. Estes eram os sentidos presentes em duas narrativas autobiográficas que tem enorme significado, sendo a primeira relacionada ao sabor do confeito e segunda a uma canção que me faz refletir sobre várias memórias enquanto criança, tendo ciência da dramaturgia do meu corpo.

Levando em consideração que o corpo por si só já traz capacidades de se desenvolver as dramaturgias do corpo que, segundo Fabião (2010) é preciso investigar o que constitui e funda toda e qualquer ação na tentativa de ampliar as sensorialidades corporais, pois acaba intensificando as relações mais elementares de percepção consigo e com o meio no qual está inserido através dos cinco sentidos: tato, audição, olfato, paladar e visão.

Para trabalhar esses momentos da memória, utilizei o paladar por meio da leitura uma narrativa autobiográfica⁵ que falava sobre as memórias das travessuras, dentre elas de que “roubava confeito”, e em cima da mesa havia uma bolsinha com orientações para que os participantes abrissem e pegassem apenas um confeito para saborear e depois escrevessem algo que aquele sabor resgatou na memória.

Neste momento, a maioria das narrativas falavam sobre a liberdade, a alegria e o sabor de ser criança, algo que a memória afetiva não consegue esquecer e que rapidamente foi acionada ao provar do confeito. E no momento que eu lia as narrativas dos colegas⁶, conseguia resgatar outros momentos que eu também havia vivenciado conseguindo estabelecer algumas similaridades.

Estas frases que foram recebidas podem ser associadas as narrativas autobiográficas da infância individual que se transformou em coletiva, pois todos os trabalhos se associaram com a mesma ideia

⁵ Muito bom ser criança e viver em um lugar que as serras são os muros da minha casa, que o único limite que se tinha era quando a luzes da quadra se apagavam, avisando que o horário de ficar na rua havia chegado ao fim e era hora de voltar para casa. Polícia e ladrão valendo a cidade inteira, garrafão, lata, barra-bandeira, gang com a tatuagem de corretivo no braço e “roubando” confeito do carrinho de Maria de Felipe (*in memorian*), para quem não a conhecia, ela era uma senhora muito simpática que tinha baixa visão e não via quando a gente comprava e botava confeito a mais. Mas depois de grande todo mundo virou cliente dela, com a conta anotada na caderneta e um copo d’água que custava apenas 10 centavos.

⁶ “me sentia rico quando descia para venda cheio de moedas e gastava tudo em balas”, “lembro de ir eu e meus irmão até o armazém comprar balas”, “todas meia bodeadas e com a boca suja”, “o ‘algo’ tem gosto de infância quando a mão ficava colorida”, “A vida da criança deveria ser sempre doce”.

de liberdade que as crianças têm, e, portanto, através das contribuições dos participantes, pudemos observar que existe semelhança entre os elementos abordados se aproximando ao que Halbwachs (1990) fala sobre memória individual que passa a ser memória coletiva no ato do reconhecimento. E no teatro, esta proposta pode se relacionar de formas distintas pois tem diferentes concepções.

Para trabalhar a audição como elemento de estímulo, a fim de acessar essa memória, coloquei a canção “Meninos de Juraildes da Cruz” que é acompanhada por um coral de crianças, e a letra reflete sobre os espaços que vivi no interior do RN e que já havia feito um espetáculo que utilizava desta música enquanto adolescente. Então a orientação era ouvir e ficar atento ao que a música estimulou. A partir das imagens produzidas pelos meus colegas, das nove pessoas que participaram apenas uma escreveu sobre, e as outras desenharam estrelas, cachoeiras e animais que caracterizavam minha vida no povoado.

Acredito que a música induziu na construção de uma atmosfera específica a partir da vivência pois o nosso corpo ao ter contato com novos estímulos aguça a percepção com as referências das nossas memórias:

A cada momento, o cérebro forma imagens a partir dos sinais enviados pelos tecidos corporais, informando uma paisagem ou estado corporal. Se essa imagem se altera pela interação com um objeto, seja ele externo – uma visão, uma música, um cheiro – ou interno – uma memória ou uma ideia – esse evento é registrado em termos da alteração das estruturas do corpo no momento da interação, gerando mapas e imagens que representam o objeto. Domenici (2015, p.200)

Portanto, o contato com a música serviu de estímulo para construção dos meus colegas no ato de se colocarem em experiência, ampliando a compreensão da música para além do que era convencional, e assim percebemos que nem sempre vamos saber o que vai acontecer no processo, mas podemos refletir sobre ele e construir conhecimentos com novas ações necessárias. Assim, o fato de enriquecer o experimento com estímulos que provoquem sensações corporais variadas pode ser um recurso para expandir a produção de imagens a partir das narrativas autobiográficas. E as respostas aos estímulos geram rico material para a dramaturgia. Como por exemplo, a partir de cada desenho elaborado por eles, consigo imaginar uma narrativa autobiográfica e potencializá-la em cena.

MINHA DIFICULDADE

Uma das minhas maiores dificuldades no campo humano é demonstrar sentimentos, e nessa vivência eu compartilhei uma poesia sobre o egoísmo e o medo de deixar outra pessoa ir, bem como de demonstrar o afeto. O poema⁷ fala do egoísmo, a posse sobre outra pessoa até na velhice e a conquista de conseguir se declarar para alguém amava (no caso a minha avó). Então, os participan-

⁷ As vezes quando a gente ama alguém, não queremos deixá-la ir... Mesmo sabendo que o melhor para ela é estar em outro lugar, outro plano.... E que você já cumpriu todas as fases ao teu lado. Que você aproveitou tudo que pode. É como um pertencimento doentio que você não aceita esse fim ... De chegar à noite e não dormir ao seu lado na cama, de não sentir o seu cheiro quando voltava para casa...Mesmo que esteja doente e você veja essa pessoa se destruindo ao teu lado. Você reza pedindo à Deus para que ela permaneça viva. Mesmo essa pessoa sendo a sua vó, estando com 89 anos bem vividos e com metástase final. Eu disse o quanto te amava e rezei pedindo para Deus que ela descansasse.

tes foram convidados a escrever para uma pessoa próxima que já está em outro plano e dizer aquilo que queria ter dito, mas não conseguiu.

“Obrigado por tua existência”, “obrigado pelo bonequinho de sal, pelo arroz doce de açúcar mascavo, pelo abrigo”, “divirta-se”, “queria um conselho seu”, “dá vontade de compartilhar uma conquista”. Ao ler as contribuições, pude perceber e reconhecer como a sociedade cria mecanismos que enrijecem os afetos, e como a dificuldade de expressar o afeto tende a ser coletiva, e assim consegui atenuar minha sensação de isolamento nesse campo.

Dentro desta perspectiva Féral (2013) fala sobre as narrativas e diz que elas se prevalecem nas formas lúdicas, visuais e verbais, ficando assim, inevitável não associar a construção de uma dramaturgia, pois tanto a memória, quanto a estrutura narrativa estão conectados.

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo, como nos espetáculos de A. Platel ou nos de Gómez Pena e Coco Fusco. Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta. (Féral, 2013, p.130)

Portanto, esses sistemas proporcionam possibilidades de fazer através da experiência esbarrando em uma dicotomia, pois ao fechar uma questão sobre esta forma de fazer, já se cria uma forma específica, mas o intuito nesta pesquisa não é apresentar uma única maneira, mas sim deixar as possibilidades em aberto, instaurando reflexões e propondo outras metodologias para a cena.

UM PROBLEMA SOCIAL VIVENCIADO

Nesse momento pensei em trabalhar um acontecimento pessoal relacionado ao mesmo tempo à violência virtual, aos crimes cibernéticos e às Fake News, que são problemas sociais que vêm crescendo muito e na perspectiva de problematizar e buscar novas formas teatrais para refletir esta narrativa autobiográfica.

Assim, essa estação foi montada da seguinte forma. No espaço, os participantes iniciavam com um dispositivo que exibia uma filmagem de cena com características cômicas, onde um repórter usando terno dava uma notícia sobre uma mulher muito perigosa difamando-a, e a forma como o ator apresentava para o público faziam com que as pessoas rissem. Após o fim do vídeo, compartilhei o texto contendo uma *fake news* que um perfil falso enviou para todos os meus seguidores tentando me difamar, e que serviu de inspiração para a cena.

A ideia de mostrar o vídeo (cômico) antes e depois o texto (dramático) foi justamente para ampliar as possibilidades e as formas de se trabalhar com a mesma referência, mas principalmente em

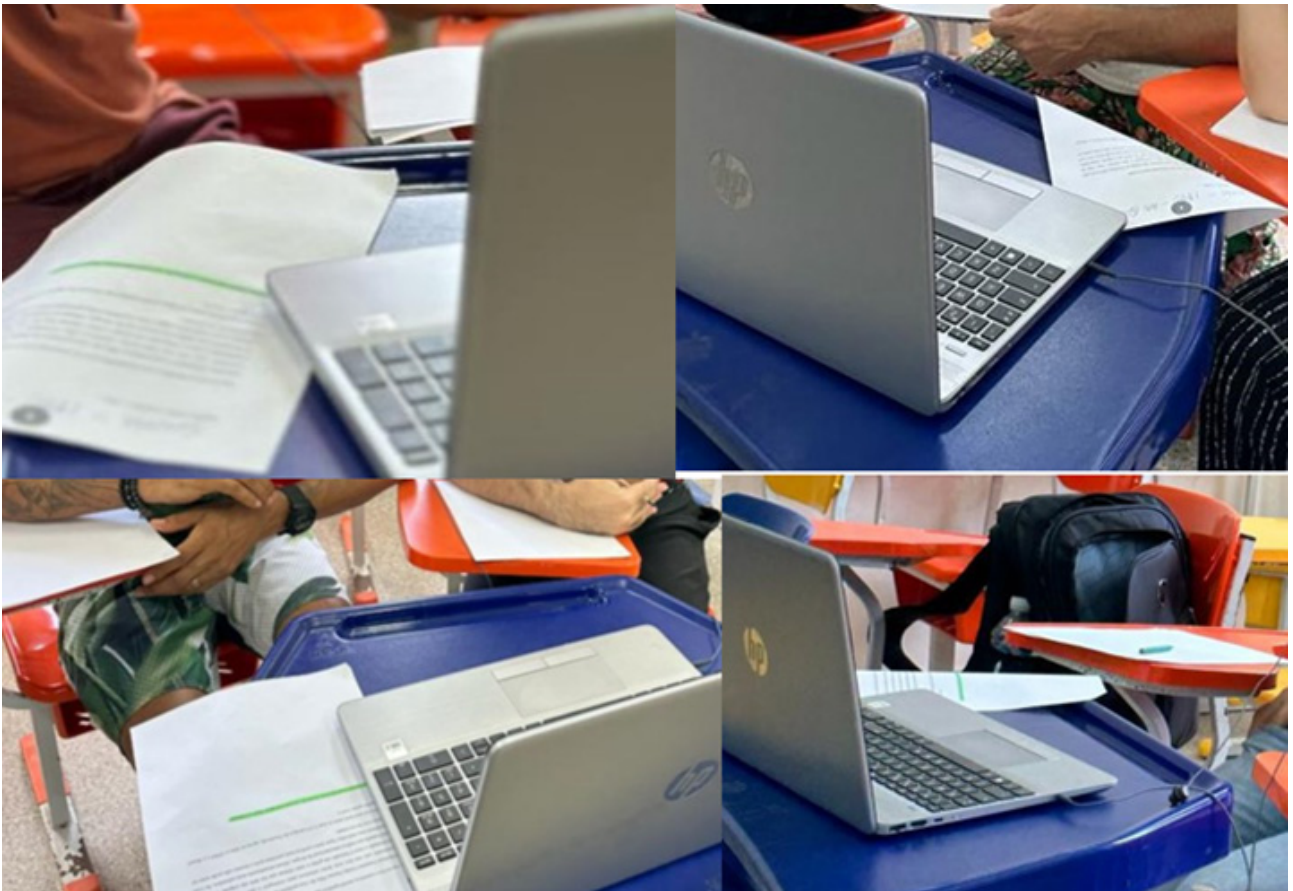


Figura 3. Momento um problema social vivenciado. Compilado de fotografias referente ao momento que os doutorandos tinham que assistir a cena cômica e depois ler o texto para dar sugestões Matheus Giannini (2023).

Fonte: Matheus Giannini (2023).

#paratodomundover

Compilado com quatro fotografias mostrando um computador em cima de uma mesa azul marinho em quatro ângulos diferentes, com uma folha de papel com o texto dramático.

discutir a partir das mensagens recebidas virtualmente sobre os problemas sociais voltados à *fake News* e aos crimes *cibernéticos*. A proposta aqui era pedir para que os colegas dessem sugestões de outras formas de montar esse texto.

De acordo com as sugestões para serem trabalhadas em cena, várias propostas foram apresentadas dentre elas atividades de mediação teatral para fazer com a temática espalhando fotos do ator no *foyer* com o nome “Procurado”, e fazer a mesma personagem por três atores diferentes. Sendo assim, revela-se que existe uma ampla gama de possibilidades da utilização de uma temática para a realização da cena fazendo com que os pesquisadores ampliem suas visões ao elaborar experimentos para colher material dramático.

REFLEXÕES PROCESSUAIS

A sistematização possível a partir de todo processo de levantar materiais para construir uma dramaturgia nos permite compreender e perceber o quanto ferramentas como estas podem desenvolver e estimular as possibilidades da criação cênica. Neste caso, o material inicial foi as minhas narrativas autobiográficas que, junto com as contribuições dos participantes, ampliaram e acrescentaram elementos das memórias e narrativas, a partir do interesse subjetivo de cada pessoa.

Portanto, trabalhar este processo pedagógico problematizando sobre a seleção de momentos para experimento autobiográfico potencializou as narrativas autobiográficas, não no sentido de perder a sua essência, mas de observar possibilidades de contatos que até então não havia conseguido tecer aproximação, dada a situação da subjetividade e da problematidade sobre as relações desses saberes.

Adilson Florentino (2009) fala sobre a “problematidade epistemológica do ensino do saber teatral” traz justamente sobre essas relações do saber científico, o saber escolar e as inquietações das diferentes propostas de análises, mas que o discurso teatral, a função teatral e a prática teatral se relacionam de modo diferente e têm diferentes concepções sobre o teatro.

Assim sendo, há possibilidade de se pensar na investigação teatral entendendo-a dentro do sistema aberto que as ciências do teatro formam. O teatro é um campo de estudos que contém fenômenos, problemas e processos que constituem em si mesmos o material para realizar investigações em diferentes perspectivas. (Florentino. 2009, p.12)

Deste modo, as narrativas autobiográficas na cena podem ser um dos campos de estudo na tentativa de compreender algumas inquietações que surgem referentes a dramaturgia, memória, corpo, criação cênica, potencialização da construção e dentre outros elementos que vão surgindo na pesquisa. Souza (2006) concorda que as memórias podem se tornar narrativas autobiográficas ajudando no processo formativo e auto formativo, de acordo com as experiências dos atores em formação no ato do contato.

A amplitude da memória no corpo abre infinitas possibilidades de explorar as memórias autobiográficas, com desdobramentos dramáticos igualmente amplos. Segundo Damásio (1998) a memória não surge como um texto, mas antes de tudo como uma sucessão de imagens na mente, antes de ser linguagem, essas imagens podem ser tácteis, sonoras, olfativas, cinestésicas, e também visuais.

Sendo assim, conseguimos colher diversos materiais e elementos que podem ser utilizados como dramaturgia. Pois os textos produzidos pelos participantes em experimento apresentam algumas semelhanças com as narrativas autobiográficas do autor e outras diferenças que podem ajudar a refletir de maneira mais ampla. Portanto, essas estratégias desenvolvidas até o momento foram bastante eficazes no levantamento de materiais para composição dramática que serão utilizados durante os treinamentos dos atores no processo de criação cênica.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte ABRACE**, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN, Brasil, Vol. 1/2 |, p. 1-20, jul./dez. 2014.
- DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 191-236.
- DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. Entrevista concedida à Luciana Eastwood, Romagnolli e Mariana de Lima Muniz. **Urdimento**, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.
- FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: Poéticas e políticas da interdisciplinaridade. **Cartografias do ensino do teatro / Adilson Florentino, Narciso Telles (orgs.)**. - Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro. por uma poética da performatividade: o teatro performativo**, Parte II, 3, p 116-133. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- FLORENTINO, Adilson. A PROBLEMATICIDADE EPISTEMOLÓGICA DO SABER TEATRAL. **Cartografias do ensino do teatro / Adilson Florentino, Narciso Telles (orgs.)**. - Uberlândia: EDUFU, 2009. 328 p.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo. Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. Memória, In: **História e memória**, Campinas, Ed. da Unicamp, 1982.
- LEITE, Janaina Fontes. **A autoescrita performativa: do diário à cena**.1. ed. FSão Paulo: Perspectiva: Fapesp,2017.
- SOUZA, E. C. de. A arte de contar e trocar experiências: reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação. **Revista Educação em Questão**. v. 25. jan./abr. Natal, EDUFRN, 2006.

O QUE NÃO TEM ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR

Pedro Vitor Guimarães Rodrigues Vieira¹

RESUMO

Adverso. Diverso. Diverge. Este trabalho investiga as artes da cena que cabem naquilo que transborda dos muros de uma escola, respeitando as autoras e os autores cujos nomes e obras foram convidados para compor o desenho da narrativa. Diante da ação do educar, proponho a seguinte discussão: a errância e o des-ensinamento como estratégias de reencantamento. Embora as palavras que começam a germinar o pensamento sejam constantemente interrompidas pelo som dos traçantes que brilham na escuridão da noite, como vagalumes da morte pairando sobre as comunidades que consigo avistar da minha janela, consideramos essa arquitetura de conflitos – de tempos emaranhados, aldeamentos, florestas, quilombos, palavras cortantes, morte perfurante sob os Olhos d'água de Conceição – uma poética fruto do chão da escola. Uma escola que acolhe os frutos do desamor e propõe, por meio da implementação de novas pedagogias, uma experiência pluriversal, antirracista e encantadora com as artes da cena.

Palavras-chave: escola; desensinamento; educação antirracista; artes da cena.

ABRINDO CAMINHOS COM A FLECHA DOS SONHOS

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos. O primeiro ritmo que tornou pretos livres. Anel no dedo em cada um dos cinco. Vento na minha cara, eu me sinto vivo. A partir de agora considero tudo blues. O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues. O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues. Tudo que quando era preto era do demônio. E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues. É isso, entenda. Jesus é blues. Falei mermo².

No princípio está o verbo, e o verbo está com Baco Exu do Blues. O trecho escolhido para iniciar este artigo foi selecionado da canção *Bluesman*, que dá título ao segundo álbum do rapper e compositor brasileiro, lançado em 2018. É com Baco e Exu que decidimos começar. – Laroyê! O álbum ao qual me refiro aborda temas complexos, como o genocídio da população negra e a apropriação de sua arte por um sistema que agencia o embranquecimento de suas histórias e criações artísticas. O mesmo sistema que educa olhares, ouvidos e bocas, a fim de assegurar e estruturar a distinção entre os grupos racializados como subalternos ou privilegiados, fotografados pela tecnologia do racismo. Interessa-nos discutir tais temas e o impacto que causam na educação das juventudes. Interessa-nos, política e poeticamente, ouvir o rap de Baco para ajudar a compreender esse e outros modos de pensar-fazer educação.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ (PPGAC), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ligia Losada Tourinho. Bolsista CAPES. Ator, bailarino, coreógrafo, pesquisador e professor de Artes Cênicas na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. E-mail: profpedrobarbara@gmail.com.

² Trecho da letra da canção intitulada *Bluesman*, que compõe o disco homônimo do rapper brasileiro conhecido como Baco Exu do Blues, lançado em novembro de 2018. O nome e as obras do artista têm se destacado no cenário que discute as desigualdades e outras questões sociais no Brasil.

As teorias religiosas difundidas no século XVI e as teorias científicas da metade do século XIX, como o darwinismo social e a eugenia (pseudociência), buscavam silenciar ou inferiorizar as intelectualidades e as produções negras, quando não, redesenhá-las e revesti-las com manto branco, para atribuir-lhes valor estético. O desafio é estar diante de tais teorias e pseudociências no chão da escola e fazer o enfrentamento ao usar fones nos ouvidos para ouvir o rap, consciente, atento e forte. No plano de aula, a obra de Baco Exu do Blues canta a potência dos subalternizados e vocifera a resistência negra, propondo-se a disputar narrativas com intuito de manter sua subjetividade, seus afetos e a concretude de quem sabe quem é. Dessa forma, o artista acaba por agenciar *Bluesman* como uma espécie de ente ancestral, consciente de seu devir epistemológico, capaz de driblar o que fora escrito no tempo para reconstruir e ressignificar seu projeto de vida no processo afro-diaspórico. Em última análise, interessa-nos essa refazenda³ ou esse processo de desfazimento de algo que nos fora ensinado, isto é, desensinamento.

O presente texto foi arquitetado com carinho e respeito às autoras e aos autores cujos nomes e ideias serão evocados ao longo da construção da narrativa. As memórias de lugares percorridos e relações estabelecidas também constituem a corporeidade e as entrelinhas desta história, que pretende relatar o processo de experimentação de pedagogias contemporâneas inspiradoras, que possibilitaram a criação e a implementação de um projeto arte educativo antirracista e pluriversal em escolas públicas do Rio de Janeiro. Interessa-nos, por assim dizer, estudar alguns aspectos das filosofias africanas, das artes e culturas afro-brasileiras, utilizadas como tecnologias educacionais capazes de transformar modos de educar por meio das artes da cena, a fim de encontrar outros modos de experimentar-pensar-criar teatro, dança e performance na educação básica. Interessa-nos encontrar um percurso teórico-poético-metodológico que nos ajude a dar contornos mais coloridos àquilo que compreendemos com Baco Exu do Blues como uma lógica do desensinamento.

De antemão, não desejo me desculpar por tomar a poesia ou a letra de uma canção como recursos para escamotear o concreto e a aspereza que costumam encastelar os textos acadêmicos. Interessa-nos, de fato, experimentar outras texturas, outros contornos para a comunicação, talvez aqueles mais forjados nas inconsistências e nas brechas do concreto; os contornos que produzem poesia nos chãos da escola. E uma poesia que surpreenda o pensamento, que possa fazer as inquietudes do ato político de educar se tornarem persistentes, como o mato que cresce nas beiras de qualquer quintal. O pensamento que toma o corpo. Em última análise, um pensamento-corpo, que deseja ocupar espaços e escrever as próprias histórias em todo lugar⁴; um pensamento-corpo que canta rap, que dança jongo e charme debaixo do viaduto e reinventa mundos quando mundo mais não há.

Nesse sentido, desejamos destacar uma escrita que surge nesse tempo- contexto, no qual todas e todos nós estamos experienciando. Um tempo que convocou os povos originários das florestas

³ Termo cunhado pelo cantor e compositor Gilberto Gil, sendo inserido neste texto a partir da apreciação do álbum intitulado *Refazenda* (1975), o primeiro de uma sequência de obras da discografia de Gil. Esta série também ficou conhecida como trilogia “Re”, que inclui os álbuns *Refavela* (1977) e *Realce* (1979).

⁴ O pensamento-corpo que nos interessa construir é inspirado pelas palavras escolhidas para dar título ao texto, e cuja autora é Jota Mombaça, uma jovem artista de 31 anos, também conhecida como Monstra Errátik e MC K-trina. Esta artista enuncia a si própria como bicha não binária, nascida e criada no nordeste do Brasil. Portanto, a escolha é uma reverência. Os trabalhos de Jota Mombaça são atuais e inspiradores, pois revelam encruzilhadas onde a literatura se encontra com as artes da cena, as artes visuais e experimentos performáticos, por meio dos quais discute a violência imputada aos corpos racializados no processo colonial e denuncia as políticas de morte. Jota é autora do livro *Não não vão nos matar agora*, lançado pela editora Cobogó em 2021.

brasileiras para um aldeamento histórico em Brasília no ano de 2021, para reivindicarem o direito à Terra, ao Sagrado e à Vida, com a presença-potência de mais de 6 mil corpos-desflorestados, representando cerca de 176 grupos étnicos indígenas viventes; um tempo que o companheiro Ailton Krenak vai confrontar em *Ideias para adiar o fim do mundo* em 2019; um tempo em que a sustentabilidade é insustentável, nas palavras do mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos, ao refletir sobre uma pretensa ideia de des-envolvimento que não nos envolve e não nos permite confluir. E, ao ler sobre as sutilezas complexas das terras de Nego Bispo, faço uma livre associação com o livro *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima* (2015), da escritora e professora de Filosofia da Ciência, Isabelle Stengers. As palavras de Stengers vêm de longe, mas me envolvem num pensamento sobre a relação tóxica entre humanidade e natureza. E parece bastante desafiadora a tentativa de arquitetar as mandingas fundantes do pensamento quilombola de Bispo com as inquietudes de Stengers, conhecendo o lugar de privilégio de onde ela escreve. Contudo, no momento em que o mundo do desamor faz brinquedos com a vida, com a fome dos mais vulneráveis, com a felicidade dos não binários, com todas as formas de amor daquelas e daqueles que amam todes es modos de existir, confluir e dialogar, parece-me oportuno o gesto democrático que possibilita a continuidade do viver.

Dito isso, a escrita do inacabado segue acompanhada pela facção carinhosa que canta com Baco Exu do Blues e segue adiante para banhar-se nas cores do mar lançadas no álbum de Luedji Luna em 2020, porque bom mesmo é estar debaixo d'água. Essas marés chegam ao refúgio onde escrevo em forma de vinil e acalmam o coração, sobretudo quando as palavras que começam a germinar o pensamento são interrompidas pelo som das rajadas traçantes que brilham na escuridão da noite, como vagalumes da morte pairando sobre as comunidades que consigo avistar da minha janela.

E nessa arquitetura dos conflitos, de tempos emaranhados, aldeamentos, florestas, quilombos, palavras cortantes, objetos brilhantes, morte perfurante sob os olhos d'água frutos do desamor, alguns já escritos por Conceição, desejo que as diversas referências desse texto cheguem às leitoras e aos leitores como *Flecha no Tempo*, como aquela lançada por Simas e Rufino (2019, p.5), anunciando que “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto”. Que os corpos-memória dos sobreviventes⁵ sejam nossas poéticas de encantamento. E contra os desenganos do assombro, flechas de sonhos devem ser lançadas.

REVISANDO A CENA DAS DIVERSIDADES COM A FLECHA DO ASSOMBRO

Qualquer pedaço de papel em branco é convidativo depois de uma e trinta e cinco da manhã. Mas quem está autorizado a escrever? Sobre o quê? O livro-pergunta de Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p.54) já disparou: Pode um subalterno falar? Aos leitores e leitoras deste texto, cabe alertar que a boca-escrevente de tais linhas vem sendo alimentada com palavras de Bispos (2015), Ca-

⁵ A proposição de um ser sobrevivente considera a capacidade desvio ou reinvenção da condição de exclusão a que fora acometido o próprio ser, historicamente. Segundo Simas e Rufino (2019), este ser deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência. O sobrevivente é a pessoa encantada. É o ser que usa vida para gerar mais vida.

rolinas (2004), Krenaks (2019), Conceições (2016), Rufinos (2021), Mombaças (2021), Kopenawas (2015), Mbembes (2018), Moiras (2016), Fanons (2012) e Garcias (1770)⁶. Ela também está enamorada de “outras gentes”, que os algoritmos não costumam convidar para jantar. E os campos de batalha que escolhemos enfrentar com a escrita ficam às margens.

– Eu aprendi a gostar desse lugar.

No livro *Pode um subalterno falar?* (2010), a autora indiana Gayatri Spivak relata a história de uma jovem que tensiona o fato de não poder se representar a si mesma fora do contexto patriarcal e pós-colonial que a informa/conforma/deforma. Ela não encontra meios para se fazer ouvir. Por isso trouxemos a inquietação de suas interrogações para este trabalho, justamente para contornar a questão dos lugares de onde falamos sobre nossas experiências. Neste caso, o lugar é as negruras do que se pratica, cria e pensa no espaço da educação escolar, onde a coisa está, irremediavelmente, preta. E quando dizemos que está preta é porque a coisa está boa.

Por isso decidi rabiscar, de forma abusada, talvez, uma letra que coubesse no pedacinho de papel que estava esquecido num canto qualquer aqui de casa.

“O que não tem espaço está em todo lugar”.

Lembro do dia em que me deparei com essa expressão e o quanto ela moveu pensamentos que dançaram no meu corpo todo. Lembro do impacto que a boca de Jota Mombaça, portadora da língua-palavra insurgente, causou no meu corpo enquanto enunciava os modos de ocupação dos espaços com seu corpo-política (2015). Mombaça é uma artista deste tempo e propõe duras reflexões a partir do que pensa, sem fugir dos enfrentamentos ao escrever sobre monstruosidade e humanidade, movimento queer, giros descoloniais, interseccionalidade política, justiça anticolonial, redistribuição da violência e tensões entre ética, estética, arte e política. Essa produção de pensamentos moventes manifesta-se quando a artista analisa os regimes de produção de conhecimentos que emergem do sul globalizado. Mas será o bastante para lhe autorizar a fala? Onde? E sobre o quê?

É possível que os leitores e leitoras que acessam o espaço de comunicações mais ou menos assertivas como esta, já tenham ouvido a respeito do livro *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*, da escritora afro-americana bell hooks; ou sobre *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, de Grada Kilomba. Essas são obras fundamentais para compreender alguns dos dispositivos mais sofisticados dos quais se vale a tecnologia do racismo, para atualizar seus modos de operar sobre as nossas ações. Juntas, elas nos ajudam a compreender a complexidade dos cenários que onde educamos ou plantamos hoje, as possibilidades de reorganização, de subjetivação e de educação no mundo. É interessante conhecer essas obras. Mas o que vem depois? Que mundos se praticam depois dessas leituras?

Para ensaiar algumas reflexões, volto para o chão da sala de aula, esse alicerce da educação básica, a fim de tomá-lo como espaço político capaz de agenciar saberes e práticas de uma educação artística pautada pelas políticas de enfrentamento ao racismo e ressignificação de imaginários. Ocupar a sala de aula como espaço político com intuito de fazer-pensar-criar-comunicar as artes da

⁶ Esperança Garcia foi uma mulher negra que viveu no interior do Brasil no século XVIII. Ela escreveu uma carta endereçada ao Governador do Piauí em 1770 e as palavras originais de seu texto de dor e recusa à violência do regime de escravidão foram encontradas no arquivo público do Piauí pelo historiador Luiz Mott, quando realizava pesquisa de mestrado, em 1979.

cena que germinam por lá. Aos leitores e leitoras que permanecem aqui, o convite-exercício é para que refaçam para si a pergunta que encerra o parágrafo anterior, antes de seguir adiante.

Ninguém se tornará uma pessoa artista ou pessoa educadora antirracista depois que utilizar alguns trechos dos poemas de Conceição Evaristo copiados de algum site inspirador, disponível a qualquer mão que lhes queira copiar. Pessoas não se tornam antirracistas por terem comprado alguns exemplares das obras de Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis ou Maya Angelou. Isso também não ocorrerá após se apropriar dos escritos sobre a floresta compartilhados por Krenak e Kopenawa lanomami. As pessoas não se tornarão antirracistas por acumularem toda coleção mostarda em algum cantinho de sua sala de aula ou casa. Tampouco se tornarão antirracistas aqueles e aquelas que souberem a diferença entre os conceitos decolonial, descolonial, pós-colonial, anticolonial ou contra colonial. (Você sabe que tem diferença, não é?). As pessoas não se tornam mais antirracistas e mais feministas por encherem suas paredes com nomes e imagens de artistas, escritoras e tantas intelectuais afro-ameríndias, sub-atlânticas, des-ocidentalizadas como Chimamanda Adichie, Sobunfu Somé, Scholastique Mukasonga, Noviolet Bulawayo, Wangari Muta Maathai e Eliane Potiguara. Nós não contribuiremos em nada com a luta antirracista se ao menos não desconfiarmos dos projetos ultraconservadores, universalizantes, hegemônicos, brancocêntricos e demasiado patriarcais. Ninguém se torna uma pessoa engajada nas lutas antirracistas apenas por ler para seus alunos e alunas o sonho de que falou Martin Luther King lá em 1963. Nossas práticas pedagógicas não se tornarão mais diversas apenas pela compreensão do conceito de imagens de controle proposto por Patricia Hill Collins, revisitado por Winnie Bueno em 2020, ou discutindo sobre a caracterização das identidades de gênero nas obras de Judith Butler. Ninguém se torna mais engajado nas lutas dos povos originários ou nas lutas pelo direito à terra, citando Daniel Munduruku e usando boné vermelho de movimentos político-sociais para ir ao mercado bacana do lugar onde mora. Ninguém se torna imediatamente antirracista quando refaz o Circuito da Herança Africana, aquele que Heitor dos Prazeres deu o nome de Pequena África, aos finais de semana no centro da cidade do Rio de Janeiro. Não há uma espécie de espírito antirracista que se manifestará em qualquer corpo toda vez que chorar ao pisar naquele chão, naquele grande cemitério de pessoas pretas, que a ação dos homens e a história se encarregou de asfaltar. Ninguém se tornará uma pessoa panafricanista lendo Fanon e Abdias do Nascimento, ou mesmo ouvindo o *afrobeat* nigeriano de Fela Kuti dos anos 60. Com certeza, você não se tornou um aliado ou uma aliada na luta antirracista quando aderiu ao rolêzinho para assistir ao filme *A Mulher Rei* (2022), dirigido pela cineasta e roteirista afro-americana Gina Prince Bythewood, logo na primeira semana de exibição dos cinemas (Aliás, pessoa que me lê, você já assistiu, não é?). Ademais, que tipo de pessoa antirracista alguém acredita que se tornará apenas lendo a *Coleção Feminismos Plurais*. Ninguém se tornará antirracista após ter assegurado a leitura de Lugar de Fala (2017) ou *Pequeno Manual Antirracista* (2019) da escritora Djamilia Ribeiro, quando ser antirracista ganhou mais visibilidade na mídia. Você não se tornou antirracista depois que decidiu tirar um final de semana para apreciar a exposição intitulada *Um defeito de cor* (2022), inaugurada recentemente no MAR – Museu de Arte do Rio. Aliás, lamentavelmente, nem se conseguir ler a obra homônima escrita por Ana Maria Gonçalves (2006), com mais de 950 páginas! Você não tornará a sua escri-

ta de-des-pós-anti-contra-colonial lendo Simas e Rufino, a *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), os *Sonetos de biroasca e poemas de terreiro* (2022) ou *O corpo encantado das ruas* (2019). Isso também não acontecerá depois de se deleitar com *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021), de Leda Martins. É muito frágil dizer-se uma pessoa letrada nas questões de raça e gênero, reduzindo tais categorias às obras de Angela Davis ou lendo sobre as lutas abolicionistas de Frederick Douglass de 1830 e poucos. Citar Milton Santos e Marcus Garvey ou comprar o ingresso antecipado para ver *Pantera Negra II: Wakanda Para Sempre* (2022). O espírito antirracista não se manifestará nas pessoas que fizerem aula de dança afro com uma mulher preta, ou naquelas que ouvirem o álbum *Mama Kalunga* (2015), da cantora baiana Virgínia Rodrigues. A manifestação também não ocorrerá quando nós sairmos para quebrar tudo no Baile Charme do Viaduto de Madureira. Delicado e contraditório dizer-se anti-qualquer-coisa sem ler-ouvir Bia Ferreira, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Amara Moira, Assata Shakur, Mel Duarte, Sueli Carneiro e Ryane Leão. E continua sendo delicado e contraditório afirmar-se anti-qualquer-coisa sem reconhecer as discussões sobre a categoria identidade discutidas pelo professor Kabengele Munanga (1986), a história do movimento negro na sua dimensão educativa, proposta pela professora Nilma Lino Gomes (2017) e os Valores Civilizatórios Afro-brasileiros cunhados pela professora Azoilda Trindade (2005). Nós não poderemos dizer de pessoas antirracistas se as suas práticas não forem atravessadas pela consciência das lutas anti-genocídio, como bandeiras que gritam pelo direito à vida, carregadas por pessoas pretas, indígenas, pessoas LGBTQIA+ e pela classe trabalhadora concentrada nas periferias de todos os lugares. Não nos parece razoável uma pessoa passar ilesa pelas obras de Aimé Césaire (1950), Frantz Fanon (1961), Achille Mbembe (2013), ou por *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). É o conjunto de páginas das mais importantes dos últimos 20 anos, para dizer o mínimo.

Diante de tantas referências, presentes ou ausentes nas praticâncias de mundo, podemos perceber que existe uma movimentação intensa em torno das pautas antirracistas, de gênero e sexualidade. E que esta movimentação encontra ecos nas plenárias do mundo da política, nas salas de aula e no alvoroço das ruas, bares e baladas onde a vida é mais ou menos afetada pela intensidade dessas discussões sobre modos de ver e viver o mundo que praticamos. É como se o conjunto complexo das diversidades “estivesse em alta”, não é mesmo? E a responsabilidade de procurar e conhecer as “novas autorias”, as vozes pouco ouvidas e as ideias a partir das quais nós, definitivamente, não fomos formados, é intransferível.

Para conhecer o que não está posto, aquilo que fora alvo das políticas de aterramento, silenciamento e apagamento histórico, é preciso reconhecer a existência do desconhecido, afinal, o que não tem espaço está em todo lugar. É preciso olhar para o futuro compreendido hoje como ancestral, numa espécie de retorno que não é o mesmo que voltar ao passado, mas uma instauração de novos modos de estar presente, tomando a imagem do Sankofa como alegoria.

O pedaço de papel sobre o qual resolvi escrever esse texto é tão descartável quanto todas as palavras que nele estão. Mas a dúvida lançada por Spivak (2010) persiste: pode um subalterno falar? Quantos de nós, de fato, podemos falar para além do 29 de janeiro, 07 de fevereiro, 14 de março, 21 de março, 19 de abril, 13 de maio, 25 de maio, 28 de junho, 25 de julho, 10 de outubro, 12 de outo-

bro, 20 de novembro e do dia 25 de novembro?⁷ Enquanto verifico todas as datas que já inspiraram alguns trabalhos artísticos realizados com as minhas turmas de teatro, lembrei-me de um trecho da poesia de Bia Ferreira que combina com este momento do texto. Ela diz assim:

“Não precisa ser Amélia pra ser de verdade
Cê tem a liberdade pra ser quem você quiser
Seja preta, indígena, trans, nordestina
Não se nasce feminina, torna-se mulher.”⁸

É interessante perceber a natureza sofisticada dos golpes que Bia acerta nos estômagos mais desavisados. Por isso foi inevitável a convocação de Angela Davis para dialogar com ela. Professora e filósofa socialista, Angela defende que raça, classe e gênero são categorias que precisam ser lidas em conjunto, quando da análise de qualquer contexto. Para ela, é preciso compreender que classe informa a raça e raça é a maneira como a classe média é vivida. Mas raça também informa a classe, assim como o gênero.

Se decidirmos olhar para o desenho das famílias que costumam morar nos “bairros nobres” das cidades e para os moradores dos bairros onde se concentram os trabalhadores, para ver quem representa quem nas novelas do “horário nobre”, encontraremos uma tradução intrigante para a afirmação de Davis, por exemplo. E quando fazemos esse movimento, apontando nossas flechas para os assombros que pairam sobre nossas (de)formações, um mundo novo diante dos olhos parece surgir. E precisamos aprender a perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, e refletir sobre elas. Refletir e aprender para orientar o reposicionamento dos pensamentos-corpos nos espaços que ocupam, posicionando, assim, a negrura de nossas escritas e reflexões mais ampliadas diante do abismo das desigualdades. Caso contrário, definitivamente, nada do que já fora mencionado até aqui contribuirá para a elaboração de novos projetos de humanidades. E é sobre isso que estamos dizendo até aqui, insistindo na tomada da sala de aula como espaço político de reivindicação de novos modos de praticar e reinventar os mundos.

Adverso. Diverso. Diverge. Compreender a adversidade mais como política que orienta o enfrentamento, do que como cenário onde se instaura o abismo das desigualdades, é uma estratégia que cabe nas mãos de quem diverge. Nesse sentido, o que não tem espaço está e estará, de fato, em todo lugar, potencializando a reflexão a partir da retomada da fala de Mombaça. É como um jogo de tabuleiro onde nenhuma das peças resilientes aceita desistir das partidas, e buscam novas formas de movência, deslocamentos e reivindicação de si no próprio espaço. Ser-corpo livre para mover é um direito constitucional!

⁷ O dia 29 de janeiro é o Dia Nacional da Visibilidade Trans; o dia 07 de fevereiro é o Dia Nacional de Luta dos Povos Indígenas; o dia 14 de março é o Dia Marielle Franco de luta contra o genocídio da mulher negra; o dia 21 de março é o Dia Internacional contra a Discriminação Racial e Dia Nacional das Tradições de Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé; o dia 19 de abril é o Dia dos Povos Indígenas; o dia 13 de maio é o Dia da abolição da escravatura no Brasil; o dia 25 de maio é o Dia da África; o dia 28 de junho é o Dia do Orgulho LGBTQIAPN+ ; o dia 25 de julho é o Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra e também é o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha; o dia 10 de outubro é o Dia Nacional de Luta Contra a Violência à Mulher; o dia 12 de outubro é o Dia internacional da mulher indígena; o dia 20 de novembro é o Dia da Consciência Negra; o dia 25 de novembro é o Dia Nacional das Baianas de Acarajé.

⁸ Canção ouvida na voz da cantora, compositora e artista mineira Bia Ferreira.

Por conseguinte, destacamos aqui algumas indagações. E se as maiorias minorizadas compreenderem e acreditarem que suas vidas importam?⁹ E se [ou quando] todas, todos e todes, cujas identidades e modos de existir foram considerados subalternos, decidirem falar? E se [ou quando] todes es DI VER SES decidirem simplesmente existir em plenitude? Isso mesmo: essa coisa de ser e estar no mundo, gozando do direito à vida, à saúde, ao amor e aos seus direitos humanos. O que você vai fazer? O que nós faremos? Para onde cada um de nós moverá a sua humanidade?

Pensando junto com o professor, escritor e capoeirista Luiz Rufino, a flecha do assombro deve ser lançada sobre o desencante, para combater as inércias, as faltas de sensibilidades, os lugares de paragem e as mentes estacionárias de terrenos inférteis, para fazer o mundo dançar todas as suas músicas. Assombrar o desencanto é armadilha da poesia e de algumas insubmissas pedagogias. No livro *Vence-demanda: educação e descolonização* (2021), o camarada arruaceiro lança mão de algumas palavras encantadas para nos ajudar a desviar das armadilhas do desencante.

Descolonizar é um ato educativo que parte da capacidade de lutar incansavelmente pela dignidade existencial dos viventes, pela diversidade e pelo caráter inconcluso das coisas. Essas características lançam seus batalhadores diante do primado de uma ética cosmopolita que conflui inúmeros valores não dominantes. Nesse caso, é necessário não somente desaprender do cânone como se lançar em disponibilidade para aprendizagens de modos produzidos como esquecimento. (RUFINO: 2021, p.36-37)

As poéticas do encantamento, as aprendizagens e a pluriexistencialidade ininterrupta de todos os seres viventes nos permitem driblar os assombros. Mas antes de “ninguém soltar a mão de ninguém”, precisamos verificar se todas as mãos estão dadas, e se aquelas e aqueles que, historicamente, foram deixados para trás, estão participando dessa ciranda de beira de praia. “A descolonização não é um passe de mágica, não se dá meramente no grito de independência” (Idem, p. 30). E para aquelas e aqueles que chegaram até aqui desejando algo mais, finalizaremos esse texto apresentando quatro imagens que destacam o que foi possível pensar e construir para transbordar experiências para além dos muros de uma escola, onde pudemos praticar outros modos de fazer-pensar-criar-comunicar artes da cena. Também cabe incentiva que conheçam o trabalho grandão de Jota Mombaça. Seu corpo é um manifesto na ponta da flecha do século XXI. O texto-performance *Corpo-colônia*¹⁰, apresentado por Jota Mombaça e Patrícia Tobias em 2013, numa ação performática no seminário intitulado “Que pode um Korpo?”, que ocorreu na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, apresenta-nos outros modos de sentir, outras praticâncias de mundo, as flores que emergem do asfalto e os corpos-território que também estão imbricados nas lutas pelas vidas e todas as suas diversidades, no plural.

⁹ Em 2015, a filósofa e ativista negra Angela Davis, proferiu um discurso na Universidade de San Jose, na Califórnia (EUA), no qual fazia referência ao movimento “Black Lives Matter” ou Vidas Negras Importam, que é um movimento de combate ao racismo que nasceu nos Estados Unidos em 2013, após a absolvição do responsável pelo assassinato de um adolescente negro. Davis acredita que o movimento que tomou as ruas de todo o país – e ganhou o mundo – naquela ocasião trouxe de volta o protagonismo das minorias nas lutas contra a violência.

¹⁰ Há um trecho da performance realizada por Jota Mombaça e Patrícia Tobias que pode ser visto no site Artcetera disponível em <https://artcetera.art/arte-visual/jota-mombaca/#6-Que-Pode-o-Korpo>.

ARTE QUE TRANSBORDA OS MUROS DA ESCOLA

As imagens a seguir apresentam algumas intervenções artísticas feitas fora do espaço escolar, entre os anos de 2018 e 2020. Os trabalhos destacados nas fotografias foram criados a partir de pesquisas e práticas pedagógicas dedicadas aos estudos sobre artes, filosofias, culturas africanas e afro-brasileiras. Todos os processos criativos foram mediados por textos, imagens, músicas, testemunhos e partilha de experiências que contornaram as práticas e percepções dos diferentes corpos em suas perspectivas afro-diaspóricas. As autoras e autores como os quais dialoguei no decorrer do presente texto são as mesmas inspirações utilizadas no planejamento das atividades pedagógicas, com intuito de promover uma virada epistemológica capaz de questionar os modos de pensar e fazer artes da cena na escola. Um movimento coreografado pela desobediência epistêmica (Mignolo, 2010), que inspirou e possibilitou mover engrenagens curriculares para pensar, então, sobre as possibilidades de um desensinamento nas artes da cena.

Durante os processos de pesquisa e criação, diversas pessoas da comunidade escolar participaram como mediadores, compartilhando suas próprias histórias e contribuindo para a composição das narrativas e para a condução de algumas vivências.

Para agenciar as práticas pedagógicas afro-referenciadas e repensar mecanismos de implementação curricular para o ensino das artes cênicas, três estratégias foram adotadas: a criação de um programa para o ensino de Artes Cênicas e relações étnico-raciais; a criação de um Núcleo de Estudos Afro-brasileiros em Arte e Educação aberto à toda comunidade escolar; a criação de uma Companhia de Dança e Teatro para abrir espaço de formação continuada e de trabalho voltado aos estudantes concluintes do ensino fundamental.

Dentro do espaço escolar, todas as discussões em torno das políticas e poéticas do corpo preto em cena estavam articuladas com as prerrogativas curriculares e o próprio projeto político pedagógico da unidade escolar. Além disso. Já no espaço fora da escola, a dinâmica dos processos de pesquisa e criação foram organizados de maneira coletiva e colaborativa, praticando os conceitos e as inquietações que surgem nos estudos de autores e autoras negras e indígenas.



Figura 1. Cena do espetáculo ARA. Representação do mito da criação do mundo na cosmovisão nagô. O espetáculo ARA é a primeira obra criada pela Cia Corpo Contemporâneo de Sonhos Bárbaros, fundada em 2018 e formada por ex-estudantes da educação básica, que passaram pela experiência de uma prática arte-educativa antirracista, e que seguiram suas trajetórias acadêmicas dedicando-se aos estudos de artes cênicas, dança, performance, música, cenografia ou produção cultural. O espetáculo foi criado com apoio da Secretaria Municipal de educação e do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, por meio do Programa de edital de Residências Artísticas em 2018.

Fonte: Arquivo pessoal (2018).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, uma atriz se destaca no centro de um palco de teatro, com metade do corpo coberto por argila e a outra veste uma saia gigante feita de jornal, que ocupa a maior parte do espaço cênico. Seus cabelos crespos e volumosos estão soltos. As bordas da imagem revelam os equipamentos de iluminação que foram capturados junto com a imagem principal.



Figura 2. A Pedra do Sal – Pequena África no Rio de Janeiro. Escadarias da Pedra do Sal, quilombo urbano no Rio de Janeiro.

Fonte: commons.wikimedia.org

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, destaca-se a escadaria esculpida na Pedra do Sal em primeiro plano. Ao redor dela, aparecem três prédios baixos, com janelas gradeadas e muros grafitados com motivos étnicos. Também aparecem algumas casas antigas e coloridas, que ajudam a compor não só o cenário deste quilombo urbano, mas a história por trás dele.



Figura 3. Uma aula na Pedra do Sal – Pequena África no Rio de Janeiro. Aula de Artes Cênicas na Pedra do Sal: pesquisa de campo. Estudantes das turmas de 9º ano participando de uma pesquisa de campo sobre os saberes africanos e afro-brasileiros e suas representações na cena preta carioca. Após o término das etapas do ciclo de pesquisas, as turmas de 9º do ensino fundamental criaram uma instalação artística dentro da sala de teatro, dando enfoque para o tema “Pretas-Mulheres do Brasil”. A exposição foi aberta para toda a comunidade escolar e permaneceu no espaço por duas semanas, com participação e mediação das estudantes.

Fonte: Arquivo pessoal (2019).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, estudantes da educação básica, vestidos com uniformes padronizados, com calças azuis ou pretas e camisa branca com listras azuis. Todos os estudantes estão sentados na Pedra do Sal enquanto prestam atenção na aula. O professor – autor deste trabalho – está usando camisa estampada nas cores amarela, vermelha e azul e calça preta. Ele está de pé, colocando de frente para os estudantes. No entorno de todo o grupo, podemos ver algumas das casas e prédios quem compõem o local.



Figura 4. Cena do espetáculo *O morro canta canudos*. Ensaio geral da cena “coração do mar” para estreia do espetáculo. A Cia Corpo Contemporâneo de Sonhos Bárbaros foi contratada para dirigir as cenas do Musical “O morro canta canudos”, coreografar e dançar as cenas do espetáculo, que teve sua estreia em 2020, na Cidade das Artes no Rio de Janeiro. Essa foi, sem dúvida, uma das maiores produções da Companhia.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

#paratodomundover

Na imagem, no formato horizontal, há um grupo de bailarinas negras distribuídas num placo de madeira, usando roupas pretas e máscaras de proteção no rosto. Elas estão com os braços direitos apontados para a diagonal e o esquerdo colocado atrás do corpo. De frente para elas, um grupo de atores e atrizes estão sobre uma plataforma de metal, olhando para as bailarinas. Ao fundo da cena, podemos ver um varal com roupas coloridas penduradas e uma orquestra de violinos e diversos instrumentos, sob o comando do maestro que usa calça preta e blusa vinho. Ele está de costas para os artistas distribuídos no palco.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - **Lei nº 9394, 20 de dezembro de 1996.**

_____ **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003.** D.O.U. de 10 de janeiro de 2003.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle:** um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos, SOUZA; Francisca Maria do Nascimento. **Educação Antirracista:** caminhos abertos pela Lei Federal 10639. Secretaria de Educação continuada, alfabetização e diversidade (SECAD/MEC), 2005.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** 2ª. ed. Lisboa: Letra Livre, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação.** Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____ **Futuro Ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad Decolonial. In: **Otros Logos — Revista de Estudos Críticos**, ano 1, n. 1, dezembro/2010.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta.** São Paulo: Hoo, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mesticofalar-e915ed9c61ee>. Acesso em 25 de nov. 2023.

_____ **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Cobodó, 2021.

MOTT, Luiz R.B. **Piauí Colonial: População, Economia e Sociedade**. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Ed. Autêntica, São Paulo, 2009.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, n.18, p.62–73, 2012. DOI: <https://doi.org/10.26512/resafe.v0i18.4523>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4523>. Acesso em 15 out. 2023.

PUIATI, Júlio. Jota Mombaca: Poesia, Arte Visual, Performance, Ativismo e +. In: **Artcetera**, 2022. Disponível em: <https://artcetera.art/arte-visual/jota-mombaca/#6-Que-Pode-o-Korpo>. Acesso em 26 de nov. 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

_____ **Vence-demanda: educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

_____ **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos, Modos e Significados**. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, **Pode o Subalterno falar?**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

OS DESAFIOS DO SER EDUCADOR-ARTISTA E AS APRENDIZAGENS DURANTE O ATO DE EDUCAR

Cicero Alan Pereira Alves¹

RESUMO

O presente trabalho parte de reflexões durante a escrita, na pesquisa de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Acre-UFAC, na linha de pesquisa 2: Artes Cênicas e Educação. O objetivo é compartilhar, problematizar e refletir sobre desafios, sobretudo do ser Educador-artista no ato de educar. As reflexões são engendradas a partir de entrevistas, textos e vídeos assistidos nas falas de Tião Rocha e suas ideias, bem como, tudo o que fala sobre o ato de educar e o que é ser Educador no contexto educativo. Ainda neste trabalho, metodologicamente por meio de leituras, os pesquisadores Cecília Almeida Salles (1998) que traz o universo do processo criativo e o ser artista, Madalena Freire (2022) que reflete sobre a figura do Educador, Gilberto Icle (2012) e Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins (2019) que tratam do Educador-artista, compõem o respaldo teórico do estudo. A pesquisa se debruçará em desafios e funções que o Educador-artista assume cotidianamente no seu ambiente de trabalho, suscitando aprendizagens, mas também reflexões que vão dos desafios aos limites. Por fim, entende-se que o ser Educador-artista é desafiado, mas no ato de educar, ele aprende, porque as pedagogias vão se gerando com as práticas.

Palavras-chave: Artista; Educador; Educador-artista.

ABSTRACT

This work is based on reflections during writing, in research for an Academic Master's Degree in Performing Arts, through the Postgraduate Program in Performing Arts-PPGAC at the Federal University of Acre-UFAC, in research line 2: Performing Arts and Education. The objective is to share, problematize and reflect on challenges, especially those of being an educator-artist in the act of educating. The reflections are generated from interviews, texts and videos watched in Tião Rocha's speeches and his ideas, as well as everything that talks about the act of educating and what it means to be an Educator in the educational context. Still in this work, methodologically through readings, researchers Cecília Almeida Salles (1998) who brings the universe of the creative process and being an artist, Madalena Freire (2022) who reflects on the figure of the Educator, Gilberto Icle (2012) and Ronne Franklim Dias and Raimundo Martins (2019), who deal with the Artist-Educator, will provide the theoretical support for the study. The research will focus on challenges and roles that the Artist-Educator assumes on a daily basis in their work environment, triggering learning, but also reflections that range from challenges to limits. Finally, it is understood that being an Educator-artist is challenged, but in the act of educating, he learns, because pedagogies are generated with practices.

Keywords: Artist; Educator; Educator-artist.

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Acre-UFAC, Pós-Graduado em Gestão Escolar e Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri-URCA. artista-Educador-artista. E-mail: capereira2017@outlook.com

INTRODUÇÃO

Este artigo surge de uma necessidade de refletir sobre as noções/funções **artista/Educador/Educador-artista** enquanto pesquisador no Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas no PPGAC² da Universidade Federal do Acre-UFAC.

Neste artigo, são apresentadas as ideias, narrativas, pensamentos e reflexões que cercam os conceitos a partir das noções *artista*, *Educador* e *Educador-artista*, bem como existe uma tentativa de entender e compreender como se gera cada função e os papéis de cada uma, nos seus espaços, sobretudo de trabalho e pesquisa. O referido artigo foi dividido em três subtítulos para uma melhor organização, sendo a primeira discussão referente ao artista, na sequência o Educador e por último o Educador-artista que é a junção das noções.

Pesquisadores como: Cecília Almeida Salles (1998), Gilberto Icle (2012), Madalena Freire (2022), Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins (2019) e Tião Rocha (entrevistas) são utilizados nesse recorte, contribuindo com a fluidez e tessitura de pensamentos e ideias, permitindo uma caminhada poética, mas também rude, pois a ideia deste artigo é trazer as dores e as curas, de um sujeito Educador-artista que se desafia e aprende constantemente no ato de educar.

OS DESAFIOS E AS APRENDIZAGENS NA TRAJETÓRIA DO EDUCADOR-ARTISTA

O artista

O Educador-artista é muito além do que ele representa. É muito além das funções mencionadas no binômio. Aqui irei esmiuçar quem é esse artista, quem é esse Educador, o que formam quando se interligam no binômio e outros desafios que são enfrentados no cotidiano educativo pelo sujeito de Teatro, que educa e produz arte ao mesmo tempo.

Para entender como se constrói esse binômio, será refletido de forma sucinta, quem é esse artista e esse Educador, o que eles formam e como se constituem num sentido de exercer papéis e possuírem responsabilidades. Saliento aqui neste artigo, que o artista que me refiro é o de Teatro, pois é o meu lugar de formação, pesquisa e prática.

Então, logo ressalto que o artista de Teatro, tem ganhado muito espaço na sociedade com suas práticas, discussões e pesquisas. Tem-se ampliado os debates sobre a profissão, as raízes, o sustento de teorias e práticas, tudo que nivela as demais profissões e os campos de pesquisas. Cecília Almeida Salles, em sua obra *O gesto inacabado: Processo de criação artística* (1998) propõe:

A intenção do artista é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra (Salles, 1998, p. 30).

Esse artista, é aquele que pratica a arte teatral. Aquele que com a formação, aproveita para estudar, para pesquisar, trilhar caminhos que sejam pertinentes ao que busca, ao que se sente mais

² Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC.

próximo. As experiências tornam esse artista, um sujeito perspicaz, com sede de conhecimento, da busca pela prática, para sentir na própria pele o contato, a instauração daquilo que ler, que ver, que estuda. O momento de teoria e prática juntas.

Mas esse artista perpassa por muitos percalços, pois nem tudo é belo, diante das vivências a que se propõe ou que por necessidades, precisa passar. Ele, vivencia dores e sofrimentos que fazem parte do processo de maturidade da apropriação da linguagem para si, para sua vida, para sua formação. Ser artista de Teatro é sentir na pele coragem, vontade de ser/ter essa formação como profissão. Salles (1998) complementa esse raciocínio, com uma fala de Mário de Andrade na sua obra: “a arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate à doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição” (Mário de Andrade, 1989 apud Salles, 1998, p. 31). Então, segundo essa afirmação, o combate às mazelas, a insatisfação humana, é o artista também, com sua capacidade de criação, de produção, propondo arte, é o ator, fazendo seus espetáculos, refletindo sobre o mundo, o que os cerca enquanto ser humano em sociedade.

Os sofrimentos e as dores enfrentados pelo artista de Teatro são inúmeros, que vão da vivência pessoal/emocional ao profissional/burocrático. Irei listar algumas dores e sofrimentos que fazem parte do cotidiano desta profissão *[a partir do meu pensamento, pois é por meio das minhas vivências, que são geradas diversas reflexões aqui expostas]* que são vivenciadas no trajeto **casa-rua-ambiente profissional/formal-transporte coletivo-palco-editais** e que como afirma Mário de

	Dores	Sofrimentos
Casa	<ul style="list-style-type: none"> • Olhar julgador por parte de familiares; • Financeiro que por muitas vezes, demora a entrar na conta; • Desafios para explicar aos familiares que linguagem teatral traz retorno financeiro; 	<ul style="list-style-type: none"> • Falta de empatia por parte de familiares (muitas vezes); • As contas que chegam e outras já em atraso; • Medos e receios em comprar algo sem datas certas para receber dinheiro/pagamento; • Desafios em assumir responsabilidades e dividir gastos;
Rua	<ul style="list-style-type: none"> • Olhar julgador da sociedade; • Comparação da profissão com as dos outros; 	Desafio em ter que assumir uma segunda profissão (no caso ter outro emprego, para conseguir sobreviver e pagar as contas);
Ambiente profissional/formal	<ul style="list-style-type: none"> • Desafios em centralizar numa pesquisa (olhar multifocal); • Trabalhar em coletivo tem seus prós e contras; • Desafio para propor trabalhos que sejam acatados; 	<ul style="list-style-type: none"> • Desafios em dizer sim ou não; • Montar e trabalhar em projetos que não é do interesse ou que não seja pertinente muitas vezes, dentro da pesquisa ou projeto que desenvolve (se for o caso); • Não conseguir desenvolver o trabalho que gostaria;
Transporte coletivo	<ul style="list-style-type: none"> • Divulgação do trabalho dentro do transporte, pouca adesão; 	<ul style="list-style-type: none"> • Casos específicos: em dias de apresentação, muitas vezes, o trajeto com o material dentro do ônibus se torna desafiador (figurinos, cenário, maquiagens, etc) e neste caso, olhares julgadores de passageiros;
Palco	<ul style="list-style-type: none"> • Estreia com poucas pessoas na plateia; • Cachê abaixo do esperado; • Lidar com desafios inesperados durante a cena; 	<ul style="list-style-type: none"> • Em caso específico: alugar pautas em teatros/espços cênicos e não obter o financeiro esperado para pagar o aluguel/pauta; • Dividir cachê abaixo do esperado com os demais integrantes do grupo;
Editais	<ul style="list-style-type: none"> • Desafios para submeter projetos, espetáculos, obras inéditas; • Dificuldades de aprovações quando propõe as obras; • Desafios com exclusões em certos festivais, mostras, eventos; 	<p>Em caso específico:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Quando aprovado e realizado os trabalhos, prazo custoso para receber o financeiro; • Custeios das produções baixos ou com demora para efetuarem pagamento, ocasionando atraso de contas da própria produção submetida, etc.

Andrade na obra de Salles (1998) podem fazer parte do quadro de doenças da sociedade, do mundo, dos sujeitos, mas são curadas, saciadas e compreendidas também por meio da arte teatral, através das propostas e vivências.

Foi listado, exemplos de dores e sofrimentos experimentados, pelo artista de Teatro, mas que são inúmeros. Essa lista, são alguns pertinentes e que foram lembrados no momento de escrita deste artigo. Pois é, para se constituir como artista, é necessário também, experimentar lados que não são fáceis, mas fazem parte do percurso de trabalho e evolução como profissional, pessoa, sujeito do Teatro.

O artista de Teatro, ao longo de suas experiências, tem vivenciado muitas conquistas também, os cursos de graduação sejam Bacharelados ou Licenciaturas, as pesquisas no mercado e na academia, produções acadêmicas, discussões, a ampliação das práticas artísticas nos espaços formais [escolas] e não-formais [Organizações Não Governamentais-ONGs, associações, igrejas, outros espaços educativos, etc] de ensino, os concursos públicos para Educadores, as seleções temporárias, os editais de projetos, turnês, quer dizer, tem-se ampliado, as possibilidades de atuação também no campo artístico teatral.

As áreas de atuação podem ser: A Docência, a Interpretação, a Direção Teatral, a Cenografia, a Iluminação, a Sonoplastia, Corte e Costura/Figurinista, a Produção, a Gestão, etc. portanto, existe uma vastidão de áreas e subáreas que compõem a linguagem teatral e que o artista pode enveredar naquilo que mais gosta, se identifica, ou até mesmo que tem oportunidade e/ou necessidade.

Com isso, é possível perceber que nem só de sofrimentos e dores vive o artista, que mesmo diante de tantas possibilidades, existem os desafios e também existem as lutas. O Teatro expandiu-se dentro de escolas e fora delas, nas comunidades, nas entidades de fomento à cultura, nas ruas, nos palcos. Ganhou dimensão graças as constantes lutas dos artistas, que não cessaram em reivindicar e defender como área de formação, de conhecimento, de pesquisa, de atuação. E hoje, mesmo com tantos desafios, é possível prestigiar artistas do Teatro em vários espaços, com trabalhos diversos, sejam em grupos ou solos, sejam espetáculos ou performances, a pluralidade de proposições e ideias tem-se ampliado em demasia no mercado.

Por falar em mercado, é importante ressaltar também, que Teatro faz parte do mundo capitalista e deve ser consumido [falo em consumo, porque é o termo capitalista em questão neste momento] e permitir que seja girado capital, que forneça sustento aos artistas que vivem e sobrevivem da arte teatral. É a velha discussão das dores e sofrimentos do quadro anteriormente apresentado.

É um desafio grande, mas é possível. O artista que vive e sobrevive apenas para/da arte teatral, possui um tempo maior, para se dedicar aos seus trabalhos, as suas pesquisas em salas de ensaio, para consumir referências que ajudarão na composição de obras cênicas. O artista que vive única e exclusivamente de Teatro, ele se propõe a investigar o mercado, como funciona, o que está em voga, para que sua proposição caminhe de acordo com os consumos. Pelo menos é o que se espera, caso contrário, terá que limitar seus trabalhos apenas para apreciadores específicos [neste ponto, se enquadra as mais diversas obras e que possam contemplar os mais diversos públicos].

Como foi mencionado aqui sobre mercado, é justamente essa ideia de venda e consumo, então, se existe temas, assuntos, conteúdos em voga e o artista pode montar produções que tratem

destas questões, pode ser uma excelente estratégia de conseguir muitos consumidores ou melhor, muitos apreciadores para sua obra. No mercado capitalista é assim, produto/obra e consumidor. É um choque, um verdadeiro paradoxo ao que o Teatro afirma/questiona/contesta/prega. Mas é a realidade, pois se trata de um sistema burocrático, visto que o dinheiro que o artista necessita, faz parte de grandes sistemas sejam eles privados ou públicos.

Então ser artista de Teatro vai além de um misto de possibilidades, é como estar em uma roda gigante, ora em cima, ora em baixo, sempre girando, buscando ver os caminhos com muitos olhares, se permitindo as diversas perspectivas. As dores e sofrimentos. Aos desafios que adentram as possibilidades.

O EDUCADOR

Essa função que é problematizadora, visa compreender o sujeito que vive em constantes aprendizados, mas também em desafios frequentes. Ser Educador como afirma Tião Rocha é sair da “ensinagem para aprendizagem”³. O lugar da aprendizagem, é o que desafia o Educador a ser humilde. Esse é o primeiro passo que deve ser enxergado, bem como reconhecido pelo próprio sujeito que educa. Para aprender é preciso perguntar, como afirma Tião “e eu percebi, desde o início, que para aprender você tem que fazer perguntas, perguntas que te tirem do lugar, que te levem ao não feito ainda. Isso que é aprender” (Tião Rocha, 2018, entrevista)⁴.

Quando o Educador, se pergunta [*questiona o sentido das coisas, etc.*] e percebe a humildade, ele passa a desenvolver outras virtudes, outras características que se somam às aprendizagens significativas no meio dos processos, entre o educar e o aprender. Esse processo de percepção do ser Educador é prazeroso e também desafiador, pois assumir em sala de aula ou outro espaço educativo que não sabe de tudo, mas que está pronto para aprender e por meio das perguntas, trocar entre os grupos, é um ponto de chegada engrandecedor e valioso, para o sujeito que educa.

O processo de aprendizagem acontece em via de mão dupla, Educador e educados, na partilha, no diálogo, na prática, buscando aprender com cada ato, com as ideias, pensamentos, teorias que são desmistificadas e reinventadas em muitos dos processos. O Educador aprende durante esses processos, sobretudo pelas dores. São as dores que impulsionam os atos. São os atos que impulsionam as dores.

Ser Educador é perceber que os momentos são caracterizados por dores e que muitas delas, surgem da força do trabalho, na construção de vínculos, durante as próprias aprendizagens no grupo, na sala de aula, nos espaços educativos e de formação. São as dores múltiplas que tornam o Educador, um ser mais reflexivo, cheio de amarras, mas também coberto de experiências.

As dores se curam com o processo de maturação das respostas, do reconhecimento por parte dos envolvidos no processo, na satisfação do Educador em saber que contribui constantemente com

³ A arte de educar com Tião Rocha no blog do Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento-CPCD: Disponível em: <http://www.cpcd.org.br/portfolio/a-arte-de-educar-com-tiao-rocha/> acesso em 03/02/2023 às 23:27.

⁴ Diálogos com Tião Rocha no canal do Youtube da TV UFSC: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxgqE4GuEpA> acesso em 08/02/2023 às 20:50.

a construção de sujeitos para além de teorias, das práticas educativas na escola, essa construção é válida quando acontece o reconhecimento do ser humano que habita em cada sujeito e pela comunidade em que estão inseridos.

A descoberta pela transformação humana pode e deve acontecer por parte do Educador também, pois ele seguirá em um norte em que saberá por onde trilhar. As respostas e perguntas ou vice-versa do porque está guiando ou provocando determinadas situações, o ponto de chegada, de saída, é mais ou menos construída por esse sujeito que permite e possibilita que os transformados, possam aprender, possam se construir a partir de vivências e experiências que acessam e permitem a descoberta pelos seres humanos que habitam em cada um. Madalena Freire (2022) escreve:

Instrumental importante na vida do ensinar do educador é o ver (observação), o escutar e o falar. Assim como, para estar vivo não basta só o coração batendo, para ver não basta estar de olhos abertos. Observar, olhar o outro e a si próprio, significa estar atento, buscando o significado do desejo, acompanhando o ritmo do outro, buscando sintonia com este. (Freire, 2022, p. 32).

O Educador é o sujeito que deve se permitir a escuta, a observação. As aprendizagens só acontecem quando é percebido todo o contexto que envolve os sujeitos no grupo. Quando o Educador escuta, ele começa a saber e enxergar de onde vem o seu aluno, quem é ele, o que mais gosta de fazer, seus anseios, o que faz cotidianamente com o que aprende durante o ato de educar, quem são as pessoas que compõem seu quadro familiar. O Educador, começa a saber e enxergar a realidade com outro olhar.

E neste olhar, iniciam as buscas, descobertas, medos, surpresas que servem de materiais para que esse Educador, possa utilizar a favor das aulas, das conversas, das proposições. Conseguir trazer aqueles mundos para o mundo educativo, construindo vidas que pensam no futuro, no presente, como alicerces promissores. Esse Educador, ele nem sempre consegue o que quer, aquilo que muitas vezes borbulha seu estômago, seu psicológico, os pensamentos e emoções para que possa transformar todos. Porém, a semente é plantada, as conversas, as práticas em coletivo, as aprendizagens em conjunto reverberam de alguma maneira em cada ouvinte, participante, envolvido na educação e no ato de educar do Educador.

O Educador é aquele que planta. Que tem consciência de cada experiência, de cada movimento semeados para ajudar na transformação da comunidade, dos sujeitos, dos espaços ocupados por cada um. Sementes plantadas, para que germinem em momentos propícios, em momentos de explosões ou de calmarias, mas que sirvam. As dores e as curas vivenciadas pelo Educador são inúmeras, mas as sementes o ajudam a prospectar nortes e acreditar no amanhã.

As dores são causadas muitas das vezes pelo excesso de trabalho, pelo cansaço, pelas devolutivas dos envolvidos de forma negativa, pela falta de estímulos e incentivos de gestores, coordenadores e espaços de trabalho, a falta de espaços apropriados para suas aulas, fatores que afetam o psicológico do Educador e que são atravessados de forma radical, por não conseguir tudo que pretende. O Educador precisa entender que nem sempre o que dá errado, é culpa sua. Este sujeito profissional está inserido em um sistema que deixa muito a desejar. Lhe falta o básico. O Educador

foi ensinado que ele tem vários mundos para “salvar”. Mas e quem salva o mundo desse Educador? Quem cura suas dores?

[...] Chega! Cansei! Não quero mais! Não quero mais essa vida de educa-dor... dói! Como dói... cansei de dor... quero agora só o educa...

[...] cansei. Sou humana, frágil, insegura, teço fantasmas também... sou humana como vocês... dependendo de cuidado e zelos...

Cansei.

Exercite! Revelar-se também como pessoa frágil, humana que se pensa dentro da vida e dos movimentos do grupo, faz parte do exercício pedagógico do ensinar do educador.

[...] E, antes de tudo, o educador mostra-se também humanamente. Como peça também frágil, mas crucial nesse processo de pensar a vida (...) (Freire, 2022, p.107-108).

A cura que Madalena Freire traz em sua obra *Educador Educador Educador* (2022), trata de reflexões acerca das experiências, das relações com os grupos de trabalho no qual desenvolveu vivências, os desabafos, os desafios de ser Educadora e possuir consciência de que o Educador não pode tudo, não salva todos. Que o Educador possui uma história por trás de sua vida profissional, que é um sujeito cheio de falhas, de angústias, dores que curam com o tempo, com os choros, escrevendo poesias, aliviando a alma de outros Educadores com relatos, histórias que são reais e não fictícias.

A cura chega, quando um trabalho é reconhecido em algum momento da vida de um aluno, de um sujeito atravessado pelas práticas do Educador, quando relata, reverbera em suas ações e conta, expõe nas ações, nas falas, para todos verem, ouvirem, para o Educador entender e sentir, que não é à toa sua profissão. Porque educar, é agir. Quando o Educador aprende e passa adiante aquilo que aprendeu, mais pessoas aprendem. E quando aprendem juntos, o processo na construção das aprendizagens, se tornam mais potentes e cheios de narrativas para serem contadas.

Educador
Educa a dor da falta
a dor cognitiva
Educando a busca do conhecimento.

Educador
Educa a dor do limite
a dor afetiva
Educando o desejo.

Educador
Educa a dor da frustração
a dor da perda
Educando o humano, na sua capacidade de amar.

Educador
Educa a dor do diferenciar-se
a dor da individuação
Educando a autonomia

Educador
Educa a dor da imprevisão
a dor do incontrolável
Educando o entusiasmo da criação.
(Freire, 2022, p. 27)

O processo de aprendizagem que consolida o Educador, deve ser composto de dores, mas também de curas, por acreditar que o ato de educar se constrói a partir de partilhas, de momentos que levam aos atravessamentos poéticos, amorosos, fáceis e difíceis de lidar, de evolução sobretudo, humana. Madalena Freire (2022) cria essas falas, baseada em experiências, no fazer. E entende que mais Educadores devam compreender, que o processo de educar sentindo as dores e curas, são frequentes e nunca deixarão de existir. A Educação é uma surpresa e todos os dias, episódios novos surgem.

O EDUCADOR-ARTISTA

Educador-artista é binômio que se intersecciona. O Educador e o artista na trajetória profissional se unem, se configurando assim, como um só sujeito que assume uma identidade, o Educador-artista. Mas e quem é esse sujeito?

O Educador-artista é aquele que atua nas escolas e em outros espaços de formação, as ONGs, as associações, as igrejas, a comunidade, debaixo de um pé de manga. Onde houver formação artística, educativa, é válido pensar, que esse sujeito profissional, pode desempenhar um papel de transformação, que sirva para sustentar suas práticas e a educação de quem vai receber. Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins (2019), em um artigo intitulado *Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual* afirmam:

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).

O Educador-artista é o sujeito que desmistifica um título, rótulos que lhe são atribuídos a partir de olhares externos. É possível pensar que o sujeito Educador-artista, é um sujeito híbrido e cheio de novidades, criatividade, pesquisas, leituras, práticas. Afinal, carregar um binômio pulsando nas veias, nos órgãos, no corpo no geral é muito atrevimento. O Educador-artista deve ser atrevido em vários aspectos, pois ele é o profissional que encara e aprende muito com os cotidianos desafiadores e propostas que nem sempre são convenientes à sua prática.

A identidade de Educador-artista é responsável pelas portas de entradas e saídas das maravilhas que esse sujeito vivencia, mas também das dores e sofrimentos que enfrenta no decorrer das construções durante sua carreira e sua vida pessoal. Ser Educador-artista é carregar as responsabilidades do Educador e do artista juntos, os trabalhos que são diferentes, as regras, as propostas, as ideias que são elaboradas e realizadas. Mas tem um elemento que intersecciona esse binômio: a vontade de produzir e fazer Teatro, explorando a aprendizagem pelo meio artístico e pedagógico.

Esse elemento que é a “vontade”, o “querer”, se tornam realidades, quando esse Educador-artista começa a perceber que suas práticas são imbricadas e que não se dissociam. Que o fazer artístico e pedagógico começam a se unir, a se atravessarem de uma forma que é possível perceber que há um Educador-artista nos espaços, pela forma como trabalha, como se apresenta diante dos alunos e pessoas, expondo a criatividade e sendo o ator, o diretor, o Educador, o sonoplasta, o cenógrafo, dramaturgo, etc. dentro da sala de aula, debaixo do pé de manga, onde estiver. Gilberto Icle em sua obra *Pedagogia da arte: entre-lugares da escola* (2012), diz:

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).

Como o Educador-artista assume outras funções além do binômio, é possível que ele se sobrecarregue de muitas tarefas, desafios que são entrelaçados durante o cotidiano de trabalho. A realidade é que em muitos dos casos, o Educador-artista assume outras funções pela necessidade sua em ser e ter experiências, que agregam às suas práticas, bem como, ao amadurecimento profissional e a necessidade dos espaços em que atua, pois é conveniente para empresas/escolas pagarem a um Educador-artista que realize o máximo de atividades, do que precisar contratar profissionais para cada trabalho/atividade. Portanto, é uma realidade frequente e quanto mais função esse sujeito assumir, mais trabalho terá.

O Educador-artista ainda com vários desafios, deve compreender as suas necessidades quanto as condições de trabalho, pois nem todo espaço disponibiliza materiais que são suportes para uma boa execução de atividades. As escolas públicas e outros espaços que são carentes de muitos materiais, são exemplos de que, muitas das vezes, o sujeito Educador-artista precisa readequar muitas propostas, para que consiga realizar alguma produção, mexer com algum equipamento que seja necessário no seu trabalho. Quer dizer, são condições, que necessitam de apoio, de cuidados, atenção e consciência por parte dos envolvidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que o artista, o Educador e o Educador-artista são sujeitos de muitas responsabilidades, seja nos espaços de trabalho ou fora deles. São profissionais que se dedicam às práticas, pois elas os tornam sujeitos capacitados, sejam pelas experiências em educar, sejam pelas trocas e perguntas para o processo de aprendizagem.

No artigo é citado que para ser Educador, o sujeito deve reconhecer sua humildade, sobretudo porque, nesse processo de educação, como afirma Tião Rocha, é necessário ter perguntas. São as perguntas que levam a lugares ainda não frequentados. Portanto, por meio de questionamentos, pesquisas, teorias, práticas são vivenciadas e que por vezes são desmistificadas, outras vezes não. Um processo de busca e aprendizagens que são constantes.

REFERÊNCIAS

DIAS, Ronne Franklim; MARTINS, Raimundo. **Professor-artista**: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual. Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 12, n. 2, p. 118 - 132 – mai./ago. 2019 ISSN 1983 – 7348 <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/38068/pdf> acesso em 04/11/2023 às 20:17.

FREIRE, Madalena. **Educador educa a dor**. 11° ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia da arte**: entre-lugares da escola. Volume 2-Porto Alegre: Editora UFRGS, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

O TEATRO COMO INSTRUMENTO DA MEMÓRIA CRIATIVA: uma resistência as normas mais conservadoras da escola

Marcio Dias Pereira¹

RESUMO

Este estudo aborda o neoliberalismo e a aplicação das técnicas do Teatro do Oprimido nas aulas de teatro, como um espaço disruptivo ao sistema disciplinar escolar. A pesquisa foca nos alunos da Escola Joaquim Manuel de Macedo, analisando, por meio das técnicas teatrais de Augusto Boal, a construção de uma memória criativa resistente aos mecanismos disciplinares. Experiências com jogos visam sensibilizar os corpos dos alunos para uma reflexão consciente sobre as normas escolares. O embasamento teórico inclui as reflexões de Gilles Deleuze e Michel Foucault sobre disciplina e controle, além das contribuições de Christian Laval e Byung-Chul Han sobre o neoliberalismo. Ademais, averigua-se como os alunos reagem a partir das experiências teatrais que perpassam seus corpos e provocam um despertar de suas memórias.

Palavras-chave: memória criativa; neoliberalismo; normatividade; pedagogia do teatro.

SUMMARY

This study addresses neoliberalism and the application of techniques from the Theater of the Oppressed in drama classes as a disruptive space within the school disciplinary system. The research focuses on students at Joaquim Manuel de Macedo School, analyzing, through Augusto Boal's theatrical techniques, the construction of a creative memory resistant to disciplinary mechanisms. Game experiences aim to sensitize students' bodies to a conscious reflection on school norms. The theoretical framework includes reflections by Gilles Deleuze and Michel Foucault on discipline and control, along with contributions by Christian Laval and Byung-Chul Han on neoliberalism. Furthermore, the study investigates how students react to theatrical experiences that traverse their bodies, prompting an awakening of their memories.

Keywords: creative memory; neoliberalism; normativity; theater pedagogy.

1. INTRODUÇÃO

A construção deste trabalho levanta hipóteses com base em experiências na Escola Joaquim Manuel de Macedo, no Rio de Janeiro, onde atuo como professor de teatro no ensino básico, em relação ao modelo educacional que a sociedade desenvolveu por meio de mecanismos disciplinares que visam ao adestramento dos alunos.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, sob a 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. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2489697393883777>. E-mail: marcio.dias.pereira@edu.unirio.br

Para tanto, a pesquisa investiga uma possível conexão na construção de conceitos que moldaram os modelos sociais e orientam os territórios escolares. O estudo aborda as definições de sociedades disciplinares e sociedades de controle com base nos apontamentos de Gilles Deleuze e Michel Foucault, bem como a análise realizada por Christian Laval e Byung-Chul Han sobre a ideia do neoliberalismo na escola.

Exploramos as trilhas traçadas pelos mecanismos de adestramento, que criam um sistema educacional para moldar o pensamento de cada sujeito, preparando-os para as diversas funções em fábricas, comércios e empresas. Buscamos demonstrar que, a partir de uma abordagem mais conservadora da memória, é possível dilatar as normas transmitidas aos corpos que serão moldados no ambiente escolar. Quando os alunos não desenvolvem memórias criativas na escola, constroem corpos treinados para o mercado de trabalho. Esses mecanismos disciplinares, enfraquecendo a capacidade coletiva dos indivíduos em prol do pensamento individualizado, acabam por exercer controle sobre os corpos dos alunos. A escola, de fato, se torna um veículo para a normatização de corpos preparados para os territórios que o conceito neoliberal ocupa ou deseja ocupar.

Avaliamos como os jogos da técnica do teatro do oprimido de Augusto Boal podem impactar os corpos dos alunos, permitindo-lhes escapar da padronização corporal que os mecanismos disciplinares buscam impor aos sujeitos na construção do neoliberalismo. O exercício prático de teatro com os alunos representa uma tentativa de estimular reflexões corporais que afetem suas memórias criativas e coletivas. A pesquisa tem cunho teórico-prático no formato descritivo, em que os dados práticos são coletados a partir da observação dos alunos nas aulas de teatro.

As perguntas que cabem à reflexão são: a que modelo social interessa uma escola intencionalmente aparelhada com mecanismos disciplinares adestradores? A construção de normas mais coercitivas dentro da escola poderia colaborar na edificação de uma sociedade em que os sujeitos são depositários de modelos pré-determinados de saber?

2. CHRISTIAN LAVAL E BYUNG-CHUL HAN: NEOLIBERALISMO

Os modelos disciplinadores atuam por décadas para a desconstrução de um conhecimento que não seja o normatizado, e o fortalecimento de ideais que buscam desvalorizar o ser humano, incapacitando seus sonhos. Dessa forma, tais procedimentos buscam arquitetar uma nova forma de capturar os sujeitos, em processo de formação, para possíveis postos de trabalhos em empresas e fábricas. Acreditamos que exista a possibilidade de que as sociedades contemporâneas, ao desenvolverem a ideia de disciplina e controle na escola, edificaram as escadas para a chegada de um modelo neoliberal na instituição escolar.

Para que possamos esclarecer tais condições históricas até o momento atual, direcionamos o trabalho para essa possível trilha na busca de conceitos de controle das sociedades e o uso do neoliberalismo como modelo para a construção de ferramentas que produzam normas mais coercitivas, com o objetivo de provocar o afloramento de uma determinada ordem.

Assim, investigamos em Laval, a partir do texto "A Escola Não é uma Empresa" (2019), se existem possibilidades de as escolas públicas estarem sendo geridas pela perspectiva do neoliberalismo.

Nessa abordagem, são empregados mecanismos que propiciam a transformação de uma escola, inicialmente concebida como uma instituição pública de responsabilidade governamental, em uma entidade que segue normas e regulamentos privados, assemelhando-se a uma empresa. O autor defende que existem ferramentas que estão sendo utilizadas pelo sistema neoliberal para remodelar as bases de construção de uma escola pública para os ideais de uma empresa. Numa escola gerida pelo governo, e, portanto, com a intenção de ser pública e para todos, observa-se uma tendência à construção do conhecimento por meio da subjetividade. Não há uma preocupação primordial em alcançar resultados e metas a partir de números, mas procura-se chegar em cada aluno que vivencia uma experiência coletiva na escola a partir de sua singularidade. Isso é bem diferente de uma empresa, em que o objetivo primário é a obtenção de resultados para gerar lucros. A ideia neoliberal é a valorização do indivíduo a partir de sua numeração mercadológica² e, a escola, como assinala Laval, é a grande potencializadora dos ideais neoliberais, pois ao inserir nas crianças desde pequenas o conhecimento formatado em modelos empresariais, as fábricas não teriam muitos problemas em conseguir mão de obra rápida e eficaz.

No entanto, nos tempos atuais, para que o neoliberalismo possa alcançar seus ideais sem ser questionado, ele reconstrói a ideia de controle. Desloca-se do modelo de controle corporal biopolítico, como apontado por Foucault, para desenvolver mecanismos de controles corporais por meios psicopolíticos. De outra maneira, ao invés de utilizar a sujeição do corpo físico para desenvolver o controle sobre os indivíduos, passa a edificar nesses sujeitos estruturas psíquicas de convencimento. Por este caminho, o neoliberalismo alcança os indivíduos sem permitir que estes se deem conta que estão submetidos a uma condição de sujeição corporal.

Segundo Han (2018) a psicopolítica neoliberal é dominada pela positividade, isto é, ela trabalha com estímulos positivos sobre o sujeito com o intuito de seduzir sua alma. “A psicopolítica neoliberal é uma política inteligente que busca agradar em vez de oprimir” (HAN, 2018, p. 56-57). Trata-se, em outras palavras, de um modelo político capaz de despertar os desejos da alma dos sujeitos sem que estes percebam que seus corpos estão sendo submetidos a uma sujeição ordenada. Portanto, a forte exigência de eficácia, o estímulo à competição e a proposta de avaliação permanente servem a esses propósitos. A noção de coletivo se esfacela quando o individualismo e a concorrência, próprios da lógica empresarial, se tornam os princípios básicos das relações. De acordo com Han,

“A psicopolítica neoliberal inventa formas de exploração cada vez mais refinadas. Inúmeros workshops de gestão pessoal, fins de semana motivacionais, seminários de desenvolvimento pessoal e treinamentos de inteligência emocional prometem a otimização pessoal e o aumento da eficiência sem limites. As pessoas são controladas pela técnica de dominação neoliberal que visa explorar não apenas a jornada de trabalho, mas a pessoa por completo, a atenção total, e até a própria vida. O ser humano é descoberto e tornado objeto de exploração”. (HAN, 2018, p. 47).

² O termo “numeração mercadológica” está sendo empregado no texto de maneira figurada para descrever um processo no qual os valores e características individuais das pessoas são simplificados ou padronizados para atender às demandas do mercado capitalista. Em outras palavras, sugere-se que as pessoas estão sendo tratadas como números, perdendo sua individualidade e subjetividade, a fim de se tornarem mais produtivas e alinhadas aos ideais neoliberais no mercado de trabalho. Esse conceito destaca uma visão crítica do impacto do neoliberalismo na esfera pessoal e profissional.

Para ilustrar a influência do neoliberalismo nas escolas públicas do Rio de Janeiro, destaco as decisões recentes da prefeitura. A escola Joaquim Manuel de Macedo, onde trabalho, foi informada pela secretaria municipal de educação que receberíamos suporte na elaboração do plano de ação. Esse plano, uma estrutura anual para aprimorar o ensino, envolveu professores da rede municipal e uma empresa privada. A parceria da prefeitura com essa empresa sugere uma transferência de responsabilidade pela gestão educacional pública.

A empresa analisou digitalmente as notas dos alunos, criando gráficos para classificar em níveis de desempenho. O plano exigia ações em três meses para elevar alunos dos níveis 4 e 3 ao 2 e 1. Essa abordagem ignorou as complexidades individuais e coletivas, como dificuldades cognitivas, problemas financeiros e falta de suporte para alunos especiais.

Além disso, o novo plano proibia apoio externo, forçando a escola a resolver questões internamente, mesmo em casos como a falta de um professor para alunos com autismo de alto desempenho. A empresa privada, ao gerenciar a educação, limitou o acesso a recursos, enquanto a avaliação contínua submetida à empresa intensificou o controle sobre a escola.

A terceirização da gestão educacional para empresas privadas, como observado no Rio de Janeiro, evidencia uma compreensão limitada dessas empresas sobre educação. Seu foco está em impulsionar negócios lucrativos. A empresa avalia o sucesso das escolas através de modelos percentuais, vinculando os salários públicos a conceitos meritocráticos, revelando uma abordagem questionável e desvinculada da verdadeira essência da educação. Como pontua Han,

“O sujeito contemporâneo é um empreendedor de si mesmo que se autoexplora. Ao mesmo tempo, é um fiscalizador de si próprio. O sujeito autoexplorador traz consigo um campo de trabalhos forçados, no qual é ao mesmo tempo carrasco e vítima. Como sujeito que expõe e supervisiona a si próprio...” (HAN, 2018, p. 89-90).

Assim, no caso da escola pública, quando uma empresa privada tenta desenvolver a sua gestão, ela traz os princípios e propósitos do neoliberalismo para o interior educacional, sujeitando os profissionais da educação a uma lógica de empreendedorismo de si próprio. Essa condição de sujeição insere o sentimento de responsabilidade social nos indivíduos, como evidenciado no relato anterior, no qual os benefícios no salário dos professores estão vinculados às suas capacidades individuais de fazer com que seus alunos alcancem as metas escolares desejadas.

Dessa forma, tanto do ponto de vista educacional quanto da singularidade dos trabalhadores em educação, a escola só atingirá seu sucesso na aprendizagem dos alunos se os professores se esforçarem. Ao mesmo tempo, as bonificações salariais de cada um dos sujeitos estão atreladas aos seus esforços individuais. Segundo Han “quem fracassa na sociedade neoliberal de desempenho, em vez de questionar a sociedade ou o sistema, considera a si mesmo como responsável e se envergonha por isso” (HAN, 2018, p. 16). A inteligência do regime neoliberal está na sua capacidade de não permitir que apareça qualquer tipo de resistência, por parte dos sujeitos sob sujeição, contra o próprio sistema.

Portanto, pontuamos a existência de um possível desequilíbrio entre a construção de uma ideia de escola pública e sua abordagem a partir das concepções de empresas privadas. Tais concepções buscam os espaços públicos para obtenção do controle desses territórios e, consequente-

mente, do controle dos indivíduos. Em verdade, o autor questiona como essas instituições privadas, ao longo dos anos, construíram o pensamento nos indivíduos, inculcando neles a ideia de que tornar o espaço público um espaço privado seria necessário para o desenvolvimento social dos diferentes sujeitos que estão inseridos nos ambientes de conhecimento. É importante marcar que o neoliberalismo, ainda que se preocupe bastante com a gestão das subjetividades, não deixa de utilizar os mecanismos disciplinares. O que pretendemos destacar, a partir dos apontamentos de Laval, é que na atualidade, quando os mecanismos disciplinares adestradores são usados para a obtenção do controle dos corpos dos alunos, pode existir por trás dessa composição de ordem não-criativa concepções fundamentais do neoliberalismo.

3. MECANISMOS DISCIPLINARES ADESTRADORES COMO FERRAMENTAS DE CONTROLE DOS CORPOS: DELEUZE E FOUCAULT

Através desse possível caminho desenvolvido pelo neoliberalismo para a obtenção do controle dos espaços públicos e, conseqüentemente, dos corpos dos sujeitos, compreendemos que é necessário abordar mais a fundo os conceitos de disciplina e controle apontados por Deleuze e Foucault. Assim sendo, trago as contribuições de Gilles Deleuze em seu texto denominado: *“Post-scriptum sobre as sociedades de controle”* (1992). Nele, o autor observa a criação de um sistema educacional que controla o modo de pensar de cada sujeito, adequando, dessa forma, os indivíduos para as funções a que melhor se adaptam aos diferentes empregos nas fábricas/comércios/empresas. É possível construir um entrelaçamento a partir dos pensamentos tanto de Laval quanto de Deleuze sobre a maneira pela qual é imposta aos indivíduos as bases das sociedades de controle e o funcionamento das empresas privadas e, assim, reforçar o entendimento de como essas bases ganham força e invadem o ambiente escolar.

Ao observarmos o comportamento dos indivíduos na escola pública notamos que, além do uso dos mecanismos de poder promovidos pelas sociedades de controle, existe a utilização da disciplina, mecanismo desenvolvido pelas sociedades disciplinares. Resumidamente: as sociedades disciplinares se utilizavam de um certo adestramento dos corpos dentro de um espaço mais contido, assim como de uma hierarquia altamente rígida para a obtenção de sua forma de dominação dos sujeitos. No contraponto dessa perspectiva, nascem as sociedades de controle, que defendem uma ideia aparentemente mais libertária sobre os corpos dos sujeitos. É por meio da homogeneização dos corpos e espaços, dando a ideia de que esses mesmos corpos são livres, que as sociedades de controle encontram as ferramentas para intensificar o controle sobre os sujeitos.

Nesta mesma rota de pensamento, é através dos conceitos de Foucault, expostos em seu texto sobre *“Os corpos dóceis”* (1986), que podemos compreender como os corpos podem ser manipulados, modelados, treinados para se tornarem hábeis dentro de uma instituição. A construção de mecanismos que buscam o controle dos sujeitos é pontuada no conceito de docilidade do corpo desvelada por Foucault. Essa concepção começou a ganhar interesse no século XVIII. O corpo foi objeto de investimento nas sociedades. Este mesmo corpo foi preso no interior dos poderes que lhe impuseram limitações, proibições ou obrigações (FOUCAULT, 1986). O que passou a importar é uma

“unidade indissociável de trabalhar [o corpo] detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo de mecânica, movimentos, gestos atitude, rapidez” (FOUCAULT, 1986, p. 126). Assim, para Foucault, “esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’” (FOUCAULT, 1986, p. 126). Essas disciplinas se tornaram, no século XVII e XVIII, fórmulas de dominação com o intuito de docilizar os corpos para um nível em que os sujeitos fossem capazes de obedecer às normas com a rapidez necessária. Foucault mostra como a escola, desde o seu surgimento enquanto instituição, buscou adestrar os diferentes corpos dos sujeitos. O autor destaca que “não é mais simplesmente uma arte de repartir [esses] corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente” (FOUCAULT, 1986, p. 147).

Assim, procuramos averiguar, articulando as ideias de Foucault, Deleuze e Laval, como se somam os mecanismos de poder utilizados na instituição escolar. É por meio da disciplina e do controle que as sociedades buscam uma melhor composição entre a força gasta pelos sujeitos, somadas com a máxima eficiência do aparelho corporal para a obtenção e geração de lucros financeiros no sistema neoliberal. Notamos no dia a dia da escola pública esse mesmo modelo de força e poder apresentado na contemporaneidade, sufocando as possibilidades de criação dos sujeitos. Ora, essa construção das regras e normas no espaço escolar desenvolvidas por uma lógica neoliberal, talvez possam ser as geradoras dessa ordem não-criativa sobre os corpos dos sujeitos.

Entretanto, a experiência que desenvolvemos com os alunos é a possibilidade de que, a partir das técnicas teatrais de Augusto Boal - construídos nas aulas corporais de teatro -, possam provocar nos sujeitos um novo comportamento diferente daquele imposto pelos modelos neoliberais. O objetivo é que os alunos, em experiência, venham a entender a existência de modelos disciplinares adestradores e que eles supostamente possam, por meio do jogo, desenvolver uma possível consciência corporal no espaço escolar. A ideia é uma provocação corporal ou, ainda, uma ressignificação das memórias desses corpos, capazes de promover pequenas mudanças no próprio território escolar.

4. AUGUSTO BOAL E O TEATRO PARA SOCIEDADE

Augusto Boal (1931-2009) foi dramaturgo e criador do Teatro do Oprimido. Em seus estudos desenvolveu técnicas teatrais que o tornou mundialmente conhecido. Sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir os problemas dos sujeitos e como eles poderiam solucionar, por meio do teatro, esses conflitos. Essa preocupação imprimiu ao seu trabalho uma dimensão política e social, concebendo o teatro como instrumento de transformação alicerçada na temática e na linguagem. O autor utilizou o teatro como resposta às questões sociais. Portanto, a prática teatral como meio de analisar conflitos e apresentar alternativas.

Boal afirma em seu livro 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 clas-

ses dominantes, entendendo como barreira teatral todas as técnicas que utilizam do ilusionismo para provocar o entretenimento do espectador. Observa que a plateia, quando está em estado de afetação com o espetáculo, perde todo o seu poder crítico em relação ao assunto que está sendo tratado naquele momento de exibição da peça teatral.

Boal, para desconstruir tais procedimentos que buscam a ilusão teatral, 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). Para os 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 é inteiramente livre. De acordo com Boal, para Brecht o personagem é objeto de forças sociais. (BOAL, 1991). Assim, enquanto uma determinada técnica teatral irá ao encontro das emoções dos personagens que buscam a empatia do espectador para causar sobre ele o efeito do ilusionismo; de maneira oposta, a técnica do teatro épico de Brecht e outros autores, que buscam se desvincular do teatro naturalista e realista, é a de provocar uma ruptura no efeito da ilusão causada 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, deixando de vivenciar as emoções para passar a analisá-las. Normalmente, no ápice das cenas teatrais do teatro Brechtiano os personagens se perguntam: “Porque 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 dos jogos da técnica do teatro do oprimido, 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 dentro de um 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. Neste território escolar, onde são realizadas as aulas de teatro, o professor tem à disposição uma sala de aula com todos os elementos que a estruturam (cadeiras, mesas, quadro, apagador, mesa do professor, lápis, caderno, caneta). Ao trazermos as técnicas do teatro do oprimido de Boal para dentro deste modelo estrutural de 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 participam; e o mais importante, construímos juntos com os alunos a possibilidade de reflexão social

sobre a maneira em que vivem e suas relações com os outros. Acreditamos que essa construção do conhecimento seja capaz de desenvolver uma memória corpóreo-social nos alunos e que os alunos consigam refletir sobre os conflitos e problemas sociais que circunscrevem o território que vivem e busquem no coletivo desenvolver possíveis soluções socioeducativas para os problemas levantados.

O jogo teatral que experiencio com os alunos é uma adaptação do jogo das técnicas do teatro do oprimido de Boal: o teatro debate. Neste jogo os alunos têm que intervir decididamente na ação dramática e modificá-la. Em primeiro lugar, os alunos devem contar uma história que tenha um problema social que aconteceu com eles ou que eles tenham visto acontecer e, depois, improvisam ou ensaiam o texto da história que foi contada por eles. Uma das primeiras adaptações que faço como professor é não provocá-los imediatamente a refletir sobre questões políticas, mas sim apenas sobre problemas sociais. Acredito que, como são crianças menores de idade, a questão social é mais facilmente compreendida do que as questões políticas. No entanto, observo que, para os alunos, as questões políticas estão intrinsecamente ligadas às questões sociais. No território em que vivem, os alunos percebem que a palavra "política" está associada a conflitos de ideias. Ao alterar o termo de "questões políticas" para "questões sociais", percebo uma maior disposição deles para abordar os temas que os afetam.

Ao longo do jogo observo inúmeras soluções propostas pelos alunos. Essas propostas, às vezes, modificam a história original. Proponho aos alunos que busquem manter 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.

Como exemplo, trago a experiência que tive em uma de nossas aulas de teatro. Sempre inicio as aulas de teatro provocando os alunos a contarem histórias, sejam elas verdadeiras ou fictícias, que tenham ouvido ou vivenciado. Histórias que eles tenham escutado ou que tenham acontecido com eles. Naquela aula, os alunos trouxeram um relato de violência contra a mulher que ocorreu na ilha. A violência envolveu uma menina, e o agressor teve a ajuda de uma mulher para cometer o ato. Em nossa conversa sobre a história, destacamos como socialmente uma mulher pode concordar com a violência contra outra mulher. Por esse caminho, os alunos levantaram diversos modelos sociais conservadores possíveis de cometer violência contra outras pessoas. Incorporamos isso ao trabalho corporal em cena.

A primeira dificuldade foi representar a violência sem que fosse necessário que os alunos realizassem movimentos inadequados para a idade deles. Eles encenaram toda a cena até o momento em que o ato violento aconteceu de fato. Naquele instante, os alunos começaram a questionar como realizar fisicamente aquele momento da história. Rapidamente, diferentes tipos de movimentos foram sendo propostos, desde realizar o ato tirando a roupa até o uso de objetos cênicos, como uma flor ou um pano vermelho, para representar a violência no ato. Decidimos que seria melhor

utilizar símbolos para mostrar o que queríamos comunicar. A cena foi apresentada, e ao final, todos ficaram muito emocionados.

Sentamo-nos para conversar sobre o que havíamos acabado de assistir. O curioso é que uma das alunas, que a todo momento estava insistindo na culpabilização da vítima, pois acreditava que por ela estar usando roupas curtas poderia sofrer violência de qualquer um, mudou seu modo de pensar. Ela se colocou no lugar da vítima e afirmou que, naquele estado, a vítima não poderia se defender. Na mesma linha de pensamento, outro aluno ficou indignado com a possibilidade de uma mulher não defender a outra em tal situação. Ele sugeriu que a mulher que ajudou no ato violento também deveria sofrer a mesma violência. Ao ver a cena final, o aluno mudou seu discurso e afirmou que a mulher que ajudou no ato também poderia ser uma vítima.

Percebemos que, no início do exercício teatral, os discursos dos alunos levantaram os modelos sociais disciplinares existentes. Entretanto, a repetição na prática do fazer teatral daquela história foi capaz de iluminar memórias criativas nos alunos, fazendo-os refletir sobre o modo como pensavam em relação a determinados comportamentos. Assim, ao saírem de uma memória conservadora para uma memória mais criativa, os alunos foram capazes de reconstruir uma nova possibilidade de reflexão dentro dos discursos sociais.

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 e que, possivelmente, em outro local, não teriam a mesma oportunidade de estarem coletivamente com pessoas da mesma idade pensando e agindo sobre o modo 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 com 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).

5. CONCLUSÃO

Historicamente as instituições privadas foram capazes de construir um modelo de pensamento nos indivíduos, inculcando neles a ideia de que tornar o espaço público um espaço privado seria necessário para o desenvolvimento social dos diferentes sujeitos que estão inseridos nos ambientes escolares. É importante marcar que o neoliberalismo, ainda que se preocupe bastante com a gestão das subjetividades, não deixa de utilizar os mecanismos disciplinares. Buscamos refletir que, na atualidade, quando os mecanismos disciplinares adestradores são usados para a obtenção do controle dos corpos dos alunos, pode existir por trás dessa composição de ordem não-criativa concepções fundamentais do neoliberalismo.

Ao mesmo tempo, é por meio da disciplina e do controle que as sociedades buscam uma melhor composição entre a força gasta pelos sujeitos, somadas com a máxima eficiência do aparelho corporal para a obtenção e geração de lucros financeiros no sistema neoliberal. Observamos no dia a dia da escola Joaquim Manuel de Macedo esse mesmo modelo de força e poder apresentado na contemporaneidade, sufocando as possibilidades de criação dos sujeitos. Compreendemos que essa construção das regras e normas no espaço escolar desenvolvidas por uma lógica neoliberal, talvez possam ser as geradoras dessa ordem não-criativa sobre os corpos dos sujeitos.

Percebemos que na maioria das situações escolares os alunos não se adequam ao sistema de regras e normas. A todo o momento buscam construir fissuras para escapar de uma ordem que eles acreditam oprimir diretamente as suas experiências. Esse aluno, na maioria das vezes de uma forma inconsciente, entende que essa normalização institucional não se adequa as suas próprias noções de experiência e, por esse motivo, busca possíveis fissuras na própria norma estabelecida. Assim, os exercícios com as técnicas dos jogos teatrais de Boal, talvez, sejam capazes de devolver aos sujeitos pontos de fuga para neutralizar o sentimento que tem sobre os mecanismos disciplinares adestradores desenvolvidos nas instituições escolares que buscam domá-lo, adestrá-lo, torná-lo dócil, paralisar o seu corpo e, finalmente, construir um indivíduo rentável para os meios de produção. É claro que, quando apontamos os comportamentos dos alunos que não se adequam às normas da escola, estamos falando de algo visível. Trata-se daquilo que se vê cotidianamente acontecer entre os sujeitos dentro desses territórios. Entretanto, podemos observar o invisível existente nessas relações. Os meios de controle, de poder, de força, estão conectados à necessidade de normalização e ordenação social. Para que elas sejam mais eficientes, é necessário que sejam invisíveis. A (in)visibilidade das normas disciplinares se encontra na sua capacidade de exercício sobre os corpos sem que estes percebam que estão de fato sendo controlados. Pode se entender que o aluno no ensino básico, ao deparar-se com essas forças, se insurja contra elas. Esse sujeito insurgente é capaz de perceber, mesmo sem ter disso muita consciência, a tentativa invisível da invalidação de seus modos de ser, e, por esta razão, coloca seu corpo performático presente na escola como arma a serviço das construções de uma outra ordem que irá ao encontro de uma possível clarificação de si mesmo. Assim, se faz necessário refletir as questões do corpo no espaço de sujeição, pois é a partir dessa atmosfera que será possível o corpo ressignificar a condição degradante. Vemos essa ressignificação como construção de uma outra possibilidade de ordem, muito diversa daquela que é territorialmente normativa.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. in Post-scriptum sobre as sociedades de controle.1.ed. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: História da violência nas prisões**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAN, Byung-chul. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. 10.ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

LAVAL, Christian. **A escola não é uma empresa: O neoliberalismo em ataque ao ensino público**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA CÊNICA: propostas artístico-pedagógicas de mediação teatral

Juliana Correia da Luz¹

Robson Rosseto²

RESUMO

Este trabalho reflete sobre as potencialidades da fotografia de espetáculos teatrais como recurso para a elaboração de propostas artístico-pedagógicas de mediação de espectadores. A pesquisa de campo é baseada na metodologia de um estudo exploratório com abordagem qualitativa que tem como subsídio a fotografia de cena como disparador no desenvolvimento de procedimentos metodológicos de mediação de espectadores do espetáculo: A casa que nunca habitei (Curitiba/2022). O público foi convidado a participar de atividades de mediação antes da apresentação e a responder um questionário enviado por meio digital após a peça, para coleta das impressões dos participantes. O resultado permitiu discutir o uso da fotografia cênica em estratégias de mediação teatral, utilizando fotografias do processo criativo, com destaque para o envolvimento do fotógrafo, em uma perspectiva de mediador teatral.

Palavras-chave: espectadores; fotografia de espetáculo; fotógrafo de espetáculo; mediação teatral.

ABSTRACT

This work reflects on the potential of photography of theatrical shows as a resource for developing artistic-pedagogical proposals for spectator mediation. The field research is based on the methodology of an exploratory study with a qualitative approach that uses scene photography as a trigger in the development of methodological procedures for mediating spectators of the show A casa que nunca habitei (Curitiba/2022). The public was invited to participate in mediation activities before the performance and to answer a questionnaire sent digitally after the play, to collect the participants' impressions. The result allowed us to discuss the use of scenic photography in theatrical mediation strategies, using photographs of the creative process, with emphasis on the involvement of the photographer, from a theatrical mediator perspective.

Keywords: spectators; theater performance photography; theater performance photographer; theatrical mediation.

O presente trabalho é um recorte da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado Profissional) da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, intitulada: A fo-

¹ Mestra em Artes e licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar, campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. Fotógrafa de espetáculos, maquiadora, figurinista e atriz. E-mail: Luz_juliana@hotmail.com

² Docente efetivo na Universidade Estadual do Paraná – Unespar, campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado Profissional) – PPGARTES e no Curso de Licenciatura em Teatro. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente – GAEFO. Ator e diretor teatral. E-mail: robson.rosseto@unespar.edu.br

tografia de espetáculos na mediação teatral - o dito e o que resta a dizer³ (2023), cujo objetivo geral foi o desenvolvimento de uma proposta artístico-pedagógica de mediação teatral com base em fotografias de cena e o envolvimento da fotógrafa com o espetáculo que fotografa, localizando esta profissional em uma perspectiva de mediadora teatral. Para tanto, a pesquisa conta com uma experiência prática de mediação teatral, a partir da utilização de fotografias do processo criativo do espetáculo selecionado, com vistas a uma reflexão sobre as especificidades da fotografia e dos processos de mediação teatral.

O espetáculo partícipe deste estudo intitulado: A casa que nunca habitei, é um monólogo do dramaturgo Thiago Dominoni, interpretação do ator Victor Carlim, sob a direção de Robson Rosseto, um dos autores deste trabalho. O espetáculo teve sua estreia em maio de 2022 no Teatro Barracão EnCena⁴, na cidade de Curitiba. O drama contemporâneo tem duração de 60 minutos e classificação de 14 anos. A dramaturgia explora as angústias de um homem em conflito. O público é convidado a embarcar numa jornada de memórias, autoconhecimento e descobertas. O texto explicita a relação conflituosa do personagem com a mãe, a espiritualidade e as memórias de infância.

Ao longo do processo de criação, montagem e produção do espetáculo, ocorrido de agosto de 2021 a maio de 2022, acompanhei os ensaios realizados. Nesta empreitada, a proposta é que a fotógrafa acompanhasse o processo criativo, sendo uma participante ativa no trabalho do coletivo, com liberdade para a construção do material fotográfico do espetáculo; considerando as proposições do encenador a fim de enfatizar a relevância da cena a ser fotografada.

Ao fotografar uma peça, sou espectadora, testemunha do acontecimento teatral e assumo a responsabilidade de criadora quando materializo minhas percepções da cena através da fotografia, ao criar o material fotográfico do espetáculo que será destinado à divulgação, acervo da companhia ou do teatro dentre outras possibilidades, produzindo um material a serviço do encontro entre espectadores e obra teatral. O elemento resultante da criação da fotógrafa, ou seja, a fotografia do espetáculo é muitas vezes o primeiro contato dos espectadores com a cena e, por esta razão, a fotógrafa de teatro pode ser localizada dentro de uma perspectiva de mediadora teatral.

Coexistem diferentes níveis em que as atividades de mediação podem ser desenvolvidas e modos variados de se abordar essa aproximação entre espectador e obra. Em primeira instância, é preciso compreender a necessidade de democratizar os acessos físicos aos espaços culturais bem como às linguagens artísticas. Sobre essa urgência, destacamos a noção de mediação de Maria Lucia de Barros Pupo:

A noção cobre um amplo espectro de profissionais e instâncias voltados para a facilitação do acesso às obras, que concerne desde providências ligadas a um marketing mais ou menos sofisticado até aquilo que nos interessa diretamente aqui, ou seja, ações no sentido de promover leituras do universo simbólico inerente às obras artísticas. (2015, p. 332)

As propostas de mediação sugerem ações que propiciem os acessos físicos ao espectador, bem como os acessos linguísticos e de autonomia crítica. Dentre as diversas possibilidades de democra-

³ Pesquisa realizada por Juliana Correia da Luz sob orientação de Robson Rosseto.

⁴ Teatro Barracão EnCena, inaugurado em 2007, oferta diversos cursos de teatro. É um espaço planejado para atender à demanda de produtores locais, proporcionando aos estudantes e ao público em geral opções de cultura e lazer.

tização de acesso às artes, ações que partem de questionamentos sobre os espaços físicos destinados às artes e seus espectadores são imprescindíveis, tais como: quais espaços de acesso à arte existem hoje? Como são acessados? Se realmente acessados, são universalmente utilizados? Essas perguntas contribuem na reflexão sobre o papel dos artistas, produtores e mediadores, com vistas à proposição de ações e de modos de estreitar as fronteiras entre espectadores e produções artísticas.

Além de um mapeamento sobre os espaços e as ações artísticas, se faz necessário distintos procedimentos de formação de público para além do fornecimento de entradas gratuitas, ação comum como forma de contrapartida de um projeto cultural aprovado com financiamento público. No entanto, muitas vezes os proponentes dos projetos oferecem ingressos gratuitos para determinadas instituições, sem quaisquer critérios, por exemplo, para estudantes de escolas públicas da periferia do município, que, em geral, não têm condição de se deslocar à noite para um teatro nas áreas nobres da cidade. Para além de estratégias que envolvem acessos físicos é necessário competências pedagógicas democratizantes por parte de mediadores como comenta Roberta Ninin:

E a competência pedagógica do mediador habilita-o a construir uma proposta e processo de ensino-aprendizagem teatral voltado para variados públicos. Partindo do princípio que o campo da pedagogia abrange habilidades em planejar, elaborar, desenvolver, coordenar e avaliar ações formativas destaca-se o trabalho do mediador em buscar e dominar modos diversos de estruturação do conhecimento estético. (2020, p. 64)

Partindo do princípio que o campo da pedagogia teatral abrange elaborar e desenvolver ações afirmativas que possibilitem acessos físicos aos espectadores, compreende igualmente elaborar mecanismos que possibilitem o acesso à linguagem artística de forma dialógica, a fim de emancipar os espectadores.

A metodologia de construção do material imagético do espetáculo considerou a perspectiva da artista/fotógrafa criadora que demonstra através das fotos, sua subjetividade e singularidade. Dessa forma a fotógrafa de espetáculos de teatro, atuou como mediadora, uma vez que ela esteve envolvida com a concepção cênica e se articulou de forma a retratar em suas fotos esse envolvimento. Por certo: “Se você sabe porque está fotografando seu tema, então pode escolher como fotografar esse tema, o que, por sua vez, deve ajudar seu público a interpretar a imagem.” (Short, 2013, p. 42)

A história contada por meio de fotografias pode assumir muitas formas e é passível de várias interpretações, passando de cliques de registros históricos e captações avulsas a uma interpretação sensível da obra cênica, a fotografia de espetáculos pode alcançar uma maior eficácia na mensagem e na transmissão da emoção vivida no palco. A partir desses fundamentos e intenções que se deu a criação do material fotográfico que se destina as propostas de mediação apresentadas neste estudo. De fato,

[...] as diversas posições e distâncias que o fotógrafo estabelece, desde os bastidores até a cena, com tomadas em diferentes planos, mostram a força e a fragilidade da composição desse quadro. A força se revela, em geral, nas fotos em que o olho do fotógrafo coincide com o olho da plateia, vê-se a cena na totalidade, e o processo de esteticismo fica mais intenso, pois evidencia todo o efeito pretendido com a composição da cena. (Chiaradia, 2011, p. 72)

A escolha dos ângulos para composição das imagens partiu de escolhas prévias, considerando a recepção do espectador e sua relação com o espetáculo. Para tanto, dentre as possibilidades de enquadramentos, uma coleção de registros fora feita na plateia ao longo do processo criativo, buscando coincidir o olhar da fotógrafa com o olhar do espectador. Do mesmo modo, enquadramentos ocorreram partindo da coxia da cena, na tentativa de reconfigurar a maneira de ver o espetáculo. Ao longo dos ensaios foram capturadas aproximadamente 500 imagens, que retratam as etapas do processo de construção da encenação. Colocar os espectadores diante dessas imagens dialoga com a perspectiva de desmontagem, que consiste em práticas que aproximam os espectadores das experimentações cênicas realizadas pelos artistas durante a construção do espetáculo, conforme Flávio Desgranges:

A perspectiva da desmontagem está apoiada na ideia de se efetivar uma arte do espectador, tratando este como um artista em processo, propondo-lhe jogos de improvisação semelhantes aos desenvolvidos pelo grupo teatral durante a montagem. O que pressupõe a implementação de procedimentos que tornem os participantes aptos para interpretar (compreender artisticamente), tal como os artistas implementam procedimentos para interpretar (conceber artisticamente). (2008, p. 81)

Em geral, as fotografias de ensaio (Figura 1) retratam as quedas não intencionais do ator durante o aperfeiçoamento da partitura corporal cênica, denunciam também as mudanças na concepção do espetáculo, ausências, presenças de outras cores, adereços, movimentos que evoluíram alcançando novas possibilidades. Visando explorar as percepções e perspectivas dos espectadores diante ao contato com a evolução do espetáculo, a escolha da metodologia para criação das imagens foi fundamentada a partir da intenção de retratar a realidade da cena e estimular a percepção dos espectadores, tratando-os como artistas em processo.

As imagens foram avaliadas individualmente e, do montante de fotografias capturadas, foram escolhidas as mais condizentes com a proposta de encenação e de mediação, sendo essas as que configuraram também maior qualidade estética, alcançando uma seleção de quarenta fotos. As ações e as atividades de mediação teatral foram desenvolvidas com base nas imagens selecionadas. Para Ninin:

As etapas da mediação teatral são ações formativas em continuidade e em contato com o espetáculo: antes, durante e depois da ida ao teatro. Esse modo de educação estética do público, desenvolvido por meio de projetos, alimenta o aprendizado aliado à frequência engajada pedagogicamente a atividades culturais, artísticas e teatrais. São compostas por procedimentos criados pelo mediador a partir dos elementos da própria arte teatral; atividades que giram em torno do dia da apresentação, dia de contato com a obra teatral. (2020, p. 54)

Com base nessa perspectiva, a proposta pedagógica adotada abarcou atividades de mediação nas seguintes etapas: Mediação prévia, antes do início do espetáculo; Encontro de fruição da obra teatral, a apresentação do espetáculo; Mediação posterior, procedimentos criados após a ida ao teatro. Cabe destacar, para a realização das etapas previstas na proposta pedagógica, incluímos no cartaz de divulgação do espetáculo, o convite para a experiência de mediação teatral, convidando os espectadores para chegarem ao teatro 30 minutos antes do início da peça.



Figura 1. Fotografias do ensaio do espetáculo.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

A Figura 1 é composta por três imagens, na primeira o ator está em pé com os braços ao longo do corpo e um pedaço de tecido vermelho encobre parte de seu rosto; na segunda o ator está dentro de uma escada com o rosto inserido em dos degraus e, na terceira imagem, o ator está com os joelhos ao chão e em sua frente, dois vidros com água vermelha.

A fim de executarmos a etapa pós-espetáculo, de antemão, na ação de recepção e boas-vindas aos espectadores, informações de contato pessoal foram coletadas: telefone, e-mail e redes sociais. Para esta etapa elaboramos um questionário⁵ pelo Google Forms (Figura 2) enviado por meio dos contatos previamente anotados, destinado à coleta das percepções dos espectadores, uma vez que

As respostas de um questionário podem contribuir para o entendimento sobre as múltiplas percepções do público como forma de abrir as possibilidades de interpretação e leitura do espetáculo. Outra finalidade de aplicar um questionário para analisar a recepção da cena teatral é observar de forma objetiva o que chamou mais atenção do público, e eventualmente o que causou mais impacto. (Rosseto, 2018, p. 111)

Cabe destacar, o espetáculo é resultado de um projeto de pesquisa vinculado a Unespar, que contou com duas bolsistas de iniciação científica, as estudantes Maria Eduarda Bonatti e Julia Melnixenco do Curso de Licenciatura em Teatro, orientandas de um dos autores deste artigo, professor Robson Rosseto. As estudantes colaboraram com a elaboração das propostas de mediação realizadas e a execução prática das ações. Maria Eduarda Bonatti declara:

Experimentar esses processos de mediação possibilitou com que eu, pesquisadora em mediação, entendesse que os signos criados para a recepção do espetáculo são importantes para que o público reaja de determinada maneira, eles criam atmosferas diferentes. Há

⁵ Respostas de alguns espectadores do questionário serão citadas ao longo deste trabalho.

Figura 2. Questionário.

Fonte: Autores (2022).

#paratodomundover

A imagem é uma captura de tela do questionário, na parte superior aparece um recorte do rosto do ator na escada, logo abaixo o início da escrita do questionário.

muitas outras possibilidades ainda a se explorar, contudo percebeu-se que é necessário deixar o público com a “faca e o queijo na mão” para que ele se sinta parte da obra artística. A mediação teatral é a possibilidade de voz do espectador. (2002)

Importante ressaltar que a proposta pedagógica de mediação não é concebida como uma fórmula certa ou como uma receita de bolo, mas sim como um caminho sugerido ao mediador, seja ele professor, e/ou demais profissionais da área artística e educacional. A construção de conhecimento na área da pedagogia teatral na contemporaneidade segue buscando equilíbrio entre processos artísticos e pedagógicos, com ênfase em uma formação pautada na ação-reflexão-ação, vinculada a uma proposta curricular com disciplinas de caráter propositivas, requerendo dos acadêmicos a autonomia nas diferentes dimensões do trabalho artístico e pedagógico. Nas palavras da estudante bolsista Julia Melnixenco:

Essa foi a primeira vez que trabalhei com mediação teatral. Diferente do que se pensa, o trabalho com a mediação não é apenas aquele no dia da apresentação, enquanto se está tendo contato com o público; esse é apenas o resultado de toda a pesquisa e organização de ideias que se tem durante os ensaios. (2002)

De fato, reconhecer a autoria do espectador que participa da experiência artística, implica na realização de ações que priorize e valorize o espectador como partícipe e, diante disso, todas as

atividades de mediação antes do espetáculo iniciaram com a recepção de boas-vindas aos espectadores. Destacamos que, nesse primeiro momento, optamos por estabelecer um contato via comunicação verbal, reiterando o convite feito através do cartaz de divulgação e firmando a relevância da participação espontânea na experiência de ser espectador de uma obra artística. Em todas as atividades, selecionamos um ou mais aspectos relevantes do espetáculo selecionado, propondo relação com elementos da cena (texto dramático, objetos cênicos, sonoplastia, entre outros). As atividades de mediação foram realizadas no saguão do teatro (Figura 3), espaço que abarca a bilheteria para aquisição dos ingressos, banheiros e um café; e no jardim do teatro, em uma das ações.

O fato de não optarmos por uma sala específica para a realização da prática de mediação foi um desafio, em função da constante chegada de novos espectadores ao longo das ações; sobretudo na elaboração das atividades de modo que as pessoas participantes não se sentissem expostas diante dos demais espectadores não participantes. Cabe destacar, em decorrência as restrições sanitárias por ocasião da pandemia de COVID 19, a temporada de estreia ocorreu no



Figura 3. Fotografia dos espectadores em uma das atividades de mediação no saguão do teatro.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, em torno de treze espectadores dispostos em círculo, homens e mulheres, duas pessoas estão com máscara de proteção respiratória; um homem em primeiro plano à esquerda, está com as mãos em gestos, como se estivesse falando.

período de retorno às atividades presenciais nos teatros. Ao longo das sessões, nos deparamos com espectadores envolvidos pela atmosfera festiva de retorno aos espaços de convívio coletivo, efetivamente, o ambiente agradável propiciou maior interação entre os espectadores e as práticas de mediação realizadas.

Na primeira experiência, no saguão do teatro mais de trinta pessoas disponíveis para participar da mediação. O número expressivo foi uma surpresa, uma vez que partindo de experiências anteriores, estimamos um público formado por dez ou até vinte espectadores para as atividades de mediação. Cabe salientar, levando em consideração o cenário teatral curitibano, ainda são poucas produções que promovem um espaço de experiência de mediação teatral. A seguir, as atividades de mediação serão apresentadas e refletidas, seguindo ordem cronológica das ações realizadas, intituladas: fotografias nos balões, construção de narrativa e tela coletiva.

FOTOGRAFIAS NOS BALÕES

Na organização do local para a atividade, ocupamos um pequeno espaço do saguão, sugerindo em sua configuração, uma divisão simbólica de palco e plateia. Definida a organização e o espaço reservado para a dinâmica, sinalizamos o local a partir da disposição dos materiais principais preparados para realização da ação, da seguinte forma: foram fixados em uma das paredes, dez balões vermelhos cheios de ar, contendo em cada um deles, uma fotografia do espetáculo ou ensaio, revelada em tamanho 7,5/10. Após o momento inicial de apresentação e boas-vindas orientamos os espectadores para que se reunissem em grupos, de forma livre. Dando sequência, sugerimos que um integrante de cada grupo viesse até o espaço indicado, de frente à parede de balões e estourasse um deles (Figura 4), aleatoriamente, pegando a imagem encontrada dentro do balão, a fim de compartilhar seu achado com o grupo.

Os espectadores foram estimulados a dialogarem com seus pares em seus respectivos grupos, a respeito da fotografia encontrada no balão, partindo das seguintes provocações: O que a fotografia revela? Qual história ela conta? À medida que todos criaram suas significações a partir do contato com as imagens e com o grupo, sugerimos que um representante de cada equipe ocupasse o “espaço da cena” assumindo o protagonismo, a fim de compartilhar com todos os envolvidos as interpretações e significações dos colegas, a respeito da fotografia encontrada no balão. Cabe destacar que em uma das cenas do espetáculo a personagem interage com um balão vermelho, a escolha de colocar os espectadores diante desse elemento, visa criar familiaridade com um dos símbolos do espetáculo.

A proposta foi elaborada com o propósito de que os espectadores se percebessem como grupo, envoltos em um clima de descontração, de forma livre, dispostos a refletirem sobre as fotografias encontradas nos balões. De acordo com um espectador: “Gostei muito! Deu para entender alguns padrões de pensamentos que compartilhamos em grupo e como a imagem traz já algumas experiências pessoais que fazem a gente decidir ou não por uma certa ação.” (2022)

Em seguida, os espectadores adentraram no teatro, conversando, rindo, demonstrando expectativas manifestadas nas falas ao longo da dinâmica anterior. O público tomou corpo, corpo festivo, adentrando o espaço da plateia visivelmente entusiasmado, com curiosidade. Para uma espectadora:



Figura 4. Ação de uma espectadora estourando um balão de ar.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, uma mulher de perfil, com alfinete em mãos está prestes a estourar um dos três balões vermelhos dispostos em uma parede.



Figura 5. Espectadores durante a ação de mediação.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, espectadores olhando para um homem com as mãos levantadas, em movimento de fala. Algumas pessoas estão com máscara de proteção respiratória.

Pela atividade eu esperava uma peça totalmente diferente, mas me ajudou a criar um pré-cenário para acompanhar a peça, e quando descobria de onde era a imagem foi que a cabeça explodiu, porque vi como uma imagem pode trazer um sentimento totalmente diferente do que realmente é. (2022)

Com base neste relato é possível constatar a potencialidade do uso da fotografia de cena enquanto fonte de diversas possibilidades para atividades de mediação teatral. Nesse sentido, uma ação de mediação antes de o espectador assistir o espetáculo contribui para ampliar a sua percepção – ao apontar os elementos priorizados pelo encenador em determinadas atividades de mediação, está disponibilizando os signos do palco e atuando na memória do espectador para que este consiga pensar e relacionar os diversos aspectos da cena.

CONSTRUÇÃO DE NARRATIVA

Para a segunda proposta de mediação, discutimos a necessidade de estipular uma quantidade limite de espectadores, bem como um local mais reservado para que ao longo da atividade estivéssemos mais próximos uns dos outros, já que a atividade Construção de narrativa se pautou primordialmente no ato de ouvir e contar histórias. Face ao exposto, reservamos um espaço no jardim do teatro, dispomos dez cadeiras em formato de roda, portanto, definimos um total dez espectadores partícipes da atividade.

O objetivo foi estimular a criação de histórias a partir de fragmentos das cenas impressos em fotografias, visando à compreensão de uma engrenagem do espetáculo que é a dramaturgia, o texto, a história. Assim, apresentamos aos espectadores vinte fotografias dos ensaios do espetáculo reveladas em tamanho 10/12. Nesta ação, solicitamos que um espectador por vez, pegasse e olhasse as imagens, escolhesse uma delas, e entregasse as imagens para o espectador ao lado. Na sequência todos fizeram o mesmo: observaram as fotografias, escolheram uma delas, guardaram para si e passaram o bloco de fotografias restantes para o próximo espectador, até que todos estivessem em posse de uma fotografia. Após esse momento inicial, as mediadoras promoviam as seguintes provocações: É possível imaginar uma história pelo que se vê na fotografia? O que a fotografia revela? Com quem? Quando? Onde?

O que há por trás do olhar da pose da personagem deste retrato? O que existe nas fachadas das casas, naquela janela semicerrada, naquele grupo de pedestres reunidos, no movimento de uma rua que vejo nesta vista fotográfica, enfim, o que escapa à minha compreensão? Seja enquanto documento para a investigação histórica, objeto de recordação ou elemento de ficção, a fotografia esconde, dentro de si, uma trama, um mistério (Kossov, 2002, p. 55).

Com base nessa perspectiva, alguns instantes foram destinados para que em contato com a fotografia escolhida cada espectador pudesse formular suas percepções, sobre a história contada na fotografia. Em seguida, a dinâmica da atividade consistiu na criação e na continuação de uma

história de forma colaborativa, partindo das imagens, desta forma: o primeiro espectador contou um trecho de uma história baseado na sua fotografia, passou a bola para o colega ao lado, que continuou a história inserindo narrativa com base na sua imagem, assim por diante, até chegar ao final. Por certo, “ao percorrer a imagem, os intérpretes acionam referências que compõem o seu acervo pessoal, instauram relações e estabelecem sentido”. (Rosseto, 2018, p. 182). Desta forma, os espectadores interpretaram o que viram nas imagens, construíram significações e perceberam novas possibilidades ao compartilhá-las.

O momento subsequente foi o compartilhamento com o grupo das imagens de cada um, neste momento as fotografias foram colocadas em conjunto, expostas para todos, a fim de analisarmos as imagens que originaram a história criada em conjunto, percebendo como cada um interpretou o que viu, formulando significados. Por último, os participantes deveriam colocar as imagens em sequência, de acordo com ações das cenas fotográficas empreendidas pela personagem, criando uma narrativa coletiva, conforme figura 6.

Ao logo desta atividade, foi possível constatar que o ato de ler fotografias do espetáculo e organizá-las de modo diverso para contar uma história, pode ampliar a percepção do espectador, transformando essa ação em uma experiência estética amplificada do espetáculo em si. Conforme relata um espectador: “Foi ótimo porque eu tive uma impressão da peça antes de entrar e uma completamente diferente depois. Me ajudou a sentir mais dentro do teatro e ter uma experiência mais completa.” (2022)

Deste modo, o espectador é também inserido no campo da criação, dado que constrói, a partir de sua memória e imaginação, novas possibilidades impulsionadas por suas percepções, afetos e sensações que o atravessam. Assim, o espectador participa de outra forma do espetáculo, ao criar possibilidades de leituras, compõe expectativas a partir das fotografias, uma vez que “sem nem saber sobre o que se tratava o espetáculo, acabei criando uma imagem que depois se revelou muito espelhada em acontecimentos durante o espetáculo. Criar poeticamente a partir de pistas sobre a narrativa aguça nossa curiosidade no porvir”. (Espectadora, 2022)

De fato, o encontro do espectador com a fotografia do espetáculo se mostra uma potente experiência de fruição artística. A fotografia de espetáculos nos processos de mediação está para além de estratégias de democratização de espaço físico e de acesso da linguagem teatral, uma vez que possibilita caminhos para o estímulo do ato criativo e reflexivo do espectador, promovendo uma experiência estética amplificada.

TELA COLETIVA

Em detrimento aos avanços tecnológicos digitais, ferramentas com princípios da colagem⁶ têm sido utilizados por meio de dispositivos de uso comum em equipamentos como computadores e aparelhos de telefonia celular. Em plataformas virtuais e mais precisamente nas redes sociais, como por exemplo, o Instagram, aplicativo de uso comum, contém elementos da colagem. De fato, com

⁶ A colagem é um procedimento técnico artístico de utilizar várias matérias que podem, ou não, variar a textura, umas sobre as outras ou lado a lado, formando um motivo ou uma nova imagem.



Figura 6. Construção de narrativa por meio de fotografias.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, dez fotografias pequenas expostas em cima de uma tábua de madeira, uma ao lado da outra. Uma espectadora está sentada em frente as imagens, mas não é possível ver o seu rosto, apenas braços e pernas.

um celular em mãos é possível fotografar e filmar, fazer fotomontagens, processos gráficos de manipulação e múltiplas colagens digitais em ambientes virtuais.

A elaboração de uma tela coletiva com técnica de colagem mista, privilegia a forma em detrimento ao conteúdo da linha narrativa, tem por inspiração técnicas localizadas nas artes visuais e se desenvolve por meio da mistura de diferentes elementos nas composições. Por certo, por meio da fragmentação é possível reorganizar, criar e recriar novas realidades, ou seja, a colagem parte da criação de uma nova visualidade a partir de elementos pré-existentes, com potencialidades de sugerir outra leitura para os acontecimentos.

Para organização desta atividade dispomos uma mesa com materiais comuns destinados a práticas artísticas manuais, caneta, lápis, tinta, pincéis, cola, tesoura, papéis diversos e retalhos de tecidos (os mesmos retalhos de tecidos que compõem o cenário do espetáculo). No saguão do teatro, uma tela em branco para pintura com cavalete e fotografias do espetáculo foram dispostas próximo à mesa de suporte aos materiais, além de um cartaz com a seguinte provocação: deixe sua expectativa! (Figura 7)



Figura 7. Disposição dos materiais.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, uma mesa com diversos materiais, tintas, pincéis, cola, tesoura, canetas e fita adesiva; e, em primeiro plano, um papel com a seguinte escrita: Deixe sua Expectativa!

No processo de colagem, duas ações são fundamentais: primeiro, a fragmentação e, depois, a reorganização desses fragmentos. Em suas distintas linguagens, a produção artística majoritariamente é realizada a partir da combinação de diversos materiais. O ato de recortar as fotografias, papéis e tecidos consiste em primeiro desconstruir para posteriormente construir novas imagens.

A proposta da colagem emerge em torno de resoluções de problemas, tais como: O que se pode ou não colocar junto? Pode recortar as fotografias? Escrever nelas? Pode usar tinta? Durante a atividade, os espectadores foram estimulados a perceberem como os demais envolvidos estavam criando, tendo em vista que havia somente uma tela para uso coletivo, para produção de uma obra em comum.

Esta atividade propôs a produção e reordenação dos elementos dispostos em um trabalho em grupo. A colagem permitiu ao espectador um campo simbólico de possibilidades de reorganização que estimulou novas leituras e criou expectativas com relação ao espetáculo que seria assistido em seguida. Para um espectador:



Figura 8. Espectadores durante o manuseio dos materiais.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, quatro espectadores manuseando diversos materiais dispostos na mesa: tintas, pincéis, cola, tesoura, canetas e fita adesiva; duas mulheres e um homem estão com máscara de proteção respiratória, um homem sem máscara.

Foi uma experiência interessante para criar uma espécie de “espetáculo em paralelo” ao original - um “paratexto”. A articulação de uma proposta de artes visuais (fora do palco) completou muito bem as propostas de drama, música e dança (dentro do palco). Interessante a impressão pré e pós peça. (2022)

Camille Paglia, afirma que “[...] a produção artística é sempre um reordenamento ritualístico da realidade” (Paglia, 1993, p. 17). Neste caminho também segue o pensamento da pesquisadora Miriam Celeste Martins no que tange à mediação teatral: “[...] mediar é, portanto, propiciar espaços de recriação da obra” (MARTINS, 2012, p.19). Recriar e construir discursos a partir de sobreposições tem se tornado comum na produção artística contemporânea. Uma metodologia de mediação com o mesmo viés da criação artística, assim como ocorreu com a tela em branco, que aos poucos, se concretizou em produção visual, serve ao diálogo e a partilha, construindo significados e reconstruindo novas possibilidades.



Figura 9. Produção artística final da tela coletiva.

Fonte: Juliana Luz (2022).

#paratodomundover

Na imagem, uma tela de pintura no cavalete, com recortes de fotografias dos ensaios do espetáculo em aplicações e colagens diversas com diferentes materiais, resultado das produções dos espectadores participantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As singularidades e as especificidades da fotografia de espetáculos são o que a potencializa como um elemento de mediação, é a partir do encontro entre a fotografia e o espectador que se dá o primeiro contato, seja quando ilustra o cartaz ou o programa do espetáculo, seja em propostas de ações mais imersivas como as pautadas na perspectiva da mediação teatral. Ao olharmos para uma fotografia nos vemos livres, diante de uma cena cristalizada, paralisada no tempo, convocando a percepção do espectador para o ato criativo.

A mediação teatral tendo a fotografia como disparadora resultou numa aproximação produtiva entre espectadores e obras. Nesse espaço de imersão foi ofertada ao espectador a oportunidade de fruição anterior ao espetáculo, ampliando seu período de percepção. O espectador, ao ter contato com a paralisação da cena através das fotografias do espetáculo, encontra uma pausa para reflexão e apreensão da informação imagética. Deste modo, o espectador trabalha com as imagens que são vistas e com a memória que completa as lacunas do que se vê.

A fruição da obra realiza-se num espaço não imersivo, uma vez que o espectador define o tempo dedicado à cena fotografada; principia essa experiência, porém, a fruição não é controlada como no espaço do teatro, o resultado disso parece ser uma convocação mais incisiva do espectador, proporcionando-lhe autonomia.

Compreender como funcionam as regras do teatro, e entender a linguagem da cena não tem por objetivo fazer o espectador da experiência estética se tornar um artista profissional, o que se objetiva é que esse espectador compreenda a diferença entre ser protagonista ou coadjuvante de suas próprias histórias. Portanto, as fotografias de espetáculo, além do seu potencial de memória são de enorme potencial simbólico, podendo ser substrato imagético para novas elaborações associadas com propostas de mediação teatral.

REFERÊNCIAS

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia Teatral**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 075-083, 2008. DOI: 10.5965/1414573101102008075. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdi-mento/article/view/1414573101102008075>. Acesso em: 24 nov. 2022.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MARTINS, Miriam Celeste. Expedições Instigantes. In: MARTINS, Celeste; PICOSQUE, Gisa. (org.). **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 9-22.

NININ, Roberta Cristina. **A práxis do mediador: os jogos de mediação teatral na formação do professor de teatro**. 2020. 341 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5 n.2, p.330-355, maio/ago.2015. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545888005>>. Acessado em: 14 set. 2020.

ROSSETO, Robson. **Interfaces entre cena teatral e pedagogia: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor**. São Paulo: Paco, 2018.

SHORT, Maria. **Contexto e Narrativa em Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

PRÁTICAS DO ZANZAR: Jogos psicogeográficos e topofílicos

Gabriela Tarouco Tavares¹

RESUMO

O presente ensaio visual surge como materialidade artística a partir de uma oficina realizada no dia 27 de junho de 2023, das 9h às 12h, durante o XII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). A oficina obteve onze inscrições e contou com seis participantes: quatro da região Sudeste, um do Centro-Oeste e uma do Norte. A oficina oferecida dentro da programação do evento vincula-se à tese de doutoramento *Práticas do Zanzar: jogos artístico-pedagógico em caminhada*, na qual apresento um estudo sobre a natureza do caminhar como metodologia de ensino-aprendizagem em arte. Uma das ações em desenvolvimento na tese é a elaboração de jogos que se concretizam no caminhar, no zanzar pela cidade. Tais jogos são pensados a partir do estudo de ações em caminhada de artistas, bem como experiências vivenciadas em cursos livres e de criações próprias. As imagens que seguem são o resultado visual de um dos jogos realizados na oficina, intitulado Oráculo, compondo, assim, um rastro visual do que foi vivido no encontro.

Palavras-chave: caminhar; psicogeografia; topofilia; práticas do zanzar; pedagogias.

ABSTRACT

This visual essay emerges as artistic materiality from the workshop held on June 27, 2023, from 9am to 12pm, during the XII ABRACE National Congress. The workshop received eleven registrations and had six participants: four from the southeast region, one from the center west and one from the north. The workshop offered within the event program is linked to the doctoral thesis: *Zanzar practices: artistic-pedagogical games on a walk*, in which I present a study on the nature of walking as a teaching-learning methodology in art. One of the actions being developed in the thesis is the development of games that take place while walking, wandering around the city. Such games are designed based on the study of artists' walking actions, as well as experiences in free courses and their own creations. The images that follow are the visual result of one of the games held in the workshop, Oráculo, thus composing a trace of what was experienced at the meeting.

Keywords: to walk; psychogeography; topophilia; zanzar practices; pedagogies.

¹ Discente de Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Lyra. Bolsista pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora licenciada em Teatro pela UFRGS. Membro dos grupos de pesquisa: (a) MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes e (b) Estudos Culturais em Educação, Arte e Saúde. Vincula seu trabalho artístico à formação de atrizes/atores e ao trabalho do sujeito sobre si, através de uma prática pedagógica transdisciplinar; desenvolve trabalhos em arte usando como suporte a cena, a fotografia, o vídeo e a performance. <https://linktr.ee/GabrielaTarouco>.

ORÁCULO

A oficina ofertada durante o XII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2023, teve por conteúdo prático jogos que fazem parte da pesquisa de doutorado que desenvolvo junto ao Programa de Pós-graduação em Artes (PP-GARTES), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que chega em sua conclusão no mesmo ano da realização do congresso. A tese foi desenvolvida em quatro capítulos, nos quais reúno reflexões sobre a natureza do caminhar e suas potencialidades para fomentar uma prática artístico-pedagógica em arte. Duas noções atravessam esses capítulos complementando-se para sustentar a noção de Pedagogia do Zanzar, são elas: a psicogeografia e a topofilia.

A psicogeografia faz-se do estudo dos “efeitos específicos do ambiente geográfico, organizado, conscientemente ou não, nas emoções e no comportamento dos indivíduos” (Debord, 1957), foi proposta como noção pelo movimento de vanguarda europeu Internacional Situacionista, do final da década de 1960, tendo Guy Debord (1931-1994) como um de seus nomes mais famosos. A topofilia, por sua vez, é uma noção pormenorizada pelo geógrafo Yi-fu Tuan (1930-2022), no livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974), que a define como o “elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal”. (Tuan, 1980, p.5). Assim, as duas noções apresentam a afetividade como ação relacional do indivíduo com os elementos da paisagem; e dessa relação surgem compreensões sobre problemas ambientais, econômicos, políticos e sociais presentes nas cidades. Dito isso, ao longo da tese defendo a existência de jogos que se dão em caminhada, que providenciam aprendizados sociais e que, indo além, produzem a ampliação de percepções do caminhante sobre seu corpo, porque trabalham os cinco sentidos mais a sinestesia.

A Pedagogia do Zanzar se inscreve numa pedagogia performativa, pois esta última tratará de priorizar o corpo contextualizado da(o) educanda(o), inscrevendo-o no espaço social, político, geográfico que o cerca. Além disso, valorizará a ação dia-lógica da relação pedagógica, uma vez que a(o) professora/professor torna-se a(o) proponente da ação, e a(o) participante, a(o) agente, aquela(e) que concretiza vi-vendo e transformando em conhecimento aquilo que foi apresentado. Segundo o pesquisador Richard Schechner (1934), o performer implica em três relações: (1) ser e estar, (2) fazer e (3) mostrar o que faz (Féral, 2005, p.198). Se a performance resi-de no habitar o aqui e agora, mostrando o que se faz, no momento em que se faz, podemos considerar pertencentes ao campo da performance tanto as obras artísticas em caminhada quanto os jogos do zanzar. O caminhar faz aprender enquanto acontece, enquanto se vivencia o aqui e agora da ação – é um ato “tornando-se o meio pelo qual os seres humanos aprendem a entender o mundo à sua volta enquanto passam por ele” (Coverley, 2014, p.13). Assim, o performativo surge como noção para pensar práticas pedagógicas contemporâneas, e, entre essas, proponho a do Zanzar.

O zanzar se configura como uma caminhada despreocupada, ociosa, ao acaso, permitindo-se aos encontros que o ambiente proporciona, diligente, vagabunda; em resumo, à deriva. Os jogos mencionados são convites para o zanzar, são técnicas para perder-se; também se fazem de enunciados que convocam nossa atenção para o corpo, para os sentidos e para a forma como estes leem a paisagem. Os princípios que fundamentam a Pedagogia do Zanzar são: caminhar como presentifica-

ção, caminhar como pensamento, caminhar como processo terapêutico e caminhar como metodologia feminista². Os jogos do Zanzar estão reunidos em quatro categorias: Ambiências, Cartografias, Artistas e Poéticas do Lar³. Como proposição final e parte da tese, apresento um livro de artista/objeto de arte que contém os jogos elaborados ao longo desses quatro anos de pesquisa, que tem por título: *Práticas do Zanzar: jogos artístico-pedagógicos para artistas, professoras/es e curiosas/os*. A criação deste livro surge sob influência das obras: *Os jogos teatrais* (Viola Spolin), *Jogos para atores e não-atores* (Augusto Boal), *O livro dos viewpoints* (Anne Bogart e Tina Landau), *Livro de dançar* (Mulheres da Improvisação), entre outras que apresentam sugestões práticas. Assim, com a reunião dessas experiências, visa-se somar proposições pedagógicas fundamentadas no jogar como ação disparadora de aprendizados em arte.

Apresento aqui um dos jogos realizados durante o encontro, que tem por nome Oráculo e que faz parte da categoria *Práticas do Zanzar – Cartografias*. O ensaio visual deste texto é o resultado da minha experiência durante esse momento do encontro. A descrição do jogo é a seguinte:

- a) Escreva uma pergunta, de qualquer natureza;
- b) Sorteie uma pergunta (não pode ser a sua);
- c) Responda à pergunta sorteada através da observação dos elementos da paisagem;
- d) Retorne ao grupo e leia a resposta encontrada.

Instrução: Deixe-se surpreender pelo espaço! Coloque sua atenção de forma flutuante por entre a arquitetura! Fabule para além do que vê! O que uma sinaleira pode dizer sobre a pergunta? A forma como você observará os elementos da espacialidade em relação à pergunta será o meio para a elaboração da resposta. A cidade é o oráculo, e seu corpo, o catalisador.

Tempo de realização neste dia: 40 min.

Ponto de encontro final: Centro de Eventos Benedito Nunes (CEBN), Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém/PA.

Transcrevo aqui algumas perguntas feitas – uma se perdeu no caminho: (a) “Um lugar que traz a você a sua sensação favorita! Qual lugar? Qual sensação?”; (b) “Como não cair em imagens vazias?”; (c) “Onde tem jurema por aqui?”; (d) “Ainda é possível compartilhar um espaço comum, tomar uma decisão coletiva?”; (e) “Por que magoamos quem amamos?”.

Avaliação: Nesse jogo, o caminhante é convidado a ampliar suas percepções sensoriais e sinestésicas em relação ao espaço percorrido. A resposta será o resultado da experiência individual desse sujeito, sendo essa atravessada pela subjetividade, pela compreensão da pergunta e pelos meios pelos quais esse jogador se relaciona com a paisagem. Assim, a resposta é o coeficiente psicogeográfico e topofílico da experiência singular cidadã. Como em outros momentos em que propus

² A definição de cada fundamento está na tese de doutoramento da autora. Cada um deles baseia-se em experiências de campo interinstitucionais (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio Grande e Universidade Federal do Rio Grande do Sul) que aconteceram como complemento à pesquisa teórica. Também são fruto de análise de escritoras(es) que se detiveram no tema da caminhada, como Rebecca Solnit, Merlyn Coverley, Francesco Careri, Lauren Elkin, entre outras(os). Nesses escritos, observamos a fundamentação do caminhar como arte, como meio de aprendizagem, de fruição, de acesso a liberdades, de construção de conhecimentos sobre si e o mundo.

³ Cada categoria reúne jogos que trabalham diferentes relações entre o corpo e a paisagem. De forma resumida, a saber: (1) Ambiências: o foco está no corpo em relação ao espaço, e nesta série estão jogos que trabalham os cinco sentidos em separado; (2) Cartografias: a atenção é na geografia do espaço e no modo como esta se relaciona com o corpo; (3) Artistas: são releituras de ações em caminhada de diferentes artistas visuais, cênicos e sonoros; e (4) Poéticas do Lar: são jogos para se fazer em casa.

esse jogo, a singularidade e o momento de vida do participante, bem como sua compreensão dessa prática, conduziram o modo de encontro a resposta. Naquele dia, questões relativas a maternidade e estar distante, término de relacionamento, questões da própria pesquisa que levaram o sujeito ao evento, entre outras, apareceram nas respostas, como que atravessando a pergunta, às vezes a tangenciando, às vezes a complementando. A avaliação dessa prática constitui-se em um diálogo após a realização da deriva, no qual cada caminhante compartilha a pergunta, a resposta e a forma como chegou a essa resposta. Durante essa partilha, muitos dados sobre as cidades surgem, assim como há o aprimoramento da propriocepção ao longo do percurso, aprendizados sobre a maneira como esse caminhante se relaciona com o meio, as potencialidades do caminhar como prática de fruição e o desafio de ler o ambiente através do extracotidiano. Também são atividades que convocam a sensação de habitar o aqui e agora; são jogos que estimulam a presença (caminhar como presentificação), algo caro a nós, artistas da cena. Há cheiros, formas, sons que vão compondo essa geografia e afinando nossa percepção.

Relato pessoal: Eu sorteei a pergunta “Como não cair em imagens vazias?” e caminhei como estrangeira, descobrindo aquele território desconhecido a mim, pois era minha primeira vez caminhando no campus. Sendo uma prática que se alinha também a questões político-sociais, pois pouca atenção aos elementos da paisagem e à relação entre eles, bem como questões pertinentes ao campo do urbanismo, como o direito à cidade, é notório durante um caminhar exploratório identificar situações daquele espaço, como, neste caso: a quantidade de lixo pelo caminho, descartes irregulares, pouca circularidade pedestre (estranho por ser um campus universitário – talvez fosse período de férias) e o contato com o Rio Guamá, e uma rica vegetação faz do campus um lugar agradável de ficar e nos coloca em frente à realidade de se estar numa região amazônica. Eu me interroguei: às vésperas da 30ª Conferência das Partes da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP-25), que acontecerá em Belém/PA – sendo essa uma região amazônica e sobre cuja preservação seguidamente discutimos –, por que tem tanto lixo espalhado por esse *campus*? Não ousei responder a essa pergunta. Voltei à do Oráculo: “Como não cair em imagens vazias?”. Provocada pelas palavras “imagens”, “vazias” e “cair”, iniciei um processo de fotografar a paisagem tendo a pergunta como imperativo. Assim, fotografei alguns espaços vazios, nos quais se observam janelas urbanas, buracos que surgem em meio a árvores, rios, ruas e outros elementos da paisagem e que dão a ver o espaço em profundidade⁴.

Resposta: A construção de imagens é um processo de acerto e erro. Às vezes vamos cair em vazios de ideias, de conceitos, de formas; muitas vezes vamos errar. E errar é bom. Errar é errância, é estar errante, é vaguar com outros caminhos, com outros lugares... se propor a cair no vazio e então emergir no novo. Tem que fazer. Tem que produzir imagens. Tem que fotografar. Tem que registrar. Algumas significaram nada. Outras significaram algo. Mas nenhuma é em vão. Fotografar vazios. No fundo de cada imagem, em seu vazio, há algo que a compõe, cabendo a pergunta: seriam essas imagens vazias? Que caem no vazio? Ou seu contrário?

⁴ Todas as imagens que compõem este ensaio visual foram capturadas pela autora durante o XII Congresso Nacional da ABRACE, em 2023.



Figura 1. Como não cair em imagens vazias? Primeira imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um recorte pequeno de papel, mas não conseguimos identificar o que está escrito. No fundo da imagem, está uma ponte de madeira quebrada que dá passagem na calçada.

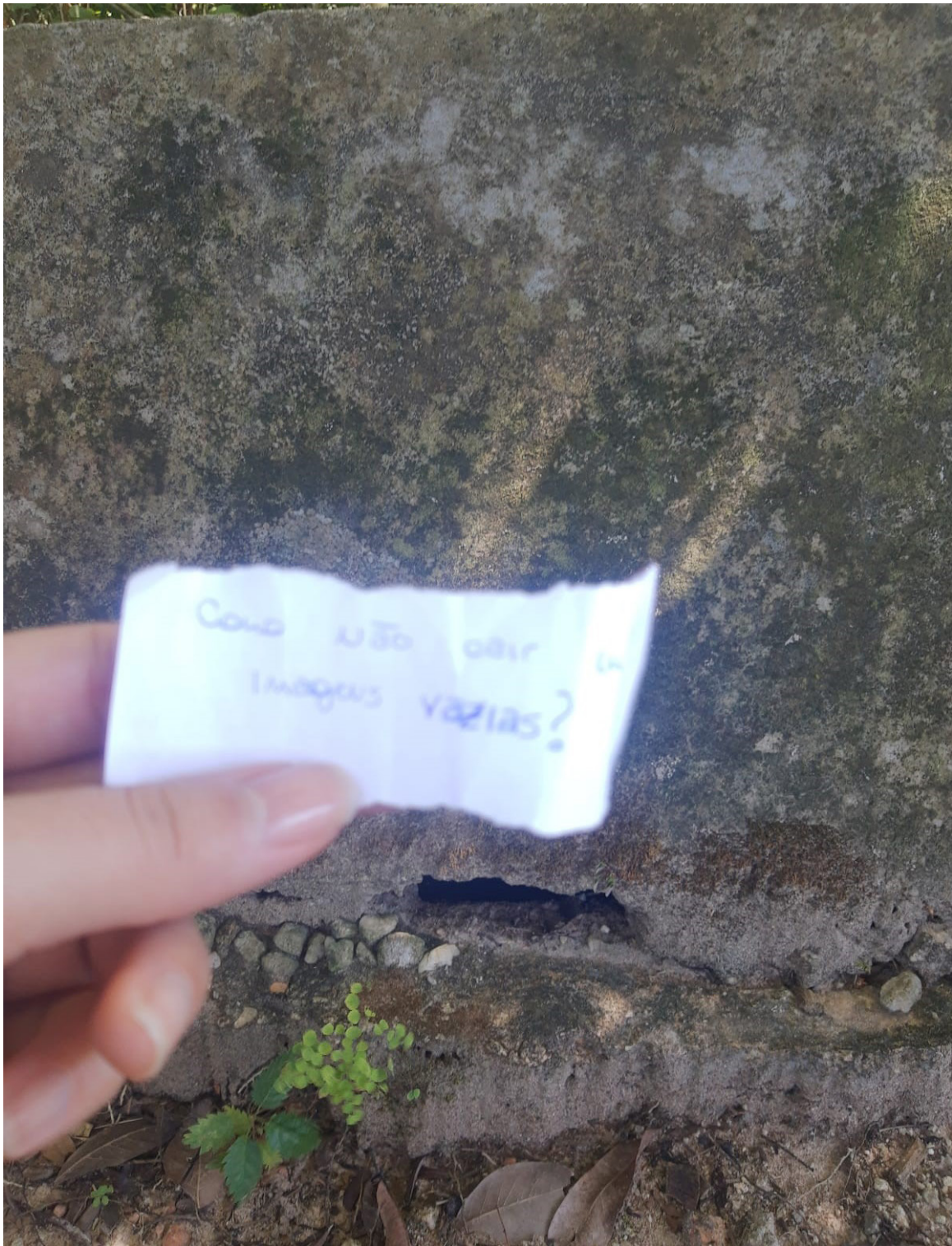


Figura 2. Quedas urbanas. Segunda imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde há algo escrito, mas está borrado. No entorno da imagem, há uma construção em concreto com um buraco circular. Também há algumas folhas e um broto verde de alguma vegetação.



Figura 3. Portais urbanos. Terceira imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde está escrito “Como não cair em imagens vazias?”. Há uma grade de ferro amarela composta de formas geométricas. Há um córrego passando e vegetação em sua margem.

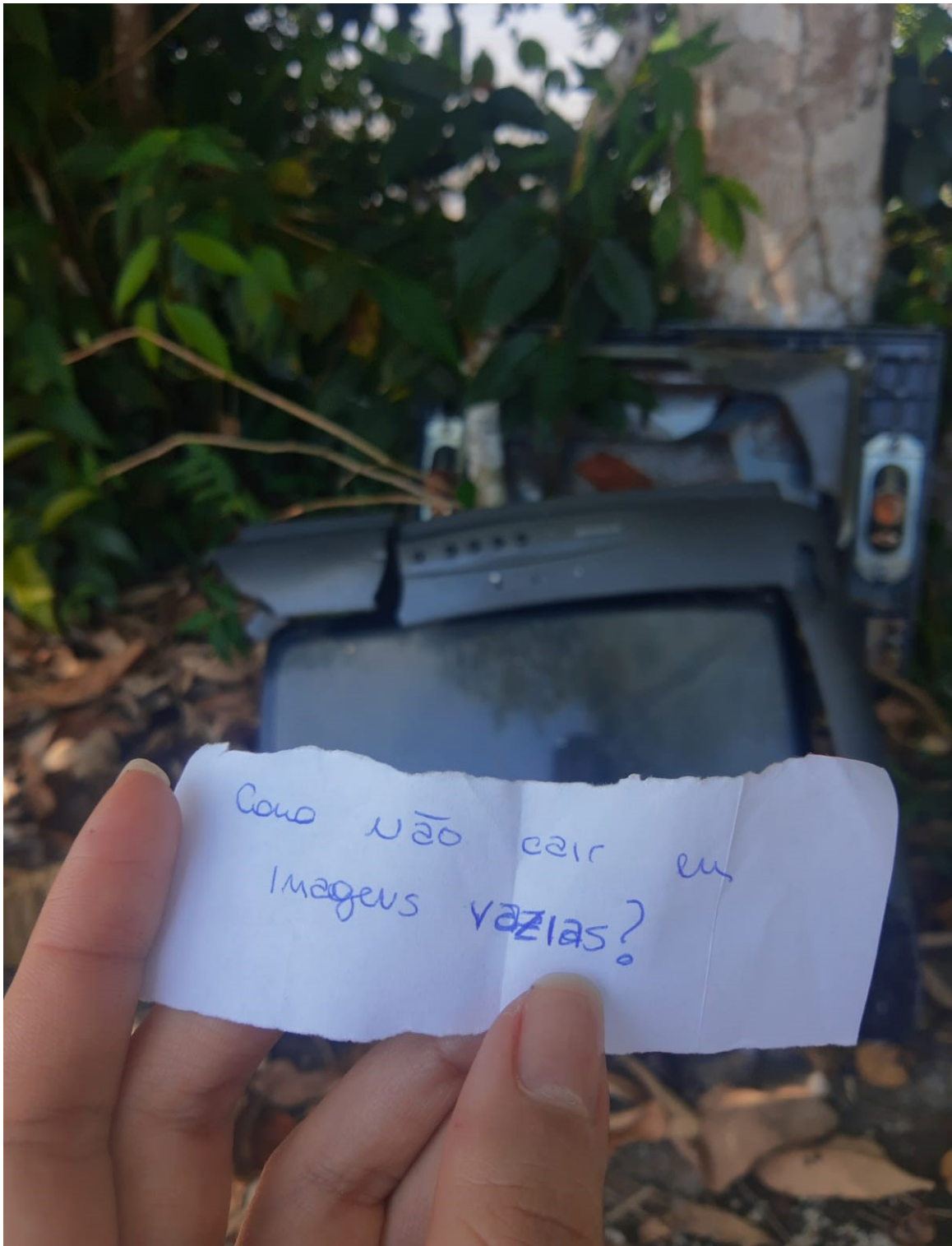


Figura 4. Descartes urbanos. Quarta imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde está escrito “Como não cair em imagens vazias?”. Ao fundo há uma televisão de tubo, pequena, quebrada em duas partes, além de vegetação e folhas secas.

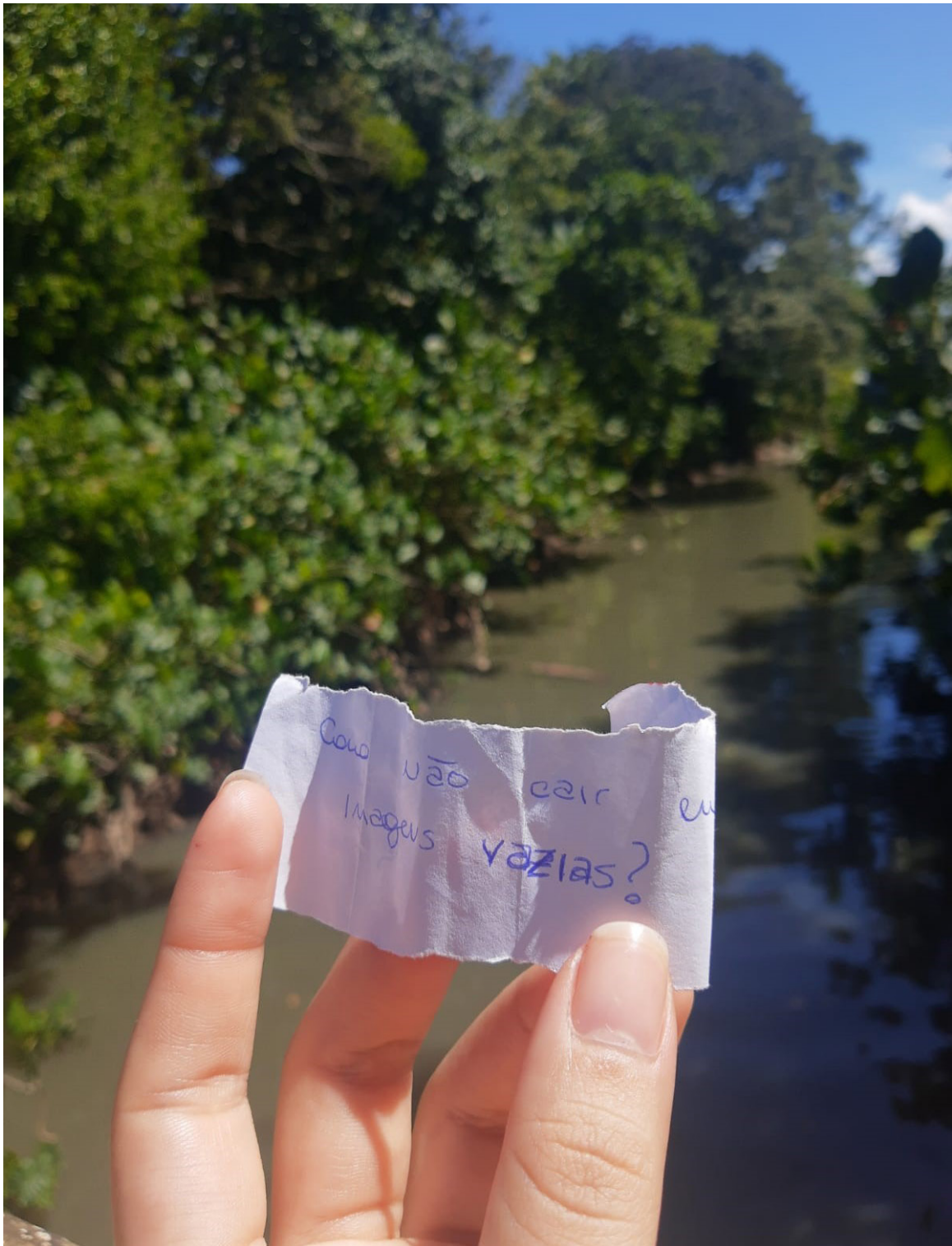


Figura 5. Córregos. Quinta imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde está escrito “Como não cair em imagens vazias?”. Há um córrego com vegetação em suas margens. Há uma forte incidência solar que deixa a imagem com mais luz em relação às outras fotos.

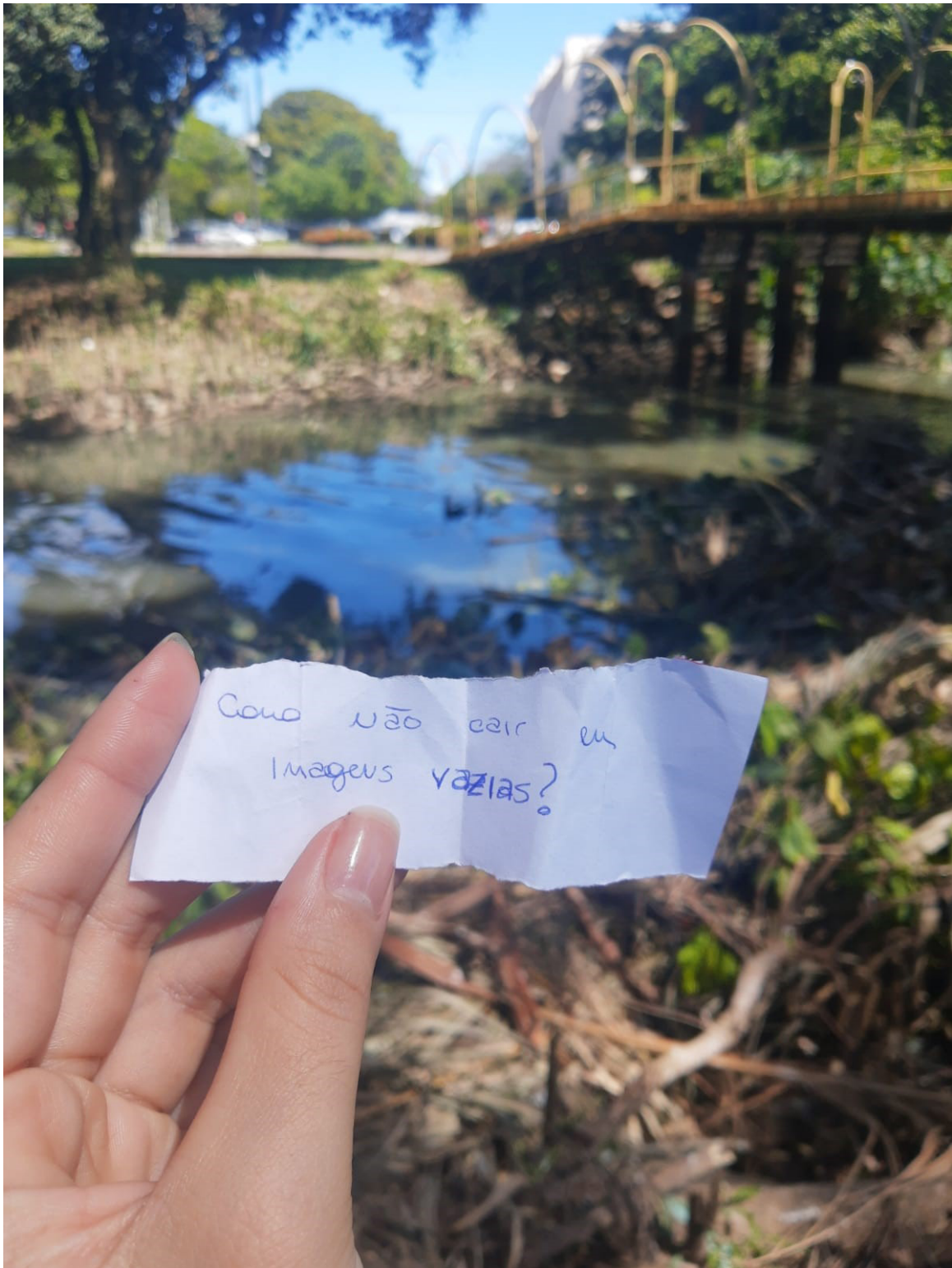


Figura 6. Pontes. Sexta imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde está escrito “Como não cair em imagens vazias?”. Há um córrego, uma ponte que o atravessa, galhos e folhas verdes.

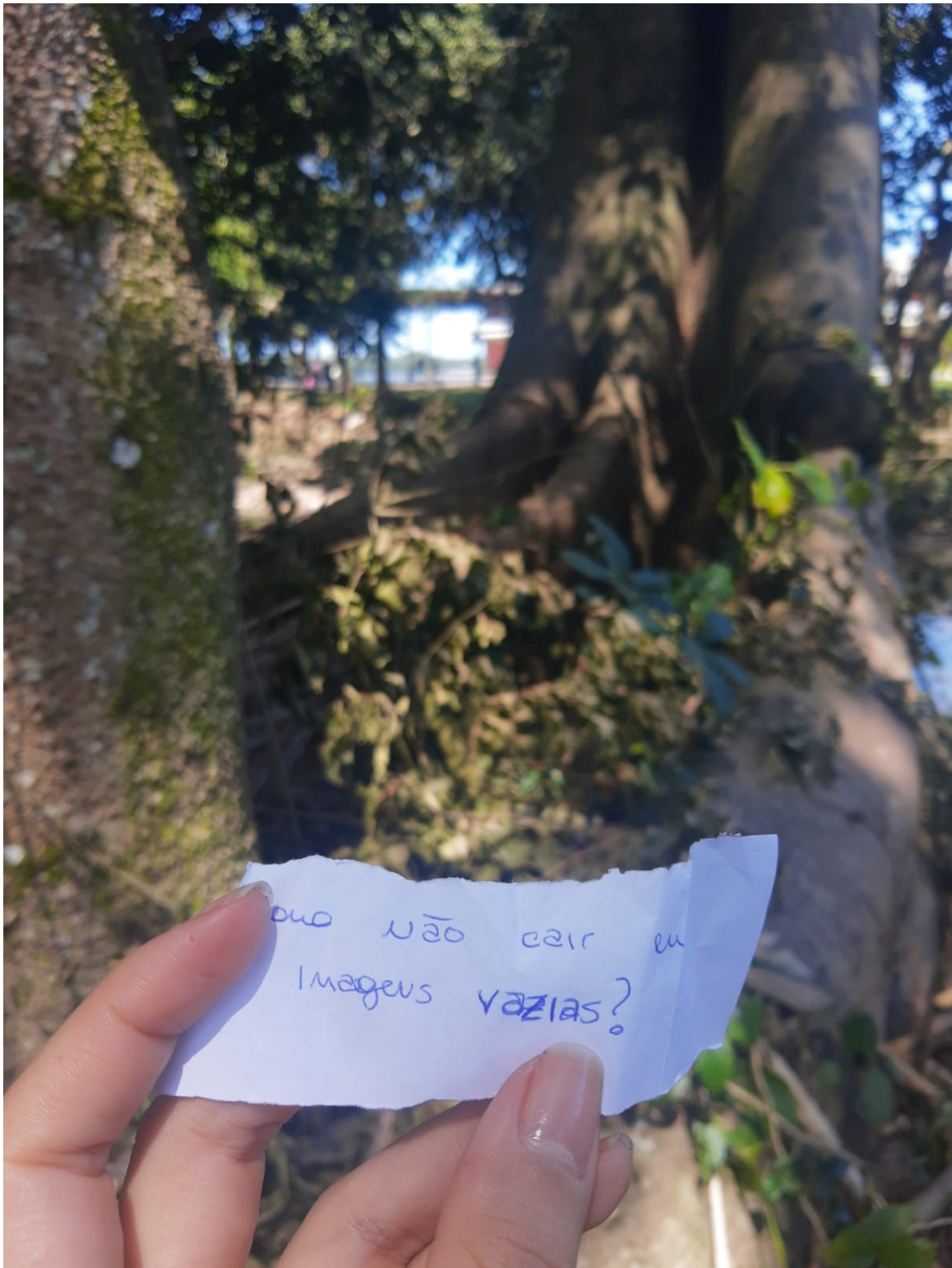


Figura 7. Mata. Sétima imagem.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, em primeiro plano está uma mão segurando um pedaço de papel onde está escrito “Como não cair em imagens vazias?”. Há troncos de árvores, musgos, folhas verdes; por entre dois troncos, em desfoque, há um prédio.

REFERÊNCIAS

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia. **Revista Sala Preta**, v.10, São Paulo, 2010, p.255-267. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>. Acesso em 25 de set. 2023.

JACQUES, Paola Bereinstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A encenação contemporânea como prática pedagógica. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p.45-54. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008045>. Acesso em: 25 de set. 2023.

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

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2017.

TEATRO NA PRISÃO: Sistema de Jogos Teatrais com Presos com Transtornos Mentais em Situação de Prisão

Janaina Lima do Nascimento¹

Micael Côrtes²

RESUMO

Este artigo traz um olhar sensível sobre a importância de uma prática teatral artístico-pedagógico dentro de um ambiente prisional e apresenta um breve relato de minha pesquisa em andamento sobre Sistema de Jogos Teatrais de Spolin com pessoas em situação de prisão em tratamento de saúde mental. Nesse sentido, adotei como principal referencial teórico para estudo o Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin (SPOLIN, 2014; KOUDELA, 1986). Desse modo, tomo como opção metodológica a pesquisa etnográfica (ANGROSINO, 2009) e o terreno delimitado é a Unidade de Saúde de um Complexo Penitenciário localizado na cidade de Rio Branco-AC. Desse modo, busco responder as questões norteadoras dessa investigação para analisar como a prática do Sistema dos Jogos Teatrais de Spolin podem contribuir para qualidade de vida das pessoas em situação de prisão com transtornos mentais.

Palavras-chave: Sistema de jogos teatrais; Teatro na prisão e Preso com Transtorno Mentais.

ABSTRACT

This article takes a sensitive look at the importance of an artistic-pedagogical theatrical practice within a prison environment and presents a brief report of my ongoing research on Spolin's Theatrical Games System with people in prison undergoing mental health treatment. In this sense, I adopted Viola Spolin's System of Theatrical Games as the main theoretical framework for study (SPOLIN, 2014; KOUDELA, 1986). Therefore, I take ethnographic research as a methodological option (ANGROSINO, 2009) and the delimited land is a Health Unit of a Penitentiary Complex located in the city of Rio Branco-AC. In this way, I seek to answer the guiding questions of this investigation to analyze how the practice of Spolin's Theatrical Games System can contribute to the quality of life of people in prison with mental disorders.

Keywords: Theatrical game system; Theater in prison and Prisoner with Mental Disorders.

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação das Artes Cênicas da UFAC com orientação do professor Micael Côrtes. E-mail: janaina.ortiz@gmail.com.

² Micael Côrtes é Doutor em Educação UNESP/Campus de Araraquara com investigação no campo da Pedagogia do Teatro. Ator-pesquisador e Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas: Teatro Licenciatura Plena da Universidade Federal do Acre (UFAC/ Rio Branco) e Líder do GIPT -Grupo de Investigação em Teoria-Prática Teatral.

INTRODUÇÃO

A prisão, uma instituição que tem servido desde sua criação como depósito de corpos e apresentado um discurso de reabilitação traz em seu âmago intenções contraditórias. Sabendo de sua natureza repressora e reconhecendo a importância de existir nesse ambiente práticas mais humanizadas, que de algum modo provoquem rupturas em sua cultura punitiva, que lancei um olhar sensível ao teatro na prisão e despertei o interesse em realizar um estudo sobre o Sistema de Jogos Teatrais com pessoas com transtornos mentais, justamente em um terreno delimitado onde minha vida profissional tem sido construída, a saber: o Complexo Penitenciário de Rio Branco/AC, local em que atuo como assistente social.

Durante o período em que o mundo foi afetado pela pandemia (covid-19)³, passei a compor a equipe de profissionais da Unidade de Saúde Prisional desse Complexo e lá tomei conhecimento da existência de um grupo de pessoas em situação de prisão em tratamento de saúde mental, alojadas na “Ala de Internação”⁴, desenvolvendo teatro. Ao assistir as apresentações teatrais dessas pessoas, realizadas por iniciativa dos presos da faxina, algo não comum para nossa realidade que, surgiu a curiosidade de realizar a pesquisa no campo da Pedagogia do Teatro a partir da temática Teatro na Educação e delimitação em teatro na prisão para entender como essas práticas teatrais podem contribuir na de vida desses indivíduos em privação de liberdade.

Diante da realidade prisional, as questões norteadoras deste estudo são: Como a prática do Sistema dos Jogos Teatrais de Viola Spolin podem contribuir para melhoria na qualidade de vida das pessoas com transtornos mentais em situação de prisão? Como esse sistema pode desenvolver um processo de trabalho significativo para esse público no ambiente prisional? O que o Sistema de Jogos Teatrais realizados com pessoas com transtornos mentais pode revelar?

Dessa forma, o objetivo deste estudo é analisar as contribuições do Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin para as pessoas com transtorno mental em situação de prisão do Complexo Penitenciário de Rio Branco-AC.

Apesar de uma produção significativa sobre o teatro na prisão, o diferencial da proposta aqui apresentada e que lhe torna relevante é o fato dessa investigação partir de uma abordagem metodológica do “Sistema de Jogos Teatrais” com um público prisional duplamente invisível e estigmatizado, pessoas privadas de liberdade com transtornos mentais, pois, vivem em condições específicas de vulnerabilidade social e necessitam para o bem-estar, além de uma atenção médica outros caminhos que tenham em vista o empoderamento desse grupo nas relações sociais, um lugar de fala dentro de uma prática humanizada e que contribuam também para reverter as engrenagens dessa lógica do cárcere que, em um contexto de saúde, tem direcionado quase que toda sua visão numa perspectiva biológica.

Desse modo, uma prática teatral como o Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin dentro da prisão pode ser vista como um processo de trabalho e humanização a partir do seu fazer artísti-

³ Trata-se de uma infecção respiratória aguda que acometeu mundialmente pessoas no ano de 2019 e passou a ser conhecida com corona vírus SARS-CoV-2.

⁴ A ala de internação é um conjunto de celas localizada no fundo da Unidade de Saúde para o alojamento de presos que necessitam de cuidados especiais, em especial da saúde mental.

co-pedagógico, como possibilidade de promover uma aprendizagem ampla e significativa dessas pessoas em situação de prisão.

METODOLOGIA

A investigação mencionada está em andamento com a aplicabilidade de uma “Oficina com o Sistema de Jogos Teatrais de Spolin” iniciada no mês de setembro, com cinco meses de duração, dois encontros semanais de 01h:30m (uma hora e trinta minutos) cada encontro. Durante a Oficina estão sendo feitas as observações, documentação das atividades e também as entrevistas com os nossos informantes, um grupo de oito participantes que estão em tratamento de saúde mental.

Assim, adotei um tipo de estudo descritivo, pois, nele não há intenção de interferir e nem modificar a realidade apresentada. Diante disso, escolhi também uma abordagem qualitativa, que segundo Angrosino (2009) é uma proposta que tem crescido nos últimos tempos, passou a ser muito respeitada em diversas disciplinas e contextos, é possível também identificar nela uma série de características, mas que, de modo geral elas buscam “*esmiuçar a forma como as pessoas constroem o mundo à sua volta, o que estão fazendo ou o que está lhes acontecendo em termos que tenham sentido e que ofereçam uma visão rica*”. (ANGROSINO, 2009. p. 09).

Nesse sentido, tomo como opção metodológica a “pesquisa etnográfica” já que se observa a abordagem qualitativa intrinsecamente associada aos princípios etnográficos. Desse modo, a etnografia conforme Angrosino (2009) ‘é a arte e a ciência de descrever um grupo humano’, portanto, a justificativa pela opção metodológica permite uma interação de forma natural com os informantes dando espaço as particularidades existentes no meio, bem como, a busca de definição de conceitos. Para tanto, os procedimentos etnográficos serão utilizados para gerar a produção de dados como: “Observação Participante, Entrevista e Pesquisa em Arquivo.

Nesse sentido, as entrevistas estão sendo realizadas com os nossos informantes de forma semiestruturadas a fim de alcançar uma certa profundidade com objetivo de sondar significados, explorar nuances e capturar áreas mais obscuras que podem elucidar as questões de pesquisa já explicitada acima mediante a “Oficina do Sistema de Jogos Teatrais” que estão ocorrendo nesta investigação. Para a validade dos dados estou confeccionando o diário etnográfico, visto que considero a importância na descrição dos sujeitos, registros das experiências de trabalho e trocas verbais. O gravador como modo de obter uma certa exatidão do que estiver sendo dito durante a sua realização com o grupo, além disso, o uso de máquina fotográfica e a filmagem como recurso temporal e histórico no registro das informações

Por fim, o tratamento dos dados será analisado a partir das observações do diário de campo etnográfico, os documentos, o relatório do espaço físico e a transcrição de entrevistas semiestruturadas para construir um conjunto de categorias descritivas relacionadas à fundamentação teórica do trabalho. As entrevistas serão analisadas a partir da técnica de análise de conteúdo, modalidade temática apoiando-se em Bardin (1995), pois segundo essa autora é “(...) um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição dos conteúdos das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de

conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (p. 42).

Para tanto, este estudo está sendo realizado na “Unidade de Saúde do Complexo Penitenciário de Rio Branco/AC”, visto que possui uma ala de internação para pessoas em situação de prisão em tratamento de saúde clínico e mental, já que é um espaço que permite um melhor acompanhamento pela equipe de saúde. Neste mesmo local, há 38 pessoas em tratamento de saúde, do qual, selecionei os informantes desse universo, todos eles recebem regularmente acompanhamento psiquiátrico e psicológico e estão com o seu quadro de saúde estável, ou seja, sem crises psicóticas há algum tempo.

O TEATRO COMO UMA PROPOSTA DE PRÁTICA ARTÍSTICA-PEDAGÓGICO NO CONTEXTO PRISIONAL

O teatro em seu fazer artístico pode se apresentar ao longo de seu percurso como uma atividade vital do ser humano, tendo em vista que, sua prática é capaz de trazer no próprio processo de trabalho o aprendizado pela experiência, contribuindo de forma significativa no desenvolvimento humano até mesmo em ambientes marcados pela hostilidade como a prisão. Concilio (2008) em suas considerações sobre o teatro na prisão afirma que, no contexto prisional, o teatro pode criar um espaço que “estimula a autonomia em um ambiente marcado pela heteronomia” (p.155).

No passado enquanto a educação era privilégio de poucos, o teatro teve um importante papel na educação das massas populares e depois do Renascimento, ela não só foi utilizada pela igreja católica como recurso pedagógico, mas, se expandiu nas escolas, instituições públicas, mercados, universidades, tudo com um fim específico de aprendizado, seja de comportamentos, linguagens ou outros como descreve Hansted; Gohn (2020). No seu panorama histórico, conforme essas autoras, o teatro se inscreve como uma arte cujas origens remontam o princípio da humanidade e seu potencial educativo tem sido explorado a muito tempo, mesmo como modo de ensino não formal, ele sempre esteve atrelado ao campo da educação.

Assim, ao considerar o teatro como um importante elemento que traz benefícios ao homem, autores como Concílio (2008) e Vetori (2021) já demonstram em seus trabalhos que é possível desenvolver uma prática teatral artística-pedagógica as pessoas em situação de prisão, porém, é essencial refletir sobre o potencial do teatro e seus valores, tendo em vista que, no contexto da prisão ela pode ter seus limites e quem se compromete com essa prática deve ter persistência diante os obstáculos que se apresentam.

Nesse contexto, embora todos os obstáculos que se possa encontrar num espaço prisional, me posiciono da seguinte maneira, utilizando uma das afirmativas de Lucas (2021) quando a prisão “traz uma força desumanizadora” este poder pode ser retirado à medida que o teatro é bem-sucedido nos espaços de confinamento. Autora ainda revela que o teatro faz com que qualquer pessoa nesse espaço de confinamento por meio dessa prática sinta alegria, que por sua vez, reafirma a humanidade desses indivíduos e a sensação de que o lugar em que vive não pode defini-los.

Lucas (2021) ainda explica que há uma tendência da prisão em se certificar de que os sujeitos que lá estão, jamais percam a noção da sua condição de pessoas confinadas e o teatro, ao contrário, tende a reafirmar a humanidade dessas pessoas. Quando falamos de teatro dentro de prisões, a

princípio podemos sentir que esses dois campos são de mundos adversos e a sua combinação parece não ser bem-sucedida, isso porque, se mergulharmos afundo nesses elementos e observarmos suas funções veremos que possuem natureza totalmente opostas. Enquanto um é capaz de retirar do homem a sua humanidade, a outra é capaz de reafirmá-la e assim seus significados são opostos.

O teatro na da prisão ainda de acordo com Lucas (2021) tem existência marcada por milhares de anos e revela que nesse processo histórico havia mais pessoas envolvidas com teatro na prisão do que se possa rastrear. A autora traz o relato que no século V a.C o governo ateniense já soltava temporariamente seus prisioneiros para participar de espetáculos teatrais, porém, vê-se nesses relatos que nem sempre o teatro se vincula como uma pratica artística pedagógica.

Narvaes (2020) no início de seu artigo sobre Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil, traz a afirmativa de que traçar uma linha do tempo, marco histórico sobre as artes e teatro nas prisões do Brasil, não é uma tarefa facial. Isso supõe a falta de registros, tendo em vista que, a probabilidade de as produções artísticas na prisão concorrerem para sua invisibilidade. Ao refletir sobre a história do teatro nas prisões, essa autora recua na história ao pensar nos pelourinhos, senzalas e relembra do apagamento não só a história, mas, das expressões artísticas dessa população escravizada. Muito embora algumas manifestações de arte tenham sobrevivido ao longo do tempo, como as danças “jongo, capoeira, jongo e outras”, há grandes lacunas deixadas no que se refere ao campo do teatro.

Sabendo da existência de uma linha temporal sobre o teatro na prisão, o teatro enquanto expressão artística, criação humana, não está apartada do homem, seja em quaisquer condições que o indivíduo se encontrar, ela é uma forma de expressão que permanece presente em nosso cotidiano, criada a partir da experiência humana e visão de mundo dentro de um contexto histórico e social. Ela pode ser inventada e reinventada em espaços não convencionais que até parecem ser inviáveis sua existência, como é o caso da prisão.

Os registros fotográficos abaixo são de pessoas privadas de liberdade em tratamento de saúde mental realizando um espetáculo teatral dentro da Unidade de Saúde do Complexo Penitenciário de Rio Branco, esse grupo de teatro amador é conhecido “Prisioneiros de Cristo”. Ela representa um olhar sobre a capacidade, inspiração e superação dos limites no ambiente prisional, que diante da escassez de recursos essas pessoas reinventam formas de reproduzir sua arte.

A FIGURA 1 demonstra a apresentação da peça “A cura de Naamã” em uma cena que o comandante Naamã e Rei da Síria estão em um diálogo. Nessa apresentação teatral, observa-se que eles utilizam de materiais recicláveis (lixo) para montagem de seu figurino e mesmo com poucos recursos e apoio, fazem o possível para realizar as apresentações. Vemos na imagem espadas, capacetes, escudos, coroas, pulseiras feitas com papel alumínio retiradas das marmitas, além disso papelão, muito comum de ser encontrado nesse espaço. Há também pedaços de espuma de colchões velhos e batas que foram feitas com os próprios lençóis de dormir.

Diante da falta de oportunidades, esses sujeitos em tratamento de saúde mental são muitas vezes impossibilitados de terem acesso aos mesmos espaços (direitos) que outros que não estão em sofrimento mental. O fato de possuir transtorno mental já os segregam e os isolam da vida social. O banho de sol por exemplo, que dentro do sistema prisional é uma atividade do cotidiano, em época atrás essas pessoas com transtornos mentais eram limitadas a essa mesma atividade



Figura 1. Conversa entre Naamã e o Rei.

Fonte: Compilação do autor (2023.)

Sem terem possibilidades de estarem inseridos nas mesmas atividades internas de outros reeducandos em cumprimento de pena, nesse caso, se articularam por iniciativa espontânea e passaram a realizar essa prática teatral

MEUS INFORMANTES NA PRISÃO: QUEM SÃO ELES?

Os Internos da Unidade Básica de Saúde do Complexo Penitenciário.

Na realidade brasileira, pelo menos de acordo com normativas que regem essa sociedade, todos os indivíduos que cometem crimes deverão ter resguardados seus direitos, com exceção da liberdade. Em nossa Constituição Federal de 1988, independente de raça, religião, condição de saúde mental e outros, ninguém poderá ser submetido a penas de caráter perpetuo e como cidadãos devem ter suas vidas preservadas. Assim, em tese, apesar de seus corpos serem destinados as prisões, eles terão que ter todos os seus direitos fundamentais garantidos, mesmo que, no cotidiano não seja essa uma verdade absoluta, mas, diante o aparato jurídico esse público deve ser amparado.

Sabemos que as prisões exercem uma função ideológica por retirar do convívio social todos aqueles que representam uma “ameaça a sociedade”. Assim Davis (2018) afirma que:

A prisão, dessa forma, funciona ideologicamente como um local abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais (p.16).

A partir dessa afirmativa é possível inferir a ideia de que, se essas pessoas em situação de prisão são indesejáveis para sociedade, aquelas que possuem algum transtorno mental, então, representam o grupo dos mais segregados do sistema, sendo para tanto, sujeitos passíveis de esquecimento.

Mais nesse contexto, em que se fala de pessoas privadas de liberdade, qual seria a definição de transtorno mental? De acordo com DMS-5⁵ o transtorno mental pode ser conceituado como uma disfunção da atividade cerebral que são provocados por complexas alterações do SNC (Sistema Nervoso Central), esse termo que foi criado pela Associação psiquiátrica Americana é derivado do inglês “*mental disorder*”, que significa desordem mental. Essas disfunções podem afetar o humor, o comportamento, o raciocínio e também influenciar na concentração e memória. Este conceito não distingue pessoas em situação de prisão a pessoas livres.

Para tanto, na resolução 487 do CNJ (Conselho Nacional de Justiça)⁶ em seu artigo 2º considera a pessoa com transtorno mental ou qualquer forma de deficiência psicossocial, como aquela que possui algum comprometimento, dificuldade ou impedimento psíquico, intelectual ou mental que, confrontada com barreiras atitudinais ou institucionais, tenha invisibilizada a plena organização da vida ou lhe cause qualquer sofrimento psíquico e que apresente a necessidade de cuidado em saúde mental seja em qualquer fase do ciclo penal.

Muito embora tenham normativas que defendam seus interesses, ainda, esse grupo sofre um intenso processo de desconstrução das suas identidades e a própria condição de transtorno muitas vezes é a causadora da perpetuação do confinamento. Os estigmas, estereotipados projetados pela questão de saúde mental levam a sociedade a vê-los como sujeitos altamente perigosos.

No cotidiano de trabalho, por exemplo, me deparo com pessoas sendo submetidas a medida de segurança pelo poder judiciário no próprio cárcere. Embora tenham sido isentas da responsabilidade pelo crime por não entenderem o caráter delituoso à época do ocorrido, são mantidas em situação de prisão em locais com características não compatíveis a política antimanicomial. Suas alas possuem pequeno espaço, não há leitos, não há celas individuais e elas ficam aglomeradas, as medicações apesar de serem controladas por funcionários não são entregues diretamente por eles, não existe uma equipe especializada em saúde mental, muito embora a equipe de saúde existente se esforce para desenvolver um trabalho mais humanizado.

A Lei de Execução Penal (BRASIL, 1984), que não contempla a política antimanicomial, afirma que as pessoas com transtornos mentais em medida de internação deveriam estar em hospitais de

⁵ Manual de diagnóstico estatístico de transtornos mentais.

⁶ Esta resolução trata-se da instituição da Política Antimanicomial do Poder Judiciário para pessoas com deficiência psicossocial que estejam em cumprimento de pena em qualquer que seja o regime.

custódia, um ambiente que nunca existiu no Sistema Penitenciário do Acre e hoje está em processo de desativação em todo território nacional devido a Resolução 487/2023 do CNJ. Isso significa violação de direitos que avançam por décadas, as Leis vão se tornando ultrapassadas e ainda assim não tem seu cumprimento efetivo. Assim o espaço hoje onde essas pessoas deveriam estar, residências terapêuticas, são locais inexistentes na realidade acreana.

Como não há local adequado a esse público e as demandas de internação pelo poder judiciário vão se elevando, a pessoas com transtornos mentais acabam sendo inseridas para cumprimento de medida dentro da própria penitenciária, em uma ala da Unidade de Saúde Complexo Penitenciário de Rio Branco, que não possui profissionais especializados em saúde mental e que só deveria ser um lugar de casos de baixa complexidade.

O maior problema do sistema prisional ainda não é a inserção de pessoas com transtornos para cumprimento de pena ou medida de segurança em local inadequado, é o esquecimento que se dá a esses sujeitos, pois, ficam à mercê da burocracia para a desinstitucionalização, dependem de realizar exames para se constatar que estão aptos a retornar a sociedade, porém, enfrentam uma série de empecilhos que vão confinando-os nesses lugares por mais tempo do que o esperado, muitas vezes maior se tivesse recebido uma sentença de um cidadão comum.

Goffman (1987) explica que a sociedade cria meios para categorizar as pessoas através de atributos, uma espécie de identidade social ou status social, que por sua vez, baseiam-se em pre-concepções transformadas em normativas, esse é um modo que passa a incluir ou excluir grupos. Um reeducando com transtorno mental em situação de prisão que cumpre pena há muitos anos, se conseguir a liberdade ainda terá que carregar consigo o estigma social de perigoso, criminoso, doente mental, entre outros estereótipos que influenciarão negativamente na sua vida social.

Esse breve comentário sobre nossos informantes é uma forma de trazer um exemplo para reflexão sobre como eles são vistos socialmente e instigar um posicionamento contra hegemônico das ideologias existentes na instituição prisão, a fim de procurarmos ter cautela ao falar dessas pessoas e evitar a reprodução de mais estereótipos do que eles enfrentam no cotidiano.

É comum vermos dentro do sistema prisional, por exemplo, funcionários da segurança ainda se referirem as pessoas privadas de liberdade por termos pejorativos que não os identificam como pessoa. Muito embora seja um direito de ser chamado pelo nome, o desrespeito a esse direito pode implicar em um processo de perda da identidade. Já me deparei em muitos momentos funcionários da segurança, colegas de trabalho, utilizar o termo “preso” até outros mais ofensivos para identificá-los como criminoso e bandido, porém, se analisarmos estas palavras já trazem consigo uma carga de preconceito, pois, enfatiza uma condição permanente de prisão. Conforme Vettori (2019) essa condição de prisão é passageira e por isso, temos que ter cuidado ao se referir a esse público.

No caso dos nossos informantes com transtornos mentais, além de enfrentarem o desrespeito a sua própria identidade pela instituição, também não são poupados de termos pejorativos advindos de outros encarcerados, por sua vez, mesmo inseridos em contexto semelhante, fazem questão de inferiorizar essas pessoas em tratamento de saúde mental. “Doidinho” é um dos termos comuns utilizados por sujeitos privados de liberdade que de algum modo fazem o uso de medicação controlada. Se referem tanto a medicação como também para tratar seus pares que estão em tratamento da saúde mental. Um exemplo de frases comuns “Eu quero tomar meu doidinho!”, “Vai na ala dos doidinhos!”

Muito embora, um termo no diminutivo pareça inofensivo, ele pode trazer uma série de consequências a esse público, desde não aceitação do tratamento de saúde, como também exclusão social no próprio meio carcerário e outros ambientes sociais.

O Doutor Leonardo Pinho, Diretor da Promoção dos Direitos da População em Situação de Rua do Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania e da Mesa Diretora do Conselho Nacional de Direitos Humanos - CNDH que contribuiu com suas ideias no seminário internacional de saúde mental, realizada dia 18 de maio de 2023, apresentou em sua pauta a necessidade de profissionais que atuam na saúde mental dentro do contexto prisional trazerem o questionamento de quem são esses sujeitos, pois é de suma importância para quem está cotidianamente envolvido com esse público da saúde mental em privação da liberdade, refletir sobre eles. Muito embora no seminário ele fale do recorte das políticas de saúde mental, no seu discurso inclui a temática sobre os corpos e territórios do Brasil e completa dizendo que esses sujeitos com transtornos mentais são pessoas na qual o Estado Democrático de Direito não se fez presente

O SISTEMA DE JOGOS TEATRAIS DE VIOLA SPOLIN COM PESSOAS COM TRANSTORNOS MENTAIS

Desgranges (2006) nos diz que o sistema de jogos teatrais ou “sistema de atuação” foi criado pela artista e assistente social norte americana Viola Spolin (1906-1994) no ano de 1940 a partir da inspiração em trabalhos de Stanislavski e Neva Boyd. Tais jogos referem-se a um conjunto de exercícios baseados em jogos de improvisação e teve como objetivo inicial libertar as crianças de comportamentos rígidos e mecânicos em cena e com o passar das experiências os jogos se expandiram para pessoas de todas as idades. Ela considerava que todos que desejassem seriam “capazes de atuar” independentemente de talento e tal aprendizado se daria pela experiência, desse modo, essa abordagem metodológica visa o aprendizado da atuação teatral uma vez que “(...) Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. “Talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso” (SPOLIN, 2006, p.3)

Em “Jogos Teatrais na Sala de Aula” traduzido por Ingrid Koudela em 2017, Viola Spolin expõe que embora a escola negue até os dias atuais o jogo como um poderoso instrumento de ensino/aprendizagem, teóricos como Russeu, Dewey, Piaget e outros, se posicionaram contra essa visão empírica com argumentos, comprovando a importância do jogo no processo de aprendizagem na infância, desse modo, Spolin (2017) considera os jogos teatrais algo a mais que uma mera atividade lúdica, mas que se constitui como a cerne da inteligência humana.

Em Spolin (2014), no manual de instrução dos jogos teatrais informa que abordagem dos jogos criada, apresenta múltiplas dimensões tanto teatrais como extra teatrais e podem ser introduzidos em variados campos como: a psicologia, recreação e recomenda até sua utilização *nos trabalhos em prisões, saúde mental* e especialmente educação.

De acordo com Spolin (2010) A prática teatral desses jogos trabalha conforme os níveis intelectual, físico e intuitivo do jogador, porém, o intuitivo, necessita ser especialmente considerado, pois facilitará a capacidade das resoluções cênicas. Embora o intuitivo seja visto como algo pertencente

apenas uma parcela de privilegiados, ela é inerente ao ser humano, temos a capacidade de desenvolver nosso lado intuitivo.

Koudela (1992) ao explicar a proposta metodológica de Spolin, afirma que a autora considera o processo de atuação teatral com base na participação do jogo, pois, através desse envolvimento criado na relação do jogo, que o jogador irá desenvolver a liberdade pessoal, porém, sem deixar de se fixar nos limites de regras estabelecidas. É nesse processo que o jogador poderá desenvolver habilidades que através da interiorização, poderão fazê-lo um jogador criativo.

Uma das características do sistema spoliano é seu sistema ser regido por regras, que por sua vez, passam a incluir a “Reformulação da Estrutura Dramática” (Onde/lugar? Quem/personagem? e o Que/ação dramática); o Foco; a Instrução; a Fisicalização e a Avaliação. Os termos: Onde? Quem? e o Que? são utilizados em substituição dos termos teatrais ‘cenário’, ‘personagem’ e ‘ação de cena’. A opção por substituir esses termos tradicionais visa de acordo com Desgranges (2006) “possibilitar que os participantes lancem um olhar novo para estes elementos próprios da arte teatral, deixando de lado os conceitos que trazem consigo um peso, uma carga, que pode inibir a ação espontânea” (p.112).

Ao falar sobre o “Foco” nos referimos ao ‘ponto de concentração’ do jogador no envolvimento com o problema. Nele há um duplo referencial como expõe Koudela (1992), um deles trata-se da delimitação do campo do jogo que vai garantir o envolvimento do jogador em cada momento do jogo e a função que ele exerce no processo, como resultante, possibilitará a exploração e descoberta de unidades mínimas da linguagem teatral. A “Instrução” faz parte do jogo, é usada quando os jogadores estão em cena no sentido de alertar o participante que estiver desviando de seu caminho. Para Spolin (2010) a Instrução serve como guia quando se trabalha o problema dentro do grupo.

Com “Fisicalização” Spolin (2010) afirma que o aluno poderá ter uma experiência pessoal concreta, no desenvolvimento da liberdade da expressão física e sensorial. Portanto, é através da fisicalização que encontramos o caminho para o desconhecido e intuitivo, além de aprender que, a realidade do palco deve ter espaço, substância, textura e profundidade uma vez que:

Ao Fisicalizar (mostrar) o objeto (emoção ou personagem), ele abandona quadro de referências estáticos e se relaciona com os acontecimentos, em função da percepção objetiva do ambiente e das relações do jogo. O ajustamento da realidade a suposições pessoais é superado a partir do momento em que o jogador abandona a sua história de vida (psicodrama) e interioriza a função do foco, deixando de fazer imposições artificiais a si mesmo e permitindo que as ações surjam da relação com o parceiro (SPOLIN, 2010. p. 23).

Por fim, a “Avaliação” que tem por objetivo a ‘resolução do problema’ de cena pelos jogadores e envolve também a participação de todos os membros do jogo numa relação de ajuda mútua e sem julgamentos por parte dos observadores, pois ela acontece como um auxílio do grupo a partir do estabelecimento de um vocabulário objetivo e comunicação direta como uma forma de esclarecer o ponto de concentração, conforme Koudela (1992).

Nessa perspectiva, ao pensar na aplicabilidade do Sistema de Jogos Teatrais de Spolin com os sujeitos privados de liberdade da saúde mental, é necessário considerar que, apesar de estarem em tratamento de saúde, essa situação não pode ser argumento para impedi-los de realizarem práticas que proporcionam um bem estar e são vitais até para a qualidade de vida.

Desse modo, mesmo que em privação de liberdade e/ou em tratamento de saúde mental, eles não podem ser excluídos do acesso ao trabalho, a educação, a saúde, a cultura, a arte e outros direitos que se fazem necessários para suas vidas. Assim, o objetivo é contribuir para melhoria da qualidade de vida desses sujeitos com transtornos mentais a partir da prática teatral com o Sistema de Jogos Teatrais.

Como o homem em situação de prisão não é exatamente livre para fazer o que deseja, necessita vivenciar momentos que possibilitem também o refúgio dessa realidade opressora. Assim, o teatro dentro da prisão também pode desempenhar um papel significativo da vida dessas pessoas privadas de liberdade, mesmo considerando que um corpo aprisionado não é o mesmo que um em liberdade...

Ao tratar da temática descrita acima, Côrtes (2014) em seu estudo afirma acreditar que “o ensino de teatro no espaço escolar [ou em outros espaços] possibilita uma ampla aprendizagem, considerando-se o processo do fazer teatral uma maneira de gerar contribuições para a formação da pessoa, em seus aspectos afetivos, cognitivos, sociais e estéticos” (p.62). Nos diz ainda que o fazer teatral no espaço educativo não consiste em formar atores, dramaturgos, cenógrafos, encenadores, sonoplastas etc., mas sim possibilitar essa experiência para que esse fazer teatral contribua com a formação da pessoa, por meio de um processo que abarque o autoconhecimento, o trabalho coletivo, a responsabilidade, o comprometimento e a criação mediante um projeto artístico-estético-pedagógico.

Apesar de não encontrar ainda trabalhos acadêmicos ou estudos relacionados a Sistema de Jogos Teatrais diretamente com pessoas com transtornos mentais em situação de prisão, essa prática tem sido comum e fonte de resultados positivos em pesquisas acadêmicas em outras prisões do Brasil⁷. Experiências revelam o potencial educativo e social do Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin e demonstram que é possível aplica-la em diferentes públicos.

Diante da realidade que vivencio cotidianamente, posso inferir que o percurso deste estudo sobre o Sistema de Jogos teatrais ao mesmo tempo que tem sido estimulante, mostra-se desafiadora, pois a natureza de um sistema prisional é limitar a pessoa em situação de prisão de qualquer prática que não tenha uma lógica punitiva. No caso em questão, tenho tido dificuldades na realização da oficina, as deficiências de segurança e espaço são fatores suficientes para dificultar as ações voltadas para o desenvolvimento do trabalho com os jogos teatrais, além disso, por não ser uma prática de importância fica em segundo plano.

REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michel. **Etnografia e Observação Participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1995.

CARDOSO, Hansted, Talitha; Gohn, Maria da Glória. Teatro e Educação: uma relação historicamente construída. **Revista Científica Eccos**, núm. 30, enero-abril, 2013, pp. 199-220 Universidade Nove de Julho São Paulo, Brasil.

⁷ Côrtes (2014), Silva e Duarte (2020), Silva (2020)

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Resolução 487**. Institui a Política Antimanicomial do Poder Judiciário e estabelece procedimentos e diretrizes para implementar a Convenção Internacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência e a Lei n. 10.216/2001. Disponível em < <https://www.cnj.jus.br/pjecnj/Processo/ConsultaDocumento/listView.seam?x=23022421033876500000004565616>> Acesso em 21 de julho de 2023.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e Prisão: Dilemas da liberdade artística**. 2008. HUCITEC. São Paulo.

CÔRTEZ, Micael. Portas Entreabertas: um relato etnográfico a partir de um fazer teatro com pessoas privadas de liberdade – para além do espetáculo. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 351-376, maio/ago. 2014.

DAVIS, Ângela. **Estarão as Prisões Obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JUNIO José Simão de Almeida. (Org.) **Lexico da pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015

LUCAS, Ashley E. **Teatro nas prisões e a crise global do encarceramento**. Hucitec. 1ed. 2021. 330 pg

NARVAES, Viviane Becker. Contribuições para uma história do teatro nas prisões do Brasil. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1–29, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200101. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18847>. Acesso em: 06 set. 2023.

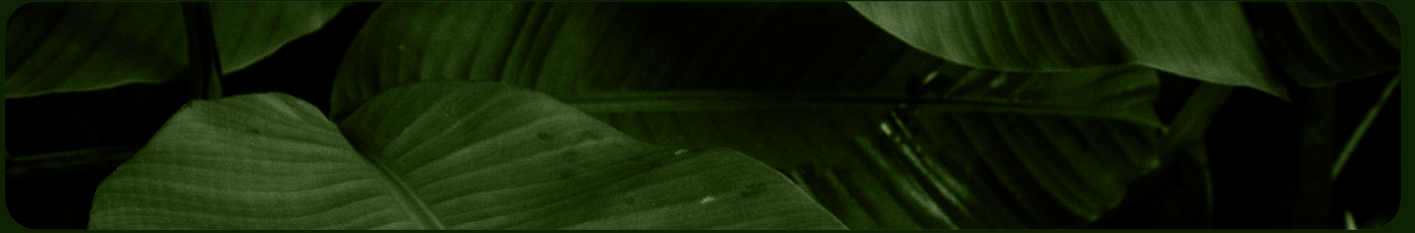
SILVA, E. de P. Jogos teatrais e educação penitenciária em Macapá. **Moringa - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 11, n. 2, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2020v11n2.56521. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/56521>. Acesso em: 08 out. 2023.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **O Jogo Teatral no livro do diretor**. Tradução de Ingrid D. Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2019.

VETORI, Caroline. **Estendemos Nossas Memórias ao Sol**. Caminhos para uma dramaturgia da escuta com mulheres em privação de liberdade. Hucitec, 2022.



16

POÉTICAS ESPACIAIS VISUAIS E SONORAS



A COR COMO ELEMENTO SENSORIAL NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA: procedimentos, resultados e provocações de pesquisa

Laura de Paula Resende¹

RESUMO

O presente trabalho apresenta parte dos resultados da pesquisa de mestrado intitulada *A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica* que objetivou investigar as potencialidades dos aspectos sensoriais das cores aplicados no campo da iluminação cênica, pensando a sensorialidade como fenômeno que acontece e se define na expansão do conceito de visualidade. A metodologia foi estruturada em três etapas que consistiram em uma pesquisa teórico-conceitual sobre o fenômeno cromático, na elaboração e realização das entrevistas com oito iluminadoras e no posterior processo de análise e cruzamento dos dados obtidos nas duas primeiras etapas. A pesquisa propõe uma reflexão sobre os modos como as teorias das cores associadas às ferramentas técnicas, recursos científicos e conceitos específicos do campo da iluminação cênica são manipulados nos processos de criação das profissionais entrevistadas.

Palavras-chave: Iluminação cênica; teorias das cores; sensorialidade; visualidade.

EL COLOR COMO ELEMENTO SENSORIAL EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN ILUMINACIÓN ESCÉNICA: Procedimientos de investigación, resultados y provocaciones

RESUMEN

Este trabajo presenta parte de los resultados de la investigación de maestría titulada *A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica*, que tuvo como meta investigar el potencial de los aspectos sensoriales de los colores aplicados en el campo de la iluminación escénica, pensando de la sensorialidad como acontecimiento que sucede y se define en la ampliación del concepto de visualidad. La metodología se estructuró en tres etapas que consistieron en la investigación teórico-conceptual sobre las características cromáticas, la elaboración y realización de entrevistas con ocho sujetos iluminados y el posterior proceso de análisis de datos obtenidos en las dos primeras etapas. La investigación propone una reflexión sobre las formas en que las teorías del color asociadas a herramientas técnicas, recursos científicos y conceptos específicos del campo de la iluminación escénica son manipuladas en los procesos creativos de las profesionales entrevistadas.

Palabras clave: iluminación escénica; teorías del color; sensorialidad; visualidad.

¹Graduada em Teatro – Licenciatura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas pela mesma instituição, com pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: lauraresende7@gmail.com

INTRODUÇÃO

A pesquisa de mestrado aqui apresentada volta-se para a análise das possibilidades de uso das cores nos processos de criação em iluminação cênica considerando seus aspectos sensoriais. A partir de um estudo aprofundado sobre teoria das cores, buscou-se compreender como profissionais que atuam na área de iluminação cênica pensam o fenômeno cromático e como utilizam as cores em suas práticas artísticas, desde os procedimentos iniciais de desenho de luz, até a execução dos projetos elaborados. A relevância desse recorte justifica-se pelo baixo número de estudos e publicações relacionadas diretamente à área de iluminação cênica no Brasil, principalmente quando se tratam de referências que versam sobre o uso das cores nessa área. Apesar deste fator, ressalta-se que o cenário esboçado tem se transformado e, nos últimos anos, principalmente a partir de 2010, houve um aumento significativo nas pesquisas científicas que culminaram em publicações de teses, dissertações e artigos sobre iluminação cênica (Resende; Nosella, 2022)

Nesse contexto, a pesquisa desenvolvida por Hamilton Saraiva (1999), pesquisador pioneiro na área de iluminação no Brasil, apresenta uma importante contribuição para o estudo das cores no campo da iluminação cênica. Em sua tese de doutorado, Saraiva (1999) objetivou compreender os aspectos físicos e psíquicos gerados pelas cores utilizadas em cena e suas reverberações na percepção sensorial do público. Sua pesquisa compreende uma série de testes realizados de modo laboratorial que consistiam em apresentações sequentes de algumas cenas direcionadas a um mesmo público. Essas cenas eram repetidas quatro vezes e em cada repetição alterava-se as cores utilizadas na iluminação, passando pela luz branca, rosa, azul e verde. O público assistia às cenas e após cada apresentação, representada sob determinada cor-luz, relatava em breves questionários quais sentimentos, emoções e sensações haviam experimentado.

Os resultados obtidos com tais experimentos confirmaram a hipótese de Saraiva (1999) de que as cores imprimiam sentido à cena e que, por esta razão, seu uso na iluminação deveria ser pensado de modo intencional e objetivo, uma vez que cada matiz possuía características e significados próprios. Além das práticas laboratoriais, por ter sido o primeiro pesquisador brasileiro a investigar o uso das cores na área de iluminação cênica, a tese de Saraiva (1999) conta com a apresentação de diversas perspectivas sobre os estudos das cores e suas teorias, material de grande impacto e relevância para a área de artes cênicas.

Considerando tais aspectos, a tese da pesquisa de Saraiva (1999) corroborou para a pesquisa *A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica* (Resende, 2022), cujos resultados serão parcialmente apresentados neste trabalho, por tratar a temática das cores por uma perspectiva sensorial. Compreender como as cores afetam diferentes públicos, quais os signos relacionados a cada cor, quais imaginários atravessam a interpretação que as/os expectadoras/es fazem da cena e quais os aspectos que geram essas relações, são pontos que unem a pesquisa de Saraiva (1999) à pesquisa aqui apresentada. Contudo, enquanto o autor buscava confirmar se havia determinada variação na forma como o público percebia a cena quando esta era iluminada por cores diferentes, na pesquisa apresentada buscou-se compreender como se dão os processos de criação em iluminação cênica e os procedimentos que regem as escolhas feitas por artistas ao estabelecerem determinados tons, intensidades, temperaturas e demais variações refe-

rentes ao uso das cores em seus projetos de luz. Portanto, não se trata de uma investigação sobre a percepção do público, mas sim, sobre os modos como profissionais da área de iluminação cênica pensam e aplicam as cores em seus trabalhos (Resende, 2022).

Considerando que o foco da pesquisa direciona-se para os processos de criação e produção artística, viu-se necessário incorporar ao escopo da análise uma investigação sobre as demandas formativas que existem neste campo de atuação cênica, os conhecimentos técnicos e teóricos necessários para a execução de projetos e os caminhos subjetivos que cada profissional percorre para definir as paletas de cores utilizadas em seus trabalhos. Buscou-se investigar os modos de criação em iluminação cênica e as possibilidades de se utilizar, de forma objetiva, as diversas informações e teorias sobre as cores, seus aspectos físicos, fisiológicos, químicos, psicológicos e culturais nos processos de elaboração dos projetos de luz.

Consoante a tais fatores, foi realizado um estudo sobre o uso das cores na iluminação cênica a partir da prática artística de oito iluminadoras brasileiras, a fim de levantar discussões sobre o processo sensorial de percepção cromática. Foram analisados quatorze trabalhos de profissionais diversas, com diferentes trajetórias de formação e atuação a fim de identificar, a partir de suas práticas artísticas, como ocorrem os processos de reflexão e de aplicação das cores na iluminação cênica, e como a noção de sensorialidade se estabelece na cena contemporânea considerando os avanços técnico-científicos e a disponibilidade de recursos luminotécnicos. A razão da escolha pelo recorte de gênero, do olhar para a prática de mulheres iluminadoras, deu-se por uma posição política da pesquisadora, que levou em conta o crescimento da atuação de mulheres neste campo de produção artística, historicamente masculino, e a importância desse sentido do olhar (Resende, 202).

Com base na pesquisa teórico-conceitual, foi realizada a análise das narrativas apresentadas nas entrevistas e dos materiais cedidos pelas iluminadoras Nadia Moroz Luciani², Marisa Bentivegna³, Alexandra de Melo da Silva⁴, Nadja Naira Flugel⁵, Fernanda Guimarães Mattos de Souza⁶, Ivanilde Santos da Silva⁷, Vivian Ferreira dos Santos Lima⁸ e Cibele Forjaz Simões⁹.

PROCEDIMENTOS E ANÁLISES

A primeira etapa da pesquisa constituiu-se de uma revisão de literatura na qual foram estudadas bibliografias específicas da área de iluminação cênica, como as produções resultantes das pes-

² Iluminadora e professora Dra. na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

³ Iluminadora e cenógrafa, vencedora de importantes prêmios na área teatral, tendo atuado, também, como docente no curso técnico em iluminação da SP Escola de Teatro.

⁴ Iluminadora e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁵ Iluminadora, atriz, dramaturga e diretora integrante da Cia. Brasileira de Teatro.

⁶ Artista cênica e iluminadora, doutoranda na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com pesquisa voltada para poéticas da iluminação no teatro infantil

⁷ Iluminadora, artista, educadora e cenógrafa, atua com projetos culturais em comunidades da periferia de Belém do Pará voltados para crianças, adolescentes e jovens.

⁸ Conhecida por seu nome artístico Brisa Lima, é Iluminadora autônoma e diretora de arte da Cia. Teatro de afeto, e idealizadora do grupo Iluminadoras Pretas.

⁹ Iluminadora, diretora e professora Dra. na Universidade de São Paulo (USP).

quisas acadêmicas de Hamilton Saraiva (1999), Cibele Forjaz Simões (2008, 2013), Eduardo Tudella (2013), Fernanda Mattos de Souza (2018), Nadia Luciani (2014, 2020), Francisco Turbiani (2012), Alexandra Gabriela de Melo da Silva (2022^a) e artigos científicos como os de Berilo Nosella (2018A, 2018B), Nadia Luciani, Gabriela Valcanaia e Milena Sugiyama (2021), Ivanilde Santos da Silva (2022b) dentre outras produções da área teatral que foram sendo tomadas como referência ao longo da pesquisa desenvolvida (Resende, 2022). Além destas bibliografias da área de artes cênicas, foi realizado um estudo aprofundado sobre as teorias das cores, elaboradas a partir de pesquisas pertencentes à diversas áreas de conhecimento, sendo que, neste processo, a *Doutrina das cores* de Johann Wolfgang von Goethe (2013) foi vista com centralidade.

Dessa forma, partiu-se da análise da obra de Goethe (2011, 2013) para compreender os modos como seus estudos se desdobravam nas artes e as possíveis razões e implicações que faziam com que tais estudos fossem utilizados em maiores proporções por parte da classe artística, considerando os impactos e reverberações dessa adesão por artistas vanguardistas no início do séculos XX. Para além de influenciar os processos de criação e produção das obras de artistas visuais inseridos nesse contexto vanguardista, é possível identificar, também, a presença de parte das ideias levantadas por Goethe (2011, 2013) na elaboração sistemática de outras teorias das cores produzidas por alguns artistas desse contexto, como no caso da obra *Do espiritual na arte*, de Wassily Kandisky (1990) e Kazimir Malévitch (2021).

Considerando a amplitude dos estudos que tratam do fenômeno cromático sobre diversas perspectivas, a obra *Da cor à cor inexistente* de Israel Pedrosa (1982) foi de grande importância para a pesquisa por apresentar de forma completa diversas perspectivas dos estudos sobre as cores, traçando um linha histórica sobre o desenvolvimento dessas teorias e sua relação com as artes. Também contribuíram de modo significativo para a pesquisa as produções bibliográficas sobre as cores oriundas de outras áreas do conhecimento, como as obras *Psicologia das cores* de Eva Heller (2021), *Psicodinâmica das cores em comunicação* de Modesto Farina (2011), *A cor no processo criativo* de Lilian Ried Miller Barros (2006), e *Óptica* de Isaac Newton (2002), sendo esta última estreitamente relacionada à obra de Goethe (2011, 2013) por este ter desenvolvido sua pesquisa contrapondo-se à teoria óptica newtoniana.

Com base nos estudos teóricos e de revisão bibliográfica realizados na primeira etapa da pesquisa de mestrado apresentada neste trabalho, iniciou-se, então, a segunda etapa, que consistiu nos processos de definição de amostragem da pesquisa e escolha das profissionais colaboradoras, estruturação do roteiro a ser utilizado, realização e transcrição das entrevistas, recolhimento dos materiais referentes aos trabalhos apresentados por cada iluminadora, seleção e tratamento de dados.

Os materiais que compuseram a amostragem analisada dividiram-se entre as narrativas apresentadas nas entrevistas sobre os modos de produção e processos de criação em iluminação cênica, e os trabalhos cênicos apresentados pelas iluminadoras, sendo estes analisados tanto pelo modo como cada profissional dissertou e argumentou sobre suas decisões criativas, como também pelos materiais técnicos e registros cedidos à pesquisa (Resende, 2022). A escolha das profissionais colaboradoras ocorreu após um breve levantamento sobre suas produções artísticas e acadêmicas, no qual buscou-se obter certa diversidade no perfil das entrevistadas referentes às áreas em que atuam

no campo da iluminação. Tal diversidade refere-se tanto às trajetórias profissionais pessoais de cada iluminadora, as funções exercidas por estas ao longo de suas carreiras e as regiões geográficas onde atuam.

As entrevistas ocorreram de forma remota, por meio das ferramentas de vídeo-chamada *Skype* e *Zoom*, orientando-se pelos princípios metodológicos da área de história oral (Thompson, 1999). Em razão dessa escolha, as narrativas compartilhadas pelas iluminadoras foram conduzidas garantindo a autonomia das colaboradoras no processo. Em vista disso, foi estabelecido um pré-roteiro com as informações centrais da pesquisa para orientar o diálogo, recurso estruturado com poucas intervenções da parte da pesquisadora que conduziu as entrevistas, considerando a colaboração e participação ativa das iluminadoras na construção da pesquisa (Meihy; Holanda, 2007).

As entrevistas foram concedidas com exclusividade, tratando-se de materiais de acesso restrito à pesquisadora e ao Grupo de Pesquisa em História Política e Cena da Universidade Federal de São João del-Rei (GPHPC/UFSJ). Os registros audiovisuais foram transcritos integralmente e, a partir destes materiais completos, foi realizada uma primeira análise e, posteriormente, o processo de seleção dos materiais e organização dos dados foi elaborado em planilhas.

Ao todo, foram realizadas oito entrevistas de 40 à 120 minutos de duração e, a partir dos relatos das colaboradoras, foram selecionados quatorze trabalhos para a análise, como apresentado na tabela abaixo:

Figura 1. Tabela com representação dos trabalhos analisados

NOME	TIPO DE TRABALHO	AUTORIA DO PROJETO DE LUZ
Sem Palavras	Espectáculo teatral	Nadja Naira
Vida	Espectáculo teatral	Nadja Naira
Projeto Brasil	Espectáculo teatral	Nadja Naira
Como nascem as oliveiras	Espectáculo teatral	Brisa Lima
Otelo, as faces do ciúme	Espectáculo teatral	Nadia Luciani
Anti-Nelson Rodrigues	Espectáculo teatral	Nadia Luciani
Verdadeiro assassinato	Espectáculo teatral	Nadia Luciani
Felizes para sempre	Espectáculo teatral	Fernanda Mattos
Ananse e o baú de histórias	Espectáculo teatral	Fernanda Mattos
Bacantes	Espectáculo teatral	Cibele Forjaz
Preta-à-Porter	Espectáculo teatral	Alexandra de Melo
O beijo	Espectáculo de dança	Marisa Bentivegna
Influência	Espectáculo de dança	Marisa Bentivegna
Experiência Luz	Oficina teatral	Ivanilde Silva

Organização dos processos de criação que resultaram em 13 espetáculos e 1 oficina. Na tabela, constam os nomes de cada trabalho, sua categoria de atuação e autoria.

As iluminadoras apresentaram os espetáculos e seus modos de criação e produção de acordo com suas preferências e a seleção dos trabalhos para a análise foi feita levando em conta a quantidade de informações e materiais concedidos por cada profissional. Considerando a metodologia utilizada para a realização das entrevistas, com roteiro mais aberto, outros trabalhos foram citados

pelas iluminadoras de forma breve e, por mais que tenham sido olhados no conjunto de dados analisados, não foram tomados com centralidade.

A partir da transcrição das entrevistas, os dados foram organizados em categorias nas quais as informações foram agrupadas considerando aspectos que interessavam à pesquisa, como por exemplo, foi realizados agrupamentos de dados em que constavam a diversidade das trajetórias profissionais e de formação das iluminadoras, os atravessamentos sensoriais que envolvem o uso da cor em seus trabalhos, a apropriação de teorias e experimentos cromáticos por parte das artistas e os procedimentos pessoais adotados em seus processos de criação em iluminação cênica. A partir dessa organização as experiências puderam ser comparadas e foi possível identificar pontos de articulação e diferenças entre as experiências narradas.

Os registros fotográficos, audiovisuais e materiais técnicos foram analisados alinhando-se à maneira como os trabalhos foram apresentados durante as entrevistas, considerando não só a mera descrição de materiais utilizados, mas também as intenções subjetivas propostas na criação dos projetos de luz. Os estudos sobre o fenômeno cromático, realizados com maior ênfase na primeira etapa da pesquisa, possibilitaram que a pesquisadora pudesse ter um conhecimento mais amplo e consolidado sobre a temática investigada e, durante as entrevistas, propiciou uma escuta qualificada para a compreensão de determinadas questões que eram levantadas pelas colaboradoras. Para além deste fator, o embasamento teórico foi fundamental para a terceira etapa da pesquisa por possibilitar a realização de uma análise capaz de articular as percepções apresentadas pelas iluminadoras em um processo de reflexão sobre seus modos de criação, com as teorias da cor que se alinhavam com as propostas apresentadas.

RESULTADOS E PROVOCAÇÕES

A análise dos dados coletados nas entrevistas indicaram a existência de certa diversidade nos modos de criação no que se refere às diferentes etapas e procedimentos adotados nos processos de criação em iluminação cênica. Esse fator pode ser relacionado ao fato de que, no Brasil, o cenário de formação em iluminação cênica é marcado pelo exercício da prática profissional (Resende, 2022), na qual a formação ocorre por meio de processos de colaboração entre iluminadoras/es mais experientes e aprendizes (Souza, 2018).

Apesar destas variações nos modos de criação e produção em iluminação cênica, determinados procedimentos e conteúdos teórico-técnicos foram ressaltados pelas iluminadoras entrevistadas como sendo necessários para o trabalho na área. Dentre estes conteúdos, os conhecimentos técnicos e teóricos sobre cor-luz e cor-pigmento foram pontuados pelas iluminadoras como fundamentais para a elaboração dos projetos de luz. Ressalta-se que por mais que todas as artistas colaboradoras da pesquisa tenham reconhecido os estudos sobre as cores como tema relevante para a área, a ideia de elaboração de manuais ou materiais que organizam o conhecimento sobre o fenômeno cromático e sua aplicação nas artes cênicas de forma engessada foi apresentada sob diversas críticas por parte das profissionais, por considerarem determinados materiais limitantes quando pensados apenas como meio para a reprodução de regras e padrões uso das cores (Resende, 2022).

Considerando tal contexto múltiplo em possibilidades de criação, foram identificadas características que indicam o pensamento e a elaboração sensorial do uso das cores no trabalho das iluminadoras. A respeito das questões voltadas para a percepção sensorial nos processos criativos das iluminadoras

[...] entende-se que o que versam a respeito das temperaturas de cor, vinculadas ao uso de filtros corretivos ou de cores-luzes, caracterizadas como quentes ou frias, é um dos principais fatores em que se observa a manipulação das cores em seus trabalhos com objetivo sensorial. Esse objetivo, portanto, pode estar relacionado à intenção de gerar determinada sensação com o projeto de luz e/ou compreende a própria leitura que cada iluminadora fez do contexto de seu trabalho, considerando suas percepções subjetivas acerca dos elementos e linguagens artísticas com as quais dialogam na construção de espetáculos, shows e oficinas. (Resende, 2022, p.183)

Além da associação de determinadas qualidades cromáticas à temperaturas, observou-se a presença do uso simbólico de determinadas cores que são propostas nos projetos de forma intencional para criar atmosferas dramatúrgicas e imprimir determinadas sensações e percepções à cena (RESENDE, 2022). Dessa forma, é possível compreender o quão determinante é o conhecimento teórico e técnico sobre as cores para profissionais que atuam na área, independentemente do modo como tais conteúdos são aprendidos e chegam à estes/as profissionais.

Com base nos dados levantados e análises realizadas na pesquisa, pode-se concluir que a temática que envolve o pensamento e o uso das cores na área de iluminação cênica é relevante por tratar de um aspecto fundamental para a área, embora ainda haja poucas pesquisas publicadas sobre este recorte. Os resultados obtidos, parcialmente apresentados neste trabalho, delineiam um primeiro esboço acerca da temática feito a partir do aprofundamento nos estudos teóricos sobre a cor e da análise dos processos de criação de oito iluminadoras que compuseram a amostragem.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria das cores de Goethe. São Paulo: Senac, 2006.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Contribuições para a óptica (1ª parte)** & O experimento como mediador entre objeto e sujeito. São Paulo: Antroposófica, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica**: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica**: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. 2020. 683 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LUCIANI, Nadia Moroz; VALCANAIA, Gabriela; SUGIYAMA, Milena. Questões de gênero: desvelando a desigualdade no mercado de trabalho da iluminação cênica no Brasil. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 24-51, 2021. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p24-51.

MALÉVICTH, Kazimir. **Forma, cor e sensação**. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Kinoruss, 2021.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: contexto, 2007.

NEWTON, Isaac. **Óptica**. Tradução: André K. T. Assis. São Paulo: EDUSP, 2002.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO MODERNA: a parceria entre tecnologia e cena. **Arte da Cena (Art on Stage)**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2018A. DOI: 10.5216/ac.v4i2.54795. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54795>. Acesso em: 6 fev. 2022.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 020-037, 2018B. DOI: 10.5965/1414573101312018020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018020>. Acesso em: 6 fev. 2022.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1982.

RESENDE, Laura de Paula. **A cor em cena**: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação. São João del-Rei, 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes da Cena, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del Rei, 2022.

RESENDE, 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. Ponta Grossa: Atena, 2022. 70 p.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral**. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SILVA, Alexandra Gabriela de Melo da. **Qual é a luz que nos toca?** A iluminação cênica e a pele negra. (Trabalho de conclusão de curso) Centro de Artes da UDESC. Florianópolis, 2022a.

SILVA, Ivanilde Santos da. 'Experiência luz': relato de uma vivência da iluminação cênica em conexão com histórias de assombração. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 1-25, 2021. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21167>. Acesso em: 19 de abr. 2022b.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem**. 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível". 2013. 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. Acesso em: 2021-07-04.

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. **Gambiarra De Luz**: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e terra, 1999).

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. 631 f, il., 2013. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Acesso em: 2022-05-14

TURBIANI, Francisco Moreira. **Uso de equipamentos luminosos não teatrais na iluminação cênica contemporânea em São Paulo**. (Relatório de Iniciação Científica). Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2012.

A MÚSICA DE CENA NO EXPERIMENTO CÊNICO “TORÓ: ODE À NATUREZA OU QUANDO O CRIME ACONTECE COMO A CHUVA QUE CAI”

Ana Paula Milagres Tostes¹

Carina Maria Guimarães Moreira²

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a prática da música em cena no experimento cênico “Toró: Ode à natureza ou como o crime acontece como a chuva que cai”. O interesse pela pesquisa entre música e teatro político se originou ainda durante minha graduação de licenciatura em teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei (de 2017 a 2022). Neste texto, trago um breve histórico sobre o casamento entre a música e o teatro ao longo do tempo e uma breve análise da música em cena no experimento cênico, entendendo como a música popular e a Umbanda contribuiu para a criação musical do experimento.

Palavras-chave: música; teatro político; ritmos afro-brasileiros; musicalidade; teatro musical.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la práctica de la música en escena en el experimento escénico “Toró: Ode a natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai”. El interés por la investigación entre música y teatro político surgió durante mi licenciatura en teatro en la Universidad Federal de São João Del Rei (de 2017 a 2022). En este texto, brindo una breve historia del matrimonio entre música y teatro a lo largo del tiempo y un breve análisis de la música en escena en el experimento escénico, entendiendo cómo la música popular y la Umbanda contribuyeron a la creación musical del experimento.

Palabras Clave: música; teatro político; ritmos afrobrasileños; musicalidad; teatro musical

O CASAMENTO ENTRE A MÚSICA E O TEATRO

A Música e o Teatro são artes que, de distintas formas, se relacionam ao longo dos tempos. Desde os primórdios da humanidade, os elementos musicais e teatrais estão presentes na composição de diversas culturas. Podemos encontrar exemplos dessa relação na transformação do homem para a caça (onde se utiliza de diversos adereços naturais), nos rituais de fertilidade (onde a música e o ritual eram inseparáveis), nos rituais dos povos indígenas (onde também é utilizado os adereços, o canto e a percussão). Esses arquétipos nos mostram que, apesar de nenhum valor estético ser

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFSJ), sob orientação da Prof.^a Carina Maria Guimarães Moreira. Bolsista pela CAPES. Atriz, musicista e professora de artes no estado de Minas Gerais. E-mail: anapaulattostes@gmail.com

² Docente efetivo na Universidade Federal de São João del Rei, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e nos cursos de Licenciatura no departamento de artes da cena. Líder/integrante do Grupo de Pesquisa Coletivo Fuzuê. É atriz, professora e diretora. carinaguimaraes@ufs.edu.br

dados para essas ações de sobrevivência, descoberta e instinto primário, o teatro e a música sempre estiveram, de certa forma, empregados em diversas práticas dos povos antigos.

Por volta de 550 a.C no ocidente se inicia o Teatro Grego, um teatro fundamental para a música de cena, que surgiu a partir dos inúmeros sagrados festivais religiosos de adoração ao Deus Dionísio, Deus do Vinho, da Vegetação e do Crescimento, da Procriação e também nomeado Deus do Teatro, após ter sido desenvolvido a Comédia e a Tragédia dentro dos ritos.

Os rituais sagrados tinham o ritmo como o ponto fundamental de ligação entre a Música, a Dança e a Poesia e que, juntos, formavam o Teatro. Foi na Grécia que o conceito “Música” foi criado: “Mousiké”, chamado de “Arte das Musas”. No início, os rituais tinham o objetivo especificamente religioso, porém, com o passar dos tempos, a religião foi perdendo espaço, força e por consequência, os rituais passaram a ter um viés estético, fazendo com que surgisse o teatro, com as ramificações: Tragédia e Comédia.

A etimologia da palavra Tragédia é a junção de tragos “Bode” e ode “Canto”, ou seja, “Canto do Bode”, que originou-se dos bodes dançarinos dos coros de sátiros. Por meio da narrativa, da música, da dança e da poesia, entoavam os Ditirambos, que eram cantos de louvor para Dionísio. Entende-se, pois, a música como uma arte fundamental na Tragédia do Teatro Grego, pois ela era utilizada a todo momento, a partir dos coros, no revezamento de texto com música, nos instrumentos característicos da época, como as liras, as flautas, os aulos e as cítaras.

Já a palavra Comédia é originário da palavra *Komos* que eram, segundo Margot Berthold (1972, p.120), “orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor”.

Nesse gênero teatral, o coro foi perdendo seu lugar e, ao invés de ter um espaço só para si, acabou se incorporando às orquestras, até se apagar completamente na última fase da Comédia no Teatro Grego.

O Império Romano foi um período da história em que os Imperadores controlavam toda a estrutura de sua civilização. Roma foi um estado militar que tinha sede pela guerra, pela conquista e um enorme desejo de comandar o mundo, com isso, o Teatro Romano acabou bebendo na fonte de diversas culturas, mas principalmente a da Grega.

O Teatro de Roma, por ser herdeiro do Grego, também utilizava-se de outras artes e outros elementos musicais em sua composição. O seu teatro tinha a dança e as canções, enriquecidas com flautas, nos jogos cênicos, chamados de *Ludi Scaeniei*, que eram humildes espetáculos de mimos (mímicos). Na comédia, a introdução das canções no teatro com o acompanhamento musical de diversos instrumentos, deu um novo olhar a esse gênero, quase se transformando em traços de uma opereta.

O Teatro da Roma Imperial foi marcado pela política de “*Panem et Circenses*”, conhecida como Política de Pão e Circo, onde a aristocracia manipulava a massa, fazendo com que os plebeus deixassem de se preocupar com a política da época e focassem nos prazeres que eram oferecidos pelos aristocratas, a comida e a diversão.

Nessa época, foi construído o Coliseu, um espaço voltado para as apresentações de “pão e circo”, onde aconteciam inúmeras lutas de gladiadores, execuções de animais, batalhas navais. Nele também era apresentado diversos shows de variedades, onde tinha a apresentação de esquetes, acrobacias,

espetáculos de music-hall. O Coliseu era um espaço voltado somente para shows, pois os romanos não queriam ter experiências tão intelectuais. Com isso, o Drama não tinha o seu espaço, o que acabou contribuindo para o seu desmanche e também para a “extinção” da comédia nessa época.

Apesar disso, o mimos foi bastante propagado, segundo Margot Berthold (1972, p.169), o mimos era algo muito comum: “Era tão familiar ao homem da rua quanto ao erudito em sua mesa de estudo.”. E, nessa arte, o teatro era acompanhado com uma orquestra com diversos instrumentos musicais. Porém, com o tempo e com a chegada do cristianismo, o mimos passou a ser visto como uma heresia e, com isso, a igreja passou a ditar diversas punições, fazendo com que só pudessem ser encenados mimos de cunho religioso.

O Teatro na Idade Média foi marcado pelos contrastes e pelo movimento. Um teatro de dualidades, de figuras marcadas pelo arquétipo do “céu e inferno”, dividido entre o teatro do povo (popular), considerado um teatro profano e o drama litúrgico (teatro sacro), um teatro feito com temas religiosos. Nessa fase da história, a música de cena teve muito mais evidência do que o próprio teatro em si.

O teatro popular tinham a sátira como elemento principal, onde os Menestréis (bardos, poetas e cantores) utilizavam-se da dança, do canto e da música para entreter, agradar e servir o povo e os príncipes. Já o teatro sacro era dividido em Mistérios e Dramas Litúrgicos, onde os mistérios tinham a intercalação do canto com a fala, a partir de diálogos e os Dramas, que eram somente cantados. A partir disso, muito do que aprendemos e vemos de música-drama no Teatro Ocidental, teve sua influência nessas duas forma de se representar.

No Renascimento, a queda de constantinopla fez com que as obras de autores gregos viessem à tona no ocidente. Com a fuga de inúmeras pessoas letradas e consideradas “eruditas”, as relíquias da antiguidade foram levadas para os mosteiros, que deram abrigo aos refugiados, criando inúmeras fontes de pesquisa e exploração para pessoas que tinham o interesse em desbravar essas obras.

Na renascença, foi desenvolvido o Teatro Pastoral, marcado pelo bucolismo, pelas figuras mitológicas e pelos pastores, em que a música era fundamental como acompanhamento do espetáculo. Segundo BERTHOLD (2001, p.183) “um infeliz pastor que ama sem ser correspondido e uma jovem rústica e bela, naturalmente, precisavam cantar para expressar suas emoções.” No Renascimento, o teatro elizabetano também ganhou seu espaço, com as famosas peças de William Shakespeare, onde a música era utilizada como uma criação de um novo ambiente sonoro, contrastando climas e falas com diversos instrumentos musicais.

No período Barroco, o teatro foi muito mais focado nas invenções e descobertas da humanidade do que na religião, como era no renascimento. Foi um teatro marcado por transformações onde, segundo BERTHOLD (2001, p.324)

A metamorfose tornou-se o seu tema favorito, inexaurível em suas potencialidades de exaltação glorificante. Vendo a Natureza como a grande manifestação de Deus, nas palavras de Giordano Bruno, o Homem agora emergia como o encenador de si mesmo. Porém, “A Vida é Sonho”. O universo é o grande teatro do mundo cujos papéis são distribuídos pelo mais Poderoso dos mestres de cena.”

Nessa época houve uma grande luta para o desmanche da polifonia musical, que vinha de influência do renascimento, fazendo com que se valorizasse cada vez mais uma música mais homogênea, como as óperas.

A Commedia Dell'Arte foi um gênero teatral que tinha como antepassados os mimos e os improvisadores. Foi um tipo de teatro em que a música era utilizada como forma de transição. Esse gênero teve sua origem no Carnaval, com diversos cortejos cênicos feitos pelas ruas e em praças das cidades e que tinham a sátira, vinda dos bufões (considerados bobos da corte), as improvisações, as pantomimas e as acrobacias como principais características.

Saltando no tempo para as grandes influências ocidentais dos séculos XIX e XX, a música tornou-se prática indispensável para o trabalho de diversos encenadores. Stanislavski (1863-1938), por exemplo, em seus espetáculos, dedicou-se bastante de sua atenção na criação da sonoplastia, além de utilizar a música até mesmo nos seus processos de montagem, onde trabalhava com exercícios musicais e cantos de árias e baladas. Stanislavski também valorizava o texto falado, a linguagem que trabalhava junto com as técnicas sonoras. Em sua obra "El Trabajo del Actor Sobre Sí mismo en el Proceso Creador de la Encarnación", stanislavski fala sobre essa abordagem:

Eu reconheci o que em nossa linguagem se chama sentir a palavra. A linguagem é música. O texto do papel e da peça são melodias, óperas ou sinfonias. A pronúncia na cena é uma arte não menos difícil que o canto, que requer grande preparação e técnica que chega ao virtuosismo. Quando um ator com voz bem exercitada, que possui uma refinada técnica da pronúncia, diz com excelente sonoridade seu papel, cativa-me com sua maestria. Quando tem ritmo, e a margem de sua vontade se entusiasma com o ritmo e a fonética de sua linguagem, emociona-me. Quando o ator penetra na alma das letras, as sílabas, as frases e os pensamentos, arrastam-me para os segredos profundos da obra do autor e de sua própria alma. Quando pinta com vivas cores e delinea com a entonação o que está vivendo dentro de si, faz-me ver com o olhar interior as imagens e quadros de que falam as palavras do texto e os que criam sua imaginação".

Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antoine Artaud(1896-1948), tinha uma forte ligação com o surrealismo. Em seus trabalhos teatrais, buscava trabalhar com a sensibilidade do público, os levando para um outro "lugar, ambiente, dimensão", entrando em um quase "transe", a partir da voz, utilizada como instrumento e os próprios instrumentos musicais em milimétrica dissonância, produzindo sons e ruídos que aguçavam o ouvido do público.

Grotowski (1933-1999), por exemplo, desenvolveu uma ideia de "Teatro Pobre", onde o ator estaria diretamente ligado a platéia, sem quaisquer recursos como cenário, iluminação, figurino e sonoplastia, fazendo com que o ator esteja em uma situação "vulnerável" e sem qualquer carta na manga. Grotowski, em suas criações, destinou sua pesquisa, sua percepção e sua sensibilidade nos trabalhos de corpo e voz de cada ator, trazendo para um lado ritualístico e fazendo com que esses recursos entrassem em comunhão com a relação do ator e espectador.

Já Brecht (1898 - 1956), procurava fazer um teatro que tinha um cunho social e político. Em seu Teatro épico, que iremos falar mais adiante, a música vinha como intervenção, trazendo uma narrativa, o contexto histórico e a ironia além de utilizar elementos da cena dialética, como a ideia de distanciamento e o uso de elementos visuais.

A partir dessa breve análise do papel da música dentro do teatro, percebemos que a música apresentou e apresenta diversas configurações durante os períodos da história. Nem sempre ela possuía um destaque em detrimento ao teatro e vice-versa porém, sempre teve uma função dramática, sendo introduzida de diversas formas como: meio narrativo; apenas como elemento de transição e também como forma de embate, ironia, crítica.

A MÚSICA E O EXPERIMENTO CÊNICO “TORÓ”

Toró é uma palavra de origem indígena, usada popularmente para designar uma chuva forte. A narrativa do experimento cênico se inspira ainda no poema *Quando o crime acontece como a chuva que cai*, de Bertolt Brecht, que versa sobre o momento histórico alemão fascista, em que crime e violência são naturalizados.

A peça aborda a temática das lutas que envolvem a questão da terra no Brasil, entrelaçando narrativas do passado colonial às questões históricas do tempo presente. O roteiro reflete, histórica e criticamente, como se configura a percepção de vidas desvalorizadas e a naturalização de crimes que, há séculos, ocorrem no Brasil.

Toró apresenta cenas construídas a partir das pesquisas no teatro de agitação e propaganda que trazem reflexões sobre o processo violento da colonização, a exploração dos trabalhadores do campo e os crimes que temos assistido em nossa história.

Coordenado pela professora do Departamento de Artes da Cena (Deace), Carina Maria Guimarães Moreira, o trabalho contou com dramaturgia e músicas construídas coletivamente, apresentando em cena duas atrizes, discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). O cenário, iluminação e elementos cenográficos foram pensados e construídos com materiais populares, fazendo parte de um projeto maior que reflete sobre a questão da socialização dos meios de produção cênicos. Além das alunas do PPGAC, a equipe que trabalhou em conjunto na feitura desse espetáculo contou com alunos dos cursos de graduação em Teatro, Arquitetura, Engenharia Mecânica, Comunicação, entre outros.

Nos trabalhos do fuzuê, a música popular, a Umbanda, os ritmos afro-brasileiros, os Pontos Cantados e as entidades assumem um papel de regência. O experimento cênico “Fuzuê” de 2016 tinha os pretos velhos como homenageados; no experimento “Confere” de 2018 a homenageada era Iansã e no “Toró”, 2022, temos Oxóssi e os Caboclos.

A religião de matriz africana, como a Umbanda em particular, se destaca por sua ênfase em elementos mitológicos e épicos. Isso não apenas aponta para um processo de memórias históricas, no qual são destacados os feitos de figuras importantes, assim como os fundamentos de sua fé, mas também traz à tona as marcas do passado.

Nos terreiros e tendas de Umbanda, a música está sempre presente - seja através do canto, seja através do ritmos dos atabaques - Rum, Rumpi e Lé. Os Pontos e os ritmos tocados tem a função de regência da celebração/festa. A musicalidade permeia quase todas as ações que ocorrem no entorno do contexto ritualístico.

Sua importância não se limita apenas a proporcionar alegria e entretenimento aos seguidores da Umbanda durante os rituais. Pelo contrário, os Pontos Cantados desempenham diversas funções, como invocar entidades espirituais, inaugurar e encerrar as cerimônias, servir como um meio de buscar energias espirituais e cumprir outros propósitos

No experimento cênico “Toró”, a música foi um elemento fundamental. Como dito anteriormente, todas as músicas foram criadas coletivamente, formando um repertório majoritariamente autoral. Grande parte das canções, pela forte influência dos ritmos afro-brasileiros e africanos, possui as características dos pontos cantados nos terreiros de Umbanda e Candomblé, trazendo a figura da cobra e do caboclo como elemento guia da cena.

É recontando as histórias de um passado não tão distante, que os pontos autorais vão tecendo a narrativa do experimento. Os Pontos Cantados trazem a memória de um passado, contam histórias que se repetem diariamente e nos colocam como sujeitos da história.

Nas manifestações da Umbanda, segundo Rita Amaral, a música:

[...] desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais, a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás, etc), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado (AMARAL, 2006, p. 190-191).

Na Umbanda, é comum iniciar os rituais “saravando” (saudando) os povos de rua, pedindo proteção e no “Toró”, para iniciar a apresentação do experimento cênico, cantamos alguns pontos conhecidos da umbanda, saudando as entidades e pedindo proteção para que tudo acontecesse da melhor forma possível.

Arreda homem que aí vem mulher
Arreda homem que aí vem mulher
Ela é a pombagira, rainha do cabaré
Sete homens vem na frente pra dizer quem ela é

Como o experimento cênico foi construído majoritariamente por mulheres e também por termos somente mulheres em cena, abrimos com o ponto para pombagira - saudando sua falange e pedindo proteção.

No “Toró”, as canções entram na cena sem o objetivo de levar a plateia ao êxtase ou algo do tipo - as canções dizem algo por si só. São canções-pontos, de cunho político e que remetem a temática da cena - a luta pela terra - carregando letras que contam uma história e contam uma narrativa, o qual podemos comparar com os Pontos Sagrados cantados na Umbanda, que trazem as marcas desse passado histórico colonial, contam as histórias do povo negro, da formação da Umbanda e assim por diante.

Um ponto importante a ser colocado é sobre a forte influência brechtiana tanto para cena quanto para a música. No teatro épico, Brecht traz a dualidade ao teatro dramático - teatro feito para “divertir” o público e sensibilizar através dos sentimentos. Brecht então, fazia com seus espetáculos também trouxessem a “diversão”, porém, em conjunto com a reflexão.

No Toró acontece a mesma coisa, utilizamos de canções que tem essa dualidade de sentimentos - uma letra considerada boba ou preconceituosa, mas que trás - em conjunto com a cena, um misto de emoções, fazendo o público refletir sobre o que está vendo e ouvindo.

Um exemplo disso, é a letra do “Agroboy” que criamos para uma cena que conta a história de um casal que está se conhecendo. De um lado da cena uma mulher simples e do outro, um homem fazendeiro herdeiro de hectares e mais hectares de plantações de soja.

Ô princesa, casa comigo que eu te dou dois filhos e casa pra morar
 Tudo que uma mulher precisa e sonha eu vou te dar
 Vamos criar uma família, vem ser a dona do meu lar
 Quando te vi lindona, gostosa
 Vindo rebolar
 Logo cheguei junto pra te mostrar,
 O homem de verdade que vai te pegar,
 Gostosa, cheirosa que sabe rebolar
 Faz tudo que o homem quer
 Na cama, na cozinha e ainda é quietinha
 Essa linda mulher

Essa canção, que perpassa pelo machismo estrutural, é acompanhada com uma dança “tik-tok”, com movimentos rápidos, fáceis e sinuosos que vão sendo realizados conforme a música vai tocando. A princípio todos acham a cena engraçada, porém, conforme o público escuta, vão reagindo de forma a não concordar com a sua letra.

A música em cena no Toró bebe de diversas fontes, como a agitação e propaganda, a Umbanda, a música popular brasileira, brecht. Cada contribuição desses elementos são valiosas e compõem o experimento cênico. Através da agitação e propaganda, trabalhamos com o ritmo, a rima, a concisão e a repetição da canção; através da Umbanda, criamos os pontos que nos ajudam a contar a história que queremos recontar. Através de Brecht, percebemos que a música pode sim nos fazer rir, porém também trabalhar com o senso crítico do público, muita das vezes interrompendo a cena e quebrando a expectativa com o real.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Leon ; DUPRET, L. Entre Atabaques, Sambas e Orixás. **Revista Brasileira de Estudos da Canção** , v. 1, p. 4, 2012.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Som e Cena**. São Paulo: TCM Comunicações, 2001.
- CHAVES, Marcos. **A Trilha Sonora em Pauta**: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado, 2020.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado na Escola de BelasArtes – UFMG, 2008.
- MOREIRA, Carina. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda. In **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. USP. 2007.
- UERRA, Raquel. **O Espaço sonoro na cena teatral**. Florianópolis: UDESC, 2011.
- MOREIRA, CARINA MARIA GUIMARÃES . Madame Satã: um musical brasileiro. **Revista de Estudos Teatrais Pitágoras**, v. 9, p. 27-46, 2019.

PEPPE, Maria Aparecida. **Arena conta zumbi**: a canção engajada no Teatro. XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina, 2005.

RIBEIRO, M. Música em cena: a canção popular como forma de resistência política ou sucesso de mercado. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 183–204, 2011. DOI: 10.20396/tematicas.v19i37/38.13678. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13678>. Acesso em: 3 maio. 2023.

SANTOS, Carlos Henrique Aurelio dos. **Poéticas da encruzilhada**: uma análise de dois experimentos acadêmicos à luz da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. (Dissertação de mestrado) - Universidade Federal de São João del Rei, 2021.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

AS CORES DO DIVINO: um corpo negro em cena

Nuilane Raquel Lago dos Santos¹

Jurandir Eduardo Pereira Júnior²

RESUMO

O presente artigo busca desenvolver parte de uma análise centrada no diálogo que o corpo negro estabelece na concepção do espetáculo intitulado "Divino". O cerne deste trabalho reside na exploração dos aspectos profanos e religiosos inerentes à festa do Divino Espírito Santo como ponto de partida fundamental para a sua construção. Para tal empreitada, adotaremos como referência os estudos da pesquisadora Leda Maria Martins, a partir dos conceitos "corpo-tela" e "corpo pensamento", os saberes arraigados no corpo cultural e o seu papel enquanto depositário de memórias. Esses conceitos serão empregados como instrumentos dialógicos essenciais para ponderar sobre as conexões entre os rituais tradicionais e a contemporaneidade. Nesse contexto, nosso escopo de análise recai sobre um segmento específico da apresentação do espetáculo Divino, do núcleo "Atmosfera". Este fragmento particular foi apresentado em 16 de abril de 2021, no contexto do Centro Histórico em São Luís, Maranhão.

Palavras-chave: Divino. Espetáculo. Corpo-tela.

RESUMEN

Este artículo busca desarrollar parte de un análisis centrado en el diálogo que el cuerpo negro establece en la concepción del espectáculo titulado "Divino". El núcleo de esta obra radica en la exploración de los aspectos profanos y religiosos inherentes a la fiesta del Divino Espíritu Santo como punto de partida fundamental para su construcción. Para ello, adoptaremos como referencia los estudios de la investigadora Leda Maria Martins, basados en los conceptos "cuerpo-pantalla" y "cuerpo-pensamiento", el conocimiento enraizado en el cuerpo cultural y su papel como depositario de memorias. Estos conceptos se utilizarán como instrumentos dialógicos esenciales para reflexionar sobre las conexiones entre los rituales tradicionales y la contemporaneidad. En este contexto, nuestro ámbito de análisis recae en un segmento específico de la presentación del espectáculo Divino, desde el núcleo "Atmósfera". Este fragmento en particular fue presentado el 16 de abril de 2021, en el contexto del Centro Histórico de São Luís, Maranhão.

Palabras clave: Divino. Espectáculo. Pantalla corporal.

¹ Docente efetivo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Licenciada em Artes Visuais pela UFMA e tecnólogo em designer de interiores pelo IFMA. Integrante do grupo de pesquisa CENACORPO- Encenações e corporeidades UFMA/CNPQ. Bolsista CAPES. Atuação artística performer; dançarina; circense e figurinista. Email:lago.nuilane@ufma.br.

² Professor Adjunto classe C do Departamento de Artes Cênicas da UFMA - Universidade Federal do Maranhão, na área de visualidades da cena Cenografia e Caracterização. Doutor e Mestre em Teatro pela UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina. Licenciado em Teatro pela UFMA - Universidade Federal do Maranhão. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC UFMA. Líder do grupo de pesquisa CENACORPO- Encenações e corporeidades UFMA/CNPQ. É membro do grupo de pesquisa Poéticas Teatrais - UDESC. Atua nas linhas de pesquisa: Caracterização cênica; História do teatro e Teatro e Gênero. É ator, figurinista da Cia de Teatro MiraMundo. Email: jurandir.eduardo@ufma.br

A partir das versões a respeito do surgimento da festividade difundida pelo território no período colonial, há várias maneiras de se fazer a festa é uma dessas diversidades culturais foi o envolvimento de pessoas pretas. Nascimento expõe que “Dentro dessa diversidade, um dos aspectos que chama a atenção é a presença ou a participação de negros escravizados desde os primeiros registros sobre a realização das comemorações” (NASCIMENTO, 2018, p. 36). Isso evidencia a complexidade das relações raciais e culturais nas celebrações do Divino³, bem como a importância da contribuição da comunidade negra para essa tradição.

De acordo com Nascimento (2018) no Estado do Maranhão, devido à sua localização estratégica e importância econômica, o estado recebeu inúmeros casais de açorianos destinados a povoar e tornar as terras produtivas em benefício da metrópole, consolidando assim a supremacia portuguesa sobre essas terras.

Tendo conhecido no continente uma difusão bastante ampla – particularmente no centro e no sul do país – as Festas do Espírito Santo irradiaram ainda, a partir do continente, para territórios povoados e colonizados pelos portugueses. A sua existência é conhecida na Madeira e no Brasil. Mas foi sobretudo no arquipélago dos Açores – onde a sua origem parece remontar aos tempos iniciais do povoamento – que elas conheceram um desenvolvimento mais importante. E, é lá, num quadro genericamente caracterizado hoje em dia – tanto no continente como na Madeira – pelo seu declínio e quase desaparecimento, que as Festas do Espírito Santo guardam intacta a sua relevância. Atestada pela sua presença exaustiva em todas as freguesias do arquipélago, esta vitalidade das Festas do Espírito Santo expressa-se ainda no modo como, a partir dos Açores, elas se difundiram nos principais contextos de acolhimento da emigração açoriana: o Brasil, no passado, e os EUA e o Canadá, mais recentemente (LEAL, 1994, p.15 apud SOUSA, 2017, p.73).

Aqui apresenta-se ainda a festa do divino, em São Luís e principalmente na cidade de Alcântara como “uma celebração que é realizada tanto pela igreja católica quanto por alguns terreiros de umbanda, que realiza a comemoração ou pagação⁴ de promessas; destacando a expressão da cultura local discutindo os elementos discriminatórios e hierarquizados observados na festa. Esses aspectos, muitas vezes sutis, constituem um ponto de partida significativo para reflexões e discussões sobre as relações de poder e a estratificação social presentes na festa.

Leda Maria Martins em um vídeo do *youtube*, quando lhe é perguntado sobre a formação do corpo tela dentro do âmbito educacional; ela nos fala que “não são só os saberes do colonizador que fundam as américas, nessas encruzilhadas dos saberes europeus com os saberes dos povos indígenas com os saberes dos povos negros, é isso que fertilizam os territórios americanos” (*Perspectivas anos 20*, 2021). Ressaltando a importância da diversidade cultural e da intersecção de diferentes tradições de conhecimentos na formação das Américas. É essa diversidade cultural que incrementa toda a nossa construção cultural dentro da festa do Divino e em outras manifestações culturais. Alberto Vieira (2016), destaca essa diferenciação geográfica sendo resultado de diversas influências;

³ A Festa do Divino Espírito Santo é uma celebração que acontece em alguns estados brasileiros como o Pará, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Maranhão. A Festa do Divino, como também é conhecida é realizada no quinquagésimo dia após a Páscoa, no Domingo de Pentecostes, data comemorativa da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e Maria Madalena. Carvalho. Conceição de Maria Belfort de; Sá. Lucélia. São Luís - Vol. 3 - Número Especial Jul./Dez. 2017

⁴ Termo coloquialmente usado para se referir o ato do devedor se comprometer a pagar uma dívida em favorecimento ao seu santo de devoção.

ele enfatiza a relação intrincada entre a tradição cultural, a geografia e a diversidade cultural, destacando a necessidade de considerar esses elementos ao analisar a cultura do Divino Espírito Santo na cultura portuguesa.

Entendemos, ainda, que a tradição cultural do divino Espírito Santo é um elemento identitário da cultura portuguesa. A diferenciação geográfica de múltiplas influências culturais nos núcleos de povoamento ou de emigração deve-se, pois, fazer sentir de igual forma, tendo em conta os grupos e a origem geográfica que as determina. (VIEIRA, 2016, p.4).

A festa do Divino Espírito Santo, foi o ponto de partida para a criação do espetáculo Divino, que une temas espirituais, místicos e religiosos. Essa abordagem permitiu que o artista explorasse a conexão entre a celebração humana e o divino, criando uma experiência única e significativa para o público, desenvolvendo uma estética visual que transmite a atmosfera da festividade, envolvendo membros da comunidade na produção do espetáculo. Isso não adiciona apenas autenticidade, mas também cria um senso de pertencimento e participação.

O espetáculo *Divino* direcionada e produzida por Leônidas Portella⁵ vem com uma carga religiosa e cultural, bastante significativa; pois traz referências do festejo realizado na cidade de Alcântara. A encenação que será analisado aconteceu no dia dezesseis de abril no ano de dois mil e vinte um; momento em que o mundo estava se habituando a retomar as atividades de forma gradual e responsável no modelo presencial no contexto da pandemia pela COVID-19; em um evento realizado pelo Grupo Atmosfera⁶, onde fui convidada para fazer parte da produção do espetáculo; logo percebi as inúmeras simbologias que estavam impregnadas na cena.

O espetáculo se desenrola pelas ruas do centro histórico de São Luís. O ator, em meio a um cortejo festivo, veste trajes que evocam a pompa imperial, sugerindo simbolicamente a figura do imperador. Em suas mãos, ele segura uma coroa com reverência, enquanto é acompanhado pelo envolvente som dos tambores e pelo cântico das caixeiros que o acompanham ao longo de toda a apresentação.

A figura do imperador é um dos símbolos populares que aparecem na festa e no espetáculo *Divino*, detendo lugar de destaque. “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram[...]” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.15). Toda representação visual começa com uma imagem em nossas mentes, a comunicação visual é profundamente influenciada pela imaginação e criatividade humana. Entretanto a mente humana é fonte primordial de toda representação visual.

Cada ano se escolhe a cor das mesas e a cor das vestimentas. “Um semestre antes escolhe-se as cores predominantes das vestimentas, a serem usadas pelas crianças, e dos enfeites, para que os organizadores comecem a adquirir o material necessário, devendo tudo ser preparado com bastante antecedência” (FERRETTI, 2005, p.3).

No festejo são escolhidas crianças pela própria comunidade para representar o império do divino, assentadas em rituais barrocos de uma Nobreza Imperial Simbólica, que em todo o anda-

⁵ Leônidas Portela é artista e terapeuta, Mestre em Artes Cênicas, Especialista em Dança e Diretor do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro. Em suas pesquisas relaciona Corpo, Espaço, Patrimônio e Cultura Popular.

⁶ Fundado em 25 de junho o Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro, é um grupo de pesquisa formado por alunos da primeira turma do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

mento da celebração é notório a visualidade de elementos discriminatórios e hierarquizados. “A Festa barroca expressava de uma forma completa e englobante o poder da Coroa e da Mitra, do Rei e do Papa, e dos poderes locais [...], onde o poder instituído e os súbditos se uniam, ultrapassando necessidades sociais e privações económicas” (MILHEIRO, 2003, p.75).

Este estudo busca explorar o espetáculo em toda a sua riqueza e complexidade, analisando-o em paralelo com as escolhas visuais que moldam a festa do Divino Espírito Santo. A integração desses dois elementos é essencial para uma compreensão abrangente da performance, uma vez que as escolhas visuais desempenham um papel crucial na construção do significado e na narrativa estética do espetáculo. Neste contexto, examinaremos como o espetáculo é enriquecido e enraizado nas tradições visuais da festa, lançando luz sobre a interconexão entre o visual e o performático

INTERCONEXÃO PERFORMÁTICA E VISUAL

Na festividade tem-se como personagem principal, a figura do imperador/imperatriz do Divino, cabendo a esta a responsabilidade de promover uma luxuosa festa e de conduzir seus súditos em uma comitiva real para a celebração. Sendo que na festividade do Divino de Alcântara é intercalado essas responsabilidades um ano é o imperador e um ano a imperatriz que rege a festa.

Quais poéticas das visualidades se entrelaçam no fazer estético para a criação do Divino? Traça as falas do Leônidas Portella. Segundo ele, como fruto das investigações realizadas durante esta pesquisa de mestrado; em informações retiradas da primeira etapa através de um questionário/formulário; o espetáculo é baseado na festa do Divino Espírito Santo da cidade de Alcântara. O roteiro é composto basicamente em ações inspiradas nos seguintes elementos: 1- Cortejo Imperial, 2- Caixeiros, 3- Subida do Boi, 4- Decoração, 5- Santa Crôa, 6- Ruínas, 7- Mastro, 8- Espírito Santo. De acordo com Portella, a dança tradicional da cidade de Alcântara é encontrada na Festa do Divino Espírito Santo, logo o espetáculo se chama “Divino” (PORTELLA, 2020, p.38).

A apresentação presencial começou às dezoito horas e meia em frente à Casa do Maranhão, seguindo pela Rua Portugal, Praça Nauro Machado finalizando na Rua do Giz (FIGURA 1). No espetáculo a imagem do imperador aparece fazendo uma analogia de toda a família real, as primeiras cenas ele é visto em um cortejo pelas ruas do centro histórico de São Luís segurando uma coroa dourada, vestindo um colete vermelho e uma calça dourada com uma adaptação, de modelagem de roupa de época. Em todo o cortejo as caixeiros tocam seus tambores e cantam, e o público os acompanha até chegar no local determinado pela produção do evento neste dia como já foi citado anteriormente o local de escolha para a finalização do cortejo e continuação do espetáculo foi a Rua do Giz⁷.

A cenografia se disponibilizava na escada de baixo para cima com, um mastro bem no início da escada no centro da cena (FIGURA 4), logo em seguida também no centro um picadeiro, mas acima a asa de anjo dourada sendo apoiada na escada; no terceiro lance de escada na lateral esquerda banquinhos com microfones para as caixeiros continuarem com as canções em todo o desenrolar do espetáculo, no final da cenografia ainda no centro, um altar com uma escada de madeira revestida

⁷ uma escadaria eleita no ano de 2021, como a sexta rua mais bonita do Brasil pela casa Vogue. (G1, 2021).



Figura 1. Rua do Giz. Rua onde aconteceu o espetáculo.

Fonte: enquantoisso.com.br

#paratodomundover

Fotografia aérea da rua do giz, mostrando com mais ênfase os prédios das duas laterais, do lado esquerdo um casarão amarelo de um andar, com jarros de plantas (palmeirinhas) em toda a sua extensão, no lado direito um casarão com dois andares sendo mais alto do que o prédio da sua frente, mas a frente um outro casarão na cor branca onde é possível ver apenas uma parte da parede e duas janelas abertas. A rua é mostrada em uma extensão retilínea onde apenas os telhados dos casarões são visíveis.



Figura 2. Montagem do Picadeiro. Montagem do Picadeiro.

Fonte: fotosgoogle.com/LeônidasPortela

#paratodomundover

Registro da montagem de cena sendo erguida na rua do Giz, primeiro plano um círculo preto no chão ao seu lado uma mulher de vermelho segurando a capa do círculo com cor bege, no segundo plano uma pequena escada vermelha, com sei degraus.

de camurça vermelha, para se ter acesso a imagem de uma pomba branca; na lateral esquerda e na lateral direita telões para projeção de imagens do festejo da cidade de Alcântara (FIGURA 3).

Leônidas Portela argumenta que, alguns elementos citados no roteiro estão nas ações corporais, outros no som, no toque e canto das Caixeiros, outros estão nas projeções de imagens, dos vídeos que foram feitos da Festa e dançada nas ruínas de Alcântara. O processo criativo tem muita relação com os vídeos que são exibidos no espetáculo. A abordagem de Martins (2021) sobre a experimentação com linguagens transdisciplinares na cena contemporânea lança luz sobre as mudanças nos valores estéticos e éticos. Especificamente, a ênfase na presença do corpo negro como um elemento que expande os escopos do corpo, o transformando em um espaço de produção, memória, afeto e ação, tem implicações importantes.



Figura 3. Telões e altar. Montagem dos telões.

Fonte: [fotosgoogle.com/LeônidasPortela](https://www.google.com/photos/LeônidasPortela)

#paratodomundover

Imagem com cinco degraus de escada no quinto lance, uma estrutura com dois telões nas laterais, no centro um lance de escada pequeno na cor vermelha, e em cima dele um altar branco, logo atrás dois casarões o da direita amarelo e branco, o da esquerda com tom de bege, em casa prédio tem um lampião pregado na parede.

Toda a cenografia desde o cortejo, ruas de ladrilhos, casarões históricos, até sua chegada no local de continuidade do espetáculo contribuiu para a construção de movimentação do ator/bailarino, sua corporeidade fecunda a cena. Leda Maria Martins explica que:

O corpo-tela, que é também um corpus cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das especialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e os rituais (2021, p.163)

Seu corpo conta uma história que pode ser interpretada de várias formas dependendo de quem as vê, esse anacronismo trazido por ele colocando em cena uma comitiva, acompanhada pelo toque das caixas, que aos poucos é formado pelo espectador que o acompanha até o local de con-



Figura 4. Imperador em cortejo na praça da Faustina.

Fonte: [fotosgoogle.com/LeônidasPortela](https://www.fotosgoogle.com/LeônidasPortela)

#paratodomundover

Homem em primeiro plano embaixo de um portal, segurando uma coroa dourada com as duas mãos na altura do seu rosto, vestido com um colete manga longa até os pulsos, e uma calça legging, calçado com uma bota preta, no segundo plano duas mulheres vestidas de branco com caixa de tambor pendurada em seus ombros e duas baquetas uma em cada mão.

tinuação do espetáculo; trazendo-nos à memória um dos momentos mais emblemáticos da Festa do Divino. Entendo que a tradição cultural do Divino Espírito Santo é um elemento identitário da cultura portuguesa.

A leitura que trago para esse momento é O Passado no Presente Conflitante, vendo um corpo negro com vestimentas de realeza; sim! ele é o imperador em seu ritual de iniciação, sendo cortejado, exaltado, andando por caminhos construído pelos seus antepassados escravizados, reconhecendo esse lugar e o processo de construção dele, pisando com cuidado em cada pedra de encantaria, passos curtos são dados em todo trajeto, o olhar penetrante em várias direções nos impulsiona a olhar junto com ele, reconhecimento é a palavra que é trazida para fechar esse pensamento.

Trazendo a concepção da história que o ator/ bailarino vem contar sobre a leitura de seu trabalho, ele expõe que traz as dualidades humanas, de pólos conflitantes, sagrado e profano. Que nossas histórias e memórias precisam resistir. Ele vem contar da queda, da degradação, de que podemos encontrar a luz, a cura em nós mesmos. Duas leituras distintas, porém, com significados emblemáticos, como bem sintetiza Leda Maria Martins:

[...] Um corpo pensamento.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violência de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência[...]. Um corpo/ voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em peregrino processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformação do corpus social (MARTINS, 2021, p.162)

Em uma das indagações feita no questionário/formulário, foi perguntado sobre a sua dança que aparece desde o início do espetáculo, e é perceptível mesmo com movimentações minuciosas. -Você como corpo negro, ou melhor você se considera um corpo negro? Fale sobre sua dança dentro do espetáculo? Ele nos responde que se identifica como um corpo negro e que sua dança surge do acaso, do que ele sente quando encontro a cidade, o público, o toque das caixas. É uma dança de memórias, de conexão com seus antepassados, de honra, identidade e resistência do negro.

Logo em seguida essa figura é despida em cena, seu corpo seminu se faz presente, e o próprio intérprete pinta-se, com uma tinta feita à base de óleo corporal e purpurina dourada, retirada de dentro da coroa que carregou em todo o cortejo, depois de pintado a coroa e colocada embaixo do mastro. “Para um performer ou um bailarino, o corpo é o próprio suporte de um discurso não verbal, ponto de partida para o movimento e a emergência da sintaxe dessa linguagem artística” (TAVARES; BIANCALANA; MAGNO, p.162). O corpo humano se torna não apenas o meio pelo qual a expressão artística se manifesta, mas também a base para o desenvolvimento de uma linguagem não verbal rica e complexa. Essa ideia é essencial para compreender a natureza intrínseca da performance e da dança, onde o corpo não é apenas uma ferramenta, mas sim o ponto de partida e a própria sintaxe dessa linguagem artística.

Com seu corpo matizado de dourado, ele se debate no picadeiro, como se estivesse tonto, apanhando, desnortado, ele se joga no chão por vários minutos, envolvido somente pelo som das caixas, as caixeiros dão o comando pelo toque das caixas, sua dança tem graduações de intensidades, em alguns momentos movimentos mais singelos e em outros movimentos mais imoderados. Para a percepção da pesquisadora, naquele instante ele era o anjo caído; mas qual a história que ele quer contar? Ele conta que vem denotar o sagrado anjo, santas e santos. No contexto do seu pensamento que traça essas diversidades culturais e religiosas, o conceito estético se agrega e não se dissocia a uma compreensão ético.

Em uma de suas respostas ele nos revela que, nesse momento citado no parágrafo acima, não há um fim definido para ele, é como um ritual de passagem para um novo ciclo, suas palavras:- muitas coisas aconteceram na minha vida a partir dali, e na vida de quem assistiu, é como uma benção. Neste dia ele se direcionou até o início da escadaria onde se encontra o mastro, plantou uma bananeira, ficou por alguns segundos de cabeça para baixo, se levantou e saiu de cena, o momento “final”. Simbolizando essa inversão de perspectiva e o início de algo novo. Seu ‘final’ é, na verdade, uma maneira de abrir portas para novas possibilidades e experiências. De acordo com Portela às vezes encerro as ações quando caio do mastro, outras eu danço como um anjo para os espectadores.

A interconexão entre o espetáculo e as escolhas visuais feitas a partir da festa do Divino Espírito Santo, revela a complexidade e a riqueza dessa tradição cultural. À medida que continuamos a aprofundar nosso entendimento desses elementos interligados, somos incentivados a explorar ainda mais as complexas relações entre o performático e o visual. Nossa pesquisa lança luz sobre as formas em que o espetáculo é enriquecido pelas escolhas visuais da festa do Divino Espírito Santo. Assim, a performance transcende o ato em si, transformando-se em um ritual de passagem que deixa uma marca duradoura na vida de quem a vivência, seja o artista ou o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo destacou a festa do Divino Espírito Santo como uma manifestação pública intrinsecamente ligada à tradição e à espiritualidade cristã, demonstrando a profundidade das raízes religiosas que a fundamentam. A investigação dessas manifestações, que envolvem elementos de religiosidade, sagrado e profano, revela a complexidade dos aspectos comunicacionais presentes nos elementos religiosos de uma cultura específica. A festa do Divino é uma coleção de rituais com particularidades distintas em várias regiões onde é celebrada.

Esta pesquisa concentrou-se na análise do espetáculo Divino apresentado pelo grupo Atmosfera em relação a festa, com um foco central no corpo negro em cena. Inspirados pela discussão da renomada professora, dramaturga e escritora Leda Maria Martins, exploramos conceitos como o “corpo-tela”. Através do questionário criado para compreender a visão parcial na construção do espetáculo, percebemos que um corpo dançante tem o poder de contar diversas histórias e dialogar com uma tradição que remonta aos tempos coloniais. O corpo negro em cena possui a capacidade de narrar múltiplas histórias e dar um novo significado à contextualização existente, transformando cada apresentação em um ritual de passagem ou contemplação.

Esta pesquisa representa um passo em direção à compreensão da interseção entre tradição cultural e expressão artística contemporânea, bem como do potencial do corpo negro como um veículo para ressignificar e enriquecer o significado dessas manifestações culturais. Abre-se espaço para futuras investigações que aprofundem ainda mais essa conexão entre a cultura, a religião e o teatro, explorando como o corpo em cena pode continuar a contar histórias e promover diálogos significativos com o passado e o presente.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, C. M. B; SÁ, L. A DÁDIVA E O DIVINO: a importância do ritual para a manutenção da vida social. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)** São Luís - Vol. 3 - Número Especial Jul./Dez. 2017.

FERRETTI, S.F. FESTA DO DIVINO NO MARANHÃO. **Catálogo da Exposição Divino Toque do Maranhão**. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular /IPHAN / MEC, 2005, p 9-29.

Janaína, B. **Rua do Giz, em São Luís, é eleita uma das seis ruas mais bonitas do país**. TV Mirante e G1 MA, 7 de abril 2021. Disponível em: rua do giz, em São Luís, é eleita uma das seis ruas mais bonitas do país | vem ver, pequeno! | g1 (globo.com). Acesso em: 14 de fev de 2023.

MACIEIRA, Clarice. O Figurino como objeto sensível na criação do espetáculo “Sob os olhos dos outros”. **Caderno de Encenação**, v. 3, n. 11, 2013.

MARTINS, L.M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. -1ed- Rio de Janeiro:Co-bogó,202.

MARTINS, L.M. **PERSPECTIVAS ANOS 20**. Youtube. Disponível em:(perspectivas anos 20) conversa com leda maria martins - youtube.> Acesso em:14 de fev de 2023.

Milheiro, M.M.C. Braga. **A Cidade e a Festa no Século XVIII**. Núcleo de Estudos de População e Sociedade Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho Guimarães/2003.

Nascimento, I. M. I. **Memórias das Caixeiros do Divino Espírito Santo em Alcântara-MA**: tradição, mudanças e resistência da cultura popular afrodescendente. / Ilanna Maria Izaias do Nascimento – Vitória da Conquista, 2018.117 f.

PORTELA.L.S.S. **CORPOCASA: A DANÇA EM PROCESSO CRIATIVO NO ESPAÇO DE ISOLAMENTO SOCIAL**. São Luís,2020.

ROCHA, M.F.S. **O divino, o império, a festa, as insígnias**: elementos do glossário da festa do divino espírito santo no maranhão, São Luís, 2009.

SANTAELLA, L. NÖTH, W. **IMAGEM cognição, semiótica, mídia**. Editora Iluminuras Ltda. 1997.

SOUSA, P.M. **A festa do divino Espírito Santo**: memória e religiosidade em Natividade-Tocantins. [recurso eletrônico] / Poliana Macedo de Sousa – Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017. 222 p.

TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.). **Discursos do corpo na arte**. v. II. Santa Maria: UFSM, 2017. 344p.

VIEIRA, A. AS FESTAS DO DIVINO, DAS ILHAS PARA O BRASIL? UM CAMINHO AINDA POR REVELAR. **Cadernos de divulgação do ceha, funchal**. Setembro 2016.

DE FERRAMENTA A LINGUAGEM EXPRESSIVA: DO QUE MAIS A MAQUIAGEM É CAPAZ?

Mona Magalhães¹

RESUMO

Neste artigo é proposta uma reflexão a partir da notoriedade que a maquiagem vem adquirindo nas redes sociais, nas quais ela é a principal linguagem expressiva. É feito um percurso no universo da criação visual por meio da maquiagem. Retomam-se alguns conceitos, possibilidades técnicas, tecnológicas e artísticas. Examina-se como a popularidade afeta a formação do profissional e os modos de criação. O objetivo é trazer à tona as diferenças entre os segmentos da maquiagem, as competências do profissional da caracterização, o trabalho em equipe e com profissionais de outras especialidades, como perucas, postiços, próteses para efeitos especiais e fabricação de lentes de contato.

Palavras-chave: caracterização; maquiagem cênica; maquiagem artística.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the notoriety that makeup has acquired on social media, where it serves as the main expressive language. It is a journey into the universe of visual creation through makeup. It revisits some concepts, technical possibilities, technological advancements, and artistic aspects. It examines how popularity affects the training of professionals and their modes of creation. The objective is to highlight the differences between different makeup segments, the skills of character makeup professionals, teamwork, and collaboration with specialists in other fields such as wigs, hairpieces, prosthetics for special effects, and contact lens manufacturing.

Keywords: character makeup; stage makeup; artistic makeup specialists.

MAQUIAGEM, QUE ARTE É ESSA?

Brilho, pedrarias, cores neon, texturas, camadas, ilusão de ótica, silicone, extensões, próteses feitas com diversos materiais, lentes de contato, perucas, tudo isso tem sido cada vez mais explorado para transformações visuais de pessoas, seja para cinema, teatro, dança, performances ou apenas para postagens nas redes sociais. É nítida a notoriedade que a maquiagem vem adquirindo nos últimos tempos.

A maquiagem é uma arte, ferramenta de apoio para atores e atrizes nas artes cênicas. É sabido que, desde a sua origem, as artes cênicas possuem uma natureza polifônica, conforme explica Ernani Maletta:

(...) a impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista, pois, para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a simultaneidade de produções

¹ Professora Associada III da Escola de Teatro da Unirio. Responsável pelas disciplinas de Caracterização I, II e III.

de sentido criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. Percebe-se, então, que a linguagem teatral, como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* – que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas. (MALETTA, 2016, p. 58)

A maquiagem é uma dessas matérias-primas expressivas, entre as manifestações plástico-visuais. Na etimologia do verbo maquiar encontra-se a sua origem francesa e revela-se que, desde sempre, o uso da maquiagem/máscara está diretamente ligado ao significado de fazer-se outro na aparência, mostrar-se outro por meio de uma máscara ou simplesmente mostrar-se com mais veemência.

A etimologia do vocábulo não é fácil. A forma recente deste transitivo direto remonta a 1450, ao francês “maquiller”, de significado “trabalhar”. Passou pelo teatro do séc. XVIII, já com o sentido de “pintar o rosto”, proveniente do picardo antigo “maquier” (fazer), e, este, do holandês “maken id”, a resultar nos comparativos inglês e português. O vocábulo “máscara”, proveniente do italiano “maschera” (1348-1353) a abrigar a acepção de “pessoa disfarçada”, tem como base “masca”, do baixo-latim, com diversos significados ao longo dos séculos. O italiano “maschera” ainda é tido como derivado do árabe “mashara” (“bufão, ridículo”), que sofreu outras influências na Europa, mas que redundaram em muitos cognatos de língua portuguesa, como por exemplo: máscara, mascaração, mascaramento e maquilhado/maquiado/maquilado. (PEREIRA, 2006, p.2)

A maquiagem como uma arte que possibilita caracterizar um ator ou atriz, de forma a criar identidade para um personagem. Caracterização é uma palavra derivada de caráter; vem do latim *character*, do grego *kharakter*, “marca gravada, sulcada”. Metaforicamente “marca, impressão ou símbolo na alma”, “qualidade que a define”, de *kharassein*, “gravar”, de *kharax*, “instrumento pontiagudo”, do indo-europeu *gher-*, “riscar, sulcar” (Cruz, 2010) . Portanto, a maquiagem possibilita estampar as marcas de um personagem sobre a pele do ator.

O professor e pesquisador francês Patrice Pavis apresenta cinco funções da maquiagem cênica: embelezamento (1999, p. 231); acentuação de traços (2003, p.171); codificação do rosto (1999, p. 232); teatralização da fisionomia (1999, p. 232); e extensão da maquiagem – *bodyart*, *bodypainting* (1999, p.232). Em muitas estéticas cênicas, a maquiagem não é utilizada ou, quando utilizada, deve passar despercebida. São espetáculos nos quais a maquiagem é utilizada apenas na função de embelezamento e ou acentuação de traços que, conforme relata Pavis, cumpre “uma banal tarefa de sublinhar e confirmar traços verossímeis e realistas da personagem” (2003, p.172). É preciso esclarecer que, mesmo sendo obrigada a passar despercebida, a maquiagem de embelezamento para a cena precisa de profissionais capacitados, conhecimento de materiais e cosméticos, pesquisas antropológicas, históricas, entre outras, para que não roube a cena. Essa tarefa também não pode ser negligenciada por uma produção. O artista ou, para usar o neologismo criado pelo maquiador e pesquisador Marcio Desideri (2021), o *maquiartista*, precisa se planejar, pesquisar, fazer croquis, se alinhar à estética estipulada para o espetáculo, ao figurino, à iluminação e, à pior das tarefas, ao sempre reduzido orçamento.

Só os especialistas do cosmético saberão apreciar quais produtos foram utilizados (estes se renovam muito rápido, assim como o equipamento militar). O uso de máscaras de látex que restituem a tessitura e a elasticidade da pele aumenta a ilusão; um bom conhecimento dos jogos e dos efeitos de luz será indispensável para julgar a maneira com a qual a arte facial não deixa nada para o acaso (PAVIS, 2003, p. 171).

Pavis evidencia o “trabalho autônomo da maquiagem” (2003, p.172) quando esta escapa da necessidade da não percepção. Ele destaca as maquiagens do teatro oriental e a codificação do rosto, das vanguardas europeias, e a teatralização da fisionomia, das artes corporais, como uma extensão da maquiagem. Nestas últimas, quando, segundo Pavis, há o risco de a maquiagem “abandonar a federação das artes que constitui a representação para fundar sua própria república” (2003, p. 172).

São nítidos o protagonismo e a autonomia da maquiagem na contemporaneidade. Nas redes sociais, principalmente, ela tem seu reinado garantido. Maletta aborda a questão da quebra das fronteiras disciplinares e consequente mistura das artes autônomas no mundo contemporâneo:

É inegável que a contemporaneidade leva às últimas consequências as inter-relações entre os diversos campos do conhecimento. O rompimento definitivo das fronteiras disciplinares e a interpenetração dos saberes são, sem dúvida, algumas das principais características do mundo contemporâneo.

É indiscutível que as artes também refletem esse novo paradigma. E, no caso específico do Teatro, assiste-se à amplificação e à radicalização dessas características. Isso porque, além das relações entre linguagens artísticas na essência do Teatro, exacerbam-se as interpenetrações entre todas as artes autônomas (2016, p.65).

Atualmente, as redes sociais passam a ser vitrines de divulgação da linguagem expressiva da maquiagem, e esta assume totalmente a autonomia e toma as rédeas da sua república, assim como previa Pavis. A pintura corporal passa a ser a linguagem artística protagonista, auxiliada por outras linguagens como a música, a iluminação, os adereços, o vídeo e a fotografia.

CARACTERIZAÇÃO E MAQUIAGEM: CAMPO DE TRABALHO, EQUIPES E ESPECIALISTAS.

Se, por um lado, essa popularidade é importante para atrair o interesse de entusiastas e de empresas cosméticas para a produção de novos produtos, por outro aparecem muitas cópias e reproduções que desrespeitam os artistas criadores, como também experimentações com produtos inadequados, que podem agredir a pele humana. Muitas vezes a figura criada e as respectivas próteses e demais apetrechos são desenvolvidos única e exclusivamente para a postagem, sem que haja necessidade de repetição de uso. Assim, as próteses podem ser frágeis e descartáveis. Busco, aqui, trazer à tona as diferenças entre os segmentos da maquiagem, as competências do profissional da caracterização, o trabalho em equipe e com profissionais de outras especialidades como perucas, postiços, próteses para efeitos especiais e dentárias, e fabricação de lentes de contato.

A maquiadora Irma De La Guardia Ramos, em seu livro *Técnicas de Maquillaje Profesional y Caracterización*, aborda o universo da maquiagem e caracterização para as artes cênicas e cinematográficas. Explica a função do artista da maquiagem:

[O] fascinante mundo da maquiagem profissional e da caracterização. Ofícios cujo ponto em comum é a transformação do rosto principalmente e, por extensão, do corpo. Entendendo a dita transformação como cada uma das trocas que contribuem, por um lado, para embelezar e, por outro, a recriar a identidade dos múltiplos personagens a que um ator pode dar vida tanto no cenário de um palco teatral como numa grande tela do cinema (RAMOS, 2012, p.10).

É preciso salientar que o maquiartista pode trabalhar em diversos segmentos da maquiagem, sendo que o profissional que trabalha com as artes cênicas é considerado um especialista, como descrevem D'Allaird, Boles, Boyce, McKenna, Moren, Mulroy, Pierce, Podbielski e Schmaling:

Maquiagem *freelancer*: Noivas, fotografia, vídeo, shows, concursos, promoções, eventos especiais
Spas, salões e clínicas de estética
Centros técnicos
Artista maquiador internacional
Indústria de cosméticos
 Maquiagem artística
 Educador/instrutor
Necromaquiagem
Desenvolvedor de produtos
Especialista em camuflagens
Maquiador especializado:
 Foto e passarela
 Editoriais
 Televisão e HD
 Vídeos
 Teatro (D'Allaird, 2016, p.6)

Os especialistas em maquiagem para fotografia, para passarela, para editoriais, para televisão, cinema, vídeo e teatro podem trabalhar sozinhos, dominando todas as funções do amplo campo da caracterização, como cabelos, postigos e próteses. Dependendo da complexidade da produção, dos prazos, do orçamento, algumas vezes é necessário formar uma equipe de especialistas em cada função.

Cabeleireiros com domínio em penteados de época, em confecção e manutenção de perucas e postigos faciais são fundamentais em produções artísticas. Na série de entrevistas produzidas pelo Laboratório de Caracterização e Adereços (LACAAD) e pelo Projeto de Extensão Núcleo de Criação da Escola de Teatro da Unirio, Feliciano San Roman, cabeleireiro e responsável pela confecção de perucas para diversos musicais, fala sobre sua experiência (Fig 1). Ele demonstra as etapas de criação de postigos e perucas para a composição visual da personagem (2021).

Maquiadores que dominam os efeitos especiais da maquiagem: variados tipos de próteses, de simples ferimentos a complexas próteses faciais de látex, espuma de látex, silicones. Como explicou Pavis, nessa área há sempre renovações e novidades com materiais tecnológicos. Ela requer

atualizações, e os cursos, além de raros, são dispendiosos, assim como os próprios materiais e equipamentos.

Dentre os profissionais de efeitos especiais há os que só aplicam próteses, os que confeccionam, esculpem e fazem os moldes, como foi relatado por Pietro Schlager e Tadeu Terra (2021) durante a terceira edição dos já referidos Encontros de Caracterização (Fig. 2). Eles podem ser habilitados em cada uma dessas especificidades ou trabalhar em todas. Podem ainda fazer as próteses dentárias, mas para estas há protéticos na área da odontologia. O mesmo acontece com os contatólogos (Fig. 2), especialistas em lentes de contato, conforme revelou Cassiana Escovedo (2021) durante o segundo episódio da quarta edição dos já referidos Encontros de Caracterização. Os responsáveis pela fabricação de lentes de contato que, além de conceder o efeito desejado, zelam pela saúde ocular e pelo conforto dos que as utilizarão. Atualmente, há variadas lentes de contato no comércio de festas e fantasias. Elas proporcionam diversos efeitos, são mais acessíveis financeiramente, mas têm durabilidade menor e não permitem ajuste do grau para aqueles que necessitam.

As entrevistas aos especialistas nessas áreas podem ser acessadas por meio dos QR Codes das Figuras 1 e 2.



Figura 1. Encontros de Caracterização – Perucas, postiços e contatóloga. Entrevistados da Edição 4 dos Encontros de Caracterização: Feliciano San Roman (especialista em perucas e postiços) e Cassiana Escovedo (contatóloga)

Fonte: Youtube do Núcleo de Criação, 2021.

#paratodomundover

Na imagem, um QR Code, um quadrado centralizado, na cor preta. No centro três outros pequenos quadrados, dois no topo e um na parte inferior, à esquerda. Diversos traços de variados tamanhos. Pode ser lido pelo celular por meio de um aplicativo de leitura de QR Code que leva aos vídeos mencionados no texto.



Figura 2. Encontros de Caracterização – Próteses. Entrevistados da Edição 3 dos Encontros de Caracterização: Tadeu Terra e Pietro Schlager

Fonte: Youtube do Núcleo de Criação, 2021.

#paratodomundover

Na imagem, um QR Code, um quadrado centralizado, na cor preta. No centro três outros pequenos quadrados, dois no topo e um na parte inferior, à esquerda. Diversos traços de variados tamanhos. Pode ser lido pelo celular por meio de um aplicativo de leitura de QR Code. Leva aos vídeos mencionados no texto.

Processos de criação para caracterização e maquiagem

Na criação de personagens ficticiais ou na recriação de personagens biográficos há um percurso do qual não se pode descuidar. Descrições de personagens, tipos e estética de produção, a época em que se passa a história ou a época em que ela foi escrita. Ramos indica alguns dados importantes para contextualizar a construção da identidade visual de um personagem:

Literatura (descrição de personagens históricos reais ou de ficção, biografias)
Arte (retratos na pintura, fotografia ou escultura)
História (sociedade, moda, costumes, países)
Antropologia (evolução da espécie humana, raças, etnias)
Medicina Forense (diferentes graus de alterações na pele por feridas ou enfermidades)
Outras: anatomia, biologia, mitologia (RAMOS, 2016, p. 164)

Para a identificação dos atributos físicos e características psicológicas dos personagens, devemos atentar para a época em que se passa a história ou na qual ela foi escrita. Em relação às personagens, Renata Pallottini observa:

(...) tendo sempre em vista o estilo, a época, a proposta do texto, provavelmente se pode começar a apresentar um personagem dizendo qual é o seu sexo [gênero], a sua idade, aparência (altura, compleição), cor, raça [etnia] (quando necessário), defeitos físicos (se existirem), conformação especial (traços especiais de beleza ou aparência grotesca) (1989, p.64).

Ter atenção à posição sociocultural; idade (cronológica/aparência); ao estado físico do momento: interferência por uma atividade física (sujeira, suor etc.) e influência climática (chuva, sol, vento etc.); e aos sinais particulares (cicatrizes, anomalias, queimaduras etc.).

O tipo de produção define muitos caminhos, materiais e soluções para o responsável pela caracterização. Um drama, um musical, um balé, uma ópera, um espetáculo destinado a adolescentes, crianças ou adultos. O estilo da obra cênica interfere diretamente nas características da maquiagem para a cena: se é um espetáculo realista ou naturalista, requer que as maquiagens passem despercebidas, mesmo que a função da maquiagem seja acentuar os traços, para ressaltá-los sob as luzes e na distância entre a plateia e o palco. “Os traços expressivos devem ser aumentados de maneira a parecerem naturais, mesmo longe do palco” (PAVIS, 2002, p. 171). Se o espetáculo requer que a maquiagem exerça a função de teatralização da fisionomia, outra função destacada por Pavis (1999, p. 232), quando ela assume determinada importância na produção do sentido de uma obra artística, seja esse sentido mais sensível ou inteligível, as cores, as formas, as próteses podem ser mais exploradas.

Uma tarefa fundamental no processo de criação das maquiagens é em relação ao elenco. Saber das necessidades dos atores/atrizes para a caracterização externa, para que seja harmônica com a interna. Ramos (2016) enfatiza que é preciso conhecer bem a relação entre os personagens e respectivos protagonismos, como também estudar a tipologia e a psicologia de cada um; analisar as características físicas dos atores e atrizes e as possibilidades de adaptação aos atributos

físicos dos personagens. A situação contrária também pode ser considerada. Verificar as possíveis alterações visuais dos personagens ou se um ator muda de personagem durante o espetáculo. Em se tratando de espetáculos teatrais, é preciso saber o tempo necessário para as mudanças entre as cenas. No cinema há tempo de preparo para as devidas alterações, embora muitas vezes insuficiente. Nessas situações, as equipes são determinantes para a execução das transformações em tempo hábil.

A PRODUÇÃO DA MAQUIAGEM

Definidos os parâmetros, feitos os croquis e/ou projetos de maquiagem, é preciso produzir e organizar a equipe, os treinamentos, os materiais, entre outros. Dependendo da grandiosidade da produção, encontrar a melhor equipe, com as especialidades necessárias para a boa execução e o bom andamento do departamento de caracterização.

Ramos (2016, p. 168) esclarece:

Maquiagem: eleição do tipo de maquiagem, cores e quantidades.

Perucas: trabalho com o próprio cabelo ou com perucas e postiços, e seleção dos materiais para preparar os penteados.

Postiços: escolha das perucas e postiços e das características; pelo natural ou fibras sintéticas; comprimento e cor; a necessidade ou não de postiços faciais e o tipo de materiais para a colocação dos postiços.

Próteses e efeitos especiais: se é requerida alguma prótese ou confecção de carecas postiças, os materiais adequados para a aplicação; ou os materiais necessários para simular algum tipo de ferida (2016, p. 168).

No artigo “Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo”, publicado na *Revista Aspas* (2020), relato as diferenças entre processos de criação para os tipos de produção cênica e como essas diferenças afetam o trabalho do maquiartista.

Sabemos que há diferenças em relação aos processos de criação da caracterização para o teatro e para o cinema; contudo desenvolvemos aqui os que se referem ao teatro. Fazemos ainda uma subdivisão para as artes cênicas: teatro convencional, de pesquisa, teatro musical, superproduções, teatro infantil, carnaval e ópera. Percebemos que a principal diferença entre os processos da caracterização para as artes cênicas é sobretudo a verba orçamentária. Em seguida, o momento em que o maquiador caracterizador é convocado para o projeto e, depois, a abertura dada a ele em relação à criação. A partir do depoimento de Pacheco, percebemos que no teatro de pesquisa o maquiador é chamado a participar desde o início do processo. É possível experimentar até chegar a um resultado conjunto, como em *Refluxo* (2017), maquiagem assinada por Leopoldo Pacheco. A partir dos depoimentos de Carramanhos e de Bueno, verificamos que, no teatro convencional, muitas vezes o maquiador é contatado na etapa final do processo. Quanto à verba, nesses dois casos é, de modo geral, pequena (MAGALHÃES, 2020).

O referido artigo foi escrito a partir das entrevistas aos caracterizadores para os Encontros de Caracterização (Figs. 3 e 4), que podem ser acessados na íntegra por meio dos QR Codes das figuras 3 e 4.



Figuras 3 e 4. Encontros de Caracterização – Primeira e Segunda Edições.
Entrevistados das Edições 1 e 2 dos Encontros de Caracterização.

Fonte: Youtube do Núcleo de Criação, 2020.

#paratodomundover

Na imagem, dois QRs Codes, dois quadrados centralizados, na cor preta. No centro de cada quadrado três outros pequenos quadrados, dois no topo e um na parte inferior, à esquerda. Diversos traços de variados tamanhos. Podem ser lidos pelo celular por meio de um aplicativo de leitura de QR Code. Leva aos vídeos mencionados no texto.

AUTONOMIA DA MAQUIAGEM: DA BODY ART AO INSTAGRAM

Com o intuito de desfeticizar o corpo humano, a body art surge na década de 1960 e se expande por diversas formas de arte. De acordo com Jorge Glusberg (2003), o corpo era a matéria-prima. A partir de 1970, esse movimento foi se diluindo na performance, na qual, além da exploração das capacidades do corpo humano, os aspectos individuais e sociais foram incorporados, transformando o artista na sua própria obra.

Pavis considera a extensão da maquiagem como uma função, quando ela “passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico; ela não mais caracteriza de maneira psicológica e, sim, contribui para a elaboração de formas teatrais, do mesmo modo que os outros objetos da representação (*máscara, iluminação, figurino* etc.)” (1999, p.232). O pesquisador francês afirma que, ao se afastar da função de embelezar e sublinhar traços verossímeis, a maquiagem se torna body art e autônoma (2003, 172).

A pintura corporal, body painting, segundo o body painter americano Craig Tracy, é a mais antiga e, ao mesmo tempo, mais contemporânea e sedutora forma de arte. Uma arte performática, autônoma e efêmera, que deve ser fotografada para ser apreciada por mais observadores, além dos que estavam no aqui e agora do ato performático. Tracy criou e inaugurou, em New Orleans, 2006, a primeira galeria especializada em body painting, a Painted Alive Galeria. Ela está disponível virtualmente em <https://craigtracy.com>.

A pintura corporal vem ganhando popularidade, e diversos artistas dispõem das ferramentas oferecidas pelas redes sociais para divulgar seus trabalhos. É possível acompanhar pequenos trechos de processos criativos de maquiagens e de produção de próteses e efeitos especiais, que despertam interesse, mas não revelam detalhes. A facilidade e a diminuição dos custos a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais de comunicação permitiram o acesso para diversas camadas da população.

A rede social Instagram deu mais a popularidade à maquiagem artística e à body painting. Um aplicativo gratuito foi criado por Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike Krieger. Lançado em 2010, visa ao compartilhamento de fotos e vídeos para celulares, computadores e tablets. Segundo Bianca Antunes (2017, p. 49), o Instagram ganhou destaque com a transição da fotografia analógica para a digital. A instantaneidade é uma das principais características dessa rede, o que atrai diversos participantes.

Ao basear a sua lógica de produção de conteúdo no funcionamento da cibercultura, o Instagram apresenta características que buscam dar conta dos fenômenos comunicativos surgidos no contato com as tecnologias digitais. A primeira delas, talvez a que mais o caracteriza, é o princípio da instantaneidade. Como o próprio nome, o Instagram traz na etimologia a sua proposta. O termo é uma junção da palavra instant (instante) e do grego gram (grama, como telegrama), que significa alguma coisa que foi registrada ou gravada (ANTUNES, 2017, p.49).

Não faltam, em produções de bodypainting, registros fotográficos. Se antes as informações sobre a pintura corporal eram restritas a um público específico, hoje, com a notoriedade conquistada por meio das redes sociais, ela ganha ainda mais admiradores e entusiastas. Infelizmente, o custo dos produtos e equipamentos ainda é um obstáculo a essa forma de expressão. Isso leva à utilização de materiais adaptados e a experiências inusitadas que podem ferir o corpo. Apesar desse inconveniente, a bodypainting atrai a atenção de estudantes que desejam investigá-la, seja como pintores ou suportes sensíveis.

Apresento aqui a pesquisa de Iniciação Científica de João Freire, estudante de Atuação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, orientada por mim, intitulada “Arte Queer e a Caracterização: a construção de uma persona queer por meio da imagem, do corpo e da relação com a cidade”. Trata-se da pesquisa sobre o universo andrógino cujo objetivo foi a criação de um alienígena queer (Queer Alien), unindo imagens do imaginário social feminino (como as grandes unhas, a barriga grávida) e do consciente coletivo masculino (como o peitoral demarcado com técnicas de luz e sombra).

Partiu-se do desejo do estudante de expressar a situação de se sentir estranho no bairro e na cidade onde foi criado, e todas as transformações sofridas desde que se mudou para outra cidade, ao ingressar na universidade. Ele chegou à imagem de um alien andrógino. Levou-o às ruas (Figs 6 e 7) em performance documentada por meio da fotografia e da videografia. Todos os registros serão futuramente dispostos em exposições na própria Escola de Teatro e em outros espaços oportunos. Obviamente, parte do processo foi para os stories do Instagram.

Na pesquisa, além da etapa teórica, houve a parte prática, na qual foram feitos o *face casting* (molde do rosto), esculturas, moldes negativos, aplicação de látex, técnicas de pintura corporal e

texturização. Foi realizada uma investigação para produzir as próteses com materiais mais acessíveis, como o látex e as unhas em acetato. A pintura corporal foi feita com *acqua color* de diversas marcas. Apesar de ter realizado todas as etapas de produção das próteses e a escolha de cores e texturas, Freire, desde o início, desejou ser o corpo suporte da performance. Alguns estudantes costumam interessar-se mais pela pintura e pelo processo de produção das próteses. A pesquisa permitiu a participação de outros estudantes, que colaboraram na aplicação das próteses e na pintura corporal (Fig. 5).



Figura 5. Processo de Aplicação da prótese facial - Queer Alien. Lu Varello, Mona Magalhães, Lucas Raibolt, Beatriz Charles, Beatriz Blois, Valentina Ramos e João Freire. Fotógrafo: Raphael Angelo.

Fonte: Arquivo pessoal.

#paratodomundover

Na imagem, cinco pessoas em pé rodeiam um rapaz sem camisa. Elas aplicam no rosto do rapaz uma prótese de látex com feição de alienígena, na cor rosa.



Figura 6. Queer Alien nas ruas. Queer Alien. Performer: João Freire. Fotógrafo: Raphael Angelo.

Fonte: Arquivo pessoal.

#paratodomundover

Na imagem, ao fundo, uma árvore, prédios e céu. No primeiro plano um alien cor-de-rosa sobe em uma bicicleta laranja.



Figura 7. Queer Alien interagindo nas ruas. Queer Alien e transeunte. Performer: João Freire. Fotógrafo: Raphael Angelo.
Fonte: Arquivo pessoal.

#paratodomundover

Na imagem, ao fundo, árvores e um prédio com duas esculturas brancas, um leão e uma águia. No primeiro plano, à esquerda, de costas, uma gari de uniforme laranja conversa com o alien rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem expressiva da maquiagem, equipolente às outras matérias-primas expressivas em uma encenação ou em um filme cinematográfico, como se refere Malleta; ou que sublinha traços verossímeis, ou assume a sua autonomia em performances visuais, necessita de maquiadores, maquiartistas, que estejam abertos a constates atualizações de conhecimento, de técnicas, cosméticos, materiais e artísticos; e de outros especialistas que podem contribuir em equipes de trabalho.

Da leitura do texto ou a partir de conteúdo a ser expresso por formas, cores e texturas, por performers, o artista da maquiagem tem diante de si um universo de possibilidades. Seja para pesquisar as tendências de maquiagem de determinada época ou o melhor material para a produção de uma prótese que conceda um efeito mais realista, é necessário estudo.

O ganho de notoriedade nas redes sociais, em fotos ou vídeos de curta duração, impulsiona a arte da maquiagem e da pintura corporal. Contudo, assim como as maquiagens realizadas para as

telas do cinema ou televisão ou para os palcos de teatro e ópera, fotos e vídeos não revelam todo o processo, dedicação, pesquisas e etapas da criação e da produção. O aprendizado da arte da maquiagem continua sendo dispendioso. O alto custo dos produtos e equipamentos limita o acesso daqueles que a admiram nas performances, nos palcos, nas telas, nas fotografias e nos vídeos curtos exibidos nas redes sociais. Produtos de maquiagem, perucas e próteses também são caros e oneram as produções. Próteses faciais precisam ser renovadas constantemente; perucas precisam de manutenção frequente e escovações diárias, e tudo isso requer profissionais capacitados.

A maquiagem e o body painting são linguagens expressivas que requerem tempo considerável tanto para a criação quanto para a aplicação e a execução. Exigem paciência dos corpos suportes e agilidade dos maquiadores. A maquiagem, efêmera, potente, bela ou horripilante, com acabamento impecável, ressalta merecidamente a beleza do ator e da atriz. Além da beleza, em traços muitas vezes imperfeitos, enaltece o ser teatral. É arte viva, que acontece aqui e agora, a partir dos sentidos presentes de performers e de espectadores, que juntos seguem para um novo tempo e um novo espaço representado, em jogos de máscara entre ilusão de ótica e de vertigem.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Bianca Fernandes. **Instagramers da cidade maravilhosa**: popularidade e visibilidade de sujeitos comuns no Instagram a partir de imagens do Rio de Janeiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Comunicação e Tecnologia. UERJ, Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/bitstream/1/18827/5/Tese%20-%20Bianca%20Fernandes%20Antunes%20-%202022%20-%20Completa.pdf>

CRUZ, André. **Origem da Palavra**. 2010. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/carater/#:~:text=Resposta%3A,%2C%20%E2%80%9Criscar%2C%20sulcar%E2%80%9D>. Acesso em: 25/09/2023.

D'ALLAIRD, Michele et al. **Milady maquiagem**. Tradução: Solange A. Visconte. São Paulo: Cengage Learning Edições, 2017.

DESIDERI, Márcio Ricardo. Desterritórios nas artes visuais: o campo híbrido do(da) maquiartista, em redes de criação compartilhadas. **Revista Rebento**, n.14, 07/2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/633>. Acesso em: 20/09/2023.

ESCOVEDO, Cassiana. **Encontros de Caracterização**. Entrevista concedida a Mona Magalhães. Edição 4. Episódio 2. Núcleo de Criação. Disponível em: Encontros de Caracterização. Entrevista concedida a Mona Magalhães. Edição 3. Episódio 4. Núcleo de Criação. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLZ6-i-tZDyn068Un3cg4Vtza-r89Czn79&si=pZfrhIKMrfeZUYGO>. Acesso em 20/09/2023.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALHÃES, Mona. Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo. **Revista Aspás**, v. 10, n.2, p. 145-158, 12/2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v10i2p145-158>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/184133>. Acesso em: 20/09/2023.

MAGALHÃES, Monica Ferreira. *Corpos Cenográficos: caminhos da maquiagem cênica na contemporaneidade*. In: **Anais X Congresso da ABRACE, 2019**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4024>. Acesso em: 20/09/2023.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Erick Wilson. Outras máscaras. In: **Diário de Natal**. Natal, 16 set. 2006. p.2.

RAMOS, Irma De La Guardia. **Técnicas de maquillaje profesional y caracterización**. 7ª Edição. Málaga: Imagraf impressores S.A., 2016.

ROMAN, Feliciano San Roman. **Encontros de Caracterização**. Entrevista concedida a Mona Magalhães. Edição 4. Episódio 3. Núcleo de Criação. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL-Z6-i-tZDyn068Un3cg4VtzA-r89CZn79&si=pZfrhlKMrfeZUYGO>. Acesso em 20/09/2023.

SCHLAGER, Pietro. **Encontros de Caracterização**. Entrevista concedida a Mona Magalhães. Edição 3. Episódio 4. Núcleo de Criação. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL-Z6-i-tZDyn1W7k7vw9217v5n6wwlrBDL&si=jNV--3O4qvw678lx>. Acesso em 20/09/2023.

TERRA, Tadeu. **Encontros de Caracterização**. Entrevista concedida a Mona Magalhães. Edição 3. Episódio 3. Núcleo de Criação. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL-Z6-i-tZDyn1W7k7vw9217v5n6wwlrBDL&si=jNV--3O4qvw678lx>. Acesso em 20/09/2023.

TRACY, Craig. **Paintedalive**: body painting gallery. Disponível em: <http://www.paintedalive.com>. Acessado em 3 nov. 2009.

DOCUMENTOS DA ILUMINAÇÃO CÊNICA: questões e métodos iniciais de pesquisa¹

Berilo Luigi Deiró Nosella²

RESUMO

Apresentaremos questões teórico conceituais presentes na base do projeto de pesquisa sobre documentos da iluminação cênica, relativas aos campos da arquivologia, genética teatral e história do espetáculo, para, a partir delas, apresentar alguns resultados da pesquisa. Iniciada em 2022, a pesquisa tem coletado documentos da iluminação cênica com profissionais no Brasil, Argentina e Itália, e tem previsão de conclusão em 2025. Assim, nesta comunicação, pretendemos apresentar questões metodológicas empreendidas neste primeiro momento, assim como alguns dos documentos coletados e as primeiras impressões de análise destes documentos. Também apresentar as perspectivas da pesquisa e suas possíveis implicações no campo da pesquisa em artes cênicas e história do espetáculo, assim como suas implicações pedagógicas no âmbito do ensino da iluminação cênica no Brasil.

Palavras-chave: documentos da iluminação cênica; técnicas e ofícios da cena; história e historiografia do teatro.

ABSTRACT

We will present theoretical-conceptual questions that underlie the research project on stage lighting documents, related to the fields of archival science, theatrical genetics, and the history of performance. Using these questions, we will also introduce some preliminary research findings. Commenced in 2022, this research project has been collecting stage lighting documents from professionals in Brazil, Argentina, and Italy, with an expected completion date in 2025. Therefore, in this communication, we aim to present methodological issues addressed in this initial phase, as well as some of the documents gathered and initial impressions from their analysis. We will also discuss the research's perspectives and its potential implications in the field of performing arts research and the history of performance, as well as its pedagogical implications in the context of stage lighting education in Brazil.

Keywords: Stage lighting documents; stagecraft and techniques; theatre history and historiography.

¹ O presente texto é apresenta resultados parciais da pesquisa “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos” financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

² Docente efetivo na Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro no Departamento de Artes da Cena. Líder do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena, no qual coordena do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena – NETOC/GPHPC/UFSJ/CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). E-mail: berilonosella@ufsj.edu.br.

No presente texto, apresentaremos algumas questões de caráter conceitual e metodológico relativas à prática da investigação acadêmica em Artes Cênicas e os documentos do trabalho técnico-artístico, com destaque, não exclusivo, ao campo da história do espetáculo. Tais questões são oriundas da primeira etapa de desenvolvimento da pesquisa “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos”, desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena (NETOC) do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC), sediado na Universidade Federal de São João del-Rei (GPHPC/UFSJ). O objetivo fundador do NETOC/GPHPC é estudar a história do espetáculo a partir do seu fazer técnico-artístico e dos ofícios técnicos da cena; a partir da percepção de que tal visada não é comum, e talvez até um tanto inusitada, no campo dos estudos cênicos em nosso país.

O presente trabalho, que agora se publica em primeira versão como texto completo, foi apresentado por Berilo L D Nosella no XII Congresso da ABRACE, em 2023, no GT Poéticas Espaciais Visuais e Sonoras, e é fruto de uma conferência ministrada por Berilo L. D. Nosella e Fabiana S. Fontana no Teatro Guaíra em Curitiba-PR (2022) e no evento A Luz em Cena (2023) em Florianópolis-SC, ambos eventos de extensão universitária, respectivamente organizados pela UNESPAR e pela UDESC.

Na primeira etapa do referido projeto, o objetivo foi entrevistar profissionais do meio da iluminação cênica, desde iluminadores, criadores, técnicos, operadores, ou seja, aquelas pessoas que, de alguma forma, realizam o trabalho da luz na cena e, neste trabalho, produzem e utilizam aquilo que estamos chamando de os documentos da iluminação cênica. O intuito era entendermos um pouco quais são esses documentos, como identificá-los, e criar uma certa tipologia destes documentos. Tal escolha deu-se pela aposta de que, olhar para os documentos do fazer de uma área do fazer técnico-artístico da cena, no caso a iluminação cênica, era um primeiro passo no sentido de construir uma história do espetáculo pela perspectiva, não apenas do espetáculo, mas de seu fazer; e não apenas do fazer do ator, do diretor e/ou do dramaturgo.

Ainda nesta etapa, e nos seus objetivos, além das entrevistas, um outro objetivo conjunto foi realizar a coleta de documentos, como amostragem, junto aos profissionais entrevistados. Entre a fala dos profissionais e o trabalho analítico junto aos documentos coletados, esperamos conhecê-los e compreendê-los na sua individualidade, mas também naquilo que esses documentos têm em comum, em que eles conversam e, como, portanto, eles revelam formas de trabalhar e de produzir a luz da cena, o que também é dizer, produzir a própria cena. Por exemplo, existem diversas formas de se elaborar um roteiro de operação de luz, mas há algo que perpassa a estrutura básica de todos os roteiros de operação de luz como documento, ou seja, que são as características que definem aquele documento como um roteiro de luz, tal estrutura básica relaciona-se com o para que que serve e quais são seus os objetivos como documento, refletindo-se no como ele é feito, no como ele se constitui.

O QUE É UM DOCUMENTO?

Dito isto, iniciaremos exatamente por esclarecer o que é um documento da iluminação cênica, na compreensão da presente pesquisa e seus pesquisadores; e para pensar sobre o que é um

documento da iluminação cênica, vamos retroceder um pouco e apresentar o que, para a presente pesquisa, estamos chamando de documento no geral.

Começemos pela pergunta básica: “o que que é um documento?”. Porque “documento” é uma palavra extremamente polissêmica, assim como teatro. Quando você fala a palavra teatro, em português e no Brasil, existem diversos sentidos a serem lidos. Pode ser a própria cena, o espetáculo; pode ser o fenômeno sociocultural; pode ser o edifício arquitetônico. Portanto, para tratar de documento na presente pesquisa, precisamos definir um sentido definido e claro, e para tal necessidade partimos do sentido dado à esta palavra pela arquivologia. Documento, dentro da perspectiva da arquivologia, é ou o instrumento ou o resultado de uma ação e de uma atividade humana, que se registra num suporte (CONARQ, 2008, p. 11-12). Então, se alguém precisa realizar alguma ação e, conseqüentemente, registra algo relativo à esta ação, está criando um documento. Nesta compreensão, um documento é um registro que, basicamente, atua de duas formas em relação à ação humana: auxilia nesta ação ao mesmo tempo em que resta como resultado de registro desta ação.

A primeira ideia importante para a presente pesquisa, exposta nessa concepção, é a expressão de que o documento existe sempre por uma necessidade de um fazer. Não se produz um documento para a posteridade, se produz um documento para o agora, pois ele se faz necessário para realizar alguma tarefa. Se sou um artista, por exemplo, e tenho um caderno de anotações produzido durante a criação de uma obra, este é produzido pela minha necessidade de anotar as ideias, as dúvidas, as referências importantes para aquele trabalho de criação, como suporte à memória, por exemplo. Esta é a primeira compreensão importante do que é um documento.

A partir desta perspectiva, é possível entendermos a articulação fundamental presente numa segunda questão: como pensar o documento na relação com o fazer teatral? Pela própria definição de documento que escolhemos partir, para responder a nova questão, devemos iniciar sempre a pensar no documento a partir das funções que constituem o processo de construção do espetáculo, em seus diversos momentos, e que, exatamente, produziram aquele documento; depois, da compreensão do que motivou a produção daquele documento, qual a necessidade da função que gerou aquele documento. Pensar nisso é pensar na própria função do documento, diretamente interligada à função profissional que gerou aquele documento. Dito isto, conclui-se que se deve começar a pensar o documento a partir das funções que o geraram e, portanto, das necessidades destas funções, que justificam a própria existência do documento, considerando-se seu contexto histórico e geográfico.

DOCUMENTOS, FUNÇÕES E OFÍCIOS TEATRAIS

Um segundo passo importante na análise inicial dos documentos, na perspectiva que estamos aqui propondo, é, a partir das funções, pensar os ofícios. Por exemplo, na função da iluminação cênica, existe o iluminador/iluminadora, operador/operadora, o programador/programadora, a equipe que monta a luz, os assistentes etc. Em cada função, cada ofício tem suas necessidades e especificidades, o que leva cada ofício ou a gerar um novo documento, ou a produzir especificidades num documento comum a diversos ofícios. Nesta percepção, já há uma pista importante do caráter

histórico geográfico destes documentos, pois estes documentos específicos e suas marcas específicas de funções e ofícios, são determinadas por dinâmicas específicas de produção, ou seja: como se organiza a criação e a produção de um espetáculo em um dado contexto?

Neste sentido, é importante destacar que entender a produção de documentos pela ação da produção do espetáculo é entender que os documentos são produzidos, e devem nos interessar como pesquisadores, em diversos âmbitos desta produção: a criação, a realização, a execução, a divulgação, a recepção, os procedimentos burocráticos legais e os econômicos.

Um bom exemplo é o álbum de fã. O próprio nome nos revela com que função ele se relaciona e com que âmbito da produção, no caso, a recepção, pois é produzido por um espectador ou espectadora. Outro bom exemplo é o diário de processo, que é um documento que pode ser feito por diferentes ofícios e funções, por exemplo, o diretor ou assistente de diretor, ligados à função de direção do espetáculo, mas pode ter contribuição de outras funções da criação como a cenografia, o figurino, a iluminação etc. O mesmo pode acontecer com a maquete.

Para darmos um exemplo de um tipo de documento que demarca um momento histórico específico, podemos pensar num tipo de documento que não se produz mais hoje, exatamente porque a forma de produzir os espetáculos mudou, tornando aquela forma de suporte obsoleto: a “parte”. A “parte” era um texto teatral utilizado pelo ator ou atriz que só continha as falas do personagem que aquela pessoa ia interpretar, acompanhadas da última palavra, que era a deixa, anterior a cada fala. Com as mudanças históricas na forma de se produzir um espetáculo, no que se referem às práticas do ensaio, hoje em dia a praxe é que os atores e atrizes, e em alguns casos toda a equipe, recebam o texto completo, com isso, este tipo de documento desapareceu. Ao mesmo tempo, os que permanecem deste outro tempo, nos revelam uma forma de produzir, de atuar no processo de produção do espetáculo, do passado. O que nos demonstra que, como as funções e os ofícios mudam, conforme o contexto de produção dos espetáculos, mudam também os documentos. No movimento contrário, podemos afirmar que, portanto, os documentos guardam as informações de como se produz, ou seja, como se realizam as funções e quais são os ofícios de um determinado momento histórico geográfico. Outro bom exemplo disso são alguns documentos antigos de contrarregragem, que incorporavam informações do roteiro de operação de som e de luz. Isto pode nos revelar que no momento de execução dos espetáculos, antes de se desenvolverem historicamente ofícios específicos ligados à estas funções, a responsabilidade sobre a função da operação do som e da luz era do contrarregra.

PATRIMÔNIO DOCUMENTAL E A PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

Quando pensamos em termos de produção documental, existe outro aspecto que precisa ser considerado, que é o da noção de patrimônio documental, no nosso caso, patrimônio documental do teatro. Compõe este patrimônio os documentos que são investidos de valor histórico-cultural-informacional, ou seja, são considerados de alguma forma importantes e representativos de uma área específica do teatro e das artes cênicas. Neste sentido, extrapola-se o âmbito da produção em direção ao âmbito da salvaguarda, pois pensar em patrimônio é tratar de preservação. A salvaguarda de um documento se dá pelo entendimento da importância e representatividade daquele documento

para o teatro e as artes cênicas, de forma que este movimento de constituição de um patrimônio documental teatral é o movimento que constitui um dado material instituído, ou seja, um acervo documental preservado.

Há aí uma questão dupla, pois, se estamos falando de salvaguarda e preservação, estamos falando de custódia; assim, não basta a intensão inicial de preservação de um documento ou conjunto documental, é preciso haver as condições materiais concretas de se realizar esta salvaguarda, preservação e, também fundamental, disponibilidade e difusão destes documentos. Quando existe um material entendido como patrimônio documental, ou memória documental, existe junto sempre a questão da custódia, pois, não há como considerar um conjunto documental como importante sem as condições materiais da custódia; dito de outra forma, um documento só se torna patrimônio se estiver preservado, considerando-se em atenção as exigências técnicas necessárias para guardar esse material, incluindo condições de conservação extremamente específicas e estar disponível para acesso. O documento guardado por uma pessoa privada, ou seja, em sua casa, ou mesmo por um pesquisador no âmbito de seu trabalho investigativo não se constitui como patrimônio documental porque ele não é público, e patrimônio é bem público.

Outra dimensão importante da questão do patrimônio, no que se refere a sua constituição e custódia, é que, se ele estabelece uma dimensão sobre “o que restou do nosso passado, neste movimento de constituição de um patrimônio específico, ou seja, da decisão do que é importante salvar, e da custódia, movimentos que envolvem trabalho e investimento financeiro, ele também estabelece “o que queremos deixar para o futuro”. Portanto, entra aí um movimento que envolve nossa compreensão do hoje e do ontem daquilo que é importante preservar como saber de uma dada área da ação humana, o que é uma perspectiva política concreta e contundente que pode vir a definir o que futuramente se conhecerá, e como se conhecerá, aquela dada área.

Esse tópico a gente poderia desmembrar em outros tantos, apenas partindo da compreensão do pensamento e ação que envolve o que se guarda, como se guarda e porque se guarda um dado documento. O patrimônio ele não é dado, não é algo estabelecido, ele é uma construção sociocultural, histórica e politicamente determinada. Então, se o como guardar entra em considerações técnicas bastante importantes, o que guardar está ligado a questões político culturais mais complexas.

Aqui tocamos numa questão fundamental da pesquisa e dos próprios objetivos do NETOC, pois, pensar em olhar para coletar, debater, ou seja, evidenciar a importância de certo tipo documental do fazer teatral, ao nosso ver, não suficientemente valorizados hoje, não se restringe uma questão técnica imediata e entender o que é possível objetivamente absorver enquanto pesquisa destes documentos, mas entender que está ali implicado um movimento que é político. Entendemos que, em algum nível estamos não afirmando, mas questionando o que é e o que deve ser objeto de estudo e perspectiva de olhar no campo da pesquisa em teatro e artes cênicas, ou seja, o que é importante preservar como saber de uma desta área da ação humana.

Uma observação importante, é que não é comum encontrar documentos de luz e som; dos documentos ditos “da técnica” ou documentos técnicos, o que geralmente se encontra são desenhos, de traje, de cenário, inferimos que é porque possuem em si um pressuposto de valor artístico. Entende-se que aquele desenho, mais do que um documento do processo de criação daquele espetáculo, é um desenho de um artista, por exemplo, é o desenho do Pernambuco de Oliveira, ou

seja, é entendido como obra de arte e por isso que é guardado. Também é difícil achar documentos da operação e execução do espetáculo ou mesmo os que chamamos de documentos administrativos. No caso dos documentos administrativos, não apenas, muitas vezes, não se vê a utilidade da guarda, mas também porque envolvem questões sensíveis a respeito de informações pessoais e financeiras dos profissionais ali envolvidos. Porém, começamos a entender que, se temos como objetivo entender o teatro e sua história por uma nova perspectiva, no caso a que estamos propondo é esse entendimento por meio das funções e ofícios, é preciso repensar a constituição dos acervos e a própria compreensão do que é um documento, ou seja, repensar a constituição dos acervos em vista exatamente das diversas funções e ofícios teatrais que constituem o fazer da cena, mais do que apenas em vista da própria cena. Dizer isso significa dizer que incentivar os registros das atividades envolvidas nesse fazer teatral e a guarda desses documentos produzidos pelas diferentes funções e ofícios é uma estratégia para se incluir na produção do conhecimento sobre teatro, vozes e perspectivas plurais e historicamente invisibilizadas. Porque em cada documento há um saber-fazer envolvido; para produzir o próprio documento existe um saber que está completamente ligado à prática. Reconhecer e difundir a ideia de que esse documento é uma representação de um saber-fazer específico, acreditamos, é uma estratégia e um apelo a pensar a produção de um conhecimento sobre teatro plural e diverso, ou seja, que não seja necessariamente vindo da dramaturgia, da atuação e até mesmo da direção.

A PESQUISA TEATRAL E O TRABALHO COM O DOCUMENTO

O papel desses fazeres, que se constituem em funções e ofícios, num todo que dialoga com o produto, o espetáculo, acreditamos, pode propor novas perspectivas históricas, trazendo à cena, vozes e conhecimentos que não são normalmente considerados na nossa historiografia mais consolidada. E por que não são considerados? Podemos aferir algumas razões.

A primeira envolve o entendimento de que, no caso das pesquisas e pesquisadores que tem como fonte de pesquisa documentos e acervos documentais, o que define de alguma maneira o que se entende como documento, que ao mesmo tempo está diretamente relacionado ao que se preserva, salvaguarda como documento, está diretamente relacionado ao que se estuda, como se estuda e que perspectiva de olhar se tem sobre os objetos de investigação. A pergunta inicial sobre porque determinadas vozes estão ausentes poderia ser traduzida na pergunta: porque esses documentos estão ausentes, ou, no mínimo, menos presentes nos arquivos e nas pesquisas? Já falamos que uma hipótese é a não compreensão destes como artísticos, como os desenhos citados. Uma outra que levantamos é a dificuldade de identificação e compreensão do próprio documento. A partir do momento que ele se constitui de um conhecimento específico do fazer, seria preciso que o leitor deste documento detivesse um mínimo deste conhecimento. Esta hipótese, de caráter aparentemente técnico, pode se desdobrar numa leitura social mais complexa se a mesclarmos com a primeira hipótese relativa ao caráter artístico ou não do documento. É preciso compreender aqui, uma questão filosófica: há uma diferença cultural entre como se constitui o fazer de algo e conhecimento deste fazer que, em último caso, se traduz numa distância entre o conhecimento e o próprio fazer em

específico, mesmo que o conhecimento se origine deste fazer. Tal distância não é formal ou prática, ela é, como dissemos, cultural e histórica, e está diretamente relacionado a uma certa hierarquia de voz, uma certa compreensão dos lugares históricos e sociais de cada uma dessas dimensões – conhecimento e fazer.

Com esta compreensão, que é política e social, chegamos em outra questão de caráter metodológico da pesquisa: como, então, estudar esses documentos do fazer teatral? Como já frisamos que a questão do uso do documento é crucial, propusemos iniciar com uma ideia geral de decompor o documento exatamente a partir da investigação de qual era o seu uso, ou seja, do porquê ele foi criado. O primeiro passo, portanto, é descobrir por que ele se conforma de um determinado modo, tendo em vista o como ele atende à necessidade dos e das artistas, dos e das técnicas que o produziram e o utilizaram. Isso significa que estudamos o documento tentando entender quais atividades ele representa. Para que foi utilizado? Por que foi composto desse jeito? Por que tem um dado aspecto? Desta feita, iniciamos pelo estudo dos manuais ou das obras de referência do fazer teatral, por exemplo, dicionários de teatro, manuais técnicos ou publicações técnicas, buscando informações que nos revelem exatamente como o teatro é feito. Neste momento, mesmo que não signifique que desconsideramos totalmente o contexto histórico da publicação, atentamos que essa não é a questão central. Para a presente pesquisa, nos centramos em quatro manuais: o primeiro de Marcelo Augusto Santana (2016) e o segundo de Rodrigo Costa Assis (2016); o terceiro um manual histórico, de Otávio Rangel (1949); e, por fim, um manual argentino, de Eli Sirlin (2006).

Um outro passo, além da leitura dos manuais, é o diálogo direto com quem elabora e usa estes documentos. Quando pensamos e selecionamos com quem iremos conversar, temos que entender distintos lugares de atuação, pensando sempre, como já dito, nas funções e nos ofícios. Esta etapa de entrevistas com estes profissionais, deve considerar não apenas os diversos lugares, entendidos como lugares geográficos e lugares de atuação (funções e ofícios), mas as diversas características e linhagens de transmissão deste conhecimento pelo tempo e pelo espaço. Nesta etapa, os conhecimentos e métodos da história oral, principalmente os acumulados em dois centros de pesquisa brasileiros – o CPDOC/FGV/RJ e o NEHO/USP/SP – principalmente divulgados em Alberti, 2013 e Meihy, 1996 e 2018; mas também os princípios fundantes traçados por Paul Thompson em *A voz do passado: história oral* (1992).

Por fim, a análise dos documentos em si, coletados junto aos profissionais da luz entrevistados. Neste caso, o próprio critério de compreensão amplo de documento, como assumido pela pesquisa a partir do conceito emprestado da arquivologia, nos posicionou de forma a deixar à própria compreensão de cada profissional o que seriam os documentos do seu fazer. Desta amostragem de caráter pessoal, configura-se um conjunto que tem tanto suas características particulares quanto demonstram caráter coletivos e mais universais, considerando-se época, “escola” e, principalmente, particularidades técnicas (que são histórico econômicas). Neste caso, a genética teatral tem dado passos interessantes ao utilizar esta qualidade de fonte para investigar processos criativos. Nos embasamos fundamentalmente no trabalho de Cecília de Almeida Salles, principalmente nas obras *Crítica Genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008) e *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010), para o trabalho analítico nesta etapa.

O cruzamento das observações e análises das vozes e ações do fazer técnico para cena, expressos na própria voz das entrevistas e na imprensa nos documentos coletados, acreditamos, nos levará a um entendimento de algumas dimensões: a primeira, de que nestes documentos pode-se vislumbrar perspectivas de compreensão de questões relativas a investigação em artes cênicas novas e inesperadas; a segunda, que tais perspectivas inesperadas são a expressões política e sociais historicamente marginalizadas; a terceira, que a multiplicidade de histórias presentes numa história do espetáculo (história da arquitetura cênica, da iluminação, da cenografia, do figurino e até mesmo da atuação e da direção) pode se enriquecer de fontes documentais ainda pouco exploradas, no caso, os documentos produzidos e utilizados pela técnica cênica; e por fim, de caráter mais específico, de que os documentos técnicos da iluminação podem informar história e estética do espetáculo, e não apenas aspectos técnicos específicos.

HISTÓRIA DO ESPETÁCULO, HISTÓRIA DO TRABALHO E DOS TRABALHADORES DA CENA

Neste contexto, afirmamos ser o interesse da investigação em curso estudar, entender, contar e debater a história do teatro, como história do espetáculo em seus diferentes gêneros, a partir dos documentos do seu fazer técnico, em específico a iluminação. Esta, não como efeito ou resultado, mas sim como um fazer. Isso traz uma compreensão pressuposta de que a história do teatro não é apenas a história de obras cênicas, mas que é também a história dos fazeres e dos personagens que realizam esses fazeres da cena. Neste sentido, afirmar uma história do espetáculo, não é apenas a história dos espetáculos, mas de todo um complexo humano que produz este espetáculo; é uma história da produção material destes espetáculos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ASSIS, Rodrigo Costa. **Design da iluminação**: iluminação cênica de um espetáculo teatral. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2016.

CONARQ – Conselho nacional de Arquivos. **Glossário da Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos-CTDE**, Versão 4.0, 2008. Disponível em https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/camara-tecnica-de-documentos-eletronicos-ctde/2008_ctdeglossario_v4.pdf. Acesso em 12/10/2023.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2018.

RANGEL, Otávio. **Técnica teatral**. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1949.

SALLES, Cecília de Almeida. **Crítica Genética**. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 2008.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SANTANA, Marcelo Augusto. **Haja luz!** Manual de iluminação cênica. Brasília, SENAC-DF, 2016.

SIRLIN, Eli. **La luz en el teatro**: manual de iluminacion. Buenos Aires: Atuel, 2006.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FENÔMENOS SONOROS DA CENA TEATRAL: Definições e Abrangências Terminológicas

Dyonnatan da Silva Costa¹

RESUMO

O presente artigo, surgiu a partir de um fragmento de capítulo de minha dissertação defendida em janeiro de (2022), que aborda especificamente acerca dos Fenômenos Sonoros do Teatro. Tal retomada, foi motivada para apresentar no Congresso da ABRACE no Estado de Belém em junho de (2023), com intuito de absorver mais olhares reflexivos de pesquisadores acerca do tema. A metodologia de trabalho escolhida, foi bibliográfica e de cunho exploratório. Portanto, a partir das discussões apresentadas, constatamos que os conceitos como Sonoplastia, Música de Cena, Som em Cena, Trilha Sonora, Sonoridade, entre outros, possuem flexibilidade de escolha terminológica, independentemente do processo criativo sonoro de um determinado grupo teatral ou artista.

Palavras-chave: fenômenos sonoros; som; sonoplastia; sonoridade; teatro.

SOUND PHENOMENA OF THE THEATRICAL SCENE: Definitions and Terminological Scopes

ABSTRACT

This article arose from a fragment of a chapter of my dissertation defended in January (2022), which specifically addresses the Sound Phenomena of Theater. Such resumption was motivated to present at the ABRACE Congress in the State of Belém in June (2023), in order to absorb more reflective views from researchers on the subject. The chosen work methodology was bibliographic and exploratory. Therefore, from the discussions presented, we found that the concepts such as Sound Design, Scene Music, Sound on Stage, Soundtrack, Sonority, among others, have flexibility of terminological choice, regardless of the sound creative process of a particular theatrical group or artist.

Keywords: sound phenomena; sound; sound design; sounding; theatre.

FENÔMENOS SONOROS DA CENA TEATRAL: DEFINIÇÕES E ABRANGÊNCIAS TERMINOLÓGICAS

O presente artigo é um recorte de um subcapítulo da minha dissertação de mestrado que trata sobre algumas definições acerca do som do teatro. Foram meses de pesquisa com intuito de levantar discussão a partir de dissertações, teses e livros que discorressem mais sobre tal elemento dentro do teatro.

¹ Dyonnatan da Silva Costa tem Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC pela Universidade Federal do Acre (2022), licenciatura plena em Artes Cênicas/Teatro pela Universidade Federal do Acre UFAC (2016). Atua como pesquisador de fenômenos sonoros/sonoridades do teatro. cursando licenciatura Plena em Música na UFAC. E-mail: dyonnatan.costa@sou.ufac.br

Para sua construção, nos valem de um levantamento bibliográfico que apontou diversos caminhos e tratamentos do tema, incluindo terminologias que perpassam sonoplastia, música de cena, *design* sonoro, trilha sonora, música incidental e sonoridade. Optei por trazer as definições mais recorrentes, incluindo a de sonoridade, conceito preferido dentre todos os encontrados.

Após um ano, surgiu a oportunidade de levar o resultado da pesquisa para discussão em um GT de Poéticos Espaciais, Visuais e Sonoras do Congresso da ABRACE no Estado de Belém. As questões levantadas contribuíram para amadurecimento pessoal enquanto pesquisador, bem como estratégia para pensar novas questões para estudos das sonoridades dentro do teatro.

Portanto, este trabalho tem por objetivo explicar de forma panorâmica sobre as principais terminologias acerca do som do teatro, em algumas definições, não irei aprofundar a discussão, mas darei prioridade para alguns termos, pois são mais citados em artigos, livros, dissertações e teses. Em determinados momentos do desenvolvimento deste artigo, farei dois autores conversarem sobre a mesma terminologia, a exemplo dos conceitos de Sonoridade e Sonoplastia.

SONOPLASTIA

Em fichas técnicas de espetáculos teatrais, geralmente observamos a relação da equipe articuladora da criação, onde, muitas vezes, se encontra a figura do sonoplasta. Este, em senso comum, responde pelos efeitos sonoros das peças, incluindo a parte musical. Contudo, há entendimentos de que seu trabalho se limita aos ruídos acrescentados de forma natural (feitos ao vivo) ou artificial (por meio da projeção de sons gravados). Para discutir o assunto, contamos com trabalhos de Roberto Gill Camargo e Lívio Tragtenberg, respectivamente *A sonoplastia no teatro* (1986) e *Música de Cena: dramaturgia sonora* (1999).

Camargo, um dos primeiros teóricos a publicar um livro em língua portuguesa que aborda especificamente o termo sonoplastia, assim a define:

a sonoplastia é, ao mesmo tempo, uma técnica e um processo de criação. Como técnica, a sonoplastia é a parte encarregada da percussão dos efeitos sonoros durante o espetáculo. Envolve o uso de aparelhos eletrônicos, instrumentos, músicos, operadores de som. Como processo de criação, a sonoplastia envolve diversas etapas como: pesquisa sonora, seleção e ordenação de material, elaboração de trilha sonora etc. A sonoplastia é uma técnica que implica em processo de produção e difusão do som (Camargo, 1986, p.09)

Esta definição, bastante precisa, entende a sonoplastia como fundamental na produção e difusão dos sons no teatro, entendendo-a tanto como um processo de criação. Quando um sonoplasta começa a criar, sempre é importante um diálogo constante com o encenador ou diretor ou grupo teatral, para ter a coesão dos elementos teatrais, neste caso, específico, o profissional responsável na parte sonora do espetáculo, deve estar atento aos signos e participar do processo por completo.

Quanto como uma técnica específica. Neste sentido, compreendemos que o sonoplasta deve, para além de conhecer minimamente as ferramentas tecnológicas que envolvam o som no teatro, conhecer a linguagem do teatro, estabelecendo sempre um diálogo criativo com o encenador ou diretor.

Interessante notarmos, que essa definição de sonoplastia proposta por Camargo – a mais antiga que encontramos e que já dista quase 40 anos –, é mais ampla do que a ideia de que o sonoplasta se ocupa apenas dos ruídos em cena. Aliás, ao tratarmos de ruído ainda neste texto, perceberemos que não são produzidos somente por interferências externas (sonoplasta), mas que a própria respiração ou passos dos atores no palco (ou indicações do autor nas rubricas do texto ou do encenador na concepção de uma peça) se configuram como sons que fazem parte do espetáculo.

Para Lívio Tragtenberg entende que sonoplastia é quando o som não sofre nenhuma interferência do compositor e nenhum deslocamento em relação ao seu contexto natural. Ou seja, nem a própria escolha desse som apresenta uma intenção qualquer com relação ao seu uso, que não seja ilustração (Tragtenberg, 1999, p. 91)

Esta segunda definição vem ao encontro do que mencionávamos sobre ruído: sons que não sofrem intervenções, que são naturais e que fazem parte da cena. Como exemplo, citamos um chuveiro aberto ou a frenagem de um carro ao não sofrerem intervenções de um compositor, são imediatamente decodificados pelo espectador (ouvido humano) e entendidos como tais. Por outro lado, se um desses sons sofresse algum tipo de processamento que resultasse em alteração de timbragem, duração ou alturas, seu uso deixaria de ser ilustrativo e natural e entraria na montagem enquanto uma proposta da encenação teatral, deixando de fazer parte da sonoplastia e passando a ser resultado de um processo de criação musical.

Pelo exposto, percebemos que Camargo e Tragtenberg têm tratamentos distintos da criação sonora (sonoplastia). Enquanto um relaciona sonoplastia a um ato de processo de criação na perspectiva da cena teatral, o outro entende que a criação parte da manipulação sonora, e que a sonoplastia seria somente o uso de sons inalterados e com efeito ilustrativo.

Enquanto observadores de processos cênicos e leitores do assunto, tendemos a compreender que os efeitos sonoros inseridos na linguagem teatral fazem parte de um todo que deve ser entendido como um processo composicional. O som inserido como ilustração, seja editado enquanto um meio de expressão, não fica restrito a si mesmo, mas soma com o todo cênico do espetáculo e participa da experiência da comunicação e fruição teatral. Ou seja, o elemento sonoro sempre dialogará com as ações dos atores e contribuirá para a estrutura dramática montada, seja numa perspectiva canônica do teatro, seja nas rupturas e experimentações propostas a partir do século XX.

Esta reflexão nos leva a entender que o termo sonoplastia, a despeito de ainda ser usado, faz com que as discussões partam para mais perspectivas quando se trata do som de teatro, ou seja, quando consideramos as múltiplas possibilidades de recursos sonoros e as novas e mais abrangentes propostas terminológicas. Passemos, então, à Música de Cena.

MÚSICA DE CENA

Tragtenberg (1999, p. 7), menciona o cineasta italiano Federico Fellini, aponta que a música, muitas vezes, é colocada na cena como um segundo plano, é tratada como elemento marginal, servindo somente apoiar expressões maiores. Mais um cineasta que reforça o argumento acerca da

música, chama-se John Huston, que odiaria a música decorativa e preferiria músicas que contassem histórias. Essa discussão tem lugar no momento em que o autor se posiciona entendendo que a música e os demais elementos sonoros integram o conjunto da unicidade da cena, tendo a mesma importância que, por exemplo, figurino, cenário, atuação e iluminação.

Essa afirmação nos leva à constatação de que Tragtenberg pensa a música na perspectiva da cena, reflexionando um diálogo entre compositor e encenador; este último deve ter a responsabilidade da consciência da fruição criativa da encenação. O autor sugere, inclusive, que o compositor conheça a concepção da encenação a fim de compreender o texto e os elementos cênicos, uma vez que esse conjunto pode servir-lhe de inspiração e ampliar as possibilidades criativas da construção musical. São suas palavras acerca do assunto:

é importante reafirmar que a música de cena deve compor uma totalidade. Ou seja, a partir de um plano geral os diferentes procedimentos como paródia, citação, ilustração, reforço dos eventos cênicos devem estar integrados à curva geral dramática da encenação (Tragtenberg, 1999, p. 42).

Retomando Roberto Gill Camargo, percebemos que sua ideia da música na cena teatral é um pouco mais restrita: “[...] como recurso de expressão, a música se junta ao espetáculo ou se sobrepõe as cenas com a finalidade de reforça-las, de expressá-las melhor. A música de efeito deva, adaptar-se ao espetáculo, ao invés deste ter que se adaptar a ela” (Camargo, 1986, p.22)

Percebe-se que a ideia de juntar uma música a uma cena ou de sobrepor uma expressão à outra vai de encontro ao pensamento de construção coletiva proposto por Tragtenberg. Já Jacó Guinsburg (et al.) parece se aproximar de Camargo, ao citar a música como uma linguagem que serve para sublinhar outra, e de Tragtenberg, ao entender que a sua função na cena deve concorrer para a compreensão dramática, ainda que leve a “desmentir os signos de outros sistemas”: “no que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica e quase sempre indubitável. [...] seu papel é o sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los” (GUINSBURG et Al, 1998, p. 114).

De nossa parte, considerando a expansão terminológica da linguagem da música nas práticas do teatro trazida por Tragtenberg, entendemos que música de cena não deve ser sinônimo de sonoplastia, mas que, de fato, são práticas interligadas. Parece-nos que o encenador assume uma função de construção criativa do espetáculo, e, contando com um compositor ou com músicos em cena, atores ou não, deve elaborar um mapa de encenação que considere a parte sonoro-criativa do espetáculo que concorre para a proposta dramática. Compositor e intérpretes devem participar assiduamente da construção do espetáculo a fim de que o resultado sonoro seja orgânico e condizente com as ideias do encenador.

TRILHA SONORA

Marcos Machado Chaves, em seu trabalho *A Trilha Sonora em Pauta: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre* (2011), se ocupa da nomenclatura “trilha sonora” a partir da justi-

ficativa de que é um termo muito utilizado em fichas técnicas de festivais e premiações de teatro². Sua questão pode ser entendida a partir do seguinte fragmento:

esta nomenclatura, trilha sonora, está presente na área teatral em todo o Brasil. Uma pesquisa rápida sobre o assunto na internet demonstra isso. O que não se encontra é o que significa trilha sonora em cada local. Também é possível perceber a utilização do termo em programas de folhetos de espetáculos teatrais brasileiros. Não é unanimidade, pois muitos definem a sonoridade de sua montagem com outros termos, mas trilha sonora é facilmente encontrada na ficha técnica de muitas peças (Chaves, 2011, p. 20).

Ainda que seja um termo mais utilizado no cinema a partir dos seus correlatos *soundtrack* ou *bande sonore (bande-son)*, Chaves aponta que seu uso no teatro tem sido recorrente com as distinções “trilha sonora total” – que envolveria todos os sons do espetáculo –, e “trilha sonora musical” – referindo-se a um repertório musical. Sua estratégia de abordagem partiu de um levantamento documental e de conversas com profissionais da área de teatro, e seu entendimento do termo abarca a totalidade dos eventos sonoros de um espetáculo. Assim, ainda que mencione que o termo não seria o mais adequado para o teatro, Chaves opta por uma discussão de Trilha Sonora que abarca tanto a ideia de sonoplastia de Camargo quanto a de criação de Tragtenberg. É interessante como ele abre as portas para esta discussão, repagina os conceitos de sonoplastia, abrange um conceito de criação e se aproxima das discussões que trazemos a seguir, a respeito de sonoridade.

A SONORIDADE NO TEATRO

O termo sonoridade no teatro é delimitado por César Lignelli (2014) e Itamar Salviano (2020), teóricos que estudam e discutem sobre o assunto, além de terem cunhado o termo – razão pela qual foram escolhidos como referências para este momento do trabalho. Entretanto, autores como Gayotto (1997), Guimarães (2017) e Chaves (2020) também fazem parte de nossas discussões.

Conforme aponta Lignelli, na sonoridade do teatro não existe hierarquia: música, voz e demais elementos sonoros se combinam na proposta estética do espetáculo como se fossem camadas sonoras que dialogam com todos os demais elementos da cena (cenário, atuação, iluminação e outros). As suas palavras: “de modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espço específico no âmbito de 360°”. (Lignelli, 2014, p.143).

Essa ideia de sonoridade amplia todas as definições até então estudadas, eliminando fronteiras, e não delimitando o que pode ou não fazer parte do conjunto sonoro da cena. Por exemplo, ainda que por vezes privilegiada, a música não será superior aos demais elementos – sonoros ou não – do espetáculo; seu papel será dialogar e formar um todo coeso com, por exemplo, voz falada, ruídos – da cena e do público –, iluminação, cenário, figurino e demais elementos que compõem o fazer teatral.

² Conforme esclarece, nas premiações a categoria “Trilha Sonora” costuma aparecer ao lado de iluminação, direção, figurino, cenografia, etc.

Aprofundando-se no assunto, César Lignelli bifurca a abordagem da sonoridade em dois aspectos, quais sejam “técnica” e “mecânica”. Estes, por sua vez, ainda se ramificam em três bases: humana, não-humana e híbrida. O fragmento seguinte exemplifica o aspecto “mecânica”:

a mecânica (humana, não humana e híbrida) ocorre com o deslocamento da fonte sonora no espaço. Ou seja, quando um ator fala ou canta em cena andando ou correndo há uma espacialização mecânica humana. Se um ator atravessa o palco com uma caixa de som ligada acontece nessa perspectiva uma espacialização mecânica não humana, uma vez que a fonte é a caixa de som. No entanto, se um performer vai em direção à plateia tocando um saxofone podemos dizer que a espacialização é mecânica híbrida uma vez que apesar da fonte ser o instrumento de sopro ele só produz som em função de uma intervenção direta humana (Lignelli, 2014, p.10).

Quanto ao aspecto “técnica” temos: Já a espacialização técnica humana se dá com alterações controladas de parâmetros do som que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço. Por exemplo, um ator pode estar parado, mas ao modular a intensidade de um som contínuo de fraco a fortíssimo dá a impressão de que esse som, junto a fonte que o produziu estava distante, se aproximou e invadiu o espaço.

por outro lado, a espacialização técnica não humana pode se dar com meios analógicos desde um potenciômetro de volume associado a um sistema mono até com o auxílio de mesas de som, onde distintos canais e caixas de som podem estar conectados permitindo a movimentação do som no espaço. A espacialização técnica também pode ocorrer digitalmente a partir do uso de hardwares associado a softwares que permitam a movimentação do som no espaço. Por fim a espacialização técnica híbrida se dá com a produção sonora humana ao vivo direcionada artificialmente a partir de interfaces analógicas ou digitais. Por exemplo, um ator ao cantar parado em cena pode ter sua voz passeando pelo espaço através de caixas de som localizadas em pontos estratégicos, ou ter em sua voz processamentos diversos de reverberação e chorus, por exemplo (Lignelli, 2014, p.10-11)

Esse conjunto de informações trazidas por Lignelli nos leva à reflexão de que os elementos sonoros têm vasta gama de possibilidades de exploração em uma perspectiva criativa do espetáculo. A variedade de sons (timbres, intensidades, tessituras, nuances etc.) e sua característica multifacetada pode ser explorada, descoberta e combinada por encenadores e atores, que têm autonomia no processo de construção sonora do espetáculo. Nos leva à compreensão de que a sonoridade, por si, pode ser entendida como uma arte subjetiva contemplada na encenação, e que sua construção pode contar com ferramentas tecnológicas e com a exploração de fenômenos acústicos em um espaço cênico ampliado.

Outro autor que discute o termo sonoridade é Itamar Salviano Borges de Araújo. Em sua análise de *Sortilégio*, espetáculo teatral negro de Abdias do Nascimento, da década de 1950³, trata da sonoridade desde as partituras impressas até as rubricas, que indicam sons e silêncios (pausas). Sobre o termo, para além de entender que é um campo de estudos ainda em amadurecimento, discorre:

³ Abdias do Nascimento foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, político, professor universitário e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras. Indicado ao Prêmio Nobel da Paz de 2010, foi fundador do Teatro Experimental Negro (TEN), do Museu da Arte Negra (MAN) e do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

para além da música, as sonoridades são um vasto leque de recursos composicionais diversos, como as trilhas para espetáculos de dança, teatro, cinema, *performance art*. por esta lista, podemos identificar que as sonoridades, portanto, se fazem muito caras às artes cênicas: ainda que, por exemplo, na perspectiva de uma suposta montagem que se valha apenas de um silêncio profundo em sua composição para a idealização de toda uma ação cênica, estaremos no campo do manejo das sonoridades (Araújo, 2020, p.13)

Interessante notarmos que a investigação de Araújo entende a sonoridade como tendo papel decisivo na concepção estética do espetáculo, desconstruindo o pensamento recorrente de trilha enquanto “ilustração sonora”. Logo, a sua pesquisa aborda acerca do teatro negro – em perspectivas da música e da antropologia –, de modo que os conceitos levantados podem ser aplicados a espetáculos com outras temáticas. O excerto seguinte exemplifica essa amplitude e ainda considera o espectador como sujeito ativo do processo:

ao pensarmos sob essa perspectiva, levando em consideração o contexto do Teatro, onde sonoridades de ordens diversas compõem o percurso sonoro, assim como o todo da obra, terá em sua composição, podemos perceber as potencialidades que as sonoridades carregam em si. Assim, toda sonoridade de uma ação cênica dialogará performativamente com a escuta do espectador, procurando intervir e afetar seu estado de espírito, promovendo sugestões e reflexões a partir do estado gerado pelo envolvimento do espectador com a trama das personagens, absorvido pelo momento ritual que é, em si uma, encenação teatral (Araújo, 2020, p.18).

Uma vez que a escuta é parte importante da comunicação sonora estabelecida no espetáculo, as potencialidades levantadas por Araújo consideram o papel do espectador nas discussões sobre sonoridade – a produção sonora que não fica restrita ao palco comunica algo, provoca e interage com o público. Sobre esse afunilamento discorre:

a escuta não se limita ao sensível, mas se configura como episteme: interpreta códigos construídos por organizações sonoras ou dos sons, atribui-lhes significados. A escuta prevê uma série de códigos e os interpreta, mas não deliberadamente. É a partir do significante de cada som que a escuta o percebe, como uma identidade. Nos estudos da música e nos estudos de acústica, essa identidade pode ser chamada de timbre. O timbre é análogo à cor e/ou a textura do som. Somente, portanto, numa dimensão sinestésica é que poderemos compreender os sons em sua existência material. A ideia de enxergar um som ou até mesmo percebê-lo pelo tato é perfeitamente possível, tanto que recorremos às analogias de cores e texturas para diferenciarmos um som de outro. O timbre é então essa dimensão sinestésica do som onde ele nos desperta sensações de coloração e percepções sensoriais táteis aliadas à percepção da escuta. Isso mostra também como as sonoridades podem ser compreendidas em sua condição iminentemente corporal. Estamos, com isso, querendo ressaltar a ideia de uma sonoridade que se constitui através de uma escuta sinestésica, a qual funciona atrelada aos outros sentidos de nosso corpo (Araújo, 2020, p.55).

Como vemos, para Araújo a sonoridade é parte integrante da cena teatral, podendo, inclusive, partir do próprio corpo do ator, compor uma cena cuja representação física, por si só, não seria suficiente no ato de comunicação – corpo e som se combinam em descrições ou situações do evento teatral. Quanto à dimensão sinestésica do som, é importante notarmos o reforço dessa discussão no tocante à recepção; a escuta passa a ter papel fundamental no espetáculo, uma vez que as características de timbre e organização sonora da sua concepção influenciam na maneira como as men-

sagens e discursos são recebidos pelo espectador⁴. Assim, na perspectiva do teatro, a sonoridade faz parte de uma estética, realçando e fixando contornos para a leitura cênica, ajudando na comunicação e na intenção da encenação, cuja linguagem pode ser bem explorada a partir da música, da voz do ator, dos ruídos da cena (e externos a ela), além de objetos cênicos que, de alguma maneira, possam ser sonoramente aproveitados.

A partir do exposto, temos que tanto Lignelli quanto Araújo trabalham na perspectiva da ampliação da abordagem dos sons no espetáculo, reforçando que o termo sonoridade se refere à um conjunto sonoro que não privilegia, por exemplo, a música em detrimento a outros sons. Para Lignelli, música, ruídos, voz e outros sons compõem um panorama da cena teatral, enquanto Araújo, para além deste panorama, ainda considera a dimensão sinestésica do processo. Estes dois autores se aproximam de nossa proposta de investigação justamente pela discussão ampliada da ideia de sonoridade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Itamar Saviano Borges de. **Som em Cena**: sonoridades negras nas artes da presença. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.

CANEIRO, Juliana. **Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the cave**: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre. Belo Horizonte: Dissertação da Escola de Belas Arte da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CARVALHO, Monique. **Dramaturgia sonora: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena**. Pelotas: TCC, 2015.

CHAVES, Marcos. **A Trilha Sonora em Pauta**: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado, 2020.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e Cena**. São Paulo: TCM Comunicações, 2001.

_____. **A Sonoplastia no Teatro**. São Paulo: INACEN, 1986.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado na Escola de Belas Artes – UFMG, 2008.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, a partitura da ação**. São Paulo. Ed. Summus, 1997.

GUINSBURG, Jacó; TEIXEIRA, Neto; RENI, Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LIGNELLI, C. ; GUBERTAIN, J. **Práticas, poéticas e devaneios vocais**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

⁴Tal como na música a instrumentação é um dos fatores determinantes para a distinção de um gênero musical, os timbres podem se configurar como características sonoras do espetáculo teatral.

LIGNELLI, César. **Sonoplastia**: breve percurso de um conceito. Uberlândia: Ouviouve, 2014.

MARTINS, Morgana. **O Som Ouvido, Visto e Sentido**. Repertório Sonoro na Cena Teatral e a Dramaturgia Sonora dos Espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi. Florianópolis: Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MOTA, Marcus. **Meyerhold e a Materialidade do Evento Cênico**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

IMAGINÁRIO E OPERATIVIDADE: o esperado e o nada disso

João Carlos Machado¹

RESUMO

Partindo da caracterização do teatro e das artes da cena, o presente texto busca uma reflexão sobre a relação entre as diversas artes, propondo a noção de operatividade como uma opção para aqueles que desejam trabalhar com conexões não-subordinadas e não-ilustrativas entre as linguagens da arte. Para abordar alguns aspectos políticos trazidos pelas relações de poder estruturais que o colonialismo impõe às artes, deve-se ter em conta de que a expectativa do que deva ser apresentado por elas foi historicamente e socialmente construída pelo senso comum. Tomamos a premissa de que quando se pensa nas diversas categorias das artes no ocidente, uma parte do seu sentido está relacionado justamente ao que é esperado em cada uma delas. Ao final propomos caminhos para escapar das estruturas engessadoras que a história e as abordagens da arte ocidental nos colocam como artistas e pesquisadores.

Palavras chave: operações do fazer; transdisciplinaridade; indisciplinaridade.

Imaginary and Operativity: the expected and the nothing of it

ABSTRACT

Starting from the characterization of theater and the performing arts, this text seeks to reflect on the relationship between the different arts, proposing the notion of operativity as an option for those who wish to work with non-subordinate and non-illustrative connections between languages of art. To address some political aspects brought about by the structural power relations that colonialism imposes on the arts, it must be taken into account that the expectation of what should be presented by them was historically and socially constructed by common sense. We take the premise that when thinking about the different categories of arts in the West, part of their meaning is related precisely to what is expected in each of them. In the end, we propose ways to escape the rigid structures that the history and approaches of Western art place on us as artists and researchers.

Keywords: doing operations; transdisciplinarity; indisciplinarity.

¹ João Carlo Machado (Chico Machado) é professor adjunto do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e professor permanente do Curso de Mestrado em Artes do PPGARTES de UFPel. É artista multimídia trabalhando no campo das artes cênicas, artes visuais, arte sonora, arte da performance e doutor em Poéticas Visuais (PPGAVI-UFRGS), com diversos prêmios regionais e nacionais obtidos nestas categorias. E-mail: chicomachado08@gmail.com

DO COMEÇO

A caracterização dos fazeres de cena, dentro da construção cultural ocidental e eurocêntrica está relacionada aos modos historicamente e socialmente constituídos dentro deste campo de pensamento e de atuação. Tendo em conta a história, as práticas e os modos de pensar da cena teatral, concordando com a questão da intencionalidade e do contrato ficcional levantados por Josette Feral como modo de caracterizar o teatro, é possível dizer que tanto público como artistas esperam algo do teatro ligado a este acordo. Em outros campos artísticos, com histórias diversas, entretanto, espera-se algo diferente. Assim sendo, o desejo de compreender e superar o esgotamento das definições restritivas das artes cênicas deveria exigir uma compreensão do que é esperado em cada área, e o caminho de sua expansão ou superação pelo diálogo com as outras artes deveria exigir um entendimento destas construções e expectativas próprias de cada uma. Umas tem muito a aprender e trocar com as outras desde que se desloquem de seu olhar construído e busquem os olhares das parceiras. Esta forma de alteridade é necessária para evitar vícios e equívocos.

Um outro caminho, para além da transdisciplinaridade, que em sua própria base e definição pressupõe a separação de disciplinas, seria buscar princípios não apenas interseccionais entre as disciplinas, mas nos quais os processos de criação, que pelo seu caráter poético - no sentido da *poiesis*, do pensamento do fazer da arte - estão localizados além e antes das disciplinas. Buscando esta opção apresentamos aqui a noção de operatividade, entendendo que tal caminho pode escapar das disciplinas e processos de criação ligados às tradições ocidentais, embora paradoxalmente esteja de alguma forma ligada a elas, podendo ser compreendida como um tipo de desdobramento do modo de trabalhar de diversos artistas que as contestaram.

O QUE É ESPERADO NO TEATRO

A caracterização dos fazeres de cena é muito definida pelo campo do teatro, dentro da construção cultural ocidental eurocêntrica mencionada acima, e está relacionada aos modos constituídos dentro deste campo de pensamento e de atuação. Se considerarmos a história, as práticas e as maneiras de pensar da cena teatral, nas quais um acordo entre a intenção de apresentar e apreciar uma narrativa ficcional é essencial para caracterizar o teatro, é possível dizer que tanto público como artistas esperam algo do teatro ligado a este contrato.

Vocês entram em um teatro onde determinada disposição cenográfica está, evidentemente, à espera do início da representação; o ator está ausente; a peça não começou. Pode-se dizer que existe aí teatralidade? Responder de modo afirmativo é reconhecer que a disposição “teatral” do lugar cênico traz em si certa teatralidade. O espectador sabe o que esperar do lugar e da cenografia: teatro. (Féral, 2015, p. 84).

Disso depreendemos que os equipamentos arquitetônicos e técnicos, além de conter as manifestações artísticas, evocam comportamentos e protocolos para o público que são mais ou menos

específicos, como o palco separado da plateia, no caso do teatro, as molduras e pedestais e a parede dos espaços de exposição de artes visuais, e assim, por diante. Embora existam outras soluções e alternativas vigentes ao longo da história, se alguma manifestação cultural está contida dentro destes espaços e equipamentos, entende-se que “são arte”.

A teatralidade, nesse caso, parece ter surgido do conhecimento do espectador, desde que foi informado da *intenção de teatro* em sua direção. Esse saber modificou seu olhar e forçou-o a ver o espetacular onde então só havia o especular, ou seja, o evento. Ele transformou em ficção o que pensava surgir do cotidiano; [...] (Id., p. 85).

Seguimos este raciocínio proposto pela autora, destacando como a intencionalidade está também relacionada a uma camada ficcional da obra teatral: “...a condição sine qua non da teatralidade, como acabamos de defini-la, é a criação de outro espaço onde a ficção pode surgir...” (Ibid., p. 90).

A partir disso poderíamos concluir que o trabalho da cenografia, da iluminação e da caracterização das personagens é majoritariamente conferir soluções visuais e espaciais para o bom desenrolar do drama, compondo o sentido ficcional com os demais elementos como o texto, os atores, o som e assim por diante. Essa seria uma caracterização dos fazeres de cena, embora restrita ao teatro, deixando de um tanto de lado a dança e outras tantas manifestações espetaculares que não necessariamente se caracterizam por uma abordagem ficcional. Sabemos que tal caracterização pode ser falha considerando-se as produções cênicas que escapam dela, seja no teatro ou nas artes ocidentais - ao menos a partir do modernismo -, e todas as manifestações espetaculares organizadas dos povos não-ocidentais, populares ou tradicionais.

Mesmo que o dado da ficcionalidade esteja atrelado mais à caracterização do teatro, entendemos que a questão da intencionalidade, se faz presente na caracterização das artes como um todo, ainda que separadamente da questão ficcional. Trazemos aqui uma colocação de Pierre Bourdieu, ao analisar a diferença entre o modo de percepção estético e o modo de percepção prático (cotidiano) no livro *A economia das trocas simbólicas*:

Se aceitarmos a colocação de Panofsky, de que a obra de arte é o que exige uma apreensão guiada por uma intenção estética (*demands to be experienced esthetically*) e, de outro lado, se todo objeto, natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética, de que maneira pode-se escapar à conclusão de que é a intenção estética que “faz” uma obra de arte, ou melhor, transpondo-se a fórmula de Saussure, de que é ponto de vista estético que cria o objeto estético? (Bourdieu, 2011, p. 270).

A diferenciação entre arte (ou estética) e cotidiano, portanto, passaria pelo entendimento cultural - porque é uma definição construída a partir da delimitação dos campos de conhecimento estipulados na lógica ocidental - do que seja ou não seja arte. Mas, para além disso, não devemos deixar de considerar as repercussões filosóficas desta intencionalidade, concordando Maurice Merleau-Ponty, tendo em vista que tal noção de arte pode trazer em seu bojo um olhar diferenciado, ao mesmo tempo sensível, subjetivo, investigativo e crítico do mundo concreto, sendo esta uma qualidade positiva para entender nossa relação com a realidade que nos cerca.

Quando, em nossas conversas anteriores, procuramos reviver o mundo percebido que os sedimentos do conhecimento e da vida social nos escondem, muitas vezes recorremos a pintura, porque esta torna a nos situar imperiosamente diante do mundo vivido. Em Cezanne, Juan Gris, Braque, Picasso encontramos objetos de diversas maneiras - limões, bandolins, cachos de uva, maços de cigarro - que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas, ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, a próprio modo de sua materialidade e, por assim dizer, "sangram" diante de nós. Assim, a pintura nos reconduzia à visão das próprias coisas. Inversamente, como que por uma troca de favores, uma filosofia da percepção que queira reaprender a ver o mundo restituirá à pintura e as artes em geral seu lugar verdadeiro, sua verdadeira dignidade e nos predisporá a aceitá-las em sua pureza. (Merleau-Ponty, 2004, p 55-56)

Além de apontar esta qualidade potencial da arte, ainda no final da década de 1940 - quando a representação do real ainda predominava na arte e as abordagens da arte concreta e abstrata, do minimalismo e do conceitualismo ainda não estavam em evidência -, o filósofo indicava a autonomia da obra de arte em relação ao seu modelo exterior e à representação do real:

A pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo. E isto quer dizer que, na experiência de um quadro, não há nenhuma referência à coisa natural, na experiência estética do retrato, não há nenhuma menção à sua "semelhança" com o modelo.

[...]

Contentemo-nos com observar que, mesmo quando trabalham sobre objetos reais, seu objetivo jamais é evocar o próprio objeto muitas vezes, mas fabricar sobre a tela um espetáculo que se basta a si mesmo. (Id., p. 58-59)

É perceptível que esta autonomia em relação ao modelo de arte como representação ainda não atingiu um status que lhe garanta uma condição plena na área do teatro, que predominantemente segue este padrão mimético seja na sua apreciação crítica ou leiga, seja no seu ensino.

O QUE É ESPERADO NAS OUTRAS ARTES E A NECESSIDADE DE ADEQUAÇÃO DOS OLHARES

Nas artes visuais, que a partir de sua categorização histórica como arte partiu da representação do real como paradigma máximo, o público já vem se sendo conformado pelas exposições que desde a arte moderna apresentam obras abstratas, concretas e outras tantas propostas não-realistas e não-representacionais. Se a representação do real e o paradigma da mimesis de foi paulatinamente substituído por outros nas artes visuais até ser quase abandonado, a expectativa por parte do público em geral de assistir ou experienciar uma obra ficcional permanece firme no caso o teatro. Tendo em conta a ficcionalidade como modo de sua caracterização, consideramos que as definições dos fazeres artísticos no teatro são restritivas, e o desejo de compreender e superar esse esgotamento deveria exigir uma reconfiguração do que é esperado nesta área, e o caminho de sua expansão ou superação pelo diálogo com as outras artes deveria exigir um entendimento das construções e expectativas próprias de cada uma. Para que se crie uma outra compreensão cultural do que é esperado no teatro, entre outras coisas, seria necessário que o ensino do teatro, em todas as

suas instâncias e incluindo os cursos de graduação, se abrisse para esta possibilidade. Mas isso não é observável nos ambientes nos quais temos transitado.

Em outros campos artísticos, entretanto, a partir de seus próprios desenvolvimentos históricos, espera-se algo diferente. Além do que já mencionamos em relação às artes visuais, a música, a dança e as outras artes do espetáculo apresentam outras abordagens. Embora a partir de seus períodos clássicos ocidentais a noção de mimeses, entendida como imitação dos estados de espírito ou das emoções humanas, tenha acompanhado o início da formação destas áreas, um distanciamento desta noção foi sendo incorporado e aceito ao longo do tempo. De modo similar ao que foi apontado por Melreau-Ponty, mesmo seguindo linhas filosóficas distintas, trazemos aqui a diferenciação estabelecida por Susanne Langer (1980) entre as manifestações simbólicas representativas e as expressões simbólicas *apresentativas*. A influência dessas concepções propostas por Langer sobre a dança e a música, por exemplo, dão conta de como esses campos passaram a pensar as suas produções ao longo do século XX.

Mais além e mesmo antes das percepções dos filósofos e teóricos, tais concepções foram pensadas e colocadas em prática pelos artistas desde o nascimento da arte concreta e abstrata nas artes visuais, que a partir de movimentos como a Bauhaus exerceram enorme influência sobre a arte ocidental, buscando estabelecer um raciocínio calcado nas relações gestálticas estabelecidas entre as partes e o todo como princípios fundadores da criação e da percepção estética. Além destes paradigmas, que atribuem valor à arte como mimeses (representação), e à arte como linguagem (linguagem não-verbal, no caso), outras concepções e critérios ainda surgiram no século passado, envolvendo os esmaecimentos entre arte a vida e entre arte e cotidiano. Mas cada arte desenvolveu experimentações distintas para cada um destes paradigmas, em épocas distintas, com diferentes nuances e soluções próprias de cada um de seus campos.

Nossa intenção aqui não é oferecer uma caracterização de todas as artes, mas sim de chamar a atenção sobre a necessidade de se conhecer as razões de ser de cada uma se tivermos o desejo e a necessidade de estabelecer comparações e relações entre elas. Se não tivermos esse cuidado, corremos o risco de emitir opiniões, interpretações e juízos de valor inadequadas ao realizar este exercício. Assim, para entender a questão, além de observar os fenômenos artísticos em si mesmos, é interessante ter mente a concepção e expectativa de todos os agentes do sistema das artes, incluindo aí artistas (produtores), instituições e mercado (circulação), e público (consumo), e o modo como estes operam nas diferentes artes. Artistas, críticos, teóricos, assim como os meios de comunicação interferem e até certo ponto determinam o modo como o público recebe e percebe a arte. Deste modo, as obras não apresentam sentido sozinhas, mas dentro de uma complexa gama de relações e contextos onde são inseridas e apreciadas.

A ESTÉTICA E A POÉTICA E ALGUMAS REPERCUSSÕES POLÍTICAS DESTAS POSIÇÕES

As tentativas de encontrar abordagens transdisciplinares ou que escapem aos modelos engessados que sobrevivam a uma abordagem tradicional e devedora do embranquecimento eurocêntrico ocidental residem e diversos fatores que vão além das obras e manifestações artísticas em si.

Mesmo dentro desta perspectiva, é observável que os diversos campos das artes se desconhecem e até se ignoram. Uns teriam muito a aprender e trocar com os outros desde que se deslocassem seu olhar construído e buscassem os olhares dos parceiros. Como já dissemos, esta forma de alteridade seria necessária para evitar vícios e equívocos.

A cogitação da ampliação de um determinado campo artístico através dos modos de operar e trabalhar dos artistas foi levantada de modo exemplar por Rosalind Krauss no final da década e 1970, quando a diferenciação entre o modernismo e o pós-modernismo se mostrava pertinente: “A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos na descrição acima. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão” (Krauss, 2008, p. 136).

Referindo-se ao entendimento daquilo que nos faz reconhecer e olhar para uma obra como uma escultura, Krauss nos mostrava como temos um olhar culturalmente construído para estas tarefas de identificação, influenciado pela crítica e pela teoria de arte vigente em cada época, mencionando como a teoria modernista influenciada por Clement Greenberg argumentava e defendia uma “pureza e separação dos vários meios de expressão” (idem). Contrapondo-se a isso, a autora escreveu que

[...] a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (Id.)

Consideramos aqui que o modo como vemos a arte está associado ao campo da estética, e o modo como os artistas trabalham está relacionado ao campo da poética, tomando a concepção e a abertura deste campo de conhecimento estabelecida por Paul Valéry. Para Valéry, a poética diz respeito à filosofia da instauração da obra de arte, opondo-se à estética como campo de estudo da recepção da arte e privilegiando o estudo sobre a conduta criadora. Seguindo esta linha, trazemos algumas questões apontadas René Passeron, para quem o objeto estudado por Valéry não é o conjunto dos efeitos de uma obra apreendida, não é também a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto), e sim a obra sendo feita.

Passando da estética, cujo objeto é imenso, à poiética, ocupada unicamente com a conduta humana no que ela tem que criador, remontamos não só de um objeto amplo a um objeto cerrado, mas por uma mutação de consideráveis consequências, da filosofia da sensibilidade à da ação. (Passeron, 1997, p.108)

Ao apontar que “a estética está do lado da propriedade, ao passo que a poiética está do lado do trabalho” (Id., p. 112), Passeron nos faz lembrar das relações de poder que o campo da arte apresenta, no qual aqueles que fazem uso da palavra escrita tem primazia sobre as próprias manifestações artísticas e os artistas que as produzem. Tal posição faz com que majoritariamente os teóricos e críticos determinem o valor simbólico das obras e, desse modo, tentam determinar inclusive quais são os discursos mais válidos e quais abordagens devem ser consagradas e registradas na “história

da arte”. Esta circunstância muitas vezes acaba por relevar ou mesmo ignorar questões levantadas pelos artistas e suas obras, modelando a teoria com finalidades ideológicas e não raramente mercadológicas. Acreditamos que reside aí, em grande parte, o problema estrutural do campo que perpetua a busca por padrões eurocêntricos e ocidentais para o ensino e a valoração da arte, provocando exclusões e apagamentos que a atual procura por representatividade tenta dirimir. Sílvia Almeida, ao realizar a análise das relações entre a representatividade e o racismo estrutural, lança a seguinte questão:

[...] por mais importante que seja, a representatividade de minorias em empresas privadas, partidos políticos, instituições governamentais não é, nem de longe, o sinal de que o racismo e/ou o sexismo estão sendo ou foram eliminados. Na melhor das hipóteses, significa que a luta antirracista e antissexista está produzindo resultados no plano concreto, e na pior, que a discriminação está tomando novas formas. A representatividade, insistimos, não é necessariamente uma reconfiguração das relações de poder que mantém a desigualdade. *A representatividade é sempre institucional e não estrutural*, de tal sorte que quando exercida por pessoas negras, por exemplo, não significa que os negros estejam no poder. (Almeida, 2019, p. 85)

Mais um fator estrutural que acarreta em dificuldades para outras caracterizações e cruzamentos efetivos dos fazeres artísticos está relacionada a questões mercadológicas que a noção ocidental de posse da arte produziu ao longo dos séculos. A ideologia capitalista que se apresenta como modelo de mundo para nós está associada à toda formulação e legislação que busca proteger o indivíduo e suas posses (Mascaro, 2016), deglutindo toda a representatividade de acordo com seus interesses megacorporativos. Não custa lembrar que, afinal, a igualdade e a fraternidade das quais dependem a representatividade são, antes disso, valores dos povos originários que os franceses se apropriaram para propor o iluminismo (Graeber e Wengrow, 2022), e tais valores não passam de discurso na nossa sociedade, sendo que a deia de posse não participa da cosmovisão dos povos originários (Krenak, 2020). Mas, forçosamente, temos que admitir que não seria possível neste momento recorrer outra possibilidade de cosmovisão, pois é em um mundo capitalista e ocidental que estamos inseridos. Entretanto, a partir das provocações que colocamos acima, nos propomos encontrar um caminho que não ignore as armadilhas da tradição das artes nas quais estamos imersos.

Para além da transdisciplinaridade, que em sua própria base e definição pressupõe a separação de disciplinas, acreditamos e temos trabalhado na opção de buscar princípios interseccionais entre as disciplinas, nos quais os processos de criação - que pelo seu caráter poético, no sentido da *poiesis*, do pensamento do fazer da arte - estão localizados mais a frente e ao mesmo tempo antes das disciplinas.

INDISCIPLINARIDADE, OPERATIVIDADE E O NADA DISSO

Buscando esta opção apresentamos aqui a noção de operatividade, entendendo que tal caminho pode escapar das disciplinas e processos de criação ligados às tradições ocidentais, embora

paradoxalmente esteja de alguma forma ligada a elas², podendo ser compreendida como um tipo de desdobramento do modo de trabalhar de diversos artistas que as contestaram.

Escrevemos este texto optando pela primeira pessoa do plural pois as ideias e experimentações trazidas aqui vem sendo praticadas pelo *Grupo Insubordinado de Pesquisa*, coordenado pelo autor, que conta com um conjunto mais ou menos fixo de artistas pesquisadores desde 2019³. O grupo, que já teve participantes de áreas afins como as artes visuais, a música, o audiovisual e o design, tem desenvolvido trabalhos artísticos coletivos e individuais ao longo destes anos, com parcerias e trocas de experiências constantes.

A operatividade apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, no qual o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar em outros. Privilegiando a imaginação material (Bachelard, 1997), a operatividade associa o aspecto processual do trabalho criativo e a produção de sentido através do aspecto factual dos materiais (Machado, 2019). Uma análise exemplificação de casos onde atua a operatividade pode ser encontrada pelo leitor em textos publicados ao longo dos últimos anos ligados à nossa pesquisa e ao nosso trabalho artístico⁴. No artigo *Operatividade: da factualidade para a imagem*, publicado nos anais do III Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, apresentamos o processo de criação do espetáculo intitulado *Manifestos da Nau em oito cartas* (2017), no qual uma série de experimentações com equipamentos sonoros e de projeção de imagens precederam as cenas que formariam posteriormente a dramaturgia desta peça solo. Este modo de proceder gera as formas, das quais são extraídas as simbologias e as metáforas que atuam na produção de sentido final do trabalho.

Desde que tomamos este rumo em nossas pesquisas, apontamos que uma metodologia de processo de criação baseado na operatividade possibilita o desenvolvimento de trabalhos artísticos sem que vislumbremos de antemão os resultados estéticos e um conjunto de significações que serão disparados por estes⁵, pois a operatividade atua antes da forma estética. Em alguns casos, as experimentações e operações são feitas com matérias e equipamentos específicos pertencentes que caracterizam linguagens específicas, em outros casos, são utilizados materiais que participam concomitantemente de diversas linguagens artísticas, indicando trânsito e intersecções entre elas, possibilitando uma relação que se poderia chamar de interdisciplinar. Por outro lado, esta mesma característica nos permite em flertar com um tipo de *indisciplinaridade*, desejando uma abordagem do fazer artístico entendido como uma atitude processual até certo ponto independente das tradições artísticas ocidentais. A expressão “nada disso” que colocamos de maneira provocativa no título deste texto, faz referência a essa possibilidade de se praticar e ensinar arte partindo da singulari-

² Em casos de artistas como de Jackson Pollock e Richard Serra, por exemplo, questões sobre a especificidade histórica das linguagens da pintura e da escultura com as quais trabalham, participam das escolhas e rumos que seus trabalhos tomaram.

³ Seguem como integrantes neste momento os discentes de graduação em teatro Alana Gomes Sprada (DAD/UFRGS), Gabriel Godinho de Oliveira (DAD/UFRGS) e Julia Carolina Righi Polonia Bravo (DAD/UFRGS), e o mestrando Ricardo Pereira Teixeira (PPGARTES/UFPel).

⁴ Os artigos podem ser encontrados no site do Grupo em: <https://pesquisainsubordinada.wordpress.com/textos-e-entrevistas/>

⁵ A questão não é nova e tampouco exclusiva da nossa concepção. Tal entendimento do processo de criação pode ser encontrado ao menos desde a década de 1960 em escritos legados por John Cage e Nam June Paik, por exemplo.

dade das experiências criativas de artistas e estudantes, determinada pela sua formação, cultura e contexto sócio econômico e geopolítico.

Concluimos com a convicção de que a metodologia proposta pela noção de operatividade tem a potência de ser efetiva no ensino e na prática das artes em geral. A variada gama de áreas de origem e atuação dos participantes do Grupo Insubordinado de Pesquisa, indicada acima, também nos permite pensar isso. Entendendo-a como uma forma de conhecimento relacionado ao pensamento processual do fazer da arte, a noção que propomos se coloca como uma opção metodológica de trabalho de criação em arte e de pesquisa em arte, podendo operar antes das especificidades das linguagens e disciplinas e também mesmo que se queira considerá-las. Nos confessamos pretensiosos a ponto de propor que nossa abordagem pode se associar a crescente e justa demanda pela representatividade e pela contestação do colonialismo que teima em vigorar no sistema das artes e da academia, podendo não apenas abrir espaço para contextos, singularidades e vozes excluídas, mas para uma reformulação da estrutura cultural que a caro custo acolhe as manifestações diversas que se apresentam na contemporaneidade. Acreditamos que uma reconfiguração e um reconhecimento dos fazeres da cena, pretexto inicial do nosso argumento, também deve levar em conta as noções e questões apresentadas ao longo deste texto.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In **Revista Sala Preta**, no 8, 197-210. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 25 de Set. 2019.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GRAEBER, David e WENGROW, David. **O despertar de tudo**: Uma nova história da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In **Revista Gávea**, nº 1, Rio de Janeiro: PUC, 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/>

KRENAK, Airton. **Vozes da floresta**. Vídeo documentário produzido por Le Monde Diplomatique Brasil. Produção Memória Viva. Direção, roteiro, edição e entrevistas: Thiago B. Mendonça. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w&ab_channel=LeMondeDiplomatiqueBrasil

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MACHADO, João Carlos. **Operatividade**: da factualidade para a imagem. Anais do III Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual – Cartografías en Acción: Cruzando Visualidades. Montevideo: Udelar. 2019. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/12.pdf>

MASCARO, Alysson Leandro. **Filosofia do Direito**. São Paulo: Atlas, 2016.

MERLAU-PONTY, Maurice. **Conversas 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PASSERON, René. **Da estética à poiética**. In Porto Arte, v. 8, n.15, nov. 1997.

INÉRCIA: processo de criação a partir da operatividade e insubordinação dos elementos cênicos

Ricardo Zigomático Pereira Teixeira¹

RESUMO

O texto trata sobre o processo de criação do espetáculo *Inércia*, criado e apresentado pelo autor. Descreve e analisa a concepção e a realização do espetáculo no qual foram utilizados simultaneamente diversos recursos contidos em cena como a luz, sonoridades, vídeos e cenografia. Utilizando o conceito de operatividade estabeleço, assim, uma relação insubordinada entre esses elementos, trazendo-os mais efetivamente para a dramaturgia da obra. O autor entende que tradicionalmente esses componentes são subordinados em uma ordem hierárquica, como a prevalência da dramaturgia e da direção, sendo que eles muitas vezes são contratados ou chegam já no final do processo de criação da peça cênica.

Aqui, procuro mostrar que tais recursos podem potencializar a dramaturgia quando, através da operatividade, são eles os disparadores para a criação em artes cênicas, trazendo novos horizontes e possibilidades poéticas nessa área.

Palavras-chave: operatividade; insubordinação; processo de criação.

INTRODUÇÃO

Este artigo é escrito por um pesquisador artista com experiência profissional nas áreas de *street art*, performance, direção e atuação teatral e também na docência dessas áreas, portanto ele parte desses lugares de experiências concretas, procurando criar uma linha de raciocínio na criação de espetáculos que partam dos conhecimentos adquiridos através da minha pesquisa e que possa ajudar outras, outres e outros artistas em pesquisas similares.

Partindo do entendimento pessoal como profissional de teatro a mais de quinze anos na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, de que, ainda em sua grande maioria de recorrência, o gatilho inicial para a criação de uma obra de teatro ainda é o texto escrito pré concebido antes do processo de criação que agrupam as e os artistas que compõe essa obra, e, portanto, criando uma subordinação de importância do texto sobre os outros componentes criativos para a concepção de uma peça, venho propor, a partir do conceito de operatividade, uma outra forma de iniciar a concepção criativa em teatro.

Para isso trago como exemplo o processo de criação da peça "*Inércia*", um solo de minha autoria e obra singular onde pude colocar em prática como pesquisador os conhecimentos adquiri-

¹ Mestrando na Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CAPES. Integrante do grupo Teatro Sarcástico e do Grupo de Pesquisa Insubordinada (UFRGS). Tem experiência na área de artes urbanas e da cena, com ênfase em grafite, performance, direção, atuação, formação, cenografia e pesquisa. Premiada com Melhor Espetáculo, Ator, Dramaturgo e indicado a melhor direção. ricardozigomatico@gmail.com

dos dentro da minha pesquisa de iniciação científica na graduação, e hoje na pós graduação como pesquisador colaborador, dentro do Grupo Insubordinado de Pesquisa, coordenado pelo professor doutor João Carlos (Chico) Machado.

Caracterizando-se como uma pesquisa em poéticas, a metodologia se dá através de uma investigação prática-artística, entrecruzando tal produção com as cogitações teóricas. Durante a aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, Paul Valéry propôs uma noção de poética distinta daquela encontrada em Aristóteles², partindo do radical grego *poiein*, buscando uma ciência do fazer da obra de arte, associada à presença de critérios para o fazer artístico. A partir do estabelecimento desta área na academia, a poética se caracterizou como o território da criação e da instauração que se dá no decorrer do fazer da obra, estabelecendo uma diferença com a estética, tida como o território da fruição, da análise e da crítica ao trabalho feito. A poética é, portanto, a área de conhecimento que se dedica ao pensamento do fazer da obra de arte a partir do ponto de vista e da experiência prática de seu autor.

Também uso a *operatividade* como conceito norteador desse processo, cunhado pelo meu orientador, segundo ele:

(...) a operatividade apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados na obra cênica que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora. (MACHADO, 2017 pg47)

Como dito anteriormente, entendo que tradicionalmente os componentes contidos em cena como a luz, sonoridades, vídeos e cenografia são subordinados em uma ordem, com a prevalência da dramaturgia escrita e da direção, sendo que eles são chamados, ou chegam, já no final do processo de criação da peça cênica, onde muitas vezes, esses elementos sublinham e convergem para um melhor entendimento do público sobre qual história esse texto está contando.

ORIGENS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de criação da obra *Inércia* é uma pesquisa que não tem começo nem fim, pois vem de minhas questões já como integrante do grupo Teatro Sarcástico, de Porto Alegre, do qual faço parte desde 2008, onde já se apresentavam na nossa prática. O grupo se baseou, em sua trajetória e até hoje, em três pilares de prática que são: dramaturgia autoral, espaços não-convencionais e humor ácido, entendendo o humor como uma potente ferramenta política. Desde esta época minhas desconfianças sobre as subordinações dos elementos cênicos de uma obra cênica me rondavam. Eu tive outras experiências no Sarcástico onde eu trouxe as questões do grafite. Pensar como uma dança ao desenhar em grandes formatos. Antes de ganharmos o edital para fazer o Wonderland nós estávamos pesquisando outro trabalho chamado *Making Off*. Apresentamos apenas o trabalho em processo dele. Ele falava sobre como o amor é lindo no cinema, mas muito mais complexo na vida

² A Poética de Aristóteles costumava ser compreendida, por exemplo, como um conjunto de preceitos de como realizar uma boa obra de arte.

real. Existia um momento em que eu começava a fazer um grafite. O cheiro, o corpo desenhando no espaço desenhando com spray, tudo isso eu experimentei ali. Outro trabalho de rua que fizemos na orla do Guaíba em Porto Alegre chamado *Porto: A Cidade como Palco de Uma Anti-Diáspora*. Eram performance em que cada um de nós dirigiu uma performance em obras deixadas pela Décima Terceira Bienal do Mercosul. O assunto era: como os jovens artistas da capital tinham que ir para outras cidades para que sua arte não morresse aqui. Em uma das performances eu desenhava nas janelas, na parte interna para fora, da Usina do Gasômetro enquanto Guadalupe dançava o desenho. Em outra nós engessamos Guadalupe e depois eu pixava ela de spray preto. Na performance que eu dirigi, Guadalupe tentava subir as escadas que viam no lago e tentava entregar um fanzine para alguém do público. Enquanto ela era impedida por um performer, outro lia um texto do artista urbano inglês Banks em um megafone.

Em meu caminho eu já tinha articulado esses lugares, mas no Grupo Insubordinado de Pesquisa foi aonde eu quis dar prioridade a esses lugares. Me dei conta como a academia realmente pode ser um espaço de experimentação, de descoberta para essas possibilidades, do que podem ser as artes cênicas e a arte da performance. Na graduação, dentro do grupo, como pesquisador iniciante, entendi com mais nitidez essas questões que permeiam meu trabalho. Dentro do Grupo Insubordinado de Pesquisa pude ter um espaço de experimentação prática de construção de objetos, partindo concretamente deles, para a criação de uma obra, sem pré-estabelecer o que seria dito, contado ou performado na organização final para a apresentação ao público. O primeiro objeto criado foi uma *estação de trabalho*³: uma caixa de madeira com rodas, um pouco menor que o meu corpo deitado. Ela tem um pequeno alçapão onde eu posso entrar por ela. Uma vez lá dentro, eu posso ser visto pelo público, pois ela não tem paredes.

O começo da concepção desse objeto se deu pelo seu fazer concreto de serrar, pregar, aparafusar. Sempre com a ajuda do Chico. Eu pensei em um carrinho onde poderia ser um palco, mas debaixo teria um espaço para eu botar meu corpo. Um alçapão onde eu possa entrar. Eu pensei em fazer um desenho de como seria, mas o Chico me encorajou a "criar fazendo". Foi muito elucidativo do conceito de operatividade que eu iria me apropriar depois. Era como materializar um trabalho enquanto era feito, a ideia e a feitura caminham em paralelo. Eu, como artista, preciso ver como o processo se apresenta para eu entender ele. Ali aconteciam as duas coisas ao mesmo tempo. A estação de trabalho foi uma experiência concreta nesse entendimento. Enquanto eu serro eu já vejo a possibilidade do que eu posso fazer no próximo momento. Aquela madeira pode se tornar um objeto sonoro ou um lugar onde eu me apoio, ao me apoiar meu corpo reage, ganha outra forma, e isso pode se tornar uma cena. Eu não dou muito tempo para o meu cérebro planejar. Quando estou serrando isso, lá no futuro, vai ser uma cena. Desconfio que é por causa disso que estou contando minha história. Para onde todos esses lugares foram me levando, tem coisas concretas, mas tem coisas sensíveis.

A partir disso foram realizadas ações como pular em cima, andar com ele pelo espaço, e outros experimentos. Ou seja, não teve um planejamento prévio sobre o que seria o objeto ou como seria a obra da qual ele faria parte. Primeiro as rodas, então era um carro, depois pensei, gostaria de en-

³ Estação de trabalho é como chamamos o agrupamento de objetos e equipamentos que serão manipulados pelo performer, alocados em um mesmo espaço físico ou em um carrinho de madeira, fazendo com que todos estes elementos estejam ao alcance do corpo.



Figura 1. Estação de Trabalho.

Fonte: Imagem do autor (2018).

#paratodomundover

A imagem mostra uma cena de oficina com uma pessoa deitada dentro de uma caixa de madeira com rodas. Perto dali, há uma cadeira branca com uma caixa amarela e atrás, encostado em uma parede branca, um grande pedaço de compensado.

trar dentro, que ele limitasse meu corpo, então criei uma tampa/palco e para entrar criei o alçapão. Todas questões foram se apresentando na medida do fazer material, do contato com o material e o que as suas características iam apresentando na medida em que o trabalho ia avançando no tempo.

Ao finalizar esse objeto eu queria desenhar com ele no chão, isso porque queria trazer para a pesquisa minha experiências na arte de rua como pixador e grafiteiro, vários testes foram feitos. Fiz um buraco onde colocava um giz, um bastão de grafite e outros elementos que deixaram marcas no chão, mas nenhum funcionou ou deixavam muita sujeira, e eu queria também apagar o que foi riscado. Por fim usei uma caneta de giz líquido em cima de uma lona azul de plástico onde eu ficava dentro da caixa e eu mesmo, com a mão ia riscando no chão e ao mesmo tempo movimentava a caixa. Nesse meio tempo ganhei um microfone com uma caixinha de som, geralmente usado por professoras e professores de cursinho pré-vestibular para serem melhor ouvidas/ouvidos nas aulas.

Com esse novo objeto pude também trazer para a pesquisa minha experiência da arte de rua, do Beat Box⁴.

EXPERIÊNCIAS ACUMULADAS

Antes, quando eu tive experiências no hip hop, na adolescência, eu achava um pouco pretensão da minha parte fazer BeatBox. Eu achava que tinha mais gente que fazia melhor, mas quando eu comecei a brincar eu comecei a me apropriar disso e com esse microfone, eu comecei a investir. Eu sempre gostei de música, mas eu nunca tive muita paciência para aprender instrumentos e toda a teoria. Com o Beatbox eu posso manipular os sons que estão dentro da minha cabeça a partir da minha boca, eu não preciso aprender um instrumento. Não preciso aprender a mexer num MPC, que é um gravador de batida. Eu posso fazer diretamente saindo da minha cabeça para minha boca. Isso era tão fácil para mim e é tão gostoso. Talvez isso tenha a ver com a velocidade do meu pensamento e também com a facilidade em improvisar. Meus colegas começaram a gostar do que eu estava fazendo, então eu perdi a vergonha de mostrar isso. Eu sempre brinquei com sons vocais, desde criança. Minha mãe conta uma história de quando eu aprendi a assobiar, muito cedo. E que aquilo se tornou até um pouco incômodo, vamos dizer que eu era a criança que assobiava demais.

Quando terminei o carrinho senti que o Chico tinha me ensinado e orientado dessa forma, fazendo. Chegando o final do ano ele me propôs fazermos um trabalho, não sabíamos o que ainda. Paralelo a esses pensamentos o Chico estava orientando um TCC muito interessante. *Práticas Cotidianas: Processo de criação da “figura” e do treinamento “Dance or Die”* do Rodolfo Ruscheinsky. Rodolfo é dançarino BBoy⁵, então resolvemos organizar nossas tarefas em conjunto e fazer uma obra intitulada “Experimentação Reativa 18/02” onde Rodolfo dançava, eu fazia *Beat Box* e desenhava no chão dentro da caixa, e Chico Machado manipulava a caixa por meio de cordas amarradas nela e algumas vezes na parede. Com esses elementos, Rodolfo dançava a música a favor ou contra a caixa, Chico manipulava a caixa fazendo com que o desenho se deslocasse pelo espaço, dialogando com a dança de Rodolfo. Assim, eu ditava os ritmos, riscando onde era possível, na lona. Desta forma, cada operação realizada por um performer interferia na do outro. Agregado a esse aparato colocamos uma câmera de segurança no topo do espaço, cuja imagem era projetada ao fundo. Portanto, a plateia via toda a ação de dois ângulos: de frente e projetada de cima. Foi experimentando essas ações concretas que chegamos ao resultado, não houve planejamento de como seria. Apenas para apresentar em público é que organizamos quando cada objeto entrava e quais as durações dos tempos de cada cena e das ações. Não tinha uma determinação dada pelas falas, nem das mudanças de luz, como normalmente é no teatro. As partes tinham um tempo de duração, que também não era determinado, mas aconteciam quando a gente sentia que estava um bom tempo. Durante a perfor-

⁴ Na tradução literal da palavra em inglês, Beat = Batida e Box = Caixa. Beatbox são sons e ritmos produzidos com a boca. Chamam de percussão vocal ou canto percussivo. A definição específica de beatbox seria a produção de sons, ritmos, melodias e até harmonias produzidos pela boca, lábios, língua e pregas vocais.

⁵ O termo B-boy, uma abreviação para “Break Boy”, “Beat Boy” ou até mesmo “Bronx Boy”, surgiu nos anos 70 com a popularização do Hip Hop, cultura que tem como elementos principais a música, a dança de rua e o grafitti. Nessa época, os dançarinos e dançarinas envolvidos nesse estilo foram chamados de B-boys e B-girls.

mance, a minha cabeça pensava mais ou menos assim: quando o chico desligar essa luz é porque é aquela cena que tem essa outra questão aqui. Quando eu começar a fazer o som aqui é quando acaba a minha tinta que eu tô pintando o chão. Vou aumentar a velocidade da batida, porque agora vem a cena onde a gente limpa tudo e pega o Rodolfo. O final vai ser apagar o projetor. Essa foi nossa dramaturgia, que não era feita por palavras ou diálogos, mas pelas ações. Não tinha um texto escrito, mas foi possível de se registrar em vídeo. Existem essas outras possibilidades para além da escrita para se registrar uma dramaturgia. Desconfio que se o grande problema da efemeridade do teatro era resolvido pelo registro escrito, hoje em dia, como diz o Chico, nós temos outras formas de registrar.

Esse trabalho foi a primeira vez que eu me dei conta da possibilidade de não haver subordinação da luz, do som, do cenário, do figurino e de todos os elementos. Todos elementos tinham voz. Aquilo trazia um horizonte novo de possibilidade para um trabalho cênico para mim.

Trago esse trabalho aqui, pois ele estimulou muitas ideias que são encontradas em *Inércia*.



Figura 2. “Experimentação Reativa 18/02#”

Fonte: Registro de “Experimentação Reativa 18/02#” / Chico Machado (2018).

#paratodomundover

No centro da sala, um homem, vestido com um moletom preto, segura uma corda com firmeza ligado a estação de trabalho. Sobre a estação de trabalho, no meio da sala, uma pessoa deita-se de costas, com o corpo esticado e as pernas abertas. Dentro da estação de trabalho uma pessoa deitada dentro. Todos usam casacos vinho com capuz e calças pretas. Tudo isso diante de uma projeção da mesma imagem vista de cima e em cima de uma lona fitada no chão.

OS RECURSOS UTILIZADOS EM INÉRCIA

Com todas essas questões amadurecidas, eu tinha vontade de experimentá-las em um solo, no qual pudesse manipular e controlar elementos cênicos como luz, som, projeção e objetos. Para isso, novamente recorro à caixa com rodas, onde meu corpo estaria dentro o tempo todo e que todos esses elementos que eu manipulava partissem dela e apenas dela, como uma estação de trabalho autossuficiente. Outro desejo era o de que o público também visse o que acontecia dentro da caixa. Para tal, instalei uma câmera de segurança que mostrava o seu interior e as ações que eu realizo dentro dela. Essa câmera fica ligada a uma TV de tela plana que fica em cima da caixa e em um primeiro momento é virada para a plateia. Há, ainda, uma projeção afinada para uma grande bandeira de *voil* duplo, onde se vê, durante o tempo inteiro, meu rosto ampliado, filmado por uma câmera *Sony Cyber Shot* que também fica dentro da estrutura. Entre os materiais da caixa, há um pequeno projetor jogando em *loop* no meu rosto um compilado de vídeos de fungos crescendo em timelapse⁶. Utilizo um celular com aplicativo de leitura para cegos, programado para ditar um compilado de poemas autorais, escrito geralmente durante crises de depressão. Com o aplicativo, posso controlar a velocidade da fala e seu *pitch*⁷, alternando o ritmo que o texto se apresenta enquanto esse mesmo celular está ligado a uma caixinha de som. Um pequeno teclado musical *Casio* está ligado a um microfone que fica perto da minha boca. Com o teclado, utilizo a técnica de *sample*⁸ sobre trechos dos poemas e sobre frases soltas que me vêm à mente no decorrer da peça, podendo reproduzi-las em vários tons. Além desses elementos, tenho roldanas com cordas ligadas à estrutura frontal do palco e à estação de trabalho. Com isso, posso puxar essas cordas e fazer toda a estação de trabalho girar 180° durante o tempo do espetáculo. A duração da volta é o que determina o tempo de todo acontecimento. Ligado às roldanas tenho um vinil de poesias de Drummond que gira e toca a cada vez que puxo as cordas e faço a estrutura girar. O disco está conectado a uma agulha que toca em uma caixa de som em cima da estrutura. Para finalizar, em cima da estação, temos uma TV de tubo ligada a uma câmera de segurança. Na medida em que toda a estrutura gira, essa TV vai mostrando a plateia a si mesma. Em minha nuca há uma máscara de *led* com uma reprodução do meu rosto. Tudo é ligado a um dispositivo que me permite desligar todos os equipamentos ao final da peça⁹.

Como visto, muitas dessas ideias são uma singularidade do caminho de minha pesquisa em processo criativo. É preciso ser dito que não houve ensaios prévios para a apresentação do espetáculo, estreado no dia primeiro de fevereiro de 2023, dentro da programação do festival Porto Verão Alegre no Teatro Carlos Carvalho da Casa de Cultura Mário Quintana. Menciono essas questões porque entendo que produção, transporte e montagem do espetáculo também fazem parte do processo criativo. Por exemplo, como as roldanas não funcionaram cinco minutos antes da estreia,

⁶ Time lapse pode ser traduzido como “lapso de tempo”, e é exatamente isso. Na prática, é um “vídeo” passando rápido, como se estivesse acelerado.

⁷ O *pitch*, ou a altura de um som, se refere à propriedade do som que nos permite classificá-lo como grave ou agudo. A altura está relacionada com a frequência: quanto maior a frequência, mais agudo é o som e, quanto menor a frequência, mais grave é o som.

⁸ *Sample* nada mais é do que a amostra de sons, sendo eles trechos (ou partes inteiras) de músicas já existentes, instrumentos de forma isolada ou até sons do “dia a dia”, como o trem passando nos trilhos, uma buzina ou a chuva no telhado.

⁹ Link para o vídeo integral da peça: <https://youtu.be/pLH0GpMY3ic>

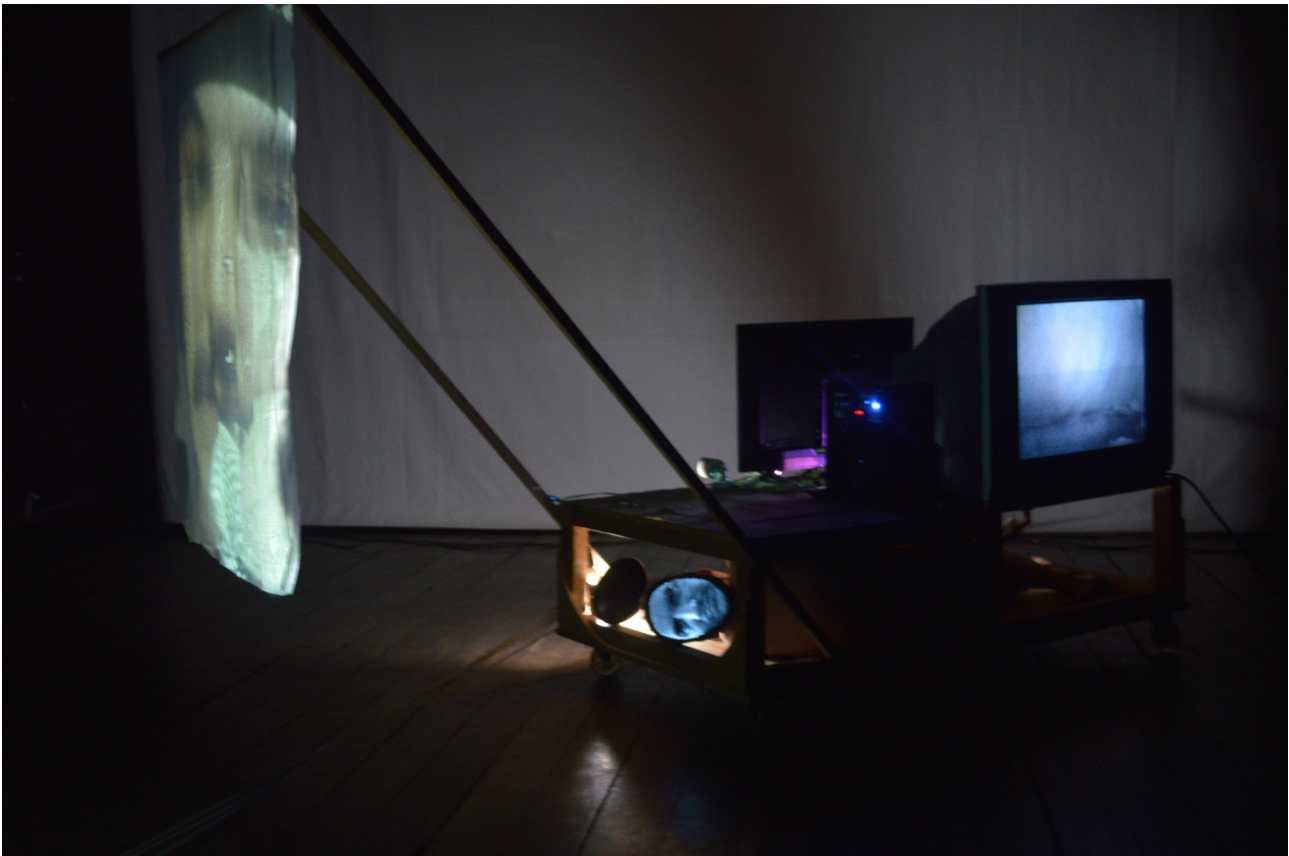


Figura 3. “Inércia”

Fonte: Alana Esprada (2023).

#paratodomundover

Em uma sala mal iluminada, em cima da estação de trabalho uma tela tremeluzente de televisão projeta a imagem interna da caixa. Ao lado da televisão, uma caixa de som. Uma bandeirola com a projeção do rosto do performer é apoiada por duas madeiras que saem da estação de trabalho. Dentro da estação de trabalho, o performer deitado de costas com uma máscara de led com a imagem do seu rosto. Ao fundo uma rotunda branca.

aqui, meu parceiro, Chico Machado teve que arrumá-las, e ao mesmo tempo já indicar uma solução permanente para outras apresentações.

Ao realizar a obra, assim como em muitos momentos do fazer material das construções dos objetos, ou mesmo ao ligar os componentes eletrônicos, boa parte das ideias surgem no ato do fazer concreto, sem que houvesse uma ideia prévia. Deste modo, o fazer me proporciona ideias sobre os próximos passos. Isso nos mostra como uma pesquisa contínua e direta com os materiais pode criar uma obra em que os elementos cênicos não são subordinados uns aos outros, mas trabalhando de maneira horizontal, cada um em seu fazer, contribuem e convergem na criação de uma obra e de um processo mais abertos.

Algumas escolhas foram feitas antes da disposição dos objetos e onde eles seriam colocados, como: a contenção do meu corpo em um espaço diminuto, o compilado de poemas que remetem às minhas questões com a depressão e o transtorno de déficit de atenção e hiperatividade, o vídeo

e sua edição que é projetada sobre o meu rosto, bem como a opção de que todo aparato girasse durante a peça. Todos esse elementos já direcionam, de certa forma, alguns assuntos suscitados pela obra. Embora minha principal questão com a composição da obra fosse através dos fazeres e manipulações dos objeto.

OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS GERANDO IMAGINÁRIO

Uma das premissas do conceito de operatividade é que as operações técnicas empregadas durante o processo de constituição de uma obra geram formas, simbologias, imagens e metáforas que não preexistem à execução dessas ações, embora algo deste imaginário possa estar já presente no desejo inicial do trabalho. Auxiliando a exemplificar, trago trechos da crítica escrita por Antônio Hohlfeldt no dia 17 de fevereiro de 2023 no Jornal do Comércio¹⁰ sobre a peça:

Chama a atenção esta estrutura: mais do que dramaturgo, mais do que filósofo, mais do que artista, Ricardo Zigomático precisou ser, antes de tudo, engenheiro e construtor. A estrutura de madeira, à primeira vista, parece uma jangada perdida no mar, o espaço cênico em que se encontra, escuro. Mas como o ator/personagem se enfia dentro dela, transforma-se numa cabine espacial, como se em vôo orbital, em volta de quê? Da própria vida... (HOHLFELDT, 2023)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do texto crítico de Hohlfeldt é possível perceber como esses procedimentos operativos podem afetar o público, pois deixam brechas para que ele construa a sua história, corroborando com a noção de que a metodologia de criação que chamamos de operatividade tem a potência de disparar significações metafóricas e camadas ficcionais, muitas vezes não antecipadas pelos seus criadores. Soma-se a isso o fato de que realizar em cena as operações descritas acima revela como está sendo operado cada objeto da estação de trabalho, comungando assim com a plateia o que é feito, sendo este também um elemento significante da obra, pois o fazer em si e as operações compõem a obra tanto quanto os seus efeitos. Por enquanto, esse espetáculo foi apresentado apenas em uma temporada de dois dias. Sei pela minha experiência que a realização de outras apresentações públicas me permitirão perceber novas questões e sentidos, pois existe um processo contínuo de criação, como antes dito no começo do texto, que se retroalimenta a partir do momento que colocamos o trabalho em andamento.

Por fim, cabe ressaltar que a opção de trabalhar com o princípio de operatividade não exclui outros modos de criação cênica e, mesmo em meu trabalho, algumas ideias e conteúdos iniciais também servem de disparadores para a construção dos sentidos que serão levados ao público.

¹⁰ Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/colunas/teatro/2023/02/1093909-inercia-altamente-persistente.html>

REFERÊNCIAS

HOHLFELDT, Antônio. Inércia altamente persistente. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 17 de fevereiro e 2023.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MACHADO, João Carlos. Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena. **Revista Arte da Cena**, v.4, n.2, jul-dez/2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637/32653>. Acesso em: 10 ago. 2021.

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

LABORATÓRIO COLETIVO FUZUÊ: a visualidade da cena no Teatro de Agitação e propaganda na Brigada de Agitprop do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Distrito Federal

Carina Maria Guimarães Moreira¹

Beatriz Valquíria Ribeiro²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo relatar experiência artística acerca da visualidade da cena construída durante o “Laboratório de Agitação e Propaganda do Coletivo Fuzuê” realizado em abril de 2022 durante a II Caravana Coletivo Fuzuê no Distrito Federal, ação do programa de extensão Escola de Teatro Político e Popular de Minas Gerais na Brigada de Agitação e Propaganda do Distrito Federal, construída e mantida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), dialogando a imagem da cena com aspectos do teatro de agitação e propaganda herdado do cenário Russo na Revolução Vermelha de 1917. Apoiando-se no teatro de agitprop, a visualidade da cena criada foi capaz de atingir objetivos traçados de maneira laboratorial, visando o objetivo da comunicação, organizando uma ideia comum de forma teatral. Relatar a imagem construída no citado Laboratório é caminhar sobre os passos teatrais herdados e documentar sua atual presença e manutenção.

Palavras-chave: Teatro de Agitprop; MST; Laboratório Cênico.

ABSTRACT

The present work aims to report an artistic experience about the visuality of the scene constructed during the “Laboratory of Agitation and Propaganda of Coletivo Fuzuê” in April 2022 during the II Caravana Coletivo Fuzuê in the Federal District, an action of the Escola de Teatro extension program Politician and Popular from Minas Gerais in the Agitation and Propaganda Brigade, built and maintained by the Landless Rural Workers Movement (MST), dialoguing the image of the scene with aspects of the theater of agitation and propaganda inherited from the Russian scenario in the Red Revolution 1917. Relying on agitprop theater, the visuality of the scene created was capable of achieving objectives outlined in a laboratory manner, aiming at the objective of communication, organizing a common idea in a theatrical way. Reporting the image constructed in the aforementioned Laboratory is walking on inherited theatrical steps and documenting its current presence and maintenance.

Keywords: Agitprop Theater; MST; Scenic Laboratory.

¹ Docente Dr^a do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e dos cursos de Graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Teatro da Universidade Federal de São João del Rei/MG e coordenadora do Coletivo Fuzuê. Email: carinaguimaraes@ufsj.edu.br

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), sob a orientação da Prof^a Dr^a Carina Maria Guimarães Moreira, bolsista FAPEMIG, atriz e pesquisadora. Email: beatricevalquiria@aluno.ufsj.edu.br

LABORATÓRIO COLETIVO FUZUÊ: a visualidade da cena no Teatro de Agitação e propaganda na Brigada de Agitprop do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Distrito Federal

A partir dos trabalhos concebidos no âmbito do Coletivo Fuzuê - grupo de teatro universitário formado com discentes da graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ, que desenvolve metodologicamente investigações cênicas, conjugando teoria e prática teatral, do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC)³ - que se estendem para além das circulações artísticas de duas produções cênicas, Fuzuê (2016) - que deu origem ao nome do Coletivo - e Confere (2018), houve a possibilidade da aproximação com movimentos sociais como o Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM)⁴, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)⁵ e experimentações coletivas em oficinas referentes ao teatro de agitprop⁶ com os mesmos durante o programa de extensão “Fuzuê vai à campo” coordenado pela docente Prof. Dra. Carina Maria Guimarães Moreira.

Os diálogos e parcerias com os movimentos citados foram responsáveis pela expansão de exercícios e propostas acerca do teatro de agitação e propaganda e sua relação com a formação militante, enfatizando sua relação com as questões sociais de seu tempo e os desdobramentos desse método na formação militante, especialmente no MST. Foi possível observar a urgência e compatibilidade desse tipo de teatro nos moldes da frente de formação política cultural dentro do movimento, além da experiência já bem antiga com as diversas linguagens culturais como música, dança, audiovisual, circo, teatro, literatura entre outras.

É impossível separar contextos sociais e políticos da enunciação da agitação e propaganda, principalmente no cenário russo. Tal cenário é responsável pela construção do formato pelo qual trabalhamos dentro do Coletivo Fuzuê, culminando no Laboratório Coletivo Fuzuê, onde unimos conjuntos de exercícios experimentados durante os processos de criação para experimentos cênicos do grupo. O Laboratório conta, também, com construções musicais, dramatúrgicas, cenográficas e discussões teóricas, sem abandonar a crítica social em meio às ações.

O contexto Russo foi reconhecido pelo coletivo como uma rica fonte de saberes, uma vez que 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 agitprop formou-se com o objetivo de agitar as

O Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (UFSJ) propõe o aprofundamento de investigações que busquem uma radical articulação entre teoria e prática na pesquisa cênica, com foco tanto para aspectos analíticos das cenas do passado quanto para procedimentos da cena contemporânea, tendo a problematização do político como eixo articulador das motivações e enfrentamentos. De forma geral, o Grupo de pesquisa articula suas ações a partir das pesquisas individuais, em diálogo. Dele nasce o Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena – NETOC, coordenado por Berilo L D Nosella (DEACE), desenvolve investigações acerca da história do fazer teatral e de seus elementos, com ênfase atual na iluminação cênica, tanto por meio de investigações histórico historiográficas como por meio da realização de laboratórios cênicos; o Núcleo de Estudos em Teatro Político – NETEP, coordenado por Carina M G Moreira (DEACE), investiga a presença do político na cena, onde por meio de estudos laboratoriais e teóricos; deste desenvolveu-se o Coletivo Fuzuê.

⁴ Fundado em 2012, o Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM) é um movimento popular presente em nove estados, além do Distrito Federal que busca primordialmente o debate de um novo modelo de utilização dos bens minerais que represente a soberania popular e nacional sobre tais bens, visando o bem estar de todo povo brasileiro.

⁵ Organizado em 24 estados nas cinco regiões do Brasil, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra é um movimento social brasileiro fundado oficialmente em 1984 visando essencialmente a ampla Reforma Agrária, com caráter popular, para garantir acesso à terras em situação ilegal e desapropriadas pelo Governo para todos os que nelas trabalham. O movimento conta com diversas frentes de trabalho e atualmente existem cerca de 350 mil famílias que conquistaram terras por meio da luta e organização contra o latifúndio ilegal.

⁶ Abreviação de agitação e propaganda.

massas, encorajar a arte itinerante, estimular a acessibilidade do povo a intervenções político-culturais e dar alento aos projetos políticos da revolução.

Perante a alta taxa de analfabetismo nas classes populares da Rússia pré-revolucionária, o teatro de agitprop significou um importante caminho de disseminação das ideias revolucionárias, conservando crescente acúmulo de técnicas que envolvem a colaboração de recursos plásticos, sonoros e linguísticos, aplicadas na prática a partir da segunda parte da Revolução, em outubro de 1917, denominada Revolução Vermelha. Para atingir o uso das técnicas citadas, o agitprop vem forjando diversos recursos desde o início dos movimentos de 1905 até os dias atuais, estando sempre em constante construção e movimento.

O teatro jornal foi um método de grande uso durante a guerra civil (1918-1921), diferente da forma atualmente conhecida e aperfeiçoada por Augusto Boal, consistia prioritariamente — dentre muitas especificidades — na leitura de manchetes e notícias de jornal em voz alta. Outra modalidade era constituída de peças curtas de agitação, utilizadas para denunciar assuntos emergenciais em meio ao cenário de caráter construtivo. Neste cenário, peças dialéticas traziam aos agitadores e público debates posteriores a apresentação da montagem e estimulava o aspecto didático e formativo, procurando uma abertura para o uso de elementos artísticos gerais que favorecessem o vínculo com a população. Nessa perspectiva, apenas as técnicas contidas dentro dos métodos de agitação e propaganda não são suficientes para o alcance da transformação social, que foi e é o eixo desse tipo de teatro. São necessários debates e estímulos críticos para o fomento da revolução, que é coletiva.

Em *As Fases Históricas do Agitprop Soviético* (ESTEVAM, COSTA, VILLAS BÔAS, 2015, p. 62) é notável que, em meados de 1918, a corrente do auto ativismo aliou significativamente à luta proletária grupos vinculados a fábricas, sedes de bairros, sindicatos e associações profissionais, favorecendo a manutenção e formação de novos coletivos auto-ativos que desenvolviam jornais vivos, encenação de peças alegóricas, adaptações de gêneros já conhecidos e peças dialéticas e de agitação; tomando um enfático distanciamento dos moldes do teatro profissional. Os grupos organizados não tinham como objetivo a reprodução do teatro institucionalizado, não almejavam encenar a ilusão de um romance ideal tampouco uma briga familiar por herança; o objetivo do teatro de agitação e propaganda, mesmo que em seu pontapé inicial, era a transformação social estimulada pela linguagem teatral.

Desde sua fundação, o MST preserva expressões artísticas como ingrediente primordial na perspectiva pedagógica da mobilização, guiando a cultura política a favor da luta camponesa. Em entrevista disponível no site oficial do MST, Luz Helena (2019), 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: “Compreendemos que a arte tem dimensões fundamentais para a nossa organização, numa perspectiva humanizadora, mobilizadora e pedagógica na formação da consciência do povo trabalhador.”. Luz Helena também destaca a importância da arte e do teatro contidos na Revolução Vermelha para o MST, dizendo:

Também nos deixa um legado importante a Revolução Russa de 1917, quando através da arte, principalmente do teatro, os Bolcheviques construíram processos organizativos para conscientizar uma população que na sua maioria era analfabeta, cumprindo um papel fundamental para a construção da revolução proletária, agitação e propaganda. 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. (HELENA, 2019)

O entendimento artístico dentro do movimento perpassa sempre pelo viés político, rompendo com o caráter de puro entretenimento, além da incorporação da arte no cotidiano de todos os membros ativos. A arte, com seu lugar imenso e inegável dentro do MST, é demonstrada desde a fundação do movimento, a começar pela construção de suas simbologias. Tomando como exemplo a bandeira⁷ que hoje representa a luta camponesa brasileira sem terra, símbolo de identidade do movimento, foi elaborada coletivamente durante o 4º encontro nacional em 1987. Como disponível no site oficial do MST⁸, a bandeira dispõe o vermelho como cor predominante, representando o sangue e a disposição para a luta, o branco expressa a paz almejada no alcance da justiça social, o preto traz o luto e também homenageia os companheiros que não mais estão presentes nessa vida, o mapa corresponde a nacionalidade do MST e a necessidade da reforma agrária em todo o país, o verde transmite a esperança da vitória em todo território, a trabalhadora e trabalhador demonstra a composição dos membros do movimento e o facão (ultrapassando o mapa do Brasil) manifesta a internacionalização da luta, além de ser a ferramenta de trabalho e resistência dos camponeses sem terra.

Na entrevista “A arte nos torna mais sensíveis e criativos para pensar nossas formas de luta” (MARINHO, 2019) Luana Oliveira, membro do Coletivo de Cultura do MST, expressa a relevância das Escolas de Artes dentro da luta brasileira pela reforma agrária popular dizendo:

Falamos que a arte assume alguns papéis. A arte é animadora, a arte é mobilizadora, organizadora, propagandeia e forma, reeducando nossos sentidos, nos faz desenvolver habilidades que o sistema capitalista nos nega. Isso humaniza nossos sentidos de forma geral, que são importantes para o MST que pensa os sujeitos como um todo. (MARINHO, 2019)

E completa afirmando:

Sobretudo nesse momento histórico, em que a arte tem um potencial de diálogo com o povo trabalhador, a gente se vê e se entender como artista, nos possibilita potencializar esse diálogo, bem como na transformação dos sujeitos, no sentido da formação humana.” (MARINHO, 2019)

Ainda que quaisquer formas cênicas do teatro de agitação e propaganda como conteúdo para construção prática desse tipo de teatro contenha diversos pontos de grandeza e construção constante, o estudo e a prática dos aspectos acentuados nesse tipo de estrutura teatral se justifica pela função estratégica, tendo como objetivo fundamental o aumento da participação enquanto coletivo e o incentivo do pensamento político consciente e estrutural, intensificando a imersão orgânica, de forma ativa e leve, na formação militante e até fora dela.

⁷ Nas discussões sobre arte dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra proporcionadas pelo próprio movimento, o marco da construção coletiva da bandeira sempre foi citado no início de sua retrospectiva artística, com carinho e respeito por parte dos militantes. Por conseguinte, consideramos também lembrar esse marco tão importante para a luta sem terra brasileira.

⁸ Disponível em: <https://mst.org.br/nossos-simbolos/> Acesso em: 10 de outubro de 2023



Figura 1. Bandeira do MST.

Fonte: Bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (<https://mst.org.br/nossos-simbolos/>).

Contudo, a forma teatral abrangente dentro da agitação e propaganda não define estritamente suas criações, tampouco tem como objetivo limitar a exploração de novas formas e o desenvolvimento de novas estruturas, muito menos busca restringir o agitprop à linguagens artísticas, peças, eventos e obras concebidas anteriormente ao período atual. Faz-se primordial ressaltar a afirmação: “Nós devemos reeducar as massas e só o agitprop pode reeducá-las” de Lenin⁹ (Apud E. H. Carr, 1970), onde é evidente o teor político pedagógico dos diversos métodos do agitprop construídos pela classe trabalhadora militante, por inerência agitadores e propagandistas independente da função dentre os afazeres da luta.

A instrumentalização da classe trabalhadora às múltiplas formas do agitprop, às artes no geral e ao exercício coletivo, fortifica a percepção da classe enquanto indivíduos incluídos em um sistema econômico do qual há a incessante busca por apropriar-se da cena e de técnicas artísticas a fim de transformá-las em mecanismo para o estímulo ao consumo desenfreado, culminando em acúmulos e aumentando desigualdades; além do esforço infundo para a disseminação do pensamento hegemônico, distorção ilusória da realidade e a tentativa ininterrupta de desvalorizar o pensamento crítico dialético, empenhando-se em desassociar a esfera política da arte e estética. Logo, para que a agitação e propaganda possa responder em ação ativa a esse bombardeio, faz-se indispensável a leitura crítica de qualquer narrativa provinda da comunicação de massa.

⁹ Apud. E. H. Carr. Socialismo num só país, vol 2. London: Penguin Books, 1970, p 209.

Para dismantelar o projeto de egoísmo instaurado de forma crescente e incisiva, principalmente pelos meios de comunicação audiovisuais de massa como dito anteriormente, o início primordial da agitação e propaganda nesse sentido sempre foi o conhecimento prévio do arsenal do inimigo. Tendo em vista as táticas de jogo do adversário, toma-se enquanto ponto inicial o domínio de suas estratégias, tal como tenta-se realizar no sentido reverso. Dessa forma, não há possibilidade de desvinculação da agitação e propaganda em suas múltiplas formas do seu espaço dentro da construção e manutenção da cultura, que conseqüentemente é política; parafraseando Lenin¹⁰ (ESTEVA, COSTA, VILLAS BÔAS, 2015 p. 20): “Uma arte não classista só seria possível em uma sociedade sem classes.”

Em suma, o teatro de agitprop não traz apenas a perspectiva revolucionária desde os primórdios de sua história, como carrega em seu corpo a coletividade e consecutivamente distintas possibilidades de inclusão das outras variadas formas de agitação e propaganda (como cinema, muralismo, rádio, artes plásticas, circo etc). Esse tipo de teatro detém a potência de compor-se, quando convém, de qualquer dimensão estética e artística, sendo um caminho rico para ser explorado pela luta operária.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra unido ao teatro de agitprop dispõe de produções artísticas que possuem canções de denúncia, que chamam à luta, que celebram a esperança ou que são expressões de acontecimentos importantes ao movimento. Distribuído durante cursos de formação militante, o caderno “Canções que lutam” (Coletivo Nacional de Cultura do MST, 2019) reúne letras e cifras de 120 canções que fizeram e fazem parte da história do MST, indicando seus autores - em sua maioria, militantes do próprio movimento - e socializando seus materiais para o aperfeiçoamento, desenvolvimento e união a novas expressões e formas.

Com espaço de construção coletiva já muito bem estabelecido, as canções possuem destaque nos meios artísticos do movimento e além disso, a musicalização é uma característica evidente nos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Coletivo Fuzuê. Pela consolidação desse método de comunicação nas comunidades, grupos e coletivos, encontramos no teatro de agitação e propaganda um caminho possível para concretizar o feito da coletivização do fazer teatral. Em síntese, a construção de canções, palavras de ordem¹¹ e falas ritmadas enquanto experiência palpável torna-se o objetivo para a elaboração da metodologia do laboratório.

Diante do exposto, estranho seria desunir o teatro de agitação e propaganda, o ritmo, rima, repetição e concisão do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, uma vez que todos mantêm profundos e longos objetivos e fundamentos em comum e quando congregados caminham, inegavelmente, ao enriquecimento da luta na instância política, organizativa, cultural, pedagógica, metodológica, formativa e crítica.

Portanto, o Laboratório Coletivo Fuzuê construiu seu formato diante a união e urgência dos temas sociais pensados coletivamente, levando o questionamento “qual o tema de urgência atual a ser tratado de forma crítica e coletiva?” que levou os participantes da Brigada de Agitação e Propaganda do Distrito Federal a apontar o *Bolsolão do Busão*: a tentativa de superfaturamento

¹⁰ Lénin sobre literatura e cultura partidária em uma intervenção publicada no Novaya Zhizn n.12 (jornal do Comitê Central do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores Russos), 1905. Retirado de (ESTEVA, COSTA, VILLAS BÔAS, 2015 p. 20)

¹¹ Frase curta, na maioria das vezes ritmada, com o objetivo de comunicar a um coletivo uma reivindicação, protesto ou ação.

em mais de R\$700 milhões, por parte do Ministério da Educação (MEC), na compra de ônibus escolares¹².

A montagem deveria ser curta, a pedido do próprio movimento, com cerca de 1 (um) minuto e meio, destacando a necessidade de fotografias e vídeos, para que fosse possível a visualização do tema a ser tratado, e também, para que houvesse a disseminação em veículos de comunicação, redes sociais, matérias jornalísticas e assim ocorresse a ampliação popular do discurso de forma gradual. Destacando a questão visual, coletivamente elegemos algumas alegorias-chave, sendo elas: um ônibus escolar, moedas, urna e lupa. Cada uma dessas alegorias com seu devido papel visual, o ônibus lembrava os veículos utilizados pelo projeto superfaturado; as moedas foram pensadas para a questão da troca de favores financeiros entre os personagens; a urna estabelece a troca de votos pela devido interesse financeiro e a lupa traz a investigação acerca da movimentação de superfaturamento.

Os personagens escolhidos para a cena foram: Jair Bolsonaro¹³, utilizando uma faixa presidencial; Garigham Amarante¹⁴ e Valdemar da Costa Neto¹⁵ bem identificados por placas amarradas em seus pescoços onde era possível ler seus respectivos nomes, os três personagens foram paramentados com ternos e engravatados. A urna eletrônica e a lupa se movimentavam e interagiam com os três atores que representavam os políticos, dessa maneira, ambas também são consideradas personagens. Além disso, haviam dois coros cênicos separados, sendo um formado por 5 (cinco) atores que se locomoviam dentro do ônibus, fazendo com que o mesmo andasse; o outro coro encontrava-se livre porém unido. Os dois coros representavam as crianças e atendidos pelo programa em geral, prejudicados pela corrupção em seus veículos de transporte.

Em cena, os atores que não representavam os políticos dançavam uma coreografia, criada coletivamente, e cantavam uma música (também composta coletivamente) em ritmo de *funk*, a letra cantada em coro fazia uma breve síntese dos principais aspectos do tema escolhido, sendo ela:

Educação não interessa
O que importa é eleição
O MEC virou moeda de negociação
Olha o busão do Bolsolão, do Bolsolão (4x)

Olha a propina na educação
O sobrepreço na licitação
Olha o busão do Bolsolão, do Bolsolão (4x)

Aperta a urna, sai a fatura
Rouba a criança e ninguém apura
Olha o busão do Bolsolão, do Bolsolão (4x)

O *funk*, ritmo popular nas mais diversas comunidades brasileiras, foi escolhido a fim de produzir ironia, além de chamar atenção o suficiente para suas rimas rítmicas e viciantes, apesar do desco-

¹² Para mais sobre o assunto, ver <https://bit.ly/4fZlyB>

¹³ Ex-presidente do Brasil, cujo mandato durou de 2018 até 2022.

¹⁴ Diretor do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) de 2020 até 2023.

¹⁵ Presidente do Partido Liberal de 2006 até o presente momento.



Figura 2. Adereço cênico de ônibus escolar.

Fonte: Imagem retirada do site do MST <https://mst.org.br/2022/04/06/mst-protesta-contrasuperfaturamento-nas-compras-do-fnde-em-brasilia/>

#paratodomundover

Na imagem, de formato horizontal, cinco atores vestidos predominantemente de preto seguram um ônibus amarelo construído de isopor, desenhado todo com tinta apresenta os escritos "Bolsão do Busão". Dois atores seguram moedas de cerca de 20cm, também feitas de isopor e pintadas de amarelo, apresentando a sigla "MEC" escrita em seu centro, de preto.

nhecimento da letra. Nela, também, procurou-se apontar as alegorias-chave citadas anteriormente, para a contextualização e verbalização do problema em questão. Os atores, então, se posicionaram primeiramente à frente da cena para a realização da dança e logo após sua finalização, eram passadas moedas de ouro providas de Jair Bolsonaro para Garigham Amarante e Valdemar da Costa Neto que, após recebê-las, dialogavam em direção ao coro de crianças (estudantes) obtendo delas perguntas sobre o superfaturamento. As falas foram feitas de forma rítmica, concisa, rimada e repetitiva, ficando da seguinte forma:

Crianças: Cadê o ônibus pra me levar pra escola?

Bolsonaro, Valdemar e Garigham: Só te entrego se superfaturar!

Crianças: Ele vai superfaturar!

Bolsonaro, Valdemar e Garigham: E se bobear, superfaturo mais!

Crianças: Ele vai superfaturar!

Bolsonaro, Valdemar e Garigham: (apontando entre si) Ele indica! Ele assina! E nós vamos superfaturar!

Crianças: Mas na escola não tenho como chegar!

Garigham: Eu, diretor (aponta para o FNDE), não vou me preocupar!
Valdemar: O presidente do PL não vai se importar!
Crianças: Mas na escola não temos como chegar!
Bolsonaro: Garigham, Valdemar, vamos superfaturar!
Crianças: Mas na escola não temos como chegar!
Garigham e Valdemar: Vamos Bolsonaro! Vamos superfaturar!

A finalização da cena ocorre após os três políticos saírem festejando o superfaturamento enquanto ignoravam as crianças e suas dúvidas de como, afinal, chegariam até a escola. Os atores, enfim, são dispersados e a cena disponível para ser repetida; os indivíduos circulantes do ambiente são afetados pelo ritmo familiar do *funk* e envolvidos pela concisão da cena, aguçando a curiosidade e atenção. A escolha das alegorias utilizadas em cena foram resultado de discussões em grupo e pesquisas acerca do tema proposto, assim como os personagens. Além do *funk*, alegorias chamativas e coros cênicos, contamos com o pandeiro para a marcação do ritmo e também com um megafone que intensificava a voz do coro, repetindo suas frases rimadas.



Figura 3. Coro dos estudantes versus governo.

Fonte: Imagem retirada do site do MST <https://mst.org.br/2022/04/06/mst-protesta-contra-superfaturamento-nas-compras-do-fnde-em-brasilia/>

#paratodomundover

Na imagem, horizontal, um grupo de atores a esquerda vestidos predominantemente de branco; ao centro um ator com uma placa de isopor escrito “Bolsolão do MEC! Um busão pelo preço de dois por apenas 732 milhões”; a direita o ônibus de isopor amarelo representando o veículo de transporte escolar e os três políticos carregando em suas mãos as moedas amarelas que foram trocadas.

Tanto no cenário Russo pré-revolucionário quanto na atualidade do Brasil onde o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra pratica essa herança teatral faz-se necessária a reflexão das potências de novas fórmulas para a escolha de personagens, cenários, adereços etc. Na Revolução Vermelha já citada haviam necessidades diferentes para que os cenários fossem desmontáveis e leves, tais necessidades ainda persistem, porém, se atualizam em relação aos seus objetivos e se aprimoram conforme a amplitude das ações cênicas desse tipo de teatro. Além disso, o MST ainda sustenta a especificidade do agitprop de manter a coletividade em sua forma completa, ou seja, cada detalhe que está presente em cena foi construído de forma coletiva, por meio de discussões e pesquisas em conjunto.

O teatro de agitação e propaganda torna-se cada vez mais urgente em relação à necessidade coletiva de uma mudança social. Desde sua enunciação, o agitprop traz à tona a construção coletiva, construção essa que passa por mudanças junto à sociedade, sendo livre para criar e reestruturar suas formas, dentro de seus aspectos fundamentais, evidenciando sua capacidade de reconstrução atemporal. Sendo assim, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra preserva, mantém e reconstrói, de forma respeitosa, a herança deixada pela Revolução Vermelha de 1917 e produz indivíduos conscientes de seus elementos artísticos para sua perpetuação no Brasil.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. São Paulo: Ed Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. São Paulo: Garamond, 2009.

COSTA, Iná Camargo. O Agitprop no Brasil. In: 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.

HAMON, Chistine. Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de Agitprop. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MIRANDA, Roberto de Sousa; CUNHA, Luis Henrique Hermínio. A estrutura organizacional do MST: lógica política e lógica prática. **Caderno CRH**, v. 26, n. 68, p. 363-376, 2013.

MOREL, Jean-Pierre. As fases históricas do agitprop soviético. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

LEVANDO AS IDEAS PARA PASSAR NO TEATRO SITE-SPECIFIC

Jackson Tea¹

RESUMO

Neste artigo destacamos os movimentos empreendidos pelos agentes cênicos para criarem no *site-specific* na cidade de Brasília, levando em consideração os atravessamentos sociais, discursivos, fenomenológico e performativos dos espaços encontrados e utilizados no exercício cênico.

ABSTRACT

In this article we highlight the movements undertaken by scenic agents to create site specific in the city of Brasília, taking into account the social, discursive, phenomenological and performative intersections of the spaces found and used in the scenic exercise.

O desenvolvimento desta investigação se deu a partir da disciplina Laboratório de Criação em artes Cênicas do PPGCEN-UnB, na qual fui convidado a ser o professor ministrante, seguindo a diretriz de que a mesma poderia estar conectada com os princípios formativos das minhas pesquisas acadêmicas, e assim o fiz, conformando uma ementa estruturada por meio de estudos teórico-práticos, exercícios cênicos e discussões metodológicas acerca do teatro *site-specific*, modalidade que não se baseia apenas no fornecimento de um modelo de relacionamento de um não-espaço em espaço cênico, antes, perfaz e reflete uma definição transitiva dos espaços.

Neste artigo partiremos da definição de *site-specific* propagada por Mike Pearson (2010), que tomo emprestada e disserto sobre na minha tese² junto ao PPGAC-UFRGS, na qual o autor defende que teatro *site-specific*, estrito senso, tal qual as artes homônimas, se constitui a partir do estabelecimento de uma **ocupação e investigação do espaço não-teatral, como possibilidade de criação**, ambiente no qual a obra será concebida e veiculada, condicionada pelas particularidades do espaço, sem as quais o trabalho se esgota. Seguindo essa mesma orientação Pavis sublinha:

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar ou impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento(...) Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na land art, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força (PAVIS, 1998, p. 127).

¹ Professor adjunto da Universidade de Brasília; Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Bacharel em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). jacksontea@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/4004929540126640> <https://orcid.org/0000-0003-3255-8001>

² SILVA, José Jackson. **O Site-specific na Perspectiva da Direção teatral**. 2020. 291 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2020.

Esta definição se estrutura, especialmente, na percepção de que as obras *site-specific* estão condicionadas por três camadas que se interpenetram e determinam o exercício cênico: a camada **fenomenológica**, a camada **discursiva** e a camada **social** do espaço, como bem teorizou Mwon kwon (2002).

Na camada fenomenológica, temos que a experiência espacial do local selecionado para ser realizado o experimento cênico será fundamental para fecundar a obra, visto que em nossa cultura, diversos espaços trazem, a partir da função que lhes foi designado, uma quantidade de atravessamentos distintos, pois a apreensão de estar em um parque infantil é completamente distinta da de estar em um cemitério, visto que a experiência do local será atravessada pela função e imaginário do lugar.

Já na camada discursiva verificamos a existência de uma sobreposição de valores e significados que podem ser ressaltados os suprimidos nas obras, pois uma coisa é encenarmos uma peça em qualquer parque para crianças, outra, é sabermos que neste parque uma criança foi estuprada e morta. Nesta acepção, a peça pode ressaltar o discurso antagônico do que vem a ser um parque infantil a partir do discurso que paira sobre o lugar, ou imprimir outro discurso que a equipe de criação queira evidenciar na sua criação a partir dos referenciais daquele espaço.

No que tange a camada social, observamos que há uma adequação do lugar aos propósitos da encenação, visto que um cemitério, por exemplo, pode ser um símbolo para ser problematizadas as desigualdades sociais de uma comunidade, a partir, por exemplo, das enormes diferenças entre os túmulos destinados aos mortos e os ricos e aos mortos pobre, como percebemos nas nossas incursões no cemitério público de Brasília.

Na nossa jornada de investigação visitamos nove espaços da cidade de Brasília, com a finalidade de selecionarmos um deles para desenvolvermos a nossa criação, após uma prévia explanação teórica.

Os lugares visitados foram:

- 1) Teatro Nacional de Brasília, interditado há 10 anos;
- 2) “Ruínas de guerra dentro da UnB”, estrutura de concreto erguida pela Escola Superior de Guerra, construída durante a ditadura militar;
- 3) Agência nacional de mineração;
- 4) Solsolo do Centro de dança de Brasília;
- 5) Complexo do ICC/ UnB;
- 6) Castelinho do Parque da Cidade;
- 7) Cemitério Campo da Esperança;
- 8) Passarela subterrânea;
- 9) Lago Paranoá e entorno.

Notar, anotar, perceber e grafar foi um dos primeiros exercícios que pedi para as estudantes realizarem durante a investigação e atravessamentos naqueles espaços. Registros que seriam basilares para a criação do nosso experimento cênico *site-specific*.

Em cada um dos lugares visitados, fomos registrando nossas impressões, percepções, atravessamentos sociais, fundamentação histórica e relações possíveis com as pessoas que estavam no lugar no momento da nossa estadia, que variava de 2 a 3 horas, a depender do local e meios de acesso. Nosso objetivo nessas incursões era de capita duas características fundamentais presentes desses lu-



Figura 1. Teatro Nacional de Brasília, interdito há 10 anos.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 2. “Ruínas de guerra dentro da UnB”, estrutura de concreto erguida pela Escola Superior de Guerra, construída durante a ditadura militar.

Fonte: Tatiana Duarte.

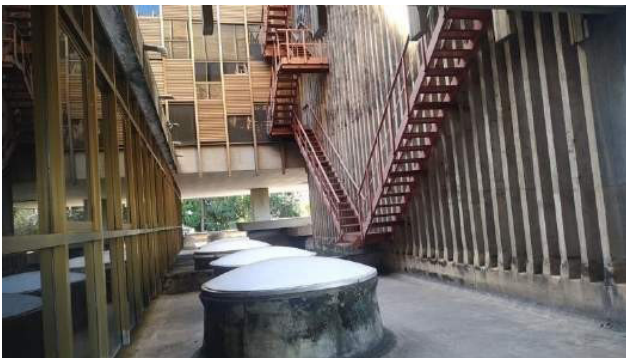


Figura 3. Agência nacional de mineração.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 4. Solsolo do Centro de dança de Brasília.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 5. Complexo do ICC/ UnB.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 6. Castelinho do Parque da Cidade.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 7. Cemitério Campo da Esperança.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 8. Passarela subterrânea.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 9. Lago Paranoá e entorno.

Fonte: Tatiana Duarte.

gares, de interesses artísticos, já elencadas acima: A performatividade de cada espaço; e as camadas fenomenológicas, discursiva e social.

Performatividade aqui está conectada com as ideias basilares da arte da performance que defende a transitoriedade do espaço no ato da representação, na qual os espaços do exercício cênico não cumprem a função de suporte, antes se transmutam em actante por meio das características que lhes são inerentes, sejam físicas/estruturais, histórico/social ou emocional/imagética, que serão revelados ou potencializados durante a criação do experimento cênico. Nunca apagados ou dissimulados, e se o fizerem, será por arranjos e sobreposições discursivas para enfatizar esse contradito eloquente do espaço.

Entendimento partilhando por diversos teóricos, dentre eles a Erika Fischer-Lichte que nos lembra que a partir dos anos de 1960, visitar uma exposição de artes se converteu, em muitos casos, ou em um testemunho da execução do artista ou na participação do público numa realização performativa, que muitas vezes se concretizava a partir de vivências espaciais criadas nos distintos espaços que rodeavam o visitante, afirma Fischer-Lichte (2011), e completa: “assim, não se tratava de entender a performance como um texto a ser lido e compreendido racionalmente, mas de experimentá-la e de enfrentar a experiência naquele local singular, repleto de escapismos e significados” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 38).

A jornada de descobertas, enfrentamentos e diálogos com os espaços da cidade de Brasília, nos revelou algumas características que nos pareceu basilar no entendimento dessa cidade e sua conformação: ainda que a cidade tenha sido projetada para ser uma cidade do futuro, permanece, na nossa compreensão, a imagem de uma cidade de ruínas, possível-

mente pela quantidade de estruturas e concreto armado que há em todos os espaços que visitamos, somado ao descaso das autoridades públicas em sua conservação ou mesmo no abandono total.

Para sintetizar nosso entendimento e iniciar de fato nossa investigação cênica, optamos por uma das passarelas subterrâneas que cortam as grandes avenidas da cidade (denominada eixão), lugar marginal em uma cidade projetada para carro, na qual os poucos transeuntes circulam a pé, fato que estigmatizou as passarelas como lugares inóspitos, de miséria e insegurança.

A percepção de insegurança é compartilhada, em alguma medida, por todos os participantes da pesquisa e também por uma “turista” que encontramos na nossa primeira visita ao local.



Figura 10. Imagens da passarela 407n em junho de 2023.

Fonte: Tatiana Duarte.



Figura 11. Imagem da turista Roberta que encontramos na passarela.

Fonte: Tatiana Duarte.

Essa moça da imagem, de nome Roberta, que atualmente reside no Norte do país, nos relatou que havia morado em Brasília, que estava de visita e decidiu ir até a passarela para tentar mudar sua percepção sobre aquele lugar, que para ela era bem conhecido, visto que havia cruzado diversas vezes a caminho da universidade, e que guardava consigo essa ideia de periculosidade. Porém, com a nossa presença ela teve coragem de se acercar, parar e ler o espaço como uma possível galeria de artes ao ar livre e tentar perceber os escritos, ditos e interditos das frases e desenhos grafitados nas paredes das passarelas.



Figura 12. Performer obedece a parede num ato de diálogo e busca expressiva.

Fonte: Tatiana Duarte.

OBEDEÇA ÀS PAREDES

Partindo da pesquisa *in loco*, mapeamos as memórias possíveis do lugar, suas performatividades e atravessamentos sociais encontrando ali, desde restos de comida e cheiro de urina (que nos revelava a presença de pessoas vivendo no espaço) à mensagens políticas e amorosas grafadas nas paredes, que para nós, mostrava que aquele lugar não é morto, como se imaginam os aporofóbicos, antes latente de vida em suas mais livres expressões, subscritas do chão ao teto da passarelas 407 da asa norte, que escolhemos para encenar.

O experimento foi desenvolvido, dramaturgicamente, por meio de frases que encontrávamos grafadas nas paredes, somado a trechos letras de músicas também encontradas, que incluímos no experimento, além comportamentos físicos dos transeuntes e presenças das pessoas moradoras de rua que ocupavam, eventualmente, o espaço.

Do imaginário coletivo (lugar inóspito, perigoso) anexamos a composição “Travessia do Eixão” editada pelo grupo musical Legião Urbana, que diz:

Nossa Senhora do Cerrado
 Protetora dos pedestres
 Que atravessam o eixão
 Às seis horas da tarde
 Fazei com que eu chegue são e salvo
 Na casa de Noélia
 Nonô Nonô Nonô Nonô
 (LEGIÃO URBANA, 1997)

Esta música abria os trabalhos, como uma espécie de oração desconstruída, na qual uma das integrantes a enunciava e os demais respondiam, ritual que aos poucos ia se transformando em um samba de côco, instaurando, assim, o início do exercício, que se concluía com as/os participantes falando alternadamente as frases grafadas nas paredes que estavam diante dos seus olhos, como ilustram as imagens da Figura 13.

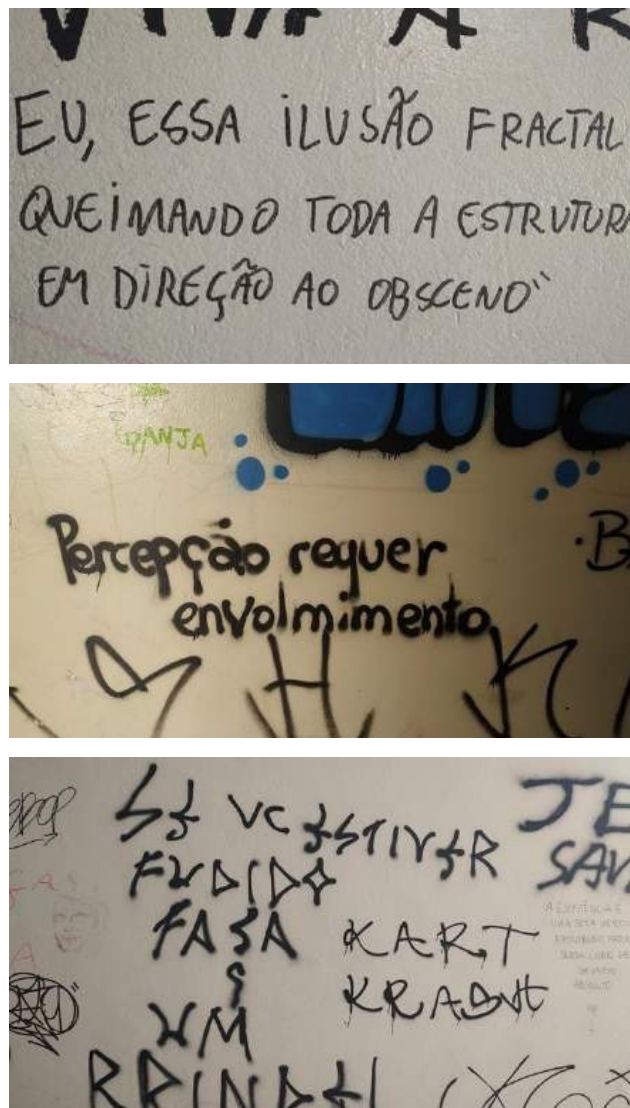


Figura 13. Mensagens impressas nas paredes.

Fonte: Tatiana Duarte.

Estar presente no espaço e fazer o espaço presente no exercício, outro direcionamento fundamental para não nos desconectarmos na realidade do espaço e suas circunstâncias: o espaço tinha o que dizer. Ele era muito eloquente, muitas vozes, muitas necessidades, muitos gritos, grunhidos, gemidos e melodias impressas nas paredes subterrâneas, na qual todos passam, e, transparecia, para nós, que deixavam um pouco de si no percurso.

Grafias que nos remetia a uma necessidade quase que ontológica da humanidade, quando ainda nos primórdios deixamos impressos nas cavernas os registros culturais e sociais das nossas comunidades primitivas. Dizer é desejo primitivo, necessidade básica do homem. Então que mudou nessa passagem de tempo? Nos pareceu que apenas as técnicas de comunicação e suas tecnologias, contudo o hábito de se comunicar por meio das paredes, continua intacto no nosso comportamento social.

“Obedeçam às paredes.... obedecem às paredes...”, repetidas vezes eram ditas por uma das participantes que atravessava a passarela com um galho de árvores enorme nas mãos, clamando o direito as coisas interditas por trás dos rabiscos coloridos no concreto. Na nossa investigação, mais do que as palavras, tentávamos acionar, mobilizar, ebulir as ideias por trás das palavras impressas e deixá-las impregnar nosso imaginário até transformem-se em ação cênica. Vimos, assim, que era necessário:



Figura 14. Desenho da imagem que deu nome a cena “levando as ideias para passear”, nas qual os atuantes, em bicicleta e patins, falam com o público que passa.

Fonte: Tatiana Duarte.

Observando comportamentos, percebemos que era comum as pessoas passarem ouvindo músicas, absortas nas suas obrigações; outras passavam de bicicletas tiritando o sinal sonoro dela; quase todas passavam cabisbaixa evitando os olhares dos outros; noutras a corporeidade sugeria uma necessária urgência pelo invisível.

Com a finalidade de causar uma contradição perceptiva nas transeuntes, passamos a cumprimentá-las, a desejar um bom dia, e a quem se permitia, proferíamos algumas palavras singelas como: *tenha um ótimo dia, sua roupa está linda, você é bonito/a, qual música você está ouvindo...* Etc. Essa mudança no padrão relacional, naquele espaço, causava uma espécie de confusão dos sentidos naquelas pessoas.

Algumas ficavam visivelmente desconfortáveis com a abordagem inesperada, era algo entre o medo, a surpresa e dúvida em responder ou ignorar. Enquanto outras sorriam desajeitadas, outras seguiam em frente sem interagir, e, lá adiante, numa zona de conforto e ímpeto de curiosidade olhavam para trás, como que para se certificar de já estarem de volta ao invisível.

Estas observações foram cruciais para notarmos o modo de tratamento e relacionamento que teríamos que ter com as pessoas que passavam, pois, em alguma medida, nós também nos sentíamos vulneráveis quando tínhamos que atravessar a passarela sozinhos, antes do experimento ter início.

Todavia, com os recorrentes ensaios na passarela o lugar começou a se transmutar em nossa compreensão física e psíquica, a ponto de chegamos ao entendimento de que as passarelas subterâneas pertencem às artes marginalizadas da Capital Federal, e por essa razão, nos cabia perfeitamente, não apenas como agentes culturais, mas também como pesquisadores e intelectuais.



Figura 15. Moça passa cabisbaixa, com seu cachorrinho, enquanto as atrizes performam.

Fonte: Tatiana Duarte.

Ainda que de passagem, o espaço nos pertencia e éramos cada dia mais íntimo dele. Desta certeza, decidimos criar um relacionamento com o público mais íntimo, ainda que instantaneamente (de respeito e cuidado, quase um afago) ao lhes dirigir a palavra e quebrar o véu de invisibilidade.

Voltando à materializações das cenas, propriamente dito, criamos oito passagens, sendo duas emblemáticas, no meu entendimento: Primeira, o livro na cabeça das crianças, no qual dois participantes, envoltos com lona pretas, surgiam, vindo das extremidades da passarela, contando histórias do imaginário infantil misturado com a ideia de suburbano que aquele local ressoava. Ação desenvolvida enquanto outras participantes lhes entregavam galhos secos, que preparava a cena seguinte (Figura 16).



Figura 16. Atuantes vestidos de lona preta falam sobre infância urbana e seus livros.

Fonte: Tatiana Duarte.

No segundo momento, os galhos se transformavam em uma fogueira, que era acesa por outra participante que atravessava a passarela, e esta, por sua vez, recebia outras três mulheres que lhe convidava para dançar uma música que soava de uma caixa de som que uma delas trazia presa ao corpo, criando, assim, uma cena lírica que suspendia o tempo real do local.

A letra da música “Notícias de Salvador”, escrita por Luedji Luna, que estava impressa nas paredes, ganhou corpo e profundidade na passarela subterrânea.

Parece que não vai fazer calor
 Talvez não me agrade a pulseira
 Do senhor do bonfim
 Mas mande notícias de salvador
 Manda notícias de salvador, ai, ai
 (LUEDJI LUNA, 2017)



Figura 17. Performers dança ao redor da fogueira.

Fonte: Tatiana Duarte.

Para a criação da cena subsequente, ainda no período da pesquisa, duas participantes trouxeram frases muito similares relacionada a maconha, encontradas no espaço, e decidimos criar uma cena a partir delas. Na cena, cada uma delas falava a frase encontrada e brincavam com os ditos, tirando sarros uma com a outra, quase uma cena de palhaças que acabaram de fumar maconha.

Naquele espaço, passamos a ser todas as coisas/memórias vistas e vivida naquele mundo cinza, e mesmo diante do silêncio eloquente do lugar, tinha-se algo sendo dito, fosse por parte dos carros que passavam sobre as nossas cabeças, fosse as conversas das amigas que caminhavam pela passarela, ou ainda as reivindicações políticas cravadas em várias partes daquela passarela, desde gritos de “fora bozo!”, à questões identitárias como a que encerrava nosso experimento “Sou periferia em cada célula do corpo. Por isso uma par de porco tá me querendo morto”, trecho da música do coletivo Faccão Central, dita por todo elenco em língua brasileira de sinais (libras), seguida de aplausos às paredes.

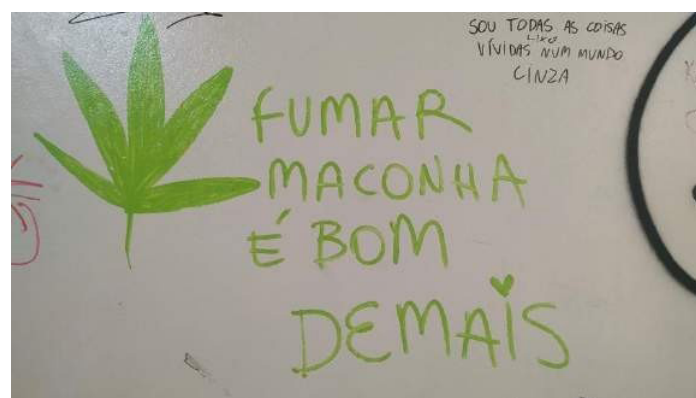


Figura 18. Arte impressa na parede.

Fonte: Tatiana Duarte.

Em síntese, poderíamos dizer que o experimento cênico *site-specific* empreendidos por nós na duração de um semestre, conseguiu cumprir com rigor os princípios analíticos da modalidade cênica proposta, visto que os atravessamento sociais, discursivo, fenomenológicos e performativos estavam contidos na centralidade do exercício.

Neste experimento a Passarela Subterrânea foi mote e protagonista da nossa investigação, não apenas materialmente, mas, especialmente, conceitual, pois sem ela nosso experimento cênico não poderia ser apresentado. Sem a passarela, a dramaturgia, cenas, músicas e coreográficas não existiriam, condicionando, de tal modo, a obra ao espaço, como é evidente e basilar nas artes *site-specific*.

Inicialmente a pergunta que guiava a minha forma de olhar para esse experimento era de como nós iríamos manipular os elementos tecnológicos do espetáculo neste espaço não-teatral, buscando apontar princípios de como podemos criar as articulações da iluminação cênica, da sonoplastia e do uso de projeções na criação *site-specific*, entretanto, por conta do calendário acadêmico e limitações de horários da turma ficamos sem essa possibilidade de investigação.

Ainda assim, somos capazes de supor que alguns elementos utilizados nas cenas concebidas por nós já poderiam suportar essa investigação, como luz da fogueira, das lanternas das bicicletas e dos smartphones, das lâmpadas pertencentes ao espaço, das caixas de som portátil, etc., já poderiam ser princípios-guias da nossa investigação e análise.

Tal experimento cênico, registrado neste pequeno espaço, muda seu foco e passo a indagar, enquanto professor, se é possível transformarmos nossos conhecimentos produzido nas salas de aula em pesquisas e produzirmos formulações teóricas e comunicações científicas? Me parece que a realização desse experimento cênico consegue nos dar algumas pistas de como podemos permanecer pesquisadores sendo docente ao mesmo tempo, dualidade que muitas vezes parece impossível de equalizar tamanha a demanda que temos como professores.

Contudo, acredito que partindo de uma sistemática mais contemporânea, fazendo uso de ferramentas que nos acompanham cotidianamente nos smartphones, conseguimos registrar e produzir excelentes reflexões sobre a produção de conhecimento que se dá nos nossos laboratórios de criação dentro do espaço acadêmico. Este que compartilho, por exemplo, possui horas de filmagens e de áudios e, assim que possível, será editado em formato documental e compartilhado para nos ajudar a entender, ainda que sumariamente, os atravessamentos teórico-práticos da criação *site-specific*.

Por fim, registro o nomes e rostos dos discentes que fizeram parte desse experimento e a quem agradeço a parceria e disponibilidade em aprofundar a investigação (Figura 19).

BIBLIOGRAFIA

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**, Tradução: Diana González Martín. Madrid: Abada Editores, 2011.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.



Figura 19. Foto da turma: Marcia Regina, José Junior, Ivana Motta, Fabiano Silva (Euler), Tatiana Duarte, Gláucia Moraes, Anna Uchôa, Natalia pires, Jackson Tea (professor).

Fonte: Tatiana Duarte.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: perspectiva, 1998.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. New York: Palgrave Macmillan. 2010.

SILVA, José Jackson. *O Site-specific na Perspectiva da Direção Teatral*. 2020. 291 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2020.

PELES DO TEMPO: DRAMATURGIAS E MITOLOGIAS EXPANDIDAS NA CIDADE

Skins of Time: expanded dramaturgies and mythologies in the city

Felisberto Sabino da Costa¹

RESUMO

O estudo abarca a perspectiva na qual mitos, lendas e imaginários podem ser operados como dramaturgia propriamente dita, e também sob um olhar que a expande. A cidade, quando habitada por texturas acústicas, visuais, corporais, que permeiam o espaço-tempo em buliçosa encarnação, compõe dramaturgias errantes e perenes, muitas delas submersas nas peles do tempo. Os edifícios, nas suas aparentes faces “neutras”, são atravessados por histórias de todo o gênero, e contam-nos o que por vezes não vemos, mas vivemos. Em São Paulo, os mitos da diáspora africana e dos povos indígenas atravessam os corpos pelas dramaturgias produzidas pelos coletivos teatrais, e pelo legado da colonização e da colonialidade. Desta forma, a cidade contemporânea invoca dramaturgias que operam nos interstícios e espaços da normalidade, que atravessam pele e tempo, carne e concreto, natureza e cultura.

Palavras-chave: dramaturgia expandida; cidade; imaginário; mitologias.

ABSTRACT

The study *Skins of Time: expanded dramaturgies and mythologies in the city* seeks the perspective in which myths, legends and imaginaries can be operated as dramaturgy itself, and also under a perspective that expands it. The city, when inhabited by acoustic, visual, bodily textures, which permeate space-time in bustling embodiment, compose wandering and perennial dramaturgies, many of them submerged in the skins of time. In their apparent “neutral” faces, buildings are crossed by stories of all kinds, which tell us what sometimes we don't see. In São Paulo, myths of African diaspora and indigenous people cross bodies through dramaturgies produced by theatrical collectives, and also from the legacy of colonization. In this way, contemporary dramaturgy, by invoking mythologies, which operates in the interstices and spaces of normality, transverses skin and time, flesh and concrete, nature and culture.

Keywords: expanded dramaturgy; contemporary city; imaginary; mythologies.

O LUGAR DE ONDE PARTO

Em O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, coletivo de investigação sediado no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Pau-

¹ Docente-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atua nas áreas de dramaturgia e teatro de máscaras. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Email: felisberto@usp.br

lo - CAC/ECA/USP, sob minha coordenação, realizamos uma pesquisa sobre o tempo e a memória. Integram o grupo, além de estudantes de mestrado e doutorado, alunos e alunas do curso de graduação. Iniciamos O Círculo com uma proposta que tem por objeto de investigação a mutabilidade dos fenômenos cênicos contemporâneos. A pesquisa coletiva e não a autoria individual é o que nos aglutina. Quando ocorre serem atores singulares, são tidos como representantes de um coletivo. A ideia de círculo perpassa todas as atividades: a investigação e as relações pessoais que se convertem em espiral pela intersecção do tempo. Não se trata de uma fixação de princípios, antes, de uma utopia a que sempre miramos. Nos seis anos de existência do grupo, produzimos trabalhos individuais, em duplas e em grupo, operando em outros registros de associação quando necessário.

A contribuição de O Círculo para a realização de *Peles do Tempo: dramaturgias e mitologias expandidas na cidade* diz respeito, como referido anteriormente, ao estudo das temporalidades e memórias a partir de investigações no campo expandido, mirada que engloba as teatralidades manifestadas na cidade, mediante fricções resultantes entre arte e vida, espaço da cena e espaço da cidade, tempos cênicos e tempos “reais”, formas estéticas ou artísticas que poderíamos nominar teatro ou teatralidades.

Tal como colocado por pensadores contemporâneos, como, por exemplo, Byung-Chul Han, pensar o tempo na atualidade é criar possibilidades de operar modos de existência, abrir-se a temporalidades que invocam o ritmo e a contemplação, pois “onde o tempo perde todo o ritmo, onde ele se lança sem parada e sem direção no aberto e no vazio, desaparece também todo tempo certo ou todo tempo bom” (HAN, 2021, p. 22).

A partir da tessitura apresentada, verificamos que a proposição de adentrar teatralidades que perpassam ações do universo afro-ameríndio, em práticas e fazeres contemporâneos, vem ao encontro dos objetivos precípuos desse projeto ao almejar concretude para o que temos imaginado em O Círculo, no qual a pesquisa acadêmica busca dialogar com a cidade, ao articular cultura e extensão como um dos seus pilares fundamentais, abrindo à população da urbe o que é produzido/pesquisado na ambiência universitária, tecendo possíveis diálogos com a sociedade.

Em *Peles do Tempo: dramaturgias e mitologias expandidas na cidade*, o estudo busca a perspectiva em que mitos, lendas, estórias e imaginários podem ser operados como dramaturgia propriamente dita, e também sob uma perspectiva que a expande. A cidade, ao ser habitada por texturas acústicas, visuais, corporais, possibilita que o espaço-tempo, em buliçosa encarnação, engendre dramaturgias de toda ordem, muitas delas submersas nas peles do tempo, um tempo célere que caracteriza o agora. Por outro lado, como nos diz um provérbio da África Ocidental - Guiné, Nigéria, Gana, Benin e Níger - “A lua se move lentamente, mas atravessa a cidade”. (LOPES & SIMAS, 2022, p. 112)

A CIDADE E SUAS HISTÓRIAS (EN)CANTADAS

Os edifícios, nas suas aparentes faces “neutras”, são atravessados por histórias de todo o gênero, contam-nos o que por vezes não vemos, mas vivemos. Na cidade de São Paulo, a arquitetura eclética da Casa da Dona Yayá, no bairro Bela Vista, a loucura é o móvel que revela as linhas de tensão na dramaturgia de uma mulher, acometida por uma doença mental, na visão de alguns.



Figura 1. Casa de Dona Yayá. Bairro da Bela Vista.

Fonte: <http://www.portaldobixiga.com.br/casa-da-dona-yaya/>



Figura 2. Dona Yayá.

Fonte: <http://www.portaldobixiga.com.br/casa-da-dona-yaya/>

Yayá é a última vivente de sua linhagem a desaparecer fisicamente devido à demência, mas sua presença permanece no imaginário de habitantes da metrópole. A casa, transformada em espaço cultural, revela a presença de um corpo, tido como demente, por intermédio de diversos objetos. Por sua vez, a aparição de uma morta-viva conhecida como a “Loira do Banheiro”, frequenta, de vez em quando, o imaginário de estudantes das escolas públicas e privadas. Sob o chamado de três toques, como os famosos golpes teatrais de Molière, a Loira realiza uma “cena fantasmagórica”, situação que encontra semelhanças em outros lugares do mundo. A mulher que ameaça a normalidade cotidiana.

Em São Paulo, os mitos da diáspora africana e dos povos indígenas atravessam corpos e construções, não apenas pelas dramaturgias expandidas, como também, pelos experimentos realizados por coletivos teatrais. Nesse contexto, cito a Companhia de Teatro de Heliópolis, radicada na zona sul paulistana e o grupo Estopô Balaio, situado na periferia da zona leste. Ações que (in)corporam discursos cotidianos, crenças invocadas pela sabedoria popular, religiosidades, memórias e atuação política perpassam suas criações dramatúrgicas. Na primeira companhia de teatro citada, a dramaturgia de *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* articula composições cênicas que entrelaçam memórias do corpo, viés documental das vivências e registro épico de situações nas quais as heranças da diáspora africana conjugam o aspecto sociopolítico e ritual. Ao plasmar ações potentes, relativas ao encarceramento das populações negras, vítimas de um sistema no qual ainda é operante o racismo estrutural, o coletivo articula uma dramaturgia na qual a cena é o disparador da fatura que entrelaça realidade e imaginário coletivo.

O encarceramento massivo de pessoas pretas, pobres e periféricas é uma proposição que coloca em ação o Grupo de Teatro de Heliópolis. Ficção, documento, memória e realidade são a matéria prima da sua dramaturgia. O tratamento textual, sob a tutela de Dione Carlos é parte integrante dessa configuração, trabalhada pelo grupo sob a perspectiva de uma dramaturgia cênica, no sentido de que ela é fruto da cena, e não se assenta no caráter meramente textual, incluindo nesse entrelaçamento dança, música, visualidade entre outros elementos que geram a cena. O real e o simbólico perpassam a dramaturgia, haja vista a ancestralidade africana, os rituais e as figuras míticas que, articuladas à realidade colocam em jogo um teatro de situações. A presença da máscara-mulher-búfalo, uma entidade que surge no início e no final da peça, são partes de um arranjo dramatúrgico



Figura 3. Mulher-búfalo-entidade.

Fonte: <https://ruinaacesa.com.br/carcere/>

que abrem e encerram o espetáculo. Maria das Dores e Maria dos Prazeres são as duas mulheres que traçam o percurso dramático, atravessado pela realidade e pelo para além dela, o que não se configura como fuga, mas existências que resistem. O dispositivo que perfaz a dramaturgia, abraça uma perspectiva que revela sua potência no profícuo manancial criativo proveniente da cultura afro-brasileira, referencial para dramaturgias possíveis, o que está em jogo é a cena como matéria prima do espetáculo.

Em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, o espaço territorial de Heliópolis não é apenas um recorte incrustado na metrópole paulistana, mas uma espécie de terreiro, lugar de existências gentis que não se furtam ao embate. Conforme nos diz o pesquisador Muniz Sodré (2019), nessa lógica do lugar, o terreiro assemelha-se à ágora grega. Dessa forma, pensar a cidade como um grande terreiro leva-nos a lançar o olhar para um emaranhado de peles e coisas que perfazem vida e estética, existências e resistências. Vaguear o olhar como um arqueólogo é perceber como a teatralidade possa ser pensada, enquanto lugar de onde se vê, não apenas como ficções, mas também realidades que subjazem nas temporalidades da cidade como atos estéticos, no qual vida e arte apresentam-se como fronteiras ou solos porosos que se atravessam. A conjunção dos Orixás no terreiro instala a África como metáfora espacial. Nesse processo, um provérbio nos diz que “ao



Figura 4. Cárcere ou porque as mulheres viram búfalo.

Fonte: Rick Barneschi.



Figura 5. Cárcere ou porque as mulheres viram búfalo.

Fonte: <https://mirada.sescsp.org.br/apresentacoes/carcere-ou-porque-as-mulheres-viram-bufalos/>

bom dançador o que faz dançar é o tambor” (LOPES & SIMAS, 2022, p. 111). Desta forma, a cidade paulistana contemporânea, ao invocar mitologias em suas criações artísticas atravessa pele e tempo, carne e concreto, natureza e cultura.

Por sua vez, em *Reset Brasil*, peça teatral do Coletivo Estopô Balaio, “realizada por pessoas indígenas urbanizadas” (2023, n.p.), conforme nos diz o programa do espetáculo, propõe-se um encontro entre a África e Abya Yala, como é chamada a América luso-espanhola pelos povos indígenas que habitam florestas e cidades. Nessa peça, o espectador/participante realiza um percurso de cerca de 2 km, por ruas e vielas do Jardim Lapena, na região de São Miguel Paulista, local anteriormente denominado aldeia de Ururá. Conforme observa o coletivo, em sua proposição cênica:

São Miguel Paulista é palco desta história, tanto porque é o bairro paulista com a maior concentração de nordestinos fora do Nordeste, como porque foi palco para uma importante resistência indígena na época de São Paulo colonial. Foi do aldeamento de Ururay que saiu o cerco do Piratininga, em 1562, uma das maiores resistências indígenas contra a escravização e catequização dos povos nativos. Ururay é um território que compreende os atuais bairros de São Miguel Paulista, Itaim Paulista e Jardim Romano, desta maneira nos sentimos reconectados com o levante desta terra. A Capela São Miguel Arcanjo, também conhecida como Capela dos índios, foi construída pelos indígenas e jesuítas em 1622 e completou em 2022, 400 anos e está localizada na Praça do Forró, ponto final do espetáculo. (...) para sonhar outro mundo é preciso voltar a dormir e São Miguel Paulista tem vocação para isso: é um bairro dormitório. (ESTOPÔ BALAIIO, 2023, n.p.)

No transcorrer do percurso, que se inicia na estação Brás da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos – CPTM, as ações acontecem por intermédio de testemunhos dos artistas do coletivo, bem como, de moradores da localidade. Nos depoimentos, o aspecto político não se dissocia das microações cotidianas, das crenças e dos mitos que atravessam os seus habitantes ao invocar as ancestralidades, configurando-se como forças mobilizadoras dos corpos.



Figura 6. Reset Brasil.

Fonte: <https://coletivoestopobalaio.com.br/reset-brasil>. Foto Cassandra Mello

A estrutura da dramaturgia espacial traz a noção de circularidade espiralada. A peça se inicia num lugar e a ele retornamos, cumprindo uma volta não ao mesmo lugar, mas à origem, perfazendo um modo operativo que conecta os povos ameríndios e africanos:

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. (SANTOS, 2015. P. 100)

É através dos *verdadeiros ensinamentos* de vida instaurados nessas manifestações que podemos compreender como arte e vida conjugam elementos estéticos e éticos que fundamentam as teatralidades e realidades. É somente através de uma poética do olhar que percebe todos os seus constituintes de forma igualitária que o teatro emerge como democracia. A ação dramaturgicamente espiralar que nos conduz à origem, à ligação com a ancestralidade, não significa perfazer um único caminho. Inicialmente, experimentamos a rota curvo-linear trilhada pelo comboio da CPTM, munidos com dispositivos acústicos da peça sonoro-visual. O que o espectador/viajante/passageiro imagina/olha pelas janelas do trem e o que acontece no seu interior instaura temporalidades e percepções diversas. Ao chegarmos ao Jardim Lapena, saímos dos trilhos, e adentramos percursos: experimentamos um caldo de mandioca que é também oração, caminhamos por entre transeuntes e carros no seu cotidiano, paragens em casas e esquinas para ouvir histórias e os ruídos da cidade, os equipamentos sonoros para amplificação das vozes dos artistas, a árvore que há muito é a própria passagem de tempos, que se transforma num passado-presente como tela das projeções raio laser sinalizando um possível futuro para Ururá-Brasil.

O espetáculo é um mutirão, não apenas quanto ao que diz respeito à sua produção material, mas também na elaboração artística, ao mobilizar indivíduos configurados como um grande coletivo, para além daqueles que fazem parte do grupo artístico, que seguem juntos o cortejo. Somos recebidos, depois de ter realizado o trajeto de trem da estação Brás à de São Miguel Paulista, e convidados, por um grupo de atores/atrizes adolescentes, a adentrar percursos no bairro Jardim Lapena e na praça central de S. Miguel. O relato de boas-vindas é finalizado com a palavra “jagua-tá”, que significa “seguimos juntos”, não somente trilhando as vias no presente, mas vislumbrando futuros do presente possíveis a essa jornada que dá voz também ao passado. Se “A cidade, de todas as artes - música, literatura, teatro, artes plásticas - é de fato a obra de arte mais extraordinária da humanidade” (DELIJAICOV, 2023, n.p.), podemos pensar a dramaturgia, em seu sentido expandido, como partícipe da sua construção. Porém,

Saber que tipo de cidade queremos é uma questão que não pode ser dissociada de saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. (HARVEY, 2022, n.p.)



Figura 6. Reset Brasil.

Fonte: Cassandra Mello.

Semelhantemente à cidade, tal como conceituada pelo professor e arquiteto Delijaicov, a peça poderia ser vista como “obra de arte aberta, inconclusa, no sentido positivo do termo, de estar com a mão estendida para a transformação coletiva”, por nós que estamos vivos ao mesmo tempo, e por aqueles que já não estão mais vivos e por aqueles que virão (2023, n.p.). O pronome em jogo nessa proposição é o nós, que convida a uma dramaturgia/coletividade expandida. Como construção coletiva, os artistas são operários que colaboram nessa fatura aventando sonhos /existências. Segundo mitologias expressas pelos povos ameríndios, antes de algo existir ele foi sonhado.

Em sua obra *Cascas*, Georges Didi-Huberman nos diz que “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2017, p.41). Ao visitar o campo de Auschwitz-Birkenau, o autor faz essa observação frente ao horror perpetrado pelos nazistas durante a segunda guerra mundial, mas é possível transportar essa perspectiva arqueológica para a “guerra diária” enfrentada por mais de 21 milhões de pessoas que habitam a região metropolitana de São Paulo, principalmente, as vozes das periferias e o papel da memória quanto à sobrevivência. Dessa forma, valendo-nos mais uma vez das palavras de Didi-Huberman “convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (...) para saber desconfiar do que vemos, ver, apesar de tudo Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas” (2017, p. 61). Nessa poética do olhar, tocar a pele das coisas significa adentrar um universo inaudito, pois “a casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso apresenta-se a nós, aparece de aparição e não apenas de aparência. A casca é irregular, descontí-

nua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali ela se desfaz e cai em nossas mãos” (2017, p. 70). Ao deambular por uma cidade com o olhar atento às suas dramaturgias (teatralidades) expandidas, os moveres dos corpos e das coisas nos diz coisas através das suas peles – no sentido mesmo de sermos atravessados - e é na “aparição” e “não apenas na aparência” que a dramaturgia acontece. Não se invoca apenas o tempo, mas também o espaço da cidade e dos corpos. Não se trata tanto de elaborar um recorte ou enquadramento e perceber numa cena citadina, uma espécie de teatralidade performativa, como fora sinalizado por Josette Féral (2015), mas de buscar na cidade a realidade que subjaz nos olhares fictícios, nas camadas que acobertam as diversas formas do real, performar a realidade e as contradições do cotidiano que superpõe ruínas.

Se pensada como obra de arte aberta e inconclusa, tal como nos sugere o arquiteto e urbanista Alexandre Delijaicov (2023), a cidade revela ser um corpo mutável, uma criação coletiva realizada por aqueles que estão vivos, aqueles que já não estão mais entre nós e por aqueles que virão. É nesse entretecido espaço-temporal que o olhar instaura a sua ação háptica, ao atravessar as cenas reais do cotidiano de seus habitantes, dos corpos e de seus moveres, do terreiro que perfaz territórios diversos, dramaturgias das existências, histórias tecidas pelos moveres dos corpos nos espaços-tempos. Do lugar de onde se vê, aquilo que se vê perfura o teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELIJAICOV, Alexandre. “A cidade, obra de arte coletiva”. **Tedx Jardins City 2.0**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2MXOAO7OKO4>. Acesso: 2 abr. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. S. Paulo: Editora 34, 2017.

ESTOPÔ BALAIÓ. **Reset Brasil**. Disponível em <https://coletivoestopobalαιο.com.br/> Acesso 02 abr. 2023.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo**. Trad. Lucas Machado. Petrópolis (RJ): Vozes, 2021.

LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos. Modos e Significados**. Brasília (DF): INCT, 2015.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

HARVEY, David. O direito à cidade, por David Harvey (2013). **Revista Piauí**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>. Acesso: 15 mai. 2022.

PRÁTICA CINE-COREOGRÁFICA: análise e processo de criação a partir da obra *Striptease* de Analivia Cordeiro

Maryah dos Santos Figueiredo¹

Alba Pedreira Vieira²

RESUMO

Nesse artigo compartilhamos o processo de análise e criação - uma prática cine-coreográfica - a partir da obra *Striptease* de Analivia Cordeiro, artista que consideramos uma das pioneiras da videodança no Brasil e América Latina nas décadas de 1970 a 1990. Ao realizarmos a prática de análise cine-coreográfica da obra *Striptease*, reconhecemos e escolhemos elementos e procedimentos, questões técnicas e expressivas que se apresentam no trabalho de Cordeiro para dialogar e atravessar este processo de análise e criação da referida obra. Partimos de uma perspectiva de pesquisa e criação, buscando desenvolver reflexões e ações de uma pesquisa que segue em andamento.

Palavras-chave: VIDEODANÇA; ANÁLISE CINE-COREOGRÁFICA; AMÉRICA LATINA; ANALIVIA CORDEIRO.

ABSTRACT

In this article we share the process of analysis and creation - a cine-choreographic practice - based on the work *Striptease* by Analivia Cordeiro, an artist we consider one of the pioneers of *screen dance* in Brazil and Latin America in the 1970s to 1990s. In the cine-choreographic analysis of the work *Striptease*, we recognize and choose elements and procedures, technical and expressive issues that appear in Cordeiro's work to dialogue and go through this process of analysis and creation of said work. We start from a research and creation perspective, seeking to develop reflections and actions from research that is still ongoing.

Keywords: SCREENDANCE; CINE-CHOREOGRAPHIC ANALYSIS; LATIN AMERICA; ANALIVIA CORDEIRO.

1. VIDEODANÇA NA AMÉRICA LATINA: EM FOCO ANALIVIA CORDEIRO

Apresentamos nesse artigo, recorte de pesquisa de mestrado em andamento da obra *Striptease* de Analivia Cordeiro. A pesquisa mais ampla se desdobra em uma prática de análise e criação a partir de obras de artistas mulheres que consideramos algumas das pioneiras na América Latina entre as décadas de 1970 e 1990: Analivia Cordeiro (Brasil), Pola Weiss (México), Silvina Szperling

¹ Mestranda em Artes Cênicas sob orientação da Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira pela UFOP (bolsista CAPES). Bailarina, atriz, realizadora audiovisual e artista educadora. Diplomado Internacional em Coreo-cinema 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 Guaíra (2009). E-mail: maryah.figueiredo@aluno.ufop.edu.br.

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. E-mail: albpviera3@gmail.com.

(Argentina). Sobre estas artistas vide Figueiredo e Vieira (2022). Compartilhamos parte do processo de análise e criação, uma prática cine-coreográfica — apresentada e especificada posteriormente no texto.

Trazemos como contribuição para nossa compreensão da videodança como campo transdisciplinar, a perspectiva da pesquisadora Paulina Carballido Ruiz:

(...) faz emergir uma criação híbrida do confronto, justaposição e atravessamento entre as disciplinas artísticas: dança, cinema, performance, vídeo, teatro, música e novas tecnologias. Essas disciplinas oferecem uma nova criação, articulando e expandindo a percepção de cada uma ao que as atravessa e sobrepe: o gesto e o corpo em movimento na tela. (Ruiz, 2013, tradução nossa, p.6).

Articulando a afirmação acima com nossas experiências com a videodança, compreendemos que a mesma se desenvolve a partir da experimentação e expansão de processos artísticos híbridos, os quais envolvem e articulam noções de corpo, movimento, câmera, sonoridade e imagem. Segundo a pesquisadora mexicana Laura Ríos (2019), a videodança como manifestação artística vem adquirindo presença de destaque dentro da gama mais ampla de manifestações artísticas atuais, não só por se encontrar em terreno movediço, mas também pelas reflexões diferenciadas que estimula sobre concepções de corpo, tempo, espaço e pela maneira que é difundida no meio artístico. Como afirmam Tavares, Vieira e Silva (2019), a partir do panorama histórico apresentado desse campo expandido,

A arte, que também tem se relacionado com a tecnologia desde os primórdios da humanidade, envolve expressões do desejo humano de se comunicar e comunicar com o outro e com o mundo. [...] Nas últimas décadas, a tecnologia digital vem diversificando as formas como estabelece interfaces com a dança." (p. 3-4)

Como afirmam os autores, a tecnologia faz parte da história da humanidade. A criação de machados e lanças por seres humanos exigiu o movimento de pinça nas mãos, ou seja, envolveu uma adaptação entre tecnologia e corpo humano, portanto, foi uma relação corporificada. Essas relações milenares entre corpo humano e tecnologia, na videodança, sobretudo a partir da década de 1970 se intensificaram. Há múltiplas e profundas transformações nesse campo expandido da videodança nas últimas décadas do século XIX, ...

[...] Seu desenvolvimento está inserido entre o final de um século e início de outro, entre mudanças importantes como a aparição da Internet, as redes sociais, os telefones celulares e o uso de dispositivos pessoais que permitem o registro de nossa realidade em meio a outras regras e dinâmicas. (Ríos, 2020, tradução nossa, p.97).

Esta colocação nos faz recordar da acessibilidade conquistada com os meios tecnológicos e de comunicação nas últimas décadas e, como a produção, pesquisa e difusão da videodança é atravessada e se articula a essas mudanças. Como artistas da videodança, acreditamos na importância e necessidade de olharmos com atenção e nos movermos em direção aos primórdios da videodança no Brasil e América Latina, para refletirmos sobre como a mesma vem se desenvolvendo. Focamos

então numa das artistas que é considerada uma das pioneiras no Brasil, como afirma Arlindo Machado (2018): Analivia Cordeiro.

Machado (2018) considera Cordeiro a pioneira no nosso país em algumas áreas de artes eletrônicas e performance, especificamente em videoarte, videodança, assim como na dança computacional e artes do corpo. Ela tem deixado importante legado para a videodança, pois sempre esteve à frente de seu tempo. M3x3³ é considerada obra precursora de Analivia Cordeiro pela pesquisadora Mariola Alvarez, pois nela há "...a intersecção da dança e câmera, e dança e computador; o corpo em M3x3 é definitivamente um corpo híbrido, um corpo mediado, um corpo de máquina ao mesmo tempo um corpo humano" (2020, tradução nossa, p. 6). Esse trabalho foi transmitido ao vivo pela TV Cultura em 1973, e situou a artista como pioneira da videodança no Brasil, como também reconhece o pesquisador Leonel Brum (2019), porque lançou um sistema computadorizado de notação coreográfica, o M3X3. Até hoje, a fita-cassete que se tem em acervo e está acessível para exibição, é a mais antiga da história do vídeo no Brasil (Machado, 2017).

Em um depoimento de Cordeiro para o canal Metropolis (Cordeiro, 2023), a artista revela pensar naquele momento (meados da década de 70) que o vídeo era o futuro, e assim juntou as três "coisas": o corpo em movimento, a programação e o vídeo. Anos depois, em 1994, Cordeiro desenvolveu e criou o software de análise de movimento chamado Nota-anna, que lhe proporcionou também a criação de coreografias. Sobre suas obras na convergência entre dança e vídeo estão, entre outras, suas criações: *O°=45* (1974/1989), *Trajétórias* (1984), *Ar* (1985) *Slow-Billie Scan* (1987), e *Striptease* (1997).

Cordeiro explica aspectos do processo de *Striptease*, obra selecionada para apresentar o desenvolvimento da análise cine-coreográfica em seu livro:

A seleção das imagens foi feita sem roteiro pré-estabelecido, com sons do cotidiano e um poema. Meu método introspectivo foi baseado na meditação, confiando na memória coletiva e subjetividade. O tema era despir, descascar a pele, atingindo o interior do corpo (...)
Um *striptease* poético (Cordeiro, 2018, tradução nossa, p.103).

O roteiro prévio, que geralmente é tão valorizado na produção de filmes, não foi adotado por Cordeiro. Quando ela fala que usou a meditação e memórias, indica que corporificou outras formas poéticas para processar a obra. Despir poderia sugerir uma busca pela não representatividade? Despir seria uma forma de buscar expor a carnalidade e corporalidade de corpos humanos? Não temos certeza da resposta para esta indagação, mas no referido depoimento para o canal Metropolis (2023), a artista explicou que considera essa obra radical em seu processo porque, ao invés de escrever um roteiro, se dedicou à experimentação gravando diretamente. Também foi ela que realizou a edição do trabalho o que, sugerimos, contribuiu para tornar o trabalho denso e consistente.

Corporificando o atual contexto da videodança, contaminadas pelas novas tecnologias, ou-
samos analisar e criar considerando passado e presente na eminência de inquietações, questões, provocações, reflexões que tensionam, complexificam a relação entre elementos, procedimentos,

³ Obra central M3X3 (1973) - faz 50 anos em 2023 – além de obra pioneira da videodança na América Latina, mas primeira obra no mundo que realizou uma programação específica de notação coreográfica tanto para as nove bailarinas como também para as três câmeras que produziram e gravaram a obra. (Metropolis, 2023)

metodologias que envolvem a análise e processos de criação em videodança. A seguir apresentaremos nossas perspectivas metodológicas e processuais da análise cine-coreográfica para a obra *Striptease* de Analivia Cordeiro.

2. UMA ANÁLISE CINE-COREOGRÁFICA; PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS E DE CRIAÇÃO

Como mencionado, nomeamos análise cine-coreográfica uma proposta de pesquisa que se orienta pela experimentação corporificada como prática de análise e processo de criação a partir de obras de videodança. Partimos da pergunta: como se dá o processo de análise de uma videodança quando acontece simultaneamente com a criação de uma outra, criada a partir da primeira?

Sobre a nomeação que escolhemos para essa prática, *análise cine-coreográfica*, é cunhada a partir de um entendimento cine-coreográfico. Segundo a pesquisadora Ximena Monroy Rocha (2019), a palavra grega *cinesis* significa movimento, no âmbito da comunicação verbal e da dança, se referindo à linguagem corporal. Cinética, referente ao movimento também chamada de cinemática, no viés da física, é evidenciada na análise do movimento, a trajetória do corpo em movimento em função do tempo. As palavras coreografia e cinematografia apresentam em suas bases seus significados como escrita da dança e escrita do movimento. Para a pesquisadora, essa escrita se revela como um acontecimento, um devir, escrita no espaço-tempo.

No processo de aproximação e experimentação com determinada obra previamente selecionada, realizamos a análise cine-coreográfica abarcando aspectos coreográficos e o movimento. Assim, criamos a proposta cine-coreográfica à medida que nos aproximamos de *Striptease*. Percebemos a coreografia que acontece durante as gravações, em frente e por trás das câmeras, durante a montagem, edição e pós-produção.

Há todo um pensamento corporificado complexo que compõe o percurso da análise de *Striptease* concomitante à criação da outra obra, que nos instiga a investigar, esmiuçar, descortinar camadas que estruturam essa investigação. Vivenciamos aspectos que se evidenciam e também aqueles que (nos) escapam.

Nossa pesquisa se articula com a discussão de Sophie Walon (2015), que compreende a videodança (ou *screendance*, o termo em inglês) como manifestação artística eminentemente sensorial. Assim como Walon, focamos nos movimentos dançantes que incluem movimentos de câmera, de estados corporais, na escolha de locações/espacos, e na construção de dramaturgias alternativas. Para a artista,

A maioria das obras de *screendance* tendem a desenvolver formas alternativas de dramaturgia que são intrinsecamente baseadas em aspectos físicos, cinestésicos, táteis, espaciais, rítmicos e sensações sinestésicas na medida em que não se baseiam em narrativas clássicas ou diálogo, isto é, material discursivo. Isso explica as experiências multissensoriais encontradas e induzidas pela *screendance*, que podem ser pensadas como uma arte de sensações, ou seja, uma arte que aborda os sentidos para transmitir efeitos físicos e emocionais e para incorporar visões do mundo e de seres humanos (Walon, tradução nossa, p.02).

Nesse viés, a pesquisadora Lilian Graça (2021) apresenta uma importante contribuição no âmbito da percepção cinestésica na videodança, e amplia a compreensão para pensarmos uma prática de análise. Para ela a experiência de espectadores com a videodança, parte do princípio de que as reações corporais não são apenas respostas à percepção visual, mas se articulam ao “[...] somático perceptivo complexo e essencial ao ato de ver imagens em movimento sobre a tela” (Graça, 2021, p. 15). Estas relações, que a pesquisadora desenvolve em sua tese, vão revelar questões sobre o corpo, o movimento do corpo na percepção (que é ação) e na experiência estética de assistir a videodanças.

Consideramos a videodança uma expressão artística que possibilita experimentos estéticos comprometidos com temas em percepção, pois essa atinge, ao mesmo tempo, e de maneira múltipla, vários e diferentes sentidos humanos - audição, visão, háptico e cinestésico - e também dialoga com a interdependência desses sentidos e suas reverberações no corpo, potencializada pela sua característica de superposição de movimentos. Nesse sentido, buscar entender como percebemos o corpo e seu movimento, mediado pela câmera em trabalho conjunto com o som e a edição, é uma estratégia para construir estruturas temporais e espaciais na videodança de modo a afetar aquele que a assiste. (GRAÇA, 2021, p. 66).

A partir da discussão acima, questionamos possíveis impactos na percepção de quem assiste *Striptease* de Cordeiro. Acreditamos que aos assistirmos e analisarmos essa e outras obras de videodança, nos implicamos em todo esse engajamento perceptivo que (já) é, logicamente, movimento. Nesta pesquisa adotamos então a análise cine-coreográfica como um posicionamento a partir de uma percepção ativa e ação propositiva, com buscas e experimentações criativas que envolvem a escuta, a visão, as sensações cinestésicas, a escrita, a improvisação com a fala e movimento. Todas essas dialogam com a obras em análise, neste caso, *Striptease* de Analivia Cordeiro.

Situamo-nos, como perspectiva metodológica, na Prática como Pesquisa⁴, ao nos lançarmos em um caminho desconhecido nessa aproximação e experiências com e a partir da obra *Striptease*. Há procedimentos específicos para deslocamentos e descobertas de análise e criação que são subjetivas, pois não pretendemos ditar receitas. Partindo dessa abordagem que evoca a práxis como pesquisa, utilizamos verbos de um modo empírico que nos ajudam a nos situar e nos mover nesse processo, como etapas/ações/procedimentos na análise cine-coreográfica. Desse modo, seguimos uma jornada que se desdobra no contato/interação corporificada com a obra em análise e nos permite explorar, improvisar, experimentar diferentes nuances na aproximação e diálogo desta análise cine-coreográfica como: chegar, ouvir/ver, nomear, dançar, escrever, visitar, selecionar, gravar, complementar, relatar, e outros. Assim, pode-se repetir procedimentos, recortar, expandir outros, de modo a nos situar, mover e nos envolver com a obra em análise.

Foram organizadas quatro etapas da realização dessa proposta de análise cine-coreográfica: 1- pré-análise, 2 – livre exposição, 3 - escritura, 4 - desbordes. Na “pré-análise”, são feitos registros iniciais (escritos, videográficos, gravações em áudio) sobre elementos (técnicos e expressivos) cine-coreográficos que são observados na obra de videodança a se analisar. A “livre exposição” se

⁴Segundo a pesquisadora Silvia Geraldi (2019), no caso da prática como pesquisa, é possível indicar, desenhar uma certa metodologia, mas que se dará mesmo no percurso da ação da pesquisa, e não a antecede.

estabelece na fase interposta do processo a qual propõe uma observação mais atenta e o registro de elementos os quais parecem mais interessantes e significativos da obra, observados de maneira constante e sistemática. Na fase da “escritura” a proposta é uma escrita analítico reflexiva, mais do que descrever, a intenção é uma “conversa” com a obra. A fase dos “desbordes”, é o que sobra, o que excede, o que extravasa desse processo de análise, abre possibilidades para se repensar a própria análise, e processos de criação em videodança.

3. ANÁLISE CINE-COREOGRÁFICA DE STRIPEASE (ANALIVIA CORDEIRO, 1997)

Apresentamos a seguir as etapas da análise cine-coreográfica da obra *Striptease* (1997) de Analivia Cordeiro. A experimentação descrita a seguir (pré-análise, livre exposição, escritura e desbordes) foi realizada somente por Maryah Figueiredo. Assim, os verbos passam a ser flexionados na primeira pessoa do singular.



Figura 1. Still do vídeo *Striptease*, 1997.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=B9LtOWoDPMI>

#paratodomundover

Sombra do perfil de uma mulher puxando com as mãos um tecido transparente na altura do peito, ao fundo cor amarelada.

Pré-análise

Realizei a pré-análise da videodança *Striptease* com as seguintes ações:

1. Acheigar

- Acomodo o corpo em frente à tela, na qual vai ser exibida a videodança (notebook), deixo os fones de ouvido à disposição. Sentada na cadeira, em cima dos ísqueos, minha coluna “cresce” direção cima-baixo, pés em contato com o chão, algumas respirações profundas.
- Mantenho os olhos fechados por cinco minutos com atenção à respiração, às sensações do corpo, a microajustes necessários para me acomodar à postura (permanecer sentada).

2. Ouvir/ver

- Abro os olhos, posiciono os fones de ouvido, assisto à videodança *Striptease* com duração de 10:38min.

3. Dançar/Improvisar

- Me movo em improviso no espaço em que me encontro, com as sensações que experienciei da obra durante 5 minutos.

4. Escrever

- Escrevo em fluxo ininterrupto as imagens (incluindo as sonoras) que perduram da obra por 5 minutos. Leio em voz alta o que escrevi.

5. Revisitar

- Assistio à obra *Striptease* novamente. Fecho os olhos ao final por alguns minutos, para perceber sensações presentes.

6. Nomear

- Escolho cinco palavras-sensações, escrevo-as em um papel.

7. Reverberar

- Nos dias seguintes, revejo entrevistas de Cordeiro⁵ com depoimentos da artista especialmente sobre a obra *Striptease*. Registro algumas de suas falas ao se referir a esta videodança e que me despertam uma curiosidade genuína. Sigo nos dias seguintes com perguntas a partir desta: como se despir poeticamente? Registro as perguntas, fecho os olhos, e deixo que imagens, recordações venham me visitar e me atravessar. Guardo aquelas que amalgamam. Escrevo palavras que recordam essas imagens.

8. Editar

- Escolho algumas dessas imagens, recordações possíveis de encontrar em arquivos no HD do *notebook*, de modo instantâneo, rápido, para uma edição imediata.
- Seleciono canções, músicas, na plataforma - free download⁶.
- Escolho uma música, aquela em que visualizo as imagens rodando (que dançam com as imagens de arquivo).

⁵ Entrevistas: Metropolis disponível em <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/analivia-cordeiro/6898553/>. Acesso em julho de 2023. MIS disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OIUvuiWhZK0&ab_channel=MuseudalmagemedoSom. Acesso em julho de 2023.

⁶ Free Download: <https://freemusicarchive.org/login/>. Acesso em 3 de junho de 2023.

- Sigo o impulso de concatenar fragmentos, memórias, passagens da própria vida para a edição, uma montagem fluida e veloz. Traço esboços.
- Me pergunto: como compartilhar, neste exercício, qualidades que se aproximam do meu próprio ritmo interno de montagem?

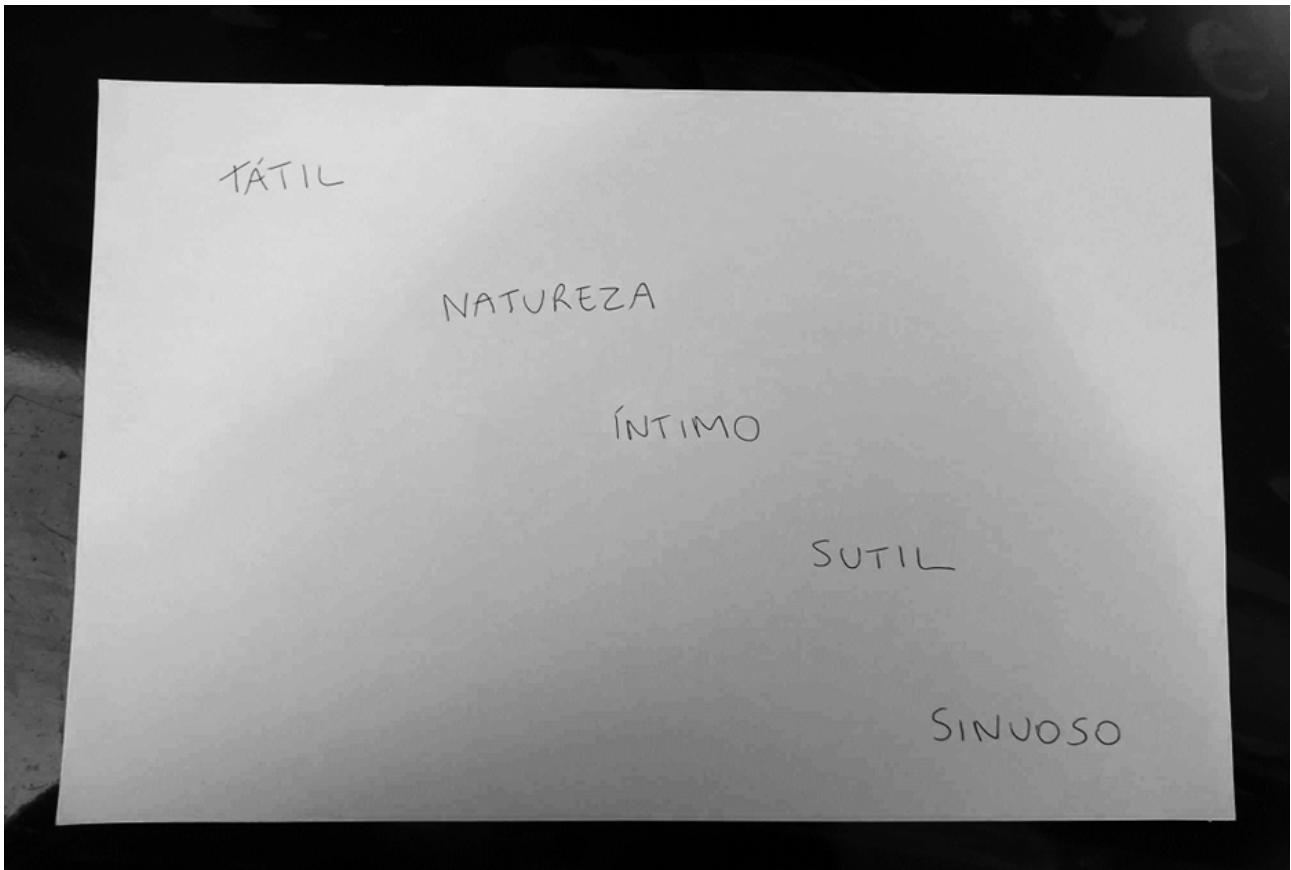


Figura 2. Registro da pré-análise de *Striptease*.

Fonte: Imagem de Maryah Figueiredo, 2023.

#paratodomundover

Palavras escritas em letras maiúsculas traçando uma diagonal sobre um papel A4: tátil, natureza, íntimo, sutil, sinuoso.

Livre exposição

- A exposição completa de *Striptease* está disponível em: https://docs.google.com/document/d/1BnioNmFtjs5QK4kayy1f5nx2YZ_6WkLM/edit?usp=sharing&oid=102034677226493682861&rtpof=true&sd=true
- Síntese (por Maryah Figueiredo):

Planos	Ângulos	Movimentos da câmera	Movimentos corporais	Anotações de imagens	Sonoridades	Edição
<ul style="list-style-type: none"> • Plano-detálhe • Plano fechado 	<ul style="list-style-type: none"> • Frontal • Lateral • Outros 	<ul style="list-style-type: none"> • Fixa • Panorâmica 	<ul style="list-style-type: none"> • De perfil mulher (sua sombra) estica um tecido que cobre sua pele com uma das mãos e com a outra, insere uma luz por dentro do tecido • Mão que toca a água • Mão que acaricia • Rosto/ mulher • Olhos abertos/ olhos fechados • Cabeça move suavemente • Barriga deitada, um dos braços passa por cima do umbigo • Dedos dos pés submergem na água • Cabelos mexendo • Mãos se tocam com delicadeza, cruzam os dedos em toque suave • Mão aperta a pele, afunda os dedos, na maciez de uma parte do corpo • Pé com meia branca pisa em cima de um tênis branco-amarelado, o amassa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tela vermelha • Tecido vermelho • Sombra de mulher no contra-luz • Lâmpada vermelha • Folhas • Vãos • Superfícies variadas • Fumaça • Pêlos • Cabelos • Cachorro • Águas • Pedras • Linhas abstratas • Riachos • Lago/mar • Luz do sol • Árvores • Areia • Peles • Sardas • Imagem azulada, algo como flocos de neve • Foto de criança/ foto atual • Gota de suor • Tecido listrado branco e preto, com zíper • Tecido com renda • Busto, sutiã de renda branco • Borbulhas de água • Brasa, fogo 	<ul style="list-style-type: none"> • Chiado • Som com qualidade de estetoscópio • Batidas do coração • Som agudo (assobio de chaleira) • Ruídos • Vento • Flauta/Sopro • Som grave • Voz grave masculina • Contrabaixo • Sax • Suspiro profundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Sobreposição • Corte seco • Imagem no negativo • Troca dinâmica de planos • Uso pontual de baixa saturação / P&B

Escritura

O título da obra, *Striptease*, já me induz (Maryah) a um certo imaginário, a uma expectativa em relação a esse termo (desnudar-se). Desperta curiosidade quando aparece no início da obra em tela vermelha, centralizado. E o que vai se desdobrando no andamento da obra é uma certa desconstrução, ruptura, deslocamento de um imaginário inicial para uma poética de imagens em movimento, a partir de um primeiro plano que revela um tecido de cetim vermelho, se decortina ao plano da mulher, a qual estica sua pele e me conduz a uma viagem. Percorro seu corpo, entre batidas de coração, ultra-intra-som, e viagens em espaços de natureza, texturas de superfícies, camadas, peles expandidas e, muita água. Meu olhar se aproxima dessa intimidade, desse imaginário poético. A beleza desse texto-vídeo-poesia vai sendo impresso – epitelial, tátil, sensorial. Imagens sonoras instigantes. Imagem e som (se) agregam. Significados se convertem. A coreografia é de imagens em movimento. Mais do que cada imagem transmite em si, é a relação entre elas, o que e como a artista revela essa narrativa vídeo-coreográfica que vai agregando sentidos. Mas sem muitas amarras, afinal de contas, ela está afrouxando camadas, despindo expectativas. Obra atr-ativa. Por vezes vertiginosa.

Os recursos técnicos e expressivos em *Striptease* se relacionam com o ritmo de montagem, plano a plano que a obra vai despindo, revelando. Os planos-detálhe e os cortes dinâmicos, muitas

vezes velozes, entre eles, acionam um modo de conceber a obra, como confluindo com o ritmo da autora da obra, de sua montagens. Ela passeia por essas imagens internas, e eu, como viajante acompanhante, testemunha, cúmplice, por vezes, *voyeur*, sigo junto. Como a luz que a artista introduz por “dentro de sua pele”, assim também me sinto por ela conduzida, nessa aproximação e contato, podendo compartilhar desse interior. As fragmentações entre imagens de partes da pele e do corpo da artista (costas, dobras, face, peito, um interior em ultrassom), em relação a outras partes de tecido (cetim, meias), objetos (tênis) e elementos da natureza (pedras, águas, folhas, árvores), são como convites para uma contemplação ao mesmo tempo que me desorienta, pela troca intensa de imagens. Experiencio estados de identificação, sedução e estranheza. Os sons (ultrassom, coração, instrumentos que levam a uma atmosfera mais em suspensão, junto com essa voz em *off* que parece “vir do além”) contribuem para a passagem desses estados.

Uma montagem audiovisual que extrapola noções mais casuais no tempo e no espaço. Há uma relação sensível, sensorial, que concatena as imagens em uma sequência muito autêntica da artista. Interessante a relação das imagens, como ela faz esse arranjo, do início ao fim, quando volta para cobrir a tela (quem sabe a ela) com o tecido que aparece no quadro inicial, mas como este segue sendo repuxado, como se logo depois seguisse para uma próxima *striptease*.

Desbordes

A partir da edição de imagens de arquivo na pré-análise, eu, Maryah, sigo para uma proposta de gravação e edição dançadas com as reverberações, sensações e qualidades de movimento experimentadas até a fase anterior já descrita neste texto. Na continuação deste experimento cine-coreográfico, escolho modos de reunir, registrar, organizar, conduzir, expressar esses materiais. Na gravação a escolha é dançar para uma câmera fixa, alternando planos de entradas e saídas (planos mais abertos e fechados) e do “como” se aproximar desse olhar, mirada da câmera/espectador(a), revelando as sensações de um uma primeira tomada desse desnudar-se poético.

Link para assistir ao vídeo desta etapa: https://drive.google.com/file/d/1b7oPHGg82Q4CaJY-CLeHZbn_71iBD1io/view?usp=sharing.

Meus pensamentos em fluxo:

Que sensações, imagens considero íntimas? Que sensações, imagens estão em minhas gavetas de recordações, aquelas que me atravessam, e/ou atravessaram, que guardo com zelo, que por elas estou e mirei? De que imagens faço morada e quero compartilhar? Como me despirm para a câmera – ou para a outra pessoa que me vê? Que me escuta? Como me percebe?

A artista Analivia Cordeiro cria imagens/alternativas que me faz recordar e me direcionam a outras imagens/alternativas, não a uma tentativa de narrativa linear ou tradução direta. Assim o desejo nesta etapa é de não recriar essas imagens, mas perceber para que lugares estas imagens da obra me levam, conduzem, e como sinto que quero/posso/devo trabalhar com elas de modo que espectadoras(es) possam também ser conduzidos a outras imagens quando assistirem à experimentação/composição. São nos espaços entre, também ausências, nas conexões, transduções, que esse jogo se estabelece, de uma espectadora analista ativa. Efeitos e manejos da pós produção: adentro uma um campo onde encontro metáforas, mistérios.

Recordo-me de anotações em relação a fala de Analivia Cordeiro sobre a obra: “*Striptease* é mais sobre uma coragem silenciosa, não uma coragem barulhenta” (Cordeiro 2023), “Fechava os olhos e ficava com a primeira imagem que via, logo voltava a fechá-los e assim seguia para a seguinte imagem a capturar [...] Uma espécie de álbum pessoal de recordações, um *striptease* poético” (Cordeiro, 2021).

O que está escrito na pele, o que reescrever? Como revelar isso em dança com/para câmera, imagem em movimento. Corpo em movimento. Desbordes, é o modo como documento isso, como processo, metodologia. É produção também, mas a finalidade e o objetivo é outro. Pretendo deixar reverberar esses desbordes e observar como caminha com e nesse processo como um material artístico que abarca questões permeadas e que tragam complexidades, zonas de interseções de elementos e fundamentos experimentados, investigados. Como ser honesta com o modo e com o que vai correspondendo a tudo isso? É a partir da outra, dessa referência outra, da obra de outra artista, que me percebo e concebo o próprio fazer. Vou afora, para entender adentro.

Sigo impulsionada pelo desejo, pelo que me salta aos olhos, pelo o que me faz saltar de espanto; descobertas... Soltar também partes do corpo que estavam um tanto amarradas, questões existenciais como mulher artista a desenrolar. Todo esse processo não diz tanto às palavras escritas, à linguagem escrita e verbal, e mais a aberturas, ao sensível, ao que está sendo experimentado



Figura 3. Registro de desbordes em *Striptease*. Still do vídeo compartilhado em desbordes.

Fonte: Imagem de Maryah Figueiredo, 2023.

#paratodomundover

Plano fechado, mulher de cabelos na altura dos ombros, casaco verde, posicionada em frente a câmera, mãos em destaque para a câmera, não vemos seu rosto (luz natural do sol, ao fundo em desfoque, montanha e céu azul).

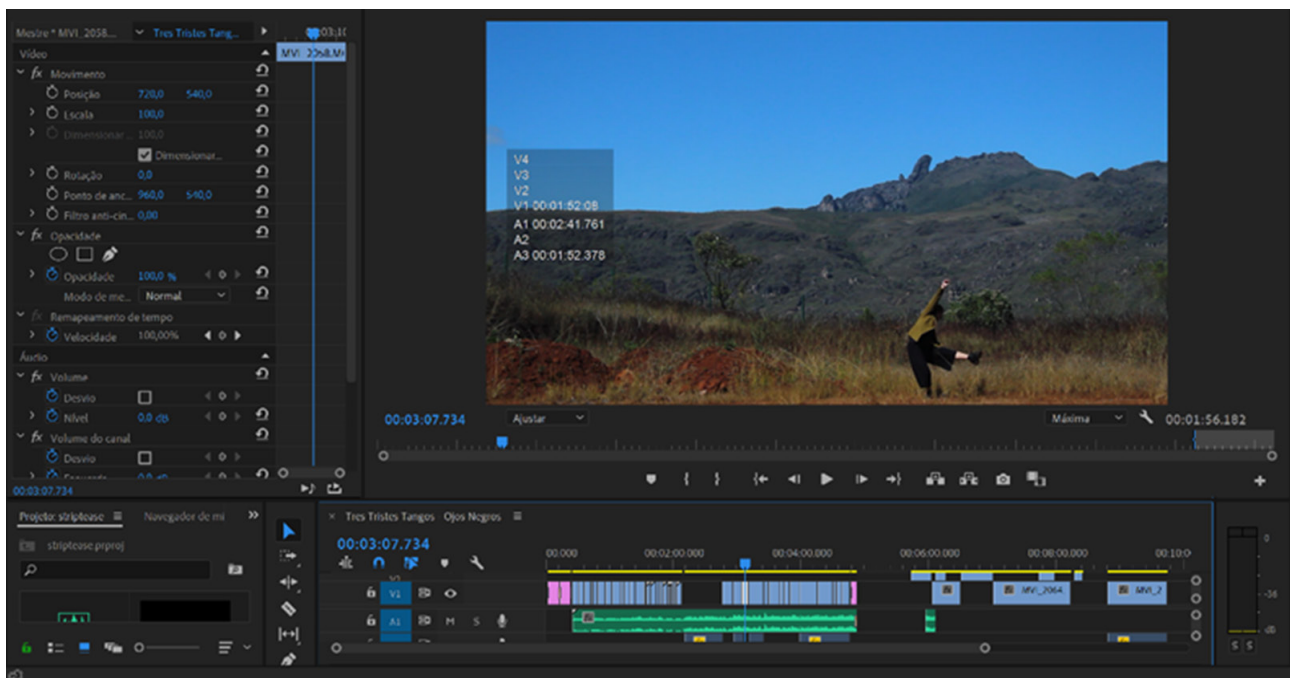


Figura 4. Registro 2 de desbordes em Striptease. Still do vídeo compartilhado em desbordes.

Fonte: Imagem de Maryah Figueiredo, 2023.

#paratodomundover

Printscreen de um programa de edição, apresentando em plano aberto, a imagem distanciada de uma mulher, calça preta e casaco verde com uma perna e braço suspensos no ar, em uma paisagem de terra, mato e montanha verde ao fundo, céu azul.

e criado. Convém e também participam as palavras, os relatos, reflexões, mas que se dão de um modo muito específico, por hora, caótico, impreciso, aleatório, em fragmentos. Estes são parte de um todo, como elementos que vêm, dançam, dançam com e para câmera. São esboços, arquivos de imagem e som, gravação de áudio, relatos, leituras diversas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa interessa não só pelo viés histórico ao dar mais visibilidade no campo da videodança para a produção de artistas pioneiras, que por mais (re)conhecidas que sejam, no caso de Analivia Cordeiro, ainda apresentam muitas facetas, obras, elementos a serem registrados, pesquisados, desdobrados, analisados e que também envolvem na recuperação, estudo e a reapropriação de parâmetros, experiências, ferramentas e modos de fazer em videodança. Interessa compreender as especificidades de poéticas de obras de videodança, para que não somente se possa criar um outro trabalho artístico, mas também um outro procedimento de metodologia e análise.

Embora já tenhamos bastante materiais de pesquisa sobre processos de criação em videodança, consideramos importante a especificidade ao tratar de metodologias de criação e análise, no

aprofundamento destas. Esperamos seguir com essa pesquisa levantando questões que complexificam processos de análise e criação, de maneira a ampliar a percepção para nossa atuação como artistas e pesquisadoras(es), assim como para o campo da videodança.

Neste momento em que a pesquisa se encontra, buscamos para a continuação desta, não somente entender cada fase individualmente desta análise cine-coreográfica, mas como se dará essa tessitura de análise e criação, como podem se relacionar. Uma necessidade de mergulhar mais na obra e nessa prática para que siga revelando e desvelando conexões, correlações, coesões nesta prática de análise quando se propõe jogar, se abrir, enfrentar o que está fora da zona de conforto, experienciar.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Mariola V. Machine Bodies: Performing Abstraction and Brazilian Art. **Arts by MDPI**. 2020. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/1/11>. Acesso em agosto de 2023.

CORDEIRO, Analivia. Entrevista Analivia Cordeiro. **Metrópolis – RTVE Play**. Disponível em: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/analivia-cordeiro/6898553/>. Publicada em 25 de maio de 2023. Acesso em julho de 2023.

CORDEIRO, Analivia. Striptease, 1997. **Analivia Cordeiro Human Motion – Impression/Expression**. First Edition Frankfurt, 2016 Second Edition São Paulo, 2018.

CORDEIRO, Analivia. VideoArtePapo #9 - Analivia Cordeiro. **Museu da Imagem e do Som**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIUvuiWhZK0>. Publicada em 11 de fevereiro de 2021. Acesso em julho de 2023.

FIGUEIREDO, Maryah dos Santos; VIEIRA, Alba Pedreira. Videodança na América Latina: mulheres em movimento. 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/videodanca-na-america-latina-mulheres-em-movimento?lang=pt-br>>. Acesso em: 30 set. 2023.

GERALDI, Silvia. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, Sabrina. PIZARRO, Diego. VELLOZO, Marília (org). **Práticas somáticas em dança**. Brasília: Editora IFB, 2019.

GRAÇA, Lilian Seixas. **A percepção cinestésica na videodança: reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela**. Tese doutorado. Repositório UFBA. Salvador, 2019.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: Arlindo Machado (ed.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007, p. 15–51.

_____, Arlindo. Body as a Concept of the World. In: CORDEIRO, Analivia. **Analivia Cordeiro Human Motion – Impression/Expression**. First Edition Frankfurt, 2016 Second Edition São Paulo, 2018.

RÍOS, Laura. La videodanza: Género transmutante del arte noventero. In: ROCHA, Ximena Monroy; CARBALLIDO, Paulina Ruiz (comp.). **Memoria histórica de la videodanza**. Fundación Universidad de las Americas. Puebla, México: 2019, p. 201-220.

ROCHA, Gabriela Ximena Monroy. **Coreo-cinema**: relaciones y tránsitos en constelación medial. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM. 2019. Acesso em julho de 2023.

RUIZ, Carballido Paulina. L'écran comme espace chorégraphique. **Étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les oeuvres de Maya Deren-Talley Beatty A study un choreography for camera et Merce Cunningham-Charles Atlas Locale**. Tesis de Maestría. Departamento de Danza de la Université Paris 8, bajo la dirección de Julie Perrin, mención Très bien, 2013.

TAVARES, C. G.; VIEIRA, A. P.; SILVA, B. M. Processo de criação que (se) contamina e (se) ocupa: nos "entres" de dança, vídeo e cidade. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 5, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/13796>>. Acesso em: 01 out. 2023.

WALON, Sophie. Screendance Sensations: Multi-Sensory Experiences In Thierry De Mey's Screendance. In: **Art in Motion: Current Research in Screendance**. Franck Boulégue e Marisa C. Hayes. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

TORÓ: Elementos visuais e socialização dos modos de produção

Carina Maria Guimarães Moreira¹

RESUMO

Na presente comunicação falaremos sobre os elementos visuais da cena do experimento cênico “Toró: Ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai”. A concepção e construção dos seus elementos visuais, desenvolveu-se pensando o compartilhamento com seu público de um conteúdo crítico e também a transmissão das formas e técnicas empregadas no trabalho. Para além da questão da praticidade do transporte e das condições de montagem em diferentes espaços, compreende-se a necessidade de se trabalhar com materiais populares e alternativos, ou seja, materiais de baixo custo ou que possam ser facilmente adquiridos. Nessa perspectiva, trabalhamos com materiais recicláveis e/ou cotidianos na construção dos elementos visuais da cena, refletindo sempre as potencialidades de desenvolvimento de oficinas de construção desses elementos.

Palavras-chave: Socialização dos meios cênicos; Elementos visuais da cena; materiais populares.

ABSTRACT

In this communication, we will discuss the visual elements of the scene in the theatrical experiment "Toró: Ode to Nature or When the Crime Happens Like Falling Rain." The conception and construction of its visual elements were developed with the aim of sharing critical content with the audience and also transmitting the forms and techniques employed in the work. Beyond the practicality of transportation and the conditions for assembly in different spaces, there is an understanding of the need to work with popular and alternative materials, i.e., low-cost materials or those that can be easily obtained. From this perspective, we work with recyclable and/or everyday materials in the construction of the visual elements of the scene, always reflecting the potential for developing workshops for the construction of these elements.

Keywords: Socialization of scenic means; Visual elements of the scene; Popular materials.

O experimento cênico intitulado "Toró: Ode à Natureza ou Quando o Crime Acontece como a Chuva que Cai" é uma produção artístico-acadêmica realizada pelo Coletivo FUZUÊ/GPHPC/UFSJ. Sua estreia ocorreu em outubro de 2022, durante o “IV Seminário do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena: Projetos e Práticas Pedagógicas em Iluminação Cênica no Brasil e Argentina – criação e documentos de luz”. Esse experimento faz parte do projeto de pesquisa intitulado "Gambiarra Teatral: A Socialização dos Meios de Produção Cênicos nos Territórios da *Nuestra América*", que tem

¹ Docente efetiva na Universidade Federal de São João del Rei, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas nos cursos de Bacharelado/Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes da Cena. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa História, Política e Cena/UFSJ/CNPq.

como base metodológica o desenvolvimento de ações laboratoriais cênicas. Nesse contexto, o experimento cênico representa simultaneamente uma estratégia e um objeto de pesquisa. Sua concepção resultou de uma investigação teórico-prática que abrangeu diversos métodos do teatro político e da agitação e propaganda teatral. Essa pesquisa está intimamente relacionada com a temática das lutas pela terra no Brasil e incluiu um diálogo direto com segmentos culturais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), envolvendo incursões de campo para intercâmbios teatrais com grupos associados ao MST. Portanto, tanto o processo de trabalho empregado na criação de "Toró" quanto sua posterior divulgação contribuem significativamente para o debate teórico-prático sobre os modos de produção teatral e a relação entre o teatro e a sociedade.

O título "Toró: Ode à Natureza ou Quando o Crime Acontece como a Chuva que Cai" estabelece uma conexão entre duas ideias. Primeiramente, o termo "Toró", de origem indígena, é popularmente usado para descrever chuvas intensas, representando um fenômeno natural que ocorre principalmente durante os períodos mais quentes. Essa ideia inicial nos conecta às raízes da terra que pisamos e à sua ancestralidade. Em seguida, "Ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai" introduz uma noção contraditória ou até mesmo levanta uma pergunta: esse toró, essa chuva torrencial, é uma celebração das forças da natureza, ou são processos que precisam ser desnaturalizados? Tal passagem é inspirada no trabalho de Bertolt Brecht e toda sua discussão sobre a desnaturalização, e traz como referência seu poema homônimo "Quando o Crime Acontece como a Chuva que Cai", que aborda o momento histórico da Alemanha fascista, quando foi estabelecido um estado de exceção que levou à naturalização do crime e da violência.

O experimento cênico aborda a temática das lutas relacionadas à questão da terra no Brasil. Ele entrelaça narrativas que se estendem desde o período colonial até as questões históricas contemporâneas, propondo, assim, uma análise histórica e crítica da forma como essa questão se configura. Isso inclui a abordagem da desvalorização de vidas e da naturalização de crimes que ocorrem há séculos em nosso país. Nesse contexto, abordamos uma série de questões, como o latifúndio, a grilagem e a invasão ilegal de terras, a escravidão colonial e moderna, a monocultura, o uso de agrotóxicos e as disparidades sociais na distribuição de riqueza. Além disso, considerando os evidentes conflitos que cercam a Floresta Amazônica em nossa época contemporânea, optamos por enfatizar os conflitos históricos emblemáticos da região Norte do Brasil, com foco nas disputas pela terra nessa área. Isso abrange períodos históricos como a Cabanagem e o Massacre de Carajás. A dramaturgia da peça também aborda questões contemporâneas amplamente discutidas nas redes sociais e na mídia, como o genocídio Yanomami, que passou a ser investigado a partir de 2023, bem como as mortes violentas nos conflitos pela terra na região, como a de Chico Mendes e Bruno Pereira. Além disso, incluímos uma referência de impacto à morte de Bernadete Pacífico, uma liderança do Quilombo de Pitanga dos Palmares (da região Nordeste). Essa referência foi inserida após o início da circulação do espetáculo devido à sua relevância como um crime contemporâneo que ilustra a natureza violenta dos conflitos pela terra.

Toda a experimentação proposta trouxe perspectiva que vem sendo trabalhada pelo Coletivo Fuzuê há algum tempo: o uso da história em cena para a construção de pensamento que conecte passado e presente, o agora e a ancestralidade. Nesse sentido, nossos laboratórios cênicos para criação artística dialogam tanto com o Teatro Político (1968) de Piscator, ao propor a encenação de

fatos históricos e exposição de documentos em cena, quanto com a perspectiva brechtiana, que entende o histórico como passível de mudança, uma vez que a história é feita pela humanidade, e nessa perspectiva, o diálogo do teatro com a realidade e a desnaturalização dos processos históricos podem trazer a possibilidade de intervenção na própria realidade (Williams, 2002).

Na concepção cênica, exploramos a linguagem do teatro de agitação e propaganda, por meio de cenas curtas que abordavam diversas temáticas, envolvendo embates políticos relacionados às questões em discussão. Nosso objetivo consistiu em criar cenas combativas e envolventes, capazes de prender a atenção do público. O princípio do teatro de agitação e propaganda também foi o empregado na concepção visual cênica utilizada, que, em consonância com a proposta temática, proporcionou uma oportunidade prática de experimentar uma abordagem dinâmica e concisa.

O teatro de agitação e propaganda, ou agitprop, é uma forma de teatro político que surgiu na Rússia durante a Revolução de 1917 e se disseminou em diversos países, especialmente em movimentos comunistas e socialistas ao redor do mundo. Com a finalidade de propagar conteúdo político e ideológico por meio da performance, o teatro de agitação e propaganda, no período revolucionário, cumpriu importante objetivo, como a divulgação das ideias revolucionárias pelo território. As peças criadas com esse propósito eram simples e diretas, representando a exploração e opressão na luta de classes. Porém, não se deve cair no erro de leituras reducionistas de sua forma ou complexibilidade, muito pelo contrário, as condições de urgência e adaptação material e local, trazem uma contribuição ímpar sobre seus resultados estéticos e políticos. Os espetáculos atuavam em diferentes locais e ocasiões, tratando-se de

Espectáculos itinerantes apresentados no interior de fábricas, em praças públicas, em regiões rurais isoladas ou nas frentes da guerra civil, em condições precárias e muitas vezes perigosas; espetáculos rapidamente montados e desmontados diante de um público sempre diferente, com preocupações bastante variadas. (HAMOM, 2015, p. 92)

Tais características fazem com que se desenvolva um tipo de linguagem diferenciada que se adapte tanto material como economicamente às condições presentes. Nesse sentido, a mobilidade da trupe e a eficiência no uso de materiais tornam-se determinantes. Outra característica de destaque é a utilização de uma linguagem acessível, com o intuito não apenas de facilitar a compreensão pelo público, mas também de estimular a reprodução artística das obras. Nesse contexto, a concepção de arte e cultura, disseminada tanto antes como depois da revolução, sempre foi promovida por grupos de "intelectuais, artistas e trabalhadores organizados que assumem a responsabilidade de propagar a Revolução, conter o avanço das forças contrarrevolucionárias e informar a população sobre as novas ideias e eventos" (Garcia, 2022, p. 16). Essas iniciativas foram denominadas como Movimentos Autoativos e representam uma das raízes da arte relacionada à agitação e propaganda.

Christine Hamon (2015, p. 93) esclarece que, nos primeiros anos da Revolução, os grupos teatrais tomavam como referência os teatros itinerantes profissionais. Eles utilizavam cenários com telas pintadas de maneira realista e adereços naturalistas para encenar obras de autores como Romain Rolland e Tolstoi. No entanto, as condições de apresentação em locais variados, devido à natureza revolucionária das performances, levaram os grupos a abandonar tais dispositivos em favor de so-

luções mais simplificadas. Surgiram elementos como telas de fundo minimalistas e adereços, alguns autênticos, como baionetas, cadeiras e pequenos objetos diversos, e outros ilustrativos, muitas vezes desenhados em papelão ou pintados em telas. A autora também destaca a forte influência dos movimentos de vanguarda, como o construtivismo e o urbanismo, que impulsionaram uma mudança em direção ao que ela descreve como "abstração funcional". Isso significa que o contexto da ação não era mais representado de maneira realista, mas por meio de elementos abstratos, como círculos coloridos, telas de fundo pintadas com formas geométricas simples ou pilhas de cadeiras formando a base do palco, prontas para a atuação (HAMON, p. 93, 2015).

Outra característica formal do teatro de agitprop diz respeito à utilização de símbolos e estereótipos reconhecíveis com a finalidade de enfatizar mensagens políticas e sociais, refletindo na dramaturgia e na encenação, tanto nos elementos visuais bem como no tipo de interpretação dada aos personagens. Nesse sentido, Hamon (2015) também menciona diversos dispositivos visuais, sejam eles realistas ou abstratos, além de materiais escritos, como cartazes com slogans, diagramas, crachás e sinalizações que indicavam os locais de ação. Esses elementos, que costumamos chamar nos



Figura 1. Formas geométricas e uso de adereços autênticos e figurativos na cena de agitação e propaganda. Uma cena da apresentação do teatro de propaganda soviético Blusa Azul, 1927

Fonte: <https://soviet-art.ru/soviet-agitprop-theater-blue-blouse/>

#paratodomundover

Na imagem, uma foto em preto e branco do grupo Blusa Azul em uma cena teatral. A imagem é composta por uma representação de três embarcações, cada uma com três atores dentro. Todos usam macacões xadrez e capacetes brancos com uma estrela.

laboratórios do Coletivo Fuzuê, de atalhos simbólicos, ajudam a estabelecer pontos de referência e a comunicar visualmente as principais ideias.

Os figurinos e adereços, assim como os cenários, tenderam a buscar suas influências nos movimentos de vanguarda, adotando um caráter funcional. Um exemplo clássico é a utilização de roupas de trabalho – uniformes de tecidos grossos – acrescidos de acessórios, por exemplo, o uso de uma cartola para definir um capitalista, ou o porte de ferramentas para definir operários.



Figura 2. Roupas de trabalho do Grupo Blusa Azul. Performance dos atores da Blusa Azul no Parque Cultural de Moscou, 1929

Fonte: <https://soviet-art.ru/soviet-agitprop-theater-blue-blouse/>

#paratodomundover

Na imagem, uma foto em preto e branco do grupo Blusa Azul em uma apresentação na rua. A imagem é composta por uma representação de uma cena de protesto em uma rua movimentada, contendo o grupo de atores e outras passantes. Um grupo de atores está em uma plataforma circular, segurando objetos que representam megafones. O grupo de teatro Blusa Azul está vestido com roupas de trabalho, confeccionadas em tecido grosso e de mesma cor.

O teatro de agitprop geralmente aborda questões contemporâneas e atuais, respondendo a eventos políticos e sociais em tempo real. As peças frequentemente envolvem o público, encorajando a participação ativa e a reflexão crítica sobre questões políticas ali abordadas. Esse envolvimento é pensado não apenas no momento da encenação, mas em todo seu processo de socialização, nesse sentido, tornar não apenas o conteúdo da peça, mas toda a materialidade que a envolve, acessível ao público foi uma preocupação constante em tais produções. Nesse contexto, o agitprop desempenha simultaneamente um papel funcional e estratégico. Ele age como veículo de propagação dos princípios da Revolução, ao mesmo tempo em que organiza e fortalece as atividades culturais dos trabalhadores, contribuindo, por conseguinte, para a consolidação da Revolução em si. Portanto, a participação do público no momento da encenação deve ser o ponto culminante de um processo de envolvimento.

Cada nova encenação será o evento artístico do bairro. Todos saberão que peça foi escolhida para ser encenada, e por que aquela exatamente. A maioria das pessoas lerá a peça ou irá ao clube ouvir uma exposição sobre essa peça e seu autor. Muitos assistirão às leituras preparatórias e aos ensaios da peça, que serão abertos a todos que se interessarem. Até a primeira representação, tal ou qual interpretação da peça e de determinado papel será frequente tema de conversas e discussões. Muitos tomarão parte ativa na preparação do espetáculo, na fabricação dos cenários e figurinos e darão, num ou outro aspecto, sua ajuda à representação. (GARCIA, 2022, p. 42)

Embora o teatro de agitprop tenha origens na Rússia Soviética, essa forma teatral também se manifestou em diversos contextos políticos ao longo da história. Desempenhou um papel fundamental na disseminação de ideologias políticas e sociais, mobilizando a população em torno de causas específicas. Além disso, é inegável seu papel inventivo na cena teatral, ao abordar de forma cênica temas urgentes e de relevância social, revitalizando debates acalorados sobre a funcionalidade da arte e seu papel na sociedade.

A visualidade adotada na produção artística-acadêmica “Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai” desenvolveu-se seguindo alguns pressupostos do teatro de agitação e propaganda, uns diretamente ligados às necessidades cênicas e estéticas e outros à necessidade técnica e material. Em termos cênicos e estéticos, nos interessou a pesquisa no desenvolvimento de cenário, figurino e adereços funcionais. Procurando trabalhar com atalhos simbólicos e elementos próprios de nossa cultura ancestral, com referências à cultura popular, afrodescendente e indígena. Em relação às condições materiais, além das questões diretamente ligadas à mobilidade e transporte, pois tal estrutura deveria ser projetada para caber em malas e ser montada em diferentes espaços, buscamos o trabalho com materiais populares ou de fácil acesso, procurando construir uma estrutura autônoma, contendo delimitação espacial cenográfica e preparação para iluminação cênica.

A primeira ideia desenvolvida em termos de cenografia foi um paralelepípedo, de 3,5m de frente, 2,80m de lados e 2,50m de altura. todo confeccionado com tubos de PVC de 40 milímetros. O fundo do paralelepípedo foi coberto por uma tela branca. Centralizado a essa estrutura, um pouco deslocada ao fundo encontra-se uma árvore, confeccionada com faixas de tecido trançadas em ponto macramê, que se prendem na parte superior do paralelepípedo. Nas pilastras laterais, são

colocadas luminárias, também confeccionadas em tubos de PVC de 75 milímetros, sendo colocadas também mais duas luminárias no chão a frente da estrutura formando uma ribalta e mais duas ao fundo, atrás da tela branca.

A primeira questão abordada, ainda no processo de criação da dramaturgia, tratou da questão da mobilidade. Buscando aprofundar a proposta de um teatro politicamente engajado, com o propósito de alcançar um público composto por militantes de movimentos sociais urbanos e rurais, comunidades e escolas, preferencialmente de caráter público, e ao considerar as experiências adquiridas em turnês artísticas, reconhecemos a importância de uma abordagem estética que levasse em consideração a necessidade de desenvolver uma performance que possa ser apresentada tanto em teatros convencionais quanto em locais alternativos. Nesse sentido, é fundamental ponderar sobre a configuração cênica, a qual deve ser prática em termos de transporte e montagem em lugares distantes, sem que esse processo comprometa a qualidade das produções teatrais. A concepção de uma performance que possa manter os mesmos padrões estéticos em ambientes teatrais tradi-



Figura 3. Cenário Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai. Estrutura do cenário com iluminação.

#paratodomundover

Na imagem, uma foto colorida do cenário do experimento “Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai” iluminado nas cores azul e âmbar no fundo e uma estrutura que representa uma árvore ao centro também iluminada. Deslocada ao lado esquerdo da imagem encontra-se uma pessoa vestindo calça vermelha e blusa preta.

cionais e em espaços, por exemplo, como assentamentos do MST foi uma preocupação central no processo de criação do experimento.

Além da ênfase na qualidade estética, a ideia de socializar os meios de produção teatral também constituiu um princípio orientador em nossa investigação laboratorial. Todas as atividades relacionadas à criação e disseminação artística deveriam estar comprometidas com a produção e partilha de conhecimento teatral. Desta forma, nosso objetivo não deveria se limitar apenas a apresentar peças de teatro bem executadas, mas também a partilhar com o público um conteúdo crítico, enquanto transmitimos as técnicas e abordagens utilizadas em nosso trabalho.

A escolha de utilizar tubos de PVC surgiu como resultado dessas considerações. Por um lado, o acesso a esse material foi facilitado pelo fato de estar disponível para o projeto através da universidade. Por outro lado, reconhecemos que os tubos de PVC são materiais amplamente disponíveis em lojas, incluindo as de cidades pequenas e, em muitos casos, podem ser obtidos como sobras de materiais de construção, os quais podem ser reutilizados de forma criativa. A tangibilidade e familiaridade desse material, em contraste com materiais cênicos mais especializados, como estruturas montadas com Box Truss², desempenham um papel crucial na aproximação com o público, oferecendo alternativas acessíveis para a construção de elementos cenográficos que se relacionam mais diretamente com o cotidiano das pessoas. Nesse contexto, tanto as estruturas cenográficas quanto as estruturas luminosas seguiram esse princípio. No caso das estruturas luminosas, além do uso das bases de tubos de PVC, incorporamos lâmpadas incandescentes e de LED, que também podem ser facilmente adquiridas em estabelecimentos convencionais, evitando a necessidade de equipamentos teatrais especializados.

Essas estruturas deveriam ser desmontáveis de modo a caber em malas de viagem convencionais, juntamente com os outros elementos e objetos cenográficos. Além da estrutura feita de PVC, o cenário inclui uma árvore confeccionada em tecido, o que possibilita sua compactação e acomodação em uma mala. Também fazem parte do cenário dois bancos feitos de papelão, igualmente dobráveis e leves. Além desses elementos cenográficos e luminosos, trabalhamos com diversos adereços cênicos, utilizados tanto no cenário quanto no figurino, os quais contribuíram para estabelecer a atmosfera das cenas e caracterizar o espaço e as personagens.

O figurino, em consonância com o conceito de vestimenta de trabalho no teatro de agitprop, consistiu em macacões operacionais³ de cor branca. Os adereços eram adicionados a esses figurinos para caracterizar as personagens em diferentes cenas. As cenas foram estruturadas de forma episódica e nem sempre interligadas, com as seguintes personagens: Avó, Neta, Cobra, Caçador, Sonhadora, Agrobó, Peão, Moça do guichê, Gato, Eduardo Francisco Nogueira Angelim da Silva (agricultor), atendente do cartório de Imóveis, Caboclos e Trabalhadores Rurais.

² Estruturas de Box Truss, também conhecidas simplesmente como “trusses” ou “treliças”, são elementos arquitetônicos ou de engenharia que consistem em barras interligadas formando uma estrutura rígida e leve. Essas estruturas são frequentemente usadas na construção de palcos, eventos ao vivo, suportes para iluminação, telões de vídeo, estruturas de exposição, e muitas outras aplicações onde é necessário suporte, estabilidade e a capacidade de suspender equipamentos.

³ Vestimenta usada em diversos contextos de trabalho, geralmente em ambientes onde há necessidade de proteção, seja contra sujeira, substâncias químicas, ou outros perigos. É frequentemente utilizado por trabalhadores em setores como a indústria, construção civil, manutenção, limpeza e em algumas profissões técnicas.



Figura 4. Cena do primeiro encontro do Caçador/Guerreiro com a Cobra.

Fonte: Foto tirada na estreia do experimento cênico, pertencente ao arquivo do GPHPC – Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena.

#paratodomundover

Na imagem, uma foto colorida do experimento “Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai”. No primeiro plano da foto ao lado esquerdo uma atriz vestindo uma grande cabeça de cobra com um tecido branco, vermelho e preto sobre as costas. Ao fundo, no segundo plano ao lado esquerdo outra atriz segura um bastão e olha para a Cobra.

As caracterizações eram bastante simples, sendo que um único acessório definia as personagens: a Avó era identificada por um lenço amarrado na cabeça, a Neta usava uma faixa representando um embornal. Além disso, essas personagens passavam por transformações: a Avó se tornava a Cobra, utilizando uma cabeça grande feita de papel machê e uma cauda de tecido, enquanto a Neta se tornava um Caçador/Guerreiro ao empunhar um bastão, simulando um tipo de tacape⁴.

O Agrobay era caracterizado com um chapéu e cinto com fivela no estilo Cowboy. A Sonhadora, namorada do Agrobay, usava uma pequena bolsa rosa-choque e, em uma cena específica, aparecia com uma ecobag também rosa-choque. As atendentes, Moça do guichê e Atendente do cartório de imóveis, surgiam de trás de uma mala coberta por um tecido preto, simulando um balcão de atendimento. Os Trabalhadores rurais e Caboclos eram caracterizados ora com grandes chapéus de palha, ora carregando ferramentas representadas por bastões. O Gato também utilizava um chapéu de cowboy e carregava um bloco de notas e uma caneta.

⁴O tacape é uma arma indígena contundente, usada para golpear adversários em combates corpo a corpo.



Figura 5. Personagens Agrobroy e Sonhadora.

Fonte: Foto tirada na estreia do experimento cênico, pertencente ao arquivo do GPHPC – Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena.

#paratodomundover

Na imagem, uma foto colorida do experimento “Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai”. No centro da foto há duas atrizes vestidas com roupas brancas, a atriz do lado esquerdo porta no braço uma pequena bolsa rosa e a atriz à direita porta um chapéu e cinto no estilo Cowboy.

Além das caracterizações, foram introduzidos adereços musicais e sonoros na encenação, como uma placa de latão que reproduzia o som de trovões, efeitos de chuva criados com tampinhas de garrafas PET e sementes de jatobá. Também foram utilizadas gungas⁵ amarradas nos tornozelos para simbolizar o trabalho escravo do período colonial, uma bandeira com a cruz de malta para representar as caravelas das invasões das Américas, bem como grillhões e algemas de punhos e tornozelos. Todos esses elementos estavam dispostos na estrutura do cenário ou ao redor dele, de forma acessível, permitindo mudanças dinâmicas nas cenas, personagens e ambientações.

O trabalho relacionado aos elementos visuais e à prática do teatro de agitação e propaganda nos laboratórios conduzidos pelo Coletivo Fuzuê continua em desenvolvimento. A própria estrutura cênica planejada para a estreia da produção “Toró: ode à natureza ou quando o crime

⁵ “Gungas” são objetos utilizados nas celebrações religiosas e culturais do Congado, uma manifestação tradicional afrodescendente. No contexto do Congado, as “gungas” são pequenos sinos ou chocalhos. Esses chocalhos, geralmente feitos de metal, são amarrados aos tornozelos dos integrantes do Congado e produzem um som característico quando os dançarinos movimentam-se. As gungas desempenham um papel importante nas festividades do Congado, contribuindo para a musicalidade e a atmosfera festiva das celebrações.



Figura 6. Cena *Invasores sem escrúpulos*.

Fonte: Foto tirada na estreia do experimento cênico, pertencente ao arquivo do GPHPC – Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena.

#paratodomundover

Na imagem, uma foto colorida do experimento “Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai”. No centro da foto há duas atrizes sentadas, vestidas com roupas brancas, a atriz do lado esquerdo um violão e a atriz à direita um pequeno chocalho. Ao fundo das duas há uma bandeira branca com a cruz de malta desenhada em vermelho.

acontece como a chuva que cai” sofreu algumas adaptações à medida que se ajustava às circunstâncias da itinerância do experimento teatral. O que apresentamos aqui são considerações iniciais que requerem aprofundamento e discussão adicionais, em colaboração com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e com nossas parcerias de pesquisa e trabalhos acadêmicos em curso, incluindo dissertações, projetos de iniciação científica e atividades docentes em desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância** [livro eletrônico] : a intenção do popular no engajamento político. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2002.

A large, vertical image of green leaves with prominent veins, serving as a background for the page.

17

PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSION CÊNICA



20 ANOS DE TEATRO MÁQUINA: processos criativos em revisão

Francimara Nogueira Teixeira¹

RESUMO

O presente artigo coloca em revisão a trajetória do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza-CE, do qual participo como artista e que completa em 2023 vinte anos de pesquisa e criação continuada. O objetivo é o de apresentar como o grupo vem desenvolvendo sua linguagem ao longo de sua história, percorrendo seu modo de produzir em alguns espetáculos de trajetória mais extensa, fazendo uma exposição dos materiais poéticos que foram importantes para a criação desses trabalhos e assim trazer à tona as urgências ligadas à manutenção, à produção, à comunicação e às práticas formativas. Dessa forma, são feitas considerações sobre como, em processos colaborativos de teatro de grupo, as crises (sejam estéticas, políticas, econômicas e/ou sanitárias) tem ao mesmo tempo colocado continuamente em xeque as funções desempenhadas por cada um dos atores e em risco permanente a própria existência do grupo, reverberando criativamente em soluções que cruzam crise e sobrevivência.

Palavras-chave: Teatro Máquina; processo criativo; teatro de grupo.

ABSTRACT

This article reviews the trajectory of the Teatro Máquina group, from Fortaleza-CE, in which I participate as an artist and which will complete twenty years of continued research and creation in 2023. The objective is to present how the group has been developing its language throughout its history, covering its way of producing in some shows with a longer trajectory, making an exhibition of the poetic materials that were important for the creation of these works and thus bringing to it highlights the emergencies linked to maintenance, production, communication and training practices. In this way, considerations are made about how, in collaborative group theater processes, crises (whether aesthetic, political, economic and/or health) have at the same time continually called into question the functions performed by each of the actors and put them at risk. the very existence of the group, creatively reverberating in solutions that intertwine crisis and survival.

Keywords: Teatro Máquina; creative process; group theater.

A crise é o meio-termo constitutivo da coragem de existir.
Paul Ricouer

¹ Francimara Nogueira Teixeira (Fran Teixeira) é professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE. Docente permanente do PPGArtes (IFCE) e docente colaboradora do PPGArtes (UFC). Encenadora. Artista do Teatro Máquina. E-mail: franteixeira00@gmail.com

Sabemos que, em teatro de grupo, as saídas encontradas pelos artistas para a afirmação de sua autonomia criativa se revelam tanto em suas referências quanto na forma própria de desenvolver estratégias de expressão e modos de produzir a partir - e em fricção - com essas referências. Um dos principais desafios dos criadores contemporâneos é poder dar uma forma própria aos assuntos que lhe são pertinentes. Um dos trabalhos de revisão e crítica da própria trajetória consiste em poder reconhecer o papel das influências estéticas, em perceber de que forma a essas influências vão se somando outras referências e em analisar como o grupo vai se reinventando e desenvolvendo novas estratégias a cada processo criativo.

Interessa aqui percorrer, ainda que sinteticamente, os modos de produzir que o grupo Teatro Máquina, de Fortaleza-CE, vem desenvolvendo, revisitando criticamente alguns processos criativos como os de *O Cantil* (2008), *Diga que você está de acordo! MÁQUINAFATZER* (2014) e *Nossos Mortos* (2018), com o propósito de, assim, poder reunir elementos que ajudem a refletir sobre a história de um grupo de teatro que chega aos seus vinte anos.

Para tanto, elejo como motores de investigação:

- fazer um levantamento e exposição dos materiais poéticos que foram importantes para a criação de cada um desses trabalhos;
- visitar alguns procedimentos surgidos nas práticas colaborativas;
- refletir sobre as possíveis tensões que surgem durante as decisões compositivas;
- problematizar a ideia de teatro de grupo;
- considerar, na investigação, questões que giram em torno de uma prática continuada em teatro de grupo;
- refletir sobre as ideias de crise em processos criativos e em práticas continuadas.

Para tanto, inicio esse artigo com a apresentação do grupo e depois percorro os trabalhos mencionados, fazendo uma exposição dos materiais poéticos e de alguns procedimentos surgidos durante a criação desses trabalhos.

Com a noção de crise, como apresentada por Paul Ricouer (1988), trago o suporte necessário à reflexão final sobre os vinte anos de trajetória do grupo.

SOBRE O TEATRO MÁQUINA

O Teatro Máquina é um grupo da cidade de Fortaleza, no Ceará. Surgido em 2003, vem, nesses vinte anos, trabalhando na manutenção de seu repertório, no desenvolvimento de projetos formativos e na criação de espetáculos. Para o coletivo de artistas formado atualmente pelos atores Ana Luiza Rios, Fabiano Verissimo, Levy Mota, Loreta Dialla, Marcio Medeiros e eu, Fran Teixeira, como encenadora e dramaturgista, as práticas criativas são também práticas políticas.

O grupo faz parte da geração de coletivos teatrais que surge em Fortaleza a partir do ano 2000 e que se engaja na defesa do teatro de grupo, através do desenvolvimento de um trabalho continuado e da afirmação de uma criação compartilhada. Em 2012, o ator e produtor Rogério Mesquita, integrante do Grupo Bagaceira de Teatro, também de Fortaleza, escreveu um texto introdutório so-

bre o teatro cearense que compõe a publicação *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste* (Yamamoto, 2012), no qual o Teatro Máquina é um dos grupos entrevistados. Nesse texto, Mesquita trata do teatro de grupo no Ceará àquela época e apresenta o contexto de surgimento dos grupos mais recentes:

Nesse novo milênio, os grupos surgidos a partir de 2000, são frutos diretos ou indiretos da prática de produção instalada pelo Colégio de Direção ou surgem dos novos cursos de graduação em teatro do IFCE, URCA e UFC. Os festivais de esquetes da cidade são a vitrine viva dessa nova produção e primeiro palco de vários grupos. No início da década de 2000 surgiram o Palmas Produções, Grupo Bagaceira, Teatro Máquina, Pavilhão da Magnólia, Grupo Parque de Teatro, Grupo 3x4, Cia Vão, Teatro de Caretas, Grupo Mimo, Grupo Imagens, Coletivo Cambada, Grupo Ninho, entre outros. Esses grupos todos com novos autores, diretores e atores recolocaram o Ceará no mapa do pensamento da produção teatral do Brasil, aproveitando o investimento feito na produção nordestina através de editais nacionais que serviram como modelo para editais estaduais e municipais. (Mesquita, 2012, p.27).

Em nosso trabalho, desenvolvemos processos criativos intensos, com princípios de criação e objetos de investigação escolhidos a partir do entendimento do teatro como lugar de encontro, de risco, de desnorteamento e de invenção de realidades. Além dos espetáculos, faz parte da pesquisa do grupo a realização de debates, residências, promoção de eventos artísticos, publicação de pesquisas, desmontagens, demonstrações técnicas e a oferta de cursos e oficinas, sempre em processo colaborativo.

O teatro de grupo no Brasil tem se caracterizado, especialmente nas últimas três décadas, por práticas colaborativas de criação. As funções criativas, pedagógicas e administrativas são divididas entre seus integrantes, mas é preservada a figura de alguém (um ou mais artistas do grupo) que realiza uma síntese do material improvisado e reunido durante a criação e estrutura o processo colaborativo. A prática colaborativa se difere das práticas de criação coletiva. Sobre o tema há uma vasta literatura produzida por críticos, pelos grupos de teatro e por grupos de pesquisa ligados às universidades: Abreu (2011), Carreira (2007), Piccon-Vallin (2011) e Trotta (2008).

Os artistas desempenham múltiplas funções nas rotinas criativa e organizacional do grupo. Os processos criativos que podem ou não gerar novos espetáculos partem, em sua maioria, de proposições dramáticas desenvolvidas através de procedimentos variados de improvisação e criação. No caso do Teatro Máquina, o esforço do grupo está centrado em descobrir possibilidades narrativas, ancoradas, especialmente, nas questões que se tornam urgentes ao teatro.

O estudo da dramaturgia e das ideias que conformam o teatro épico como uma poética tem estimulado o grupo a descobrir as suas próprias formas de narrar. Para o Teatro Máquina, esse é o principal legado dessa poética: sua convocação à autonomia para a produção - na cena - de pensamento e ação próprios, vivos e intensos. É nela, na cena, que podem ser postos à prova os mecanismos que revelam ao público como ação e representação são construídas.

Expor o teatro ao exame, assumir e mostrar as chaves da criação são desafios trazidos pelo teatro épico e que o grupo assume como princípios para investigar formas de narrar através do corpo e da presença. Investigar a potência do fragmento através da interrupção da ação, do comentário,

da citação, da separação dos elementos e do desenho claro do gesto tem sido desafios criativos importantes ao longo da trajetória do grupo.

A obra de Brecht já foi ponto de partida e inspiração para quatro criações do Teatro Máquina. Em 2003, o grupo encenou *Quanto custa o ferro?* (*Was kostet das Eisen?*, 1938). Em 2008, *A exceção e a regra* (*Die Ausnahme und die Regel*), peça didática de 1938, foi base para o roteiro sem falas do espetáculo *O Cantil*. Já o *Documento Fatzer* (*Fatzer Dokument*) e o *Comentário Fatzer* (*Fatzer Kommentar*), um complexo de textos inacabados escritos entre 1926 e 1931, foram fundamentais para a pesquisa do espetáculo que o grupo criou em 2014, o *Diga que você está de acordo! MÁQUINA-FATZER*.

Em 2018 o grupo estreou *Nossos Mortos*, um trabalho que se utilizou para a criação de sua dramaturgia de quatro versões da tragédia *Antígona*, entre outros materiais. Uma dessas versões foi a *Antígona* que Brecht escreveu em 1947, a partir da tradução de Hölderlin.

Além desses espetáculos, vale lembrar também de *João Botão* (2010), *Ivanov* (2011), *Leonce e Lena* (2012) e *Paraíso* (2019). Em todos esses trabalhos, as dramaturgias foram tratadas como materiais que mobilizavam o grupo a tomar uma atitude diante do texto ou da proposição criativa em questão e em abordá-los como um dispositivo poético para que uma determinada ação derivasse dessa abordagem.

Os processos criativos do grupo acontecem em diferentes fases, onde me envolvo ora como dramaturgista, ora como encenadora, ora como observadora. Meu trabalho tem sido o de convocar a criação compartilhada e também de participar dela através das minhas colaborações para o texto e para a cena. Os atores têm produzido os projetos e espetáculos, planejado ações de circulação e formação, gerido as atividades administrativas e, juntos, temos pensado e desenvolvido estratégias para manter o grupo como lugar de pesquisa e produção.

Passo a tratar, a seguir, dos processos de criação de *O Cantil* (2008), *Diga que você está de acordo! MÁQUINA-FATZER* (2014) e *Nossos Mortos* (2018), a fim de poder traçar, ao final, considerações sobre como, em processos colaborativos de teatro de grupo, as crises (sejam estéticas, políticas, econômicas e/ou sanitárias) tem ao mesmo tempo colocado continuamente em xeque as funções desempenhadas por cada um dos atuantes, já tão diversas e acumulativas, e em risco permanente a própria existência do grupo, reverberando criativamente em soluções que cruzam crise e sobrevivência.

SOBRE O ESPETÁCULO O CANTIL, DE 2008

Na criação de *O Cantil* o grupo se desafiou a realizar um espetáculo que investigasse profundamente o gesto em sua potência narrativa. Os ensaios foram orientados por um roteiro de ações, sem diálogo nem falas, já previamente escrito por mim. Esse roteiro surgiu de uma leitura da peça *A exceção e a regra* (Brecht, 1990), escrita por Bertolt Brecht, em 1938. O roteiro foi inspirado nas sete primeiras cenas dessa peça e “se concentrou na viagem pelo deserto já depois da *Dispensa do Guia no Posto de Han*, sem chegar às cenas finais, a cena 8, *Canção dos Tribunais* e a cena 9, *Julgamento*, nas quais o crime cometido ao final da viagem é levado a julgamento” (Teixeira, 2023, pag.318-319).

Em sala de ensaio, o grupo definiu uma sequência de ações para investigar e repetir, a fim de contar a história que se passa entre dois homens, um patrão e um empregado, que seguem em uma viagem árdua e na qual os limites entre a sobrevivência, a desconfiança, o medo, a exploração e o abuso de poder serão redimensionados. O processo criativo foi longo e cheio de descobertas². Envolveu pesquisa sobre bonecos de manipulação direta na tradição do Bunraku, com leituras e oficinas com o Grupo Tupiniquim³, que atua em Fortaleza com teatro de bonecos desde 1985 e bastante discussão sobre a função do gesto no teatro épico.

Como nesse trabalho a palavra estava por princípio suprimida, a investigação gestual era a principal matéria poética. A partir do gesto, da sua construção, da sua definição, das suas qualidades, da sua precisão e da sua exibição foram sendo definidas as sequências e cenas. Os atores foram ganhando mais segurança com a criação, em um aprendizado contínuo durante nove meses de ensaio. O todo do espetáculo só se formalizou muito perto da estreia, quando a música, a luz e a profundidade da caixa cênica puderam ajudar a estruturar melhor o trabalho (Figura 1).



Figura 1. Cena de *O Cantil*. Aline Silva e Levy Mota como atores-manipuladores. Edivaldo Batista e Márcio Medeiros como atores-bonecos.

Fonte: Fotografia de Deivyson Teixeira.

#paratodomundover

Um ator mexe em um carrinho carregado com bagagem de dois viajantes e outro ator lê um mapa sentado em um banco. Os dois estão de branco e atrás deles há outros atores de preto. A iluminação destaca os atores de branco e os elementos de cena.

² O artigo *O Cantil: laboratório de investigação formal sobre o gesto*, publicado recentemente na Revista *Moringa*, da UFPB, descreve minuciosamente o processo criativo desse trabalho. (Teixeira, 2023).

³ Mais sobre o Circo Tupiniquim: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agen-te/59454/#/tab=sobre..>

Nessa época o grupo tinha cinco anos e estávamos comemorando os primeiros prêmios, as primeiras aprovações em editais nacionais, as primeiras viagens para festivais, os primeiros convites. Como grupo, ainda não entendíamos a complexidade da criação de uma obra e do impacto desse processo no cotidiano profissional de um coletivo, mas já nos sabíamos comprometidos com nossa história e também uns com os outros e cuidávamos, de forma um tanto quanto intuitiva ainda, da nossa própria gestão e futuro.

Com esse espetáculo, além de uma temporada em 2008 de dezoito apresentações no Centro Cultural São Paulo, participamos de praticamente todos os festivais brasileiros e em 2015, do Festival de Teatro de Habana. Sabemos que com esse trabalho, nos foi apresentada a realidade de um grupo de teatro profissional.

Como *O Cantil* é um espetáculo que ainda mantemos em repertório, desenvolvemos alguns exercícios e jogos derivados do processo criativo e temos feito circular essa pedagogia em oficinas e situações de troca e compartilhamento de práticas. Parte desses exercícios se encontram em uma publicação comemorativa dos 10 anos do grupo, o Caderno Teatro Máquina 2003-2013. Nele há também uma versão atualizada do roteiro de ações escrito para *O Cantil*. (TEATRO MÁQUINA, 2013, p. 27).

SOBRE O ESPETÁCULO DIGA QUE VOCÊ ESTÁ DE ACORDO! MÁQUINAFATZER, DE 2014

O espetáculo estreou em julho de 2014. O trabalho com o material começou em 2012, ainda durante a minha pesquisa de doutorado no PPGAC da UFBA. Em 2013, o projeto de pesquisa para a encenação foi contemplado no Laboratório de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes, equipamento mantido pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará e tivemos a oportunidade de receber a tutoria do diretor argentino Guillermo Cacace⁴. Os encontros com Cacace e também com Michael Wehren⁵ e Stephane Brodt⁶ foram fundamentais para as escolhas e decisões que foram sendo tomadas para que o espetáculo ganhasse sua forma.

Essas decisões e escolhas compositivas tem a ver com dar forma a alguns assuntos postos pelo Complexo Fatzer (Mantovani, 2011):

- o confinamento
- a espera
- o sexo e a fome
- o embrutecimento
- o diálogo impossível – o incompreensível

O que chamo de Complexo Fatzer se conforma em uma série de fragmentos não finalizados por Brecht (1997):

⁴Guillermo Cacace é um professor de teatro (IUNA) e encenador argentino. Gestor da Sala Apacheta, em Buenos Aires.

⁵Michael Wehren é um pesquisador alemão que integra o grupo Friendly Fire, sediado em Leipzig, Alemanha.

⁶Stephane Brodt é ator e encenador. Com Ana Teixeira, criou o Amok Teatro (RJ).

Fatzer é um fragmento em progresso. Brecht trabalhou com ele entre 1926-1930, cobrindo mais de 500 páginas com inúmeros rascunhos da história, cenas dramáticas, peças de coro, notas teóricas e pedaços de frases pouco decifráveis. Espalhados por diferentes pastas e cadernos de notas, peças deste material também podem pertencer a outros projetos e fragmentos da época (tradução nossa)⁷.

Diante desse material, compreendemos que o nosso trabalho não era exatamente o de dar forma a esses assuntos, mas antes o de, realizando uma certa reversão metodológica (Kastrup, 2015), enfrentar os fragmentos para compreender as formas que poderiam aparecer desse enfrentamento. Nosso Fatzer não tinha a pretensão de encenar os fragmentos, mas de, ao encontrarmos a nossa maneira de ordená-los, dar forma a um teatro que ainda não conhecíamos e que o trabalho com esses fragmentos nos apresentava.

Expor como ferida aberta os problemas que entravam as conquistas coletivas, as lutas históricas. Se o grupo de soldados da fábula de Brecht opta pela deserção como oportunidade e não como uma decisão amplamente discutida, a deserção se torna um embate dos soldados com o que eles mesmos se tornaram e expõe como as decisões coletivas podem ser falsamente defendidas em um ideário comum.

A questão para nós, do Teatro Máquina, foi como dar forma ao problema-Fatzer, que é amplo e controverso e que aparece na dramaturgia também em transformação. Chegamos, depois das improvisações, ao interesse em perseguir algumas questões urgentes ao teatro postas pelo Fatzer. Uma delas, indicada pela lida com os fragmentos, foi a de que seria preciso sair da perspectiva intelectual e passar a tratar a questão como física, explorar a animalidade dos corpos, a deterioração, a barbárie, o que os soldados não podem mais contar, o que não pode mais ser contado: “Não quero saber como foi a guerra, não quero mais fazer a guerra” (BRECHT, 2002, pag.76), diz o Fatzer.

Para nós era preciso fazer do espetáculo uma exposição de que estamos permanentemente em guerra, procurando a guerra, mesmo quando nos afastamos dela, ou quando pensamos nos afastar dela. Com esse material, Brecht nos trazia concretamente a urgência de encarar a crise da fábula, da personagem, da ação, criando espaço aberto para a experimentação e convocando-a quase como a única via para a criação (Figura 2).

Na época da montagem desse espetáculo já tínhamos dez anos de grupo. As funções estavam mais bem definidas, nos dividíamos entre a gestão dos projetos de montagem, de circulação, de gestão da sede de trabalho, além de cuidar de todo o controle financeiro e conseguíamos nos envolver em diferentes frentes concomitantemente. No caso do Fatzer, mergulhamos profundamente no processo, com o cuidado e a intensidade que o mesmo pedia. Pela primeira vez vivíamos plenamente um processo colaborativo, em toda a sua dimensão, o que ocorreu também porque contávamos com recursos financeiros para a montagem que nos davam a possibilidade de compor uma equipe ampla e comprometida para criar com alguma tranquilidade.

Durante esse processo, se revelou fundamental o trabalho com os materiais e com o detalhe realista, a fim de explorarmos as texturas, os volumes, a concretude dos elementos e objetos e suas qualidades sonoras para a cena. Tomávamos os materiais em suas possibilidades iniciais para depois

⁷ “Fatzer is a fragment in progress. Brecht worked on it from 1926 to 1930, covering over 500 pages with numerous drafts of the story, dramatic scenes, chorus parts, theoretical notes and bits of sentences barely decipherable. Spread out over different folders and notebooks, parts of this material might also belong to other projects and fragments of that time.” (Wilke, 1999, pag.122).



Figura 2. Cena de Diga que você está de acordo! MAQUINAFATZER. Da esquerda para a direita vê-se os atores: Fabiano Veríssimo, Loreta Dialla e Márcio Medeiros. Ao fundo Levy Mota e Felipe de Paula.

Fonte: Fotografia de Luiz Alves.

#paratodomundover

Cinco atores estão com os braços erguidos e dançam uma coreografia. Atrás deles há uma cenografia em madeira representando o teto de uma casa.

os desmantelarmos e descobrir outras potências para além das realistas. O trabalho com o Fatzer foi um grande montar e desmontar das nossas certezas compositivas, dos princípios poéticos e operou em nós um verdadeiro corte nos nossos modos de produzir, deixando marcas significativas na forma de nos entendermos fazendo teatro, a partir de então.

SOBRE O ESPETÁCULO NOSSOS MORTOS, DE 2018

A ideia de criação de *Nossos Mortos* surgiu em uma viagem que o Teatro Máquina realizou em 2015, dentro de um projeto de pesquisa que se chamava Sete Estrelas do Grande Carro⁸. Nessa viagem, o grupo visitou, entre outros lugares, o Sítio Caldeirão da Santa Cruz do Deserto⁹. O encontro

⁸ Sete Estrelas do Grande Carro do Teatro Máquina foi um projeto de viagem e pesquisa contemplado no Edital Rumos Itaú 2013.

⁹ A comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto foi criada em meados de 1926, em um sítio na cidade de Crato, no Cariri, região sul do Estado do Ceará, nordeste brasileiro. A comunidade formada por trabalhadores do campo sob liderança do Beato José Louren-

com a história do beato José Lourenço e a histórias de fantasmas contadas pelos moradores do Sítio foram se fundindo no que, em 2018, viria a se tornar parte essencial da montagem de *Nossos Mortos*.

Nesse trabalho, a investigação criativa transitava entre pelo menos cinco diferentes frentes que se retroalimentavam:

1. o interesse em encontrar novas formas de narrar comprometidas politicamente com nosso tempo e com nosso lugar;
2. o desejo de expor cenicamente o massacre do Sítio Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, cujos corpos até hoje estão desaparecidos;
3. o trabalho com a voz como material poético;
4. o desenvolvimento de uma dramaturgia intertextual, a partir de diferentes versões da *Antígona*;
5. o papel da narração na articulação de diferentes tempos históricos;

Na pesquisa para a criação de *Nossos Mortos* (Figura 3), o Teatro Máquina buscou formas de tratar cenicamente da defesa do direito natural de sepultar um familiar. Através da voz mítica de *Antígona*, o grupo pretendeu dar voz ao massacre do Caldeirão, através de depoimentos de remanescentes do massacre, de documentos históricos comentados pelas atrizes e da pesquisa de campo realizada durante a Romaria de Finados, no qual o grupo entrou em contato com os cantos fúnebres ainda preservados por um coletivo de mulheres que tem como ofício o exercício do canto como ritual de despedida e endereçamento sagrado dos mortos.

A musicalidade religiosa do sertão nordestino foi a base fundamental para a criação de ambiências sonoras e visuais, compondo com cenografia e iluminação a materialidade cênica desse trabalho. O trabalho se centra na atuação de duas atrizes, acompanhada por músicos que tocam em cena, revivendo a tradição de velar os mortos através da narração, do canto, da dança e da repetição de determinados gestos essenciais.

Nesse trabalho o grupo se aproximou, em uma revisão importante de seus interesses estéticos, de todo um novo universo de histórias e formas de contá-las e faz desse encontro um confronto necessário com sua poética e seus modos de produzir. Interessado em descobrir formas particulares de narrar, o grupo se perguntava, diante do estudo de *Antígona*, sobre como encarar, por exemplo, a tragédia, um dos grandes modelos ocidentais de escritura dramática, como uma nova forma hoje? Ela se conformaria aos nossos tempos? Como reinventar gestos e atitudes narrativas e conformá-las hoje em experiências estético-políticas que pudessem discutir temas urgentes do nosso tempo? (Oliveira e Teixeira, 2021).

Para a criação de *Nossos Mortos*, tanto a *Antígona*, na versão escrita por Brecht, como as outras versões do mito foram fontes de pesquisa e inspiração para o grupo justamente pelo que poderiam ensinar sobre composição. Ou seja, nem no caso de *O Cantil*, nem no caso de *Diga que você está de acordo!*, tampouco no caso de *Nossos Mortos*, o texto (ou os fragmentos) escritos por Brecht foram seguidos. Não foram feitas adaptações, nem transposições do texto escrito para a cena, nem muito menos se partiu das disposições cênicas indicadas no modelo.

ço se estabeleceu em terras que foram confiadas a ele pelo Padre Cícero. Em 1937 foi brutalmente dizimada pelo Exército Brasileiro. Os corpos das vítimas ainda permanecem desaparecidos.



Figura 3. Cena de *Nossos Mortos*. Silhueta da atriz Ana Luiza Rios com cenografia do espetáculo em backlight.

Fonte: Fotografia de Luiz Alves.

#paratodomundover

Silhueta em perfil de uma atriz que toca uma rabeca. Atrás dela há um círculo de cor alaranjada representando o sol.

O desejo criativo do grupo nessas obras se moveu pela possibilidade de compreender cênica e contemporaneamente uma possível aplicação brechtiana desses materiais e dos propósitos contidos neles hoje e aqui. Por aplicações brechtianas relativas às escolhas compositivas, o grupo se orienta pela necessidade de definir a função social da história que escolhe contar e encenar e de se lançar na experimentação cênica de um trabalho construído a muitas mãos.

A trajetória do Teatro Máquina vem se afirmando em criações que confundem cada vez os limites entre dramaturgia e encenação e tem endereçado o grupo a desenvolver a sua própria dramaturgia da cena, em um trabalho permanente com a separação dos elementos no teatro, com as possibilidades narrativas surgidas dessa operação e com o esforço determinado na recriação de um campo político no teatro no qual os espectadores se tornem co-fabuladores.

Ao mesmo tempo que, com *Nossos Mortos*, o grupo chega a uma compreensão de seu percurso artístico cada vez mais comprometido com nosso tempo e nossa história, os modos de produzir já não encontram suporte em uma rotina regular e, por volta dos quinze anos de trabalho contínuo, esses modos passam a clamar por uma revisão. Para tanto, investigar a noção de crise se apresenta como uma chave importante para refletir sobre essa trajetória que hoje, aos vinte anos, se reconhece em um importante momento crítico.

CRISE E REINVENÇÃO

Um grupo de teatro que se entende dentro das práticas de teatro de grupo, ao atravessar a crise econômica que se anunciou de forma mais severa para o campo cultural e artístico desde o golpe contra o governo Dilma em 2016 e que se aprofundou entre os anos da pandemia, se vê diante da necessidade de rever radicalmente seus modos de trabalho e de inventar uma nova realidade para suas rotinas de pesquisa e ensaio. Essa crise, inicialmente econômica, revelava ao Teatro Máquina toda uma problemática ainda difícil de encarar, mas que, urgia em ser deflagrada: a que nos perguntava se os nossos modos de produção ainda poderiam permanecer os mesmos.

Chegar aos vinte anos é motivo mais que justo para celebrar uma história. É motivo também para remexer nessa história e, assim, formular perguntas-problema como essa e que possam desestabilizar a própria trajetória de um grupo e seus modos de trabalho, num certo desejo benjaminiano de escovar nossa própria história a contrapelo. As crises estéticas, políticas, econômicas e/ou sanitárias, com as quais temos lidado vem desafiando o grupo a rever seus modos de trabalho, suas rotinas de encontro, suas escolhas estéticas e as funções desempenhadas por cada um dos seus atuantes. Como desdobrar tal situação em soluções que cruzem experiência e invenção e que mobilizem uma possível estagnação em criatividade?

Paul Ricouer (1988) realizou uma conferência em novembro de 1986 em que se pergunta: Será a crise um fenômeno especificamente moderno¹⁰? Para tentar responder a essa pergunta, Ricouer decide investigar a noção de crise, observando-a pelo que ele denomina de três ordens de razões. A primeira dessas ordens é a que identifica a polissemia que a noção de crise carrega, com um risco grande de ser tomada de forma equivocada e superficial, já que há aplicações tão variadas quanto distintas para o termo. Interessado em discutir se um termo envolvente como esse não seria um termo falso, entende que para encontrar um certo comum entre “uma crise de choro, uma crise ministerial, uma crise de valores ou civilização” (1988, pag.1) seria apropriado realizar uma revisão da noção de crise a partir dos conceitos regionais, a seu ver menos passíveis de contestação.

Na sua investigação, podemos associar à noção de crise algumas características bastante operativas para realizar uma revisão crítica da trajetória de um grupo de teatro como o Teatro Máquina. Ricouer nos aponta algumas dessas características, ao definir crise como:

- um fenômeno transitório e periódico;
- com caráter decisório;
- que faz confrontar o passado e o futuro;
- que opera necessariamente uma descontinuidade entre o equilíbrio anterior e o equilíbrio que emerge;
- que opõe positivamente criatividade versus estagnação;
- que sintetiza um período crucial de vulnerabilidade e de potencialidade acentuadas;

¹⁰ O texto *Será a crise um fenômeno especificamente moderno?* (LA CRISE: UN PHÉNOMÈNE SPÉCIFIQUEMENT MODERNE?) foi originalmente publicado na *Revue de Théologie et de Philosophie*, n.120, de 1988. Um projeto da Universidade de Coimbra, autorizado pelos Conselhos Científico e Editorial do Fonds Ricoeur tem disponibilizado vários textos de Ricouer com a tradução para o português de Hugo Barros, corrigidos por Maria Luísa Portocarrero, sua coordenadora.

- que tem um poder revelador;
- que contém quatro tempos de desenvolvimento (deflagração, depressão, retomada e retorno ao seu próprio ciclo); e
- que tem o compromisso como fundamento para a saída dela mesma.

Chegar aos vinte anos de teatro no Brasil é se ver inevitavelmente na encruzilhada entre um horizonte de expectativas amplas, um passado alicerçado em fortes experiências exitosas e um futuro bastante incerto. Essa encruzilhada produz concomitantemente uma crise e um movimento que a performa, interessado em alimentar-se da crise para reinventar-se diante dela.

Diante dessa encruzilhada, vale retomar a discussão trazida por Ricouer e observar a crise em seus tempos de desenvolvimento, assegurando-se no compromisso que temos uns com os outros e com o próprio teatro como fundamento para encontrar uma saída para a crise:

O compromisso é então o único meio de discernir uma ordem de valores, capaz de intimar-me – a uma hierarquia do preferível -, identificando-me com uma causa que me ultrapassa. O compromisso é deste modo a origem de uma convicção – termo igualmente hegeliano – que constitui, para a pessoa, a verdadeira saída da crise. O ponto decisivo para a nossa reflexão é que é na estrutura temporal do processo de personalização que reside o dado essencial da crise. O compromisso é esse esforço dirigido para a formação do futuro humano: a crise nasce assim na encruzilhada em que o compromisso luta contra a tendência para a inércia, para a fuga, para a deserção. (Ricouer, 1988, pag.12)

Para o Teatro Máquina, a manutenção do grupo é uma atividade fundamental para a história que temos construído para o teatro em Fortaleza. Um grupo se mantém através do compromisso que firma com sua cidade e com seu público através dos projetos que idealiza e realiza, dinamizando suas atividades, tornando-as sustentáveis, impactando seu contexto econômico, artístico e socio-cultural. As políticas que compreendem a importância da manutenção das atividades de um grupo de teatro são políticas que também estão contribuindo para manter seus integrantes estimulados a criar e a permanecer juntos, aprofundando suas matérias poéticas, agregando outros artistas, novas ideias e contribuições para a continuidade e revisão dessas atividades.

A revisão dos trabalhos antigos, bem como a gestação de uma nova obra é um processo necessário e que aproxima elementos de uma história vivida e de uma história por viver. Os artistas precisam poder aprofundar as questões que os movem e ter garantidas as condições para a gestação de obras com o tempo que for necessário, porque o ambiente da criação em grupo, raramente pacífico, é o da escuta e da partilha de opiniões, da construção coletiva, da imersão e da descoberta. Aprofundar a crise e fundar novas obras para que venham outros grupos e outros vinte anos e para que possamos encarar criativamente as novas encruzilhadas sem apelar para a inércia, a fuga ou a deserção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, K. Da retomada ao dissenso. Notas sobre experiência e forma no teatro brasileiro contemporâneo. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BRECHT, B. **A exceção e a regra**. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, vol. 4. (Teatro completo em 12 volumes).

_____. **Fatzer**. Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Stücke 10. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. (Werke, Band 10).

_____. **O declínio do egoísta Johann Fatzer**. Org. Heiner Müller. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. **Subtexto** (revista de teatro do Galpão Cine Horto), Belo Horizonte, no4, nov. 2007.

KASTRUP, V., PASSOS, E, ESCOSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MANTOVANI, P. **Complexo Fatzer de Brecht** -Tradução, introdução e notas. 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MESQUITA, R. No Ceará é assim... In: YAMAMOTO, F. M. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

OLIVEIRA, A.M.; TEIXEIRA, F.N. Teatro Máquina and Nossos Mortos (Our Dead): A Brechtian Theater Experience in Brazil. In: **The Brecht Yearbook** / Das Brecht-Jahrbuch 46. Markus Wessendorf (Editor); Günther Heeg (Editor); Micha Braun (Editor); Vera Stegmann (Editor); Rikard Hoogland (Contributor). Series: Brecht Yearbook | Volume: 46. Camden House, New York, 2021. 310p.

PICON-VALLIN, B. Os novos coletivos. Teatro e utopia. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

RICOUER, P. **Será a crise um fenômeno especificamente moderno?** Tradução de Hugo Barros. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/crise_fenomeno_moderno. Acesso em 20 set. 2023.

TEATRO MÁQUINA. **Caderno Teatro Máquina 2003-2013**. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2013.

TEIXEIRA, F. O CANTIL: laboratório de investigação formal sobre o gesto. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/67126>. Acesso em: 20 set. 2023.

TROTTA, Rosyane. **Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências**. Subtexto (revista de teatro do Galpão Cine Horto), Belo Horizonte: Edições CPMT, n.5, dez. 2008.

WILKE, J. The Making of a Document: An Approach to Brecht's Fatzer Fragment. **TDR: The Drama Review**, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, New York, n. 43.4, Winter, 1999.

YAMAMOTO, F.M. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

A CARTOGRAFIA E A NOTAÇÃO DE MOVIMENTO: uma possibilidade digital

Elise Hirako¹

RESUMO

O presente artigo trata da apresentação de uma maneira de registrar e cartografar o movimento por meio de tecnologias digitais, a fim de produzir os princípios metodológicos da Cartografia do Movimento por meio de Tecnologia Digital - CMT. Para tanto, foram utilizados os estudos sobre o Dance Forms, de Tom Calvert e Butoh-Fu, de Tatsumi Hijikata, por meio do conceito cartografia, aplicado em aula da disciplina Práticas Performativas em diálogo com abordagens orientais: percepção, sentidos e imaginação - CEN/UnB. Deste modo, espera-se que este princípio metodológico aplicado na cena contribua para o mapeamento e registro do movimento, e por conseguinte, auxiliar na ampliação de repertório corporal para a cena.

Palavras-chave: Processo Composicional; Registro de movimento; Arte e Tecnologia; Dança; Cartografia.

ABSTRACT

This article presents a way of recording and mapping movement through digital technologies, in order to produce the methodological principles of Movement Cartography through Digital Technology - CMT. To this end, studies on Dance Forms, by Tom Calvert and Butoh-Fu, by Tatsumi Hijikata, were used, through the concept of cartography, applied in the Performative Practices discipline class in dialogue with eastern approaches: perception, senses and imagination - CEN /UnB. Therefore, it is expected that this methodological principle applied in the scene will contribute to the mapping and recording of movement, and therefore, assist in expanding the body repertoire for the scene.

Keywords: Compositional Process; Movement record; Art and Technology; Dance; Cartography.

A CARTOGRAFIA E A NOTAÇÃO DE MOVIMENTO: UMA POSSIBILIDADE DIGITAL

Uma sala de treinamento pode ser utilizada para ensaios, experimentações de processos de composição para a cena, entre outras atividades. Especificamente em um processo criativo, os compositores buscam inspiração em múltiplas linguagens, objetos, sonhos, seres fantásticos, ou não, mas entende-se que estes partem do desejo e/ou disponibilidade de compor. Por meio destas múltiplas inspirações, obras artísticas são criadas e - por vezes - parte deste processo de composição consiste em registrar de algum modo o *working process*.

¹Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação da Dr^a Rita Almeida de Castro. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atriz-pesquisadora, professora e produtora cultural. Email: hirakoelise@gmail.com

Contextualiza-se que no âmbito da dança, segundo os estudos de Ann Hutchinson Guest (2014), a partir do século XIX, a técnica de “escrever o movimento” recebeu o nome de notação coreográfica. Essa mesma autora tratou de apresentar e analisar treze sistemas de notação de movimento além de realizar uma comparação direta entre o processo de criação e de notação de cada sistema a partir de padrões de movimento idênticos.

No entanto, nestas técnicas aplicadas aos processos de criação, habitam-se questões, estas que são centrais para este estudo: Como otimizar o processo de criação e registro de movimento? Como a tecnologia pode ampliar o repertório? Como oferecer mais ferramentas para o ensino do corpo em movimento de modo democrático e acessível?

Nesse sentido, entende-se como urgente pensar sobre os problemas supracitados para, posteriormente e de modo propositivo, criar e utilizar um princípio metodológico na tentativa de saná-lo.

Por isso, foi idealizada a Cartografia do Movimento por meio de Tecnologias digitais, doravante CMT, título deste estudo que foi iniciado concomitantemente à pesquisa de mestrado defendida em 2022, pela autora deste artigo, orientada por Soraia Maria Silva e publicada em formato de livro - *Yurusanai - Performances Interculturais*², 2023 - pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, associação nikkei REN Brasil e Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia - CDPDAN e Espaço Cultural Renato Russo - 508 Sul. Ressalta-se que este livro possui apoio institucional da Embaixada do Japão no Brasil, da Associação de Cultura Nipo-Brasileira de Anápolis, do Clube Nipo de Brasília, do Instituto Janelas, além da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, e foi realizado com recursos do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal - FAC e Secreteliseria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

A partir desta pesquisa, foi iniciado o processo de trabalho que foi criado com o objetivo de dar suporte tecnológico para aqueles que estudam os processos composicionais.

De fato, o estudo do corpo em movimento associado à tecnologia não pode ser considerado algo exclusivo do CMT, a ser exemplificado pelo *software Dance Forms*, criado por Tom Calvert, que desenvolveu a inovadora ferramenta de coreografia computadorizada *Life Forms*, mais tarde sendo conhecida como *Dance Forms*. Sabe-se que Merce Cunningham, na década de 70 foi pioneiro ao experimentar o software e criou uma variedade de coreografias. Mais tarde, nos anos 90 se tornou o primeiro coreógrafo de renome internacional que utilizou rotineiramente o computador como ferramenta coreográfica.

Contextualiza-se que Calvert, juntamente com Lars Wilke, Rhonda Ryman e Ilene Fox, escreveram artigo *Applications of computers to dance* (2005), e segundo eles “esta ferramenta permite que o coreógrafo experimente ideias antes mesmo de se encontrar com dançarinos ao vivo” (Calvert et. al., 2005, p. 6, tradução minha³).

Entende-se a partir desta explicação que o *Dance Forms* trata-se de uma ferramenta de pré-visualização de coreografias. Os autores expõem que nenhum dos recursos deste *software*⁴ surpreenderia os que trabalham com animação, mas que este foi personalizado para a dança.

² Disponível nos formatos e-book e audiobook nos links: E-book: <https://bit.ly/ebookYurusanai> | Audiobook: <https://spoti.fi/3EXvZL5>

³ [trecho original] “This tool lets the choreographer try out ideas before ever meeting with live dancers” (Calvert, 2005, p. 6).

⁴ Para melhor visualização, segue o vídeo demonstrativo criado pela autora disponível em: <https://youtu.be/GsT4PxS-CKY?si=8FI790XjUUp3M7X&t=36> 0min:36s.

Após essa explicitação e com o intuito de aprofundar o tema, inquire-se: por que ao invés de criar uma metodologia de trabalho com tecnologias digitais não utilizar o *Dance Forms*?

Inicialmente, pelo desejo de desenvolver uma metodologia digital e acessível para comunidade acadêmica, afinal, para utilizar este *software* é preciso ter um computador com bom processador, placa-mãe, memória-RAM e placa de vídeo. Nesse sentido, entende-se que a utilização deste está restrita a projetos com recursos econômicos altos, o que limitaria a difusão desta prática de ensino de modo democrático. Para aplicação da CMT é necessário um celular, um tripé, fita crepe e um tecido verde para *Chroma Key*.

Além disso, porque este oferece movimentos prontos somente do Ballet e da Dança Moderna, excluindo danças como Samba, Zumba, *Kumi Odori*, *Butoh*, Flamenco, Funk, Carimbó, *Guedra*, *Kuduro* entre tantas outras existentes que fogem da linha eurocêntrica de composição da dança. Desta feita, nota-se que o CMT também apresenta este viés democrático, já que todo movimento executado pode ser cartografado, independente de estar inserido de uma forma pré-estabelecida.

Outro método de composição que inspirou a CMT foi o processo de criação de Tatsumi Hijikata, o *Butoh-Fu*⁵, que apesar de se tratar de uma notação de movimento peculiar e artesanal, possuía diferenças ao ser relacionadas com outros métodos até então existentes naquele período.

Segundo Takashi Morishita, para Hijikata a dança *Butoh-Fu* “Não é a expressão de uma ideia que usa o corpo como ferramenta, o *Butoh* de Hijikata, é a arte corporal cuja expressão é uma “convulsão da existência” (Morishita, 2015, p. 7, tradução minha⁶). E, expõe uma outra perspectiva, em que o método de Hijikata parte da ideia de expressar sem expressar.

Seguindo a linha de raciocínio, Morishita parte da premissa de que o *Butoh-Fu* de Hijikata não pode ser decifrado por meio de códigos notacionais convencionais e expõe que as escrituras de Hijikata eram metáforas poéticas, que segundo o autor eram “cheios de auto-ocultação, distorções e raramente eram desenvolvidos logicamente” (Morishita, 2015, p. 8, tradução minha⁷). Ou seja, o trabalho de Hijikata possuía um alto grau de subjetividade em que questões existenciais, e por conseguinte políticas, se transformaram em movimentos.

Apesar do exposto por Morishita acerca do alto grau de subjetividade, o que interessa para este estudo é a dimensão lógica estabelecida por Tatsumi Hijikata, pois, a partir da catalogação e registro destes movimentos, Hijikata realizou inúmeras combinações para compor diferentes coreografias.

Parece justo realizar o mesmo questionamento feito sobre o *Dance Forms*, que foi: Por que não usar o *Butoh-Fu*, ao invés de criar a CMT? Em resposta, o *Butoh-Fu* trata de um procedimento artesanal e possui um tempo de trabalho dilatado acarretando, possivelmente, no esquecimento. Ainda, havia uma relação delimitada entre diretor e dançarinos, e na CMT não há, necessariamente, esta relação de papéis, pois o compositor poderá ser o próprio “olho de fora”. Por fim, a dinâmica de composição de Hijikata possuía um alto grau de subjetividade, e na CMT é possível observar um

⁵ Para aprofundamentos acerca do *Butoh-Fu*, foi desenvolvida uma vídeo-aula com financiamento do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (PPG/CEN/UnB) e Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP - CAPES), e recebeu auxílio financeiro para desenvolvimento de dissertações e teses edital nº 5/2021. Disponível em: <https://youtu.be/B0K554N4HpM?si=djuqmU3FELDosUUi>

⁶ [trecho original] *No es la expresión de una idea que utiliza el cuerpo como una herramienta. El Butoh de Hijikata, más bien es, el arte corporal cuya la expresión es una “convulsión de existencia”* (Morishita, 2015, p. 7).

⁷ [trecho original] *“Illos de disimulo y distorsiones y rara vez se desarrollaron lógicamente”* (Morishita, 2015, p. 8).

grau de subjetividade, por parte do compositor, mas também um alto grau de objetividade dos procedimentos.

Em síntese, tem-se a inspiração do *Dance Forms* de Calvert para desenvolvimento de um procedimento coreográfico digital e a combinação da estrutura lógica de registro e combinação de movimento estabelecidas pelo *Butoh-Fu* de Hijikata para sustentação da CMT.

Assim, acredita-se que com o CMT torna-se possível:

- criar novas oportunidades de registros para composição; e
- otimizar a memória para o desenvolvimento de registro e cartografia do movimento para o processo composicional.

Novamente e com justeza, é prudente realizar uma última inquirição: e por que não utilizar os outros sistemas notacionais já existentes?

Enquanto panorama geral, a CMT não utiliza a palavra da mesma forma que os métodos *Orchesographie*⁸ (ARBEAU, 1589), *Playford*⁹ (PLAYFORD, 1651) *Meunier System*¹⁰ (MEUNIER, 1931) ou *Saunders System*¹¹ (SAUNDERS, 1946), pois não se tratava de indicações escritas diretas ao movimento, mas sim, uma construção de um mapa de movimentos criados a partir da observação de vídeos.

A CMT não utiliza uma abstração simbólica como *Laban System*¹² (LABAN, 1928) ou *Morris System*¹³ (MORRIS, 1928).

Ainda, por que não utiliza uma estrutura de track drawings, que são os desenhos de pista desenvolvidos a partir do espaço x tempo, como *Lorin*¹⁴ (LORIN, 1688) ou *Feuillet System*¹⁵ (FEUILLET, 1700), tampouco, faz uso de sistema de notação musical, como *Conté System*¹⁶ (CONTÉ, 1920) e *Nikolais System*¹⁷ (NIKOLAIS, 1939).

⁸ Este método criado por Thoinot Arbeau é uma fonte de informação para dança renascentista que utilizava xilogravura para composição visual do livro. Sua obra utilizou a música como referência, a notação musical, mais precisamente em relação a indicação de movimento.

⁹ Desenvolvido por John Playford utilizava o formato musical e informava a posição inicial descrita no topo da partitura adicionando descrições dos movimentos com abreviações.

¹⁰ Método criado por Antonine Meunier, autora do livro *La Danse Classique*, 1931. Acerca do método, foi através de abreviações dos nomes dos movimentos e etapas inscritas dentro de uma caixa. Em seu livro consta uma lista em ordem alfabética. Ainda, utilizou uma construção simbólica de flechas e siglas para indicar respectivamente direção do movimento e movimento em si.

¹¹ Desenvolvido por Richard Drake Saunders, utilizava palavras e abreviações para as danças ballet e salão de baile. Ele circulava as palavras dos folhetos com o objetivo de criar um conjunto de informações para determinada dança.

¹² Rudolf von Laban foi o criador deste sistema amplamente conhecido no âmbito da dança. Certamente, para além da codificação, sua contribuição para notação de movimento perpassa por um profundo conhecimento acerca do estudo do movimento.

¹³ Método criado por Margaret Morris, centrado totalmente no corpo baseado na análise anatômica do movimento.

¹⁴ Criado por André Lorin, em seu método Lorin expõe palavras específicas de ação do movimento no topo da página para os homens e na parte inferior da página para as mulheres. As palavras são abreviações de cada etapa. Ainda, apresenta uma visão tal qual de uma planta baixa utilizada na arquitetura para expor os movimentos do corpo no espaço.

¹⁵ Este sistema foi desenvolvido e credenciado por Raoul Feuillet, contudo, a pesquisadora Ann Hutchinson Guest, informa que existem evidências de que foi originado por Pierre Beauchamp e provavelmente baseado nas ideias de notação de André Lorin. Publicado no livro *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, 1700, utilizado em aulas de dança. Sobre o método, eram desenhadas setas, linhas e arcos no chão indicando a direção, com símbolos indicando a posição de cada dançarino, que se relaciona com as barras das partituras musicais. A posição de braços e pés são representados neste método. A fim de explicar os pés são indicados por um alfinete em que a ponta representa o dedo hálux e o círculo branco o calcanhar.

¹⁶ Criado por Antonio Chiesa, utilizava como base a partitura musical para inserir escritas de movimento.

¹⁷ Criado por Alwin Nikolais. Chamado de choroscript. O sistema nunca foi publicado em formato de livro, mas apareceu em revistas e artigos em 1950. Nikolais foi professor de dança moderna e coreógrafo. Acerca do método, assemelha-se ao Laban pela análise de movimento. Utilizou a escrita sobreposta a partitura para indicação de movimento.

Pela semelhança visual, a CMT poderia, a priori, estar em diálogo com o *Zorn System*¹⁸ (ZORN, 1887) e ainda com o *Benesh System*¹⁹ (BENESH, 1956) ou *Sutton System*²⁰ (SUTTON, 1973). Todavia, apesar de visuais, não expõe o desenho do corpo, posição de braços, pernas etc, nem ilustrava uma indicação de movimento, posição ou direção. Cabe ressaltar que, por se tratar de um sistema de notação visual, os compositores precisam ter esta habilidade e por se tratar de uma imagem, é estático.

Todas as notações apresentadas acima, possuem ainda a mesma relação temporal que o *Butoh-Fu* apresentou enquanto problemática.

A CMT se estrutura a partir de quatro conceitos, que surgiram de modo indutivo, ou seja da prática para teoria, para desenvolver seu procedimento metodológico. Neste estudo será tratado do primeiro conceito - a cartografia - e será apresentada aplicação deste na primeira experimentação desta metodologia na aula ministrada no TEAC.

A CARTOGRAFIA PARA A CMT

A partir do estudo da etimologia do conceito, tem-se que a palavra Cartografia advém da junção da palavra charta - do latim - que significa papel com a palavra *graphein* - do grego - que significa escrita. Ou seja, a escrita em papel. E por meio deste primeiro entendimento, pode-se intuir que alguns métodos de notação de movimento apresentados anteriormente são modos possíveis de cartografar, considerando a escrita e sua dimensão material - o papel.

Todavia, a aplicação deste conceito - a cartografia - segue em evolução e pode ser vislumbrada em práticas em que são utilizadas digitalmente, tendo como exemplo o estudo no campo da geografia em que Claudia Robbin Sluter expõe que “é apresentada dentro do contexto do desenvolvimento das ferramentas computacionais para armazenamento, tratamento e apresentação das características geométricas das informações representadas em mapas (Sluter, 2001, p. 52).

E, encaminhando este conceito e estabelecendo-a como um método, no sentido de praticar a cartografia nos processos composicionais, tem-se como referência os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores expõem que “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 11).

No sentido proposto por Deleuze e Félix Guattari o *Labanotation*, sistema *Feillet* entre outros, não seriam cartografias, pois estas estão condicionadas ao sentido de significar, sendo este pré-determinado, codificado e estruturado.

¹⁸ Desenvolvido por Friedrich Albert Zorn, publicado no livro *Gvammantik der Tanzkunst* em 1887. Em sua obra preocupa-se em descrever os detalhes corretos das danças por meio de desenhos de bonecos de palitinho, o *stickman*, abaixo da partitura musical, juntamente com setas que indicam a direção.

¹⁹ Criado por Joan e Rudolf Benesh, publicado no livro *An Introduction to Benesh Dance Notation*, 1956. O sistema surgiu a partir da necessidade de encontrar um modo de escrever a sequência de dança. Vale destacar que iniciou a partir dos estudos do ballet, todavia foi utilizado com o objetivo de cobrir todos os movimentos humanos. Neste método as indicações de movimento se inserem dentro de linhas de partituras musicais.

²⁰ Criado por Valerie Sutton, no seu livro *Sutton Movement Shorthand*, 1973. Destaca-se que nesse sistema foi desenvolvido recentemente para incluir linguagem de sinais. Acerca do método, utilizou bonecos de palitos estilizados e sistema codificados visuais para indicar movimento, inseridos dentro de linhas de partitura.

Deste modo, tem-se que o estudo da cartografia aplicado ao movimento inscrito no espaço pode alargar as possibilidades de composição a partir da observação daquilo que é, e ainda, daquilo que pode vir a ser, ao ampliar as possibilidades de investigar os fragmentos do processo do próprio corpo em movimento.

Ao praticar cartografia neste estudo, torna-se fundante apresentar o entendimento sobre o rizoma pois, “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 32). E, na CMT constrói-se um mapa de múltiplos movimentos que podem ser modificados e recombinações, sobrepondo a lógica de eixo genérico e modelo estruturado baseado, seja no tema e na música, seja na combinação estruturada por danças pré-configuradas. Tal proposta, assemelha-se à lógica estabelecida por Hijikata no *Butoh-Fu*, pois através da abertura e jogabilidade da própria prática é possível propor uma combinação de inúmeros movimentos, e por conseguinte, criar diferentes coreografias.

A título de exemplificação: uma mulher está em uma sala de ensaio, sozinha, portando um celular. Ela liga a câmera do celular, posiciona no plano geral, e se coloca para a experimentação de movimentos motivada pelo atraso de um ônibus, durante 20 minutos. Após essa experiência ela vê a própria experimentação e recorta os trechos de acordo com seu desejo. Na galeria do celular estarão os fragmentos, que neste momento, nada tem a ver com o tema anterior e que ela poderá combinar de diversas formas para criação de sua coreografia. Desta forma, essa nova combinação pode ser entendida como um mapa. E, com o passar do tempo e de novas investigações, ela poderá ser recombinação a fim de encontrar novos caminhos.

RELATO EM PRIMEIRA PESSOA DA APLICAÇÃO DA CARTOGRAFIA NA 1ª EXPERIMENTAÇÃO DA CMT

Era manhã. Entre 10h às 12h, dia 9 de janeiro, uma segunda-feira nublada brasileira. Fui convidada para compor o ciclo das flores na disciplina *Práticas Performativas em diálogo com abordagens orientais: percepção, sentidos e imaginação*. Neste dia, compartilhei minha pesquisa de doutorado que ocorreu no Teatro Helena Barcelos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e foi ministrada pela Rita de Almeida Castro e prática docente da então mestrande Rosanna Viegas.

Para realização, estruturei a aula em três partes, sendo a primeira, a apresentação de uma historiografia imagética de Tatsumi Hijikata, a exposição do *Butoh-Fu*, e a experimentação da CMT. O objetivo prático da aula era criar uma coreografia coletiva a partir da cartografia de um movimento de cada estudante.

As cadeiras estavam dispostas em uma semi arena e havia um projetor e um computador. Os primeiros 40 minutos foram marcados pelo desejo de assistir mais trechos de vídeos das obras: *Navel and a-Bomb - Heso to Genbaku*, 1960, dirigido por Eikoh Hosoe; *Masseur - Anma*, 1963, coreografado e executado por Hijikata; *Horrors of Malformed Men*, 1965, dirigido por Teruo Ishii; *Revolt of the Body - Nikutai no haran*, 1968, coreografado e executado por Hijikata; *A story of a smallpox - Hōsōtan*, 1972, coreografado e executado por Hijikata, *Summer Storm*, 1973, coreografado e executado por Hijikata entre outras.

Esta foi uma estratégia de mostrar apenas trechos com o objetivo despertar o desejo de conhecer mais sobre as obras de Hijikata e também porque era necessário avançar para as outras etapas da aula.

Adiante, foi apresentado o *Caderno Flores*²¹, de Hijikata, e a vídeoaula sobre o *Butoh-Fu* - mencionada anteriormente - para os estudantes. Neste caderno contém colagens variadas e algumas escritas, as quais serviram para inspirar a composição de movimento e apresentar um modo de registro.

No minuto 04min:05s²² da vídeoaula são apresentados as etapas do procedimento do *Butoh-Fu*:

- 1º etapa, se tratava da criação e desenvolvimento de movimento, ou seja, era a partir da experimentação que se elaborava a composição;
- 2º etapa, eram ensinadas e codificadas palavras associadas ao movimento;
- 3º etapa, as palavras eram registradas por seus alunos para criação do livro de códigos;
- 4º etapa, a palavra se re-transforma em movimento corporal; e
- 5º, a regravação do movimento em texto.

Nesta primeira experiência, inspirada no método *Butoh-Fu* e pelo caderno *Flores*, optei por criar uma nova sequência de etapas para experimentação, pois o objetivo era desenvolver uma cartografia de movimento para criar uma coreografia coletiva, que consistia em:

- Anúnciação da palavra para o coletivo que foi “Resistir” (0min:20s);
- O sorteio de uma imagem do caderno Flores para cada estudante (2min:00s);
- Formação de duplas (1min:00s);
- A criação de um movimento inspirado nas linhas de força da imagem (10min:0s);
- Compartilhamento em duplas do movimentos (2min:0s);
- O registro em vídeo dos movimentos individuais para catalogação (5min:0s); e
- A edição e combinação destes movimentos no software Capcut - ferramenta de edição de vídeo gratuita - para criação da coreografia coletiva (3min:0s).

Cabe ressaltar as diferenças das propostas apresentadas acima: A proposta de Hijikata se iniciou no movimento, encaminhou-se para escrita, voltou para movimento e por fim, retornou para escrita. Na proposta da CMT, iniciei com uma imagem e pela palavra “Resistir”, e os estudantes experimentaram o movimento, registraram em vídeo e estes movimentos foram reorganizados em uma coreografia. Deste modo, a primeira diferença é a própria dinâmica do procedimento, sendo o primeiro, artesanal e o segundo, digital. A segunda diferença trata do retorno à escrita, que no *Butoh-Fu* ainda está em evidência o significado das palavras associadas ao movimento, mesmo que no campo simbólico, ao utilizar aforismos entre outras poesias. Na CMT, a palavra “Resistir” foi apenas um mote inicial e no momento em que os movimentos foram captados pelo vídeo, já não importava mais a palavra dita anteriormente, mas sim, o mapa dos movimentos que foram posteriormente combinados.

Ressalto que, antes de iniciar a experimentação, foram apresentadas todas as etapas, a fim de, conseguir realizar o exercício dentro do tempo estipulado.

²¹ Disponível em: https://youtu.be/GsT4PxS-CKY?si=z_S1tv89x-gFLsFc

²² Disponível em: https://youtu.be/B0K554N4HpM?si=yTWp6TzDqt_fewGz&t=245

A palavra “Resistir” foi escolhida pelo contexto pós-pandêmico coletivamente vivenciado, sendo possível ainda, ser interpretado como re-existir.

Por meio desta 1ª experimentação foi possível notar alguns ajustes, os quais posteriormente serão desdobrados.

- 1º O que é apenas um movimento? Percebo que alguns estudantes compuseram uma combinação de mais de um movimento, sem ao menos perceber. Acerca deste ponto, percebe-se que é preciso exercitar a percepção corporal.
- 2º Por mais que o *Capcut* remova o fundo sem *chromakey*, este acaba por recortar de modo impreciso. Todavia, este *software* é suficiente para registrar o movimento em si. Esta observação pode ser verificada no vídeo²³ da primeira experimentação.
- 3º A decisão de apresentar as etapas, deixar exposta para consulta e cronometrar o tempo foi uma atitude prudente frente à gestão de tempo e também para uma transparência em relação aos procedimentos. Tal iniciativa, deixou os alunos confortáveis e conscientes para a experimentação.
- 4º Linhas de força não quer dizer reprodução ou *mimesis* e este entendimento ficou evidente no resultado da experimentação. Acerca deste conceito, Deleuze diz que:

Dir-se-ia que elas vão de um ponto singular a outro, nas linhas de luz e nas linhas de enunciação; de algum modo, elas «rectificam» as curvas dessas linhas, tiram tangentes, cobrem os trajectos de uma linha a outra linha, estabelecem o vaivém entre o ver e o dizer, agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras, sem que por isso deixem de conduzir a batalha. A linha de forças produz-se «em toda a relação de um ponto a outro» e passa por todos os lugares de um dispositivo. Invisível e indizível, ela está estreitamente enredada nas outras e é totalmente desenredável (Deleuze, 1996, p. 83).

Ou seja, as linhas de força são como flechas que passam nos dispositivos, que no caso deste estudo, são os movimentos, a palavra “Resistir” e as imagens.

- 5º Na última etapa do exercício houve a combinação dos movimentos cartografados e percebi que diferentes combinações podem gerar diferentes sensações, logo resultados diferentes.

Acerca do resultado, foi possível criar uma coreografia coletiva com duração de 1min30s com movimentos de doze pessoas. E hipoteticamente, utilizando o cálculo de arranjo simples com 12 elementos agrupados 12 a 12. Este é um cálculo que deriva da análise combinatória utilizada para técnica de contagem de tipos de combinações a partir da fórmula: $A(n,k) = \frac{n!}{(n-k)!}$. Para tanto, $A =$ arranjos possíveis; $n=12$, que são os 12 elementos, no caso, os 12 movimentos; e $k=12$, que significa a quantidade de elementos de um grupo, no caso 12. Ao desenvolver esse cálculo tenho como resultado 479.001.600 variabilidades de combinação de movimentos, ou seja, 479.001.600 coreografias diferentes. Esta escolha, todavia, passa por decisões estéticas e também por motricidades corporais e o que conclui-se deste passatempo matemático é refletir sobre o que pode ser feito - no caso coreografias - com o que se tem - o repertório corporal.

²³ Disponível em: https://youtu.be/JgcgeUVnaP0?si=Ogtx7LSu_IAVjmE8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem já experimentou um movimento e na tentativa de repeti-lo subsequentemente, o esqueceu? Ou falhou na tentativa de registrar em papel, seja por inabilidade manual para desenho, seja pelas palavras não darem conta da complexidade do próprio movimento? Ou ao improvisar questionou a repetição de combinações do próprio repertório de movimento? Estas são questões latentes para os que buscam compor movimentos, seja de dança, seja de outra modalidade artística.

O corpo e a mente são rápidos e vagueiam em uma velocidade que as mãos e a memória por vezes não conseguem acompanhar. Por isso, o registro por vídeo pode ser um modo de observar-se em uma outra perspectiva uma vez que, através de olhar a si mesmo em movimento, é possível ampliar as possibilidades de criação - por meio da observação dos próprios rastros e diferenças, e deste modo, ampliando o repertório - bem como lembrar-se e aprimorar a execução do mesmo.

A CMT por meio da lógica do registro e combinação atrelada ao uso de tecnologias digitais, despertam múltiplas possibilidades de recombinações. Desta maneira o conceito de cartografia torna-se justo frente a multiplicidade de movimento que um corpo pode fazer. A cartografia modificou-se com o passar do tempo e o que interessa nessa prática é sua capacidade de mutação.

Esta prática foi inspirada no *Dance Forms* e *Butoh-Fu*, sendo a tecnologia para dança própria da proposta de Calvert e o modo de compor coreografias de Hijikata. Essa combinação, que culminou no CMT, gerou uma oportunidade para que os estudantes possam criar e aprimorar e aprofundar - através de softwares leves e gratuitos - o estudo do corpo em movimento para composições.

A 1ª experimentação da CMT, foi a oportunidade para testar e aferir se é este era um método possível para criar registros e percebeu-se que o uso do celular no processo foi produtivo e não um ponto de fuga para navegação em redes sociais e aleatoriedades. E esta é uma discussão que posteriormente poderá ser aprofundada.

O que interessou neste estudo foi demonstrar que é possível utilizar a cartografia do movimento para composição de múltiplas coreografias por meio de registro e combinação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVERT, Tom et al. Applications of computers to dance. **IEEE computer Graphics and Applications**, v. 25, n. 2, p. 6-12, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2: volume 1**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. **O mistério de Ariana**, p. 83-96, 1996.

GUEST, Ann Hutchinson. **Choreographics: A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present**. Routledge, 2014.

MORISHITA, Takashi. **Hjikata Tatsumi Notational Butoh, an inovational method for Butoh creation.** Tokyo: Keio University Art Center, 2015.

SLUTER, Claudia Robbi. Visualização cartográfica: o avanço da Cartografia digital. **Boletim de Geografia**, v. 19, n. 2, 2001.

ARTES CÊNICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM LINGUAGENS E ARTES: relatos de experiências de uma atriz-encenadora

Roseany Karimme Silva Fonseca¹

RESUMO

O presente texto constitui-se como um relato de experiência como aluna na disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação na primeira turma da Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente (LAFD/IFPA) e possui como objetivo principal compartilhar as diversas experiências em sala de aula e na sala de ensaio pelas percepções de uma atriz-encenadora. Para isto, apresenta-se a referida disciplina com seus pressupostos teórico-práticos, descrevem-se as atividades realizadas e a partir delas, compartilha-se este percurso criativo realizado durante a disciplina. Deste modo, destaca-se o Teatro como o elemento fundamental para um processo que envolve a relação entre linguagens e artes.

Palavras-chave: artes cênicas; processos de criação; teatro; atriz; encenadora.

ABSTRACT

This text is an experience report as a student in the Performing Arts and Creation Processes discipline in the first class of the Specialization in Languages and Arts in Teacher Training (LAFD/IFPA) and its main objective is to share the different experiences in the classroom. class and in the rehearsal room through the perceptions of an actress-director. To this end, the aforementioned discipline is presented with its theoretical-practical assumptions, the activities carried out are described and based on them, this creative journey carried out during the discipline is shared. In this way, Theater stands out as the fundamental element for a process that involves the relationship between languages and arts.

Keywords: performing arts; creation processes; theater; actress; director.

1. INTRODUÇÃO

As Artes Cênicas configuram-se como aspectos fundamentais não somente dentro da chamada criação/produção artística, como também para a formação humana. A arte, de um modo geral, é um recurso que possibilita o desenvolvimento da percepção de cada indivíduo para o mundo ao seu redor; as artes cênicas promovem um diálogo do corpo a partir de áreas como o teatro, a dança e a performance. Para isto, existe a necessidade de pensar o diálogo entre as artes cênicas e diversas áreas afins, como as áreas das linguagens, correspondendo a uma noção complementar: a arte é uma linguagem e diversas linguagens são compostas por arte. No campo teatral, é possível propor

¹ Doutoranda em Artes (PPGARTES/UFPA) na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação. Orientador: Prof. Dr. Thales Branche Paes de Mendonça. Mestra em Artes (PPGARTES/UFPA). Especialista em Linguagens e Artes na Formação Docente (IFPA). Psicopedagoga, atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e pesquisadora de processos criativos. E-mail: rose.karimme@gmail.com

diversas formas de pensar/fazer os processos criativos, e neste trabalho, apresenta-se uma relação com a área da educação por meio de uma disciplina realizada na Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente².

A disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação na Educação Básica foi ofertada na Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente (LAFD) no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFPA Campus Belém pela professora Dra. Silvia Silva³, na área de concentração de formação de professores. Esta disciplina propôs reflexões sobre o teatro enquanto área de conhecimento a partir de pressupostos teóricos, contextos e práticas; além disso, buscou relacionar as áreas estéticas e educativas no ensino das Artes Cênicas (teatro). O presente texto constitui-se como um relato de experiência como aluna nesta disciplina e possui como objetivo principal compartilhar as diversas experiências⁴ em sala de aula e na sala de ensaio pelas percepções de uma atriz-encenadora.

2. PROCESSOS DE CRIAÇÃO TEATRAL EM LINGUAGENS E ARTES

A disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação na Educação Básica visou uma reflexão teórico-prática acerca das linguagens cênicas, pensando este diálogo interdisciplinar com a atuação de educadores no contexto educacional. Considerando uma primeira inserção entre linguagens e artes de forma pedagógica, a disciplina trouxe diversas bases para se pensar as artes cênicas em um contexto amplo, abarcando a diversidade cultural desta área no Brasil e na Amazônia Paraense. Assim, a disciplina foi a oportunidade de realmente adentrar a área das artes nesta especialização, a partir de diversos indutores. Mesmo em diálogos com textos teóricos e seus autores, a disciplina foi inovadora ao considerar as práticas como pressupostos importantes e neste período de um bimestre, houve diversos processos criativos de cunho prático. Este bimestre dividiu-se em momentos de produção individual, atividades em grupo e o chamado laboratório de criação coletiva a partir de experimentação cênica, com apresentação dos resultados. Neste texto se destacam três experiências diferentes realizadas na disciplina, porém todas são compreendidas a partir de uma mesma percepção: a de uma aluna/orientanda que também é atriz-encenadora e pesquisadora de processos criativos.

2.1. Jogos sensoriais e dramáticos - registros de multissensorialidades e painel de sentimentos

Ao explorar a ideia de jogos sensoriais e dramáticos, foi possível compreender onde e como estes jogos fariam parte da disciplina; a professora demandou que suas alunas/orientandas, as atri-

² A Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente (LAFD/IFPA) corresponde a um curso de Pós-Graduação Lato Sensu ofertado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA Campus Belém. Este curso está inserido na área do conhecimento de Linguística, Letras e Artes.

³ Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA Campus Belém. Integrante do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, Cultura e Educação - GIPACE/IFPA. Professora na disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação.

⁴ No resumo deste trabalho, os relatos de experiências são colocados no plural justamente por citarem diversos relatos, divididos em diferentes momentos dentro da disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação.

zes Dayse Amaral e Roseany Karimme realizassem uma atividade envolvendo jogos com a turma. Para isto, ela trouxe um roteiro de atividades, na qual cada aluna seria responsável por construir com seu grupo uma determinada história; uma história envolvendo o fantástico maravilhoso e a outra, na temática do fantástico estranho, ambos os temas estudados paralelamente na disciplina Teorias do Fantástico. Também foi realizado o jogo do palhaço “faça o palhaço rir”, indicado pela professora como um momento lúdico. Cabe aqui afirmar, como mostrado em sala de aula, que o jogo (seja ele dramático ou teatral) cabe como um recurso pedagógico/educativo, sempre dialogando com a faixa etária de seu público-alvo e compreendendo toda atividade teatral - e artística, de um modo geral - como um espaço inclusivo. As alunas trabalharam com cada grupo a questão do improviso, propondo diálogos de encenação voltados para a sala de aula. Cada grupo apresentou uma pequena cena a partir da temática indicada. Posteriormente, foi proposta uma oficina de expressão sonora/vocal com os registros de multissensorialidades com o objetivo de instigar os sentidos por meio de elementos táteis, sonoros e auditivos. Os participantes receberam vendas nos olhos para estimular melhor os demais sentidos e registrar isso no corpo. Foi um momento marcante para toda a turma. Finalizando este momento, e a partir do diálogo com os sentidos e sensibilidades, a turma construiu de forma coletiva um painel de sentimentos, onde cada pessoa escreveu ou desenhou alguma coisa que indicasse aquele momento.



Figuras 1 e 2. Painel de sentimentos confeccionado coletivamente pela turma e registros de multissensorialidades.

Fonte: Roseany Karimme Silva Fonseca, 2023.

#paratodomundover

Duas imagens. Na imagem da esquerda, um pedaço de tecido em um chão de madeira, com desenhos (plantas, mãos, notas musicais, flores e máscaras teatrais) em canetas coloridas nas cores vermelha, preta e azul. No tecido, as seguintes frases: estamos vivos; a arte nos salva; energia fluxo; calma e leveza, paz natureza. Canetas nas cores amarela, rosa, vermelha e preta posicionadas abaixo do tecido riscado. Na imagem à direita, um grupo de cinco pessoas desenhando sentadas em um chão de madeira, em uma sala com espelho, além de uma pessoa loira em pé. No primeiro plano, mais uma pessoa sentada e em sua frente, um tecido rosa. Sobre o tecido, um instrumento musical meia-lua, um tecido azul, um tecido preto, um chocalho e um paneiro (cesto) de com fitas e dentro dele, um chapéu de palha.

2.2. O diálogo com a contação de histórias

Após apresentar/discutir os textos que envolvem a ideia de teatro, os signos teatrais e os princípios pedagógicos do teatro, o segundo momento prático da disciplina de artes cênicas consistiu no registro de uma história e sua posterior apresentação por meio do recurso da contação de histórias. A professora da disciplina possui um projeto intitulado *Na Rede de Ananse*, onde são contadas diversas histórias das mitopoéticas amazônicas e estas histórias são registradas em vídeo. Diante dos vídeos apresentados pela professora em sala, cada aluno contaria sua própria história em sala de aula, escrevendo um texto com base em suas próprias memórias ou que já tenha ouvido, utilizando recursos à sua escolha - poderiam ser utilizados objetos do cotidiano, teatro de sombras, fantoches, elementos sonoros e etc. Neste momento foi possível compreender o caráter criativo e pedagógico desta disciplina, na qual cada aluno deveria recorrer à própria criatividade para as contações de histórias. A história escolhida chamava-se *A Casa no Fundo do Quintal*⁵ e possui suas raízes nas memórias de infância da aluna Roseany Karimme e sua infância no Marajó, mais precisamente no município de Currealinho/PA:

História contada e registrada por Roseany Karimme, contada com base em algumas de suas próprias memórias:

Essa história aconteceu lá nos anos 90, numa cidade bem pequena no interior do Marajó chamada Currealinho. Currealinho é um município que fica a 7h de distância da capital Belém e a chegada (e partida) lá é só de barco. A minha família por parte de mãe e pai vem desse lugar, e alguns outros parentes de uma vila mais distante, chamada Piriá. Quando eu era criança, desde muito pequenina eu tinha o costume de viajar pra lá nas férias de Janeiro e de Julho, mas a empolgação maior era pra ir em Julho. Quando já tava no final de Junho a gente já ia perguntando pros tios e primos e agregados: “Quem vai passar as férias em Currealinho” E todo mundo dizia, “Eu eu eu eu!” Nessa época só tinha dois barcos que iam pra lá, o Bom Jesus e o Custódio. Na verdade, eles iam pra Breves, que fica ainda bem mais longe (mais de 12h de viagem) e davam uma paradinha em Currealinho por volta de 3h ou 4h da manhã. A gente chegava 5 da tarde ali na Estrada Nova, mais pro meio da Bernardo Sayão, do outro lado de onde a gente morava. Antes dessa viagem de barco, tinha primeiro uma viagem de ônibus. O barco saia umas 7 ou 8 da noite, eu nem lembro direito, só sei que tinha que chegar cedo pra pegar lugar pra atar a tua rede. Se tu desse sorte - e se a viagem fosse A gente viajava deitado, mas eu nunca nunca NUNCA conseguia dormir indo daqui pra lá... não sei se era pelo barulho do barco (som) ou pelo barulho do motor (som) ou ainda pelo pessoal bebendo e falando alto no bar lá em cima. Só sei que eu nunca dormia. Às vezes cochilava, mas qualquer coisinha me acordava. Sempre foi assim. E aí a gente passava Barcarena, passava São Sebastião da Boa Vista, passava a Baía do Marajó! Aí depois tudo ia se acalmando... O mais legal era quando o motor do barco baixava e a gente conseguia ver de longe a cidade. Já era umas 4h da manhã, as crianças todas dormindo nas suas redes e alguns adultos também. Mas eu ficava lá quietinha, olhando aquelas luzes piscando de longe e o barulho do motor mudando. Era terra à vista! Quando o barco atracava no trapiche era a maior onda: carregadores entrando no barco por fora, mesmo antes de encostar direito, o cheiro do pão quentinho que já começava a vender de madrugada, o cheirinho de café, um monte de cachorro na beira da ponte, uns bebuns amanhecidos... chegamos!

Mas essa história aqui é sobre uma casa. Uma casa atrás de outra casa. Lá em Currealinho, na rua Jarbas Passarinho morava o meu avô que eu sempre chamei de pai. O pai Zaca tinha uma casa de madeira com 2 compartimentos e um palanque na frente. Essa casa era toda de tábuas e a gente não podia nem andar muito forte nela que tudo balançava. Na sala, na

⁵ Este foi o primeiro nome da história contada por Roseany Karimme, baseada em suas próprias memórias de infância da cidade marajoara de Currealinho/PA.

parede, tinha aqueles quadros de família que tem em toda casa do interior. Também tinha um suporte de vassouras (o vovô vendia vassouras de piaçava e aqueles escovões) e aqueles depósitos de bombons que gira, gira, gira e quase sempre tava cheio de formiga pq elas vinham pra comer os bombons que tavam ali. Elas comiam quase tudo! Mas alguns, a gente conseguia salvar. Na cozinha, tinha dois bancos, uma mesa de madeira e um jirau enorme. Mas essa casa não tinha banheiro. O banheiro foi feito em outra casinha láááá no fundo do quintal, pq na casa não tinha mais espaço. Aí que começa o problema. O quintal do vovô era comprido, e tinha uma ponte de madeira pra chegar nesse banheiro. E não era um banheiro igual esses que a gente usa. Pia? (risada) Chuveiro? (Risada) Descarga? (risada) VASO? (risada). Lá só tinha uma torneira no meio da parede, um balde com tampa pra aparar água e uma TÁUBA. Sim, uma TÁUBA com dois buracos, um pra as fazer o número 1 e aquele outro pra fazer o número 2. De dia a gente ia lá, usava o banheiro, tomava banho com a água do balde e depois jogava água suja nessa táuba pra sujeira ir embora. De dia era de boas. Agora quando chegava a noite... Ninguém tinha coragem. Lá na casa do vovô (e na cidade toda) faltava luz às 7h da noite, toda noite. E só voltava lá pelas 7 ou 8h da manhã do outro dia. 7 é um número que eu lembro muito pq na televisão velha que o vovô tinha só pegava o canal 7. Outros canais não pegavam porque a gente não tinha antena. E mesmo nas casas que tinham antena, a sintonia era muito ruim. Mas então: às 7h faltava luz e aí o vovô muito esperto, já tinha a lamparina e o lampião dele. Mas também ninguém mais andava pra parte da casa que tinha a cozinha e o banheiro. Tava tudo escuro pra lá. De noite a gente só ouvia o barulho das cigarras (som), mas mesmo assim ninguém via nada. Todo mundo tinha medo de ir pra lá. O vovô e a mamãe falaram uma vez que eu criança peguei um susto tão grande com a falta de luz que gritei com as mãos no rosto: “MAMÃE? PAI ZACA? CADÊ MEU OLHO?!!! (começou a chorar)” mas era só a luz que tinha ido embora. Pois bem, numa noite dessas tava chovendo muito, a gente tava lá na sala com a luz apagada, só o lampião perto do rosto do vovô que estava deitado na rede dele - nessa casa também não tinha cama, só colchonetes e redes. Aí acho que era umas 10h da noite, a gente tava sentado ouvindo as conversas do vovô com a mamãe, quando a gente ouve um barulho lá atrás “PÁ”! Era na ponte, aí ficou aquele silêncio, todo mundo com medo que não passava uma agulha, nada. Aí o vovô muito calmo sentado na rede disse “ah deve ser só o vento...” mas todo mundo ficou com medo, a mamãe ainda disse “eu nem vou mais na cozinha” e eu né, nem saía da parte da casa. Se eu sentisse vontade de fazer o número 1 ou o número 2, eu aguentava firme até o outro dia! Não demorou nem 15 minutos, a gente começou a escutar uns sons que pareciam passos na ponte que dava pra casinha lá de trás (som). Nessa hora eu me encolhi no meu lençol e comecei a suar frio e a chorar. Mas o vovô, nem tchum pro barulho. Aí a gente começou a escutar um barulho longe “uuu” vindo lá de trás. E o vovô que era o único que não tinha medo de nada (só um pouco), pegou uma das vassouras dele e foi lá pra trás. E quanto mais ele ia andando, mais medo a gente ia ficando. E se fosse ladrão? Ou alguma visagem? Não sei. Só sei que o vovô foi, e foi se aproximando, que quando ele abriu a porta de trás da casa, com aquela ventania da chuva: era um cachorro bem velhinho, com frio. Ele veio do quintal de uma outra casa e começou a correr na ponte e aí começou a chorar. Ele tentou se abrigar na casa do fundo do quintal mas como ela tava com a porta fechada, ele ficou andando na ponte sem rumo, mas pegando muita chuva. Aí o vovô colocou ele pra dentro, botou um lençol velho pra ele deitar, deu água e uma pouco de comida que tinha sobrado do almoço. E desde essa noite o Leão (o cachorro), passou a ser o companheiro do vovô na casa da rua Jarbas Passarinho. E toda noite quando alguém queria ir no banheiro, ele ia junto e ficava na porta esperando as pessoas fazerem suas necessidades e depois voltava junto com elas, só pra saber que tava todo mundo seguro. Depois desse dia eu nunca mais tive medo. Até joguei fora o peniquinho que ficava do lado do meu colchão pq com o Leão por perto todo mundo era VALENTE!

A história acima, uma criação autoral, possui como base as memórias de sua narradora, que viveu boa parte de sua infância passando as férias no interior e possui muitas lembranças daquela época, constituindo-se como um acontecimento. De acordo com Silva e Mello (2018): “narrar uma

história é desde sempre a capacidade de compartilhar com outro uma experiência, seja ela recolhida de um acontecimento vivido ou de um acontecimento imaginado, ou mesmo sonhado.” (SILVA e MELLO, 2018, p. 17). Logo, muitas das contações de histórias estão na força na narrativa de quem as conta, ou seja, em sua oralidade. Para a contação desta história - que posteriormente foi renomeada como O Leão de Currálinho - foram utilizados diversos objetos e itens do cotidiano: um tamanco representava o barco, linhas de crochê no chão demarcavam as pontes faladas no texto e uma boneca era a personagem dessa contação. Além disso, a contação era realizada (e conduzida) por meio da voz, sendo esta imprescindível no trabalho cênico, como afirmam Aleixo (2018) citando o teatro e Arrais (2018) citando as narrativas orais:

O teatro como a arte do encontro, da presença, do contato e da cumplicidade evidencia o corpo como memória, como emoção, como invenção, como símbolo e poesia. A presença corpórea do ator por meio do movimento, da voz e da ação é a materialidade da cena que cria e instaura relações intercorpóreas e sinestésicas (ALEIXO, 2018, p. 149)

A voz é um fenômeno, não é apenas a articulação de uma língua oral, é a presença de um corpo vivo em um determinado contexto – performance. A voz poética se diferencia por não informar simplesmente, ela ultrapassa os limites do corpo, não é unicamente um veículo que transporta uma mensagem, ela se faz ouvir, enquanto presença que se impõe, por meio do tom, dos intervalos de silêncio, pelo elo das palavras que expõe. (ARRAIS, 2018, p. 42).

Neste contexto, a contação de histórias configurou-se como o primeiro recurso essencial para que os alunos da especialização tivessem uma atividade prática enquanto criadores/contadores de suas próprias histórias ou de histórias existentes nos imaginários da Região Amazônica.

2.3. O Imaginário em Recortes Poéticos: a mitopoética em sala de aula

Partindo da ideia de imaginário, este, definido por Silva e Mello (2018) como um elemento que “figura como organizador do mundo sensível a partir das experiências sensoriais e se apresenta plurificado.” (SILVA; MELLO, 2018, p.20), é possível compreender a importância das narrativas orais como construções de uma identidade e, conseqüentemente, de uma cultura. O trabalho *O Imaginário em Recortes Poéticos* deriva de diversas pesquisas sobre narrativas orais, existentes na obra *Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e contamos* (2018) lançada pela Editora IFPA como uma publicação elaborada/organizada por alunos e professores do IFPA Campus Belém, e a partir disto, a professora da disciplina de Artes Cênicas elaborou um texto com trechos destas narrativas que discorrem sobre elementos da mitopoética amazônica - entre elas a história do boto, do uirapuru, da matinta pereira e do pássaro xincua. Cabe ressaltar que, de acordo com Silva e Mello (2018), a mitopoética é:

A mitopoética, ou a poética do mito é a instância que possibilita uma chave compreensiva na partitura da linguagem no que tange a construção de sentidos. Antes o que se manifesta na memória de um para o outro é a linguagem, e estão nela as condições necessárias, as sublimações das tradições, dos costumes, dos espaços e etc.(SILVA e MELLO, 2018, p. 24).

A partir do texto com recortes das histórias supracitadas, um grupo de cinco alunos foi incumbido de apresentar este texto indicado pela professora para os demais colegas de turma da especialização; neste momento, a sala de ensaio do IFPA Campus Belém tornou-se o local das atividades práticas, na qual este quinteto realizava experimentações práticas com o objetivo de recriar estas mitopoéticas. Houve a participação de uma dançarina na construção dos alunos, o que possibilitou um momento de dança, como foi apresentado na história do boto e os elementos sonoros como o curimbó e os chocalhos - instrumentos musicais percussivos comuns da região norte - foram utilizados como recursos para cadenciar os momentos da cena, em duas músicas: a do boto e do uirapuru. O grupo também propôs recursos de figurino e iluminação, sendo acompanhados pela professora, que orientou as escolhas cênicas. No mês de abril de 2023, a apresentação *O Imaginário em Recortes Poéticos* foi realizada por este grupo na sala de ensaio do IFPA Campus Belém.



Figura 3. Os alunos Roseany Karimme, Silvio Leonardo, Dayse Amaral, Tiago Damasceno e André Silva na apresentação *O Imaginário em Recortes Poéticos* (2023).

Fonte: Roseany Karimme Silva Fonseca, 2023.

#paratodomundover

Imagem de apresentação de uma cena em uma sala com iluminação azul; na sala, cinco pessoas: no primeiro plano, duas mulheres de vestido e um rapaz de bermuda e camiseta preta. No canto direito, um rapaz de blusa listrada e chapéu, com um papel nas mãos. No segundo plano, no centro, um a silhueta de um rapaz com uma bermuda clara e um chapéu de palha.

3. “NÓS MORREMOS AQUI”: O GRUPO DE CENA E A EXPERIÊNCIA COMO ATRIZ-ENCENADORA

A última atividade realizada em Artes Cênicas e Processos de Criação foi colocada em um único item por ser a atividade que demandou mais tempo e estudo para a criação de um processo cênico, além de constituir-se como finalização / avaliação final da disciplina, em diálogo com a disciplina de Teorias do Fantástico - ficção, cultura e mídias. A partir das histórias relatadas durante a contação pelos alunos da especialização, a turma foi dividida em dois grandes grupos, o de cena e o de vídeo. No grupo de cena, com nove integrantes (entre estes, duas atrizes-encenadoras, ambas orientandas da professora de Artes Cênicas), a atividade consistia em realizar e apresentar uma montagem cênica, na qual o texto deveria possuir elementos do fantástico e estar relacionado com temáticas levantadas em ambas as disciplinas. Neste sentido, buscou-se com o grupo a perspectiva de um processo colaborativo, desde a criação do texto até a encenação completa. Quanto à ideia de processo colaborativo, Abreu (2003) afirma que se trata de um percurso que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores. A partir disso, o grupo se reuniu de forma preliminar para definir os indutores do texto a ser criado/encenado, com cada integrante trazendo pontos importantes de sua própria contação de histórias; de forma coletiva, buscou-se um elemento comum para ligar todo o processo e este elemento comum foi a máscara. Em uma das aulas, a máscara foi apresentada com textos da professora Silvia Silva, referentes à sua própria pesquisa, e que ela define “como interdito para o desconhecido, a máscara encontra-se no meio de dois mundos, o visível e o invisível.” (SILVA, 2019, p. 30).



Figuras 4 e 5. Cena do Boto, com o integrante Silvio Leonardo e a dançarina Lene Nascimento e o grupo ao final de sua apresentação.

Fonte: Roseany Karimme Silva Fonseca, 2023.

#paratodomundover

Duas imagens. Na imagem da esquerda, a sala com a iluminação em vermelho; no primeiro plano, uma dança entre uma mulher de saia florida e uma blusa amarela, que sentada, tem os braços suspensos por um homem de pé atrás dela, com uma camisa branca e um chapéu. No segundo plano, no canto esquerdo, uma mulher toca o curimbó (tambor) e possui um chocalho na mão direita. Na imagem da direita, iluminada por tons de azul claro, os seis atores estão de mãos dadas para agradecer ao público: as três mulheres de vestido e os três homens.

Por seu diálogo com a teatralidade e com o imaginário, a máscara foi o indutor principal para o grupo de cena, e pela leitura/análise dos textos de cada integrante, se encontraram similaridades e formas de ligar um texto a outro, com uma máscara sendo este elemento de ligação. Posteriormente, buscaram-se outros elementos comuns nas histórias (o cachorro, o corredor, a floresta, a ponte, a foto), e a partir disso, criou-se uma dramaturgia coletiva, composta por todo o grupo, que então passou a ser trabalhada para a cena. Também foram pesquisados diversos indutores sonoros, recursos de som e iluminação com o uso de lanternas/celulares. O elemento fantástico esteve presente em toda a narrativa, na qual cada corpo-máscara buscou um estado/sentimento e apresentou as personagens e suas respectivas histórias. Durante os trabalhos realizados na sala de ensaio, foram explorados diversos exercícios de aquecimento, alongamentos e expressão sonora/vocal, com o objetivo de despertar o corpo-voz dos integrantes do grupo, neste momento como os atores em processo de montagem cênica.



Figura 6. Grupo de cena em atividade na sala de ensaio do IFPA Campus Belém.

Fonte: Roseany Karimme Silva Fonseca, 2023.

#paratodomundover

Atividade do grupo de cena na sala de ensaio. Cinco participantes do grupo ensaiam. No canto direito, um homem próximo ao espelho da sala e duas mulheres sentadas, todas de roupa preta. No canto esquerdo, uma mulher de pé, de calça azul e blusa amarela; segurando as pernas dela, outra mulher sentada em plano baixo, usando a máscara. No segundo plano no canto esquerdo, o reflexo da professora sentada, acompanhando a atividade.

ARTES CÊNICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO - LAFD/IFPA (2023)

DRAMATURGIA COLETIVA

ATRIZES-ENCENADORAS: DAYSE AMARAL E ROSE KARIMME

ELENCO: ALÍCIA LEITE, DAYSE AMARAL, GISELLI SIQUEIRA, PATRÍCIA MESQUITA

ROSE KARIMME, SHAYENE NEGRÃO, SILVIO LEONARDO, TAINÁ E VALDEMIR JÚNIOR

ILUMINAÇÃO: DAYSE AMARAL | SONOPLASTIA: ROSE KARIMME | ASSISTÊNCIA: ALÍCIA VITÓRIA

NÓS MORREMOS AQUI



Figura 7. Um dos esboços do cartaz do grupo de cena da montagem Nós Morremos Aqui.

Fonte: Roseany Karimme Silva Fonseca, 2023.

#paratodomundover

Um dos esboços do cartaz da montagem cênica Nós Morremos Aqui; nele, uma foto em preto e branco com nove pessoas, sendo sete mulheres e dois homens, representando uma família. No primeiro plano, um dos homens sentado segura uma máscara de papel no rosto e ao seu lado, estão duas mulheres. No segundo plano, um casal com roupa branca. No terceiro plano, quatro mulheres de pé. Todas estas pessoas estão com uma expressão séria. Neste cartaz está escrito a frase “Nós Morremos Aqui” em cor preta e junto dela, a ficha técnica do trabalho.

Neste momento, o processo de criação tomou o espaço da sala de ensaio em nível prático e de encenação, propondo diversas perspectivas de entradas e saídas de cena, passagens de máscaras, artifícios técnicos (luz e som) como forma de aprimorar o processo. *Nós Morremos Aqui* (2023) propõe a narrativa/cena de uma família na qual todos os seus integrantes passam por alguma situação que envolve o mistério. O elemento fixo, também pensado como um cartaz para o trabalho, foi a máscara, compondo uma foto de todos os integrantes do grupo simulando um quadro antigo de família.

A partir da experiência como atriz-encenadora, foi possível compreender o processo do grupo de cena com a montagem *Nós Morremos Aqui* como um momento de muita criatividade e troca entre todo o grupo de cena; chegou-se a uma unidade criativa, por meio de um processo horizontalizado e dialógico. *Nós Morremos Aqui* foi a última atividade prática na disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação, a qual ainda solicitou um texto em formato de relato de experiência; este texto constitui-se como o percurso realizado durante a disciplina e aqui está organizado em formato de trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho conclui-se afirmando que a disciplina de Artes Cênicas e Processos de Criação na Educação Básica constituiu-se como a disciplina que mais aproximou as Artes da Especialização realizada no IFPA Campus Belém; a disciplina que mais se aproximava desta ideia foi Artes e Educação Musical, realizada no semestre anterior. Até então, o curso configurava-se com algumas disciplinas mais voltadas para a área das Letras; no entanto, sua turma (e ementa) multidisciplinar demandava a necessidade de um olhar mais amplo para seu próprio percurso.

A metodologia utilizada pela professora da disciplina, alternada entre aulas expositivas, leitura/discussão de teorias e temas e as atividades práticas foi inovadora para o curso, uma vez que os alunos tiveram a oportunidade de viver o processo criativo - seja na construção de cenas e/ou vídeos, seja na contação de histórias ou ainda, no percurso com a apresentação do imaginário em recortes poéticos. Esta disciplina foi onde ocorreu de fato um diálogo entre teoria e prática, a abordagem da professora facilitou o entrosamento dos alunos, e conseqüentemente, suas próprias experiências.

Enquanto uma atriz-encenadora e pesquisadora de processos criativos que também é aluna deste curso e considerando a linha de pesquisa na qual estou inserida - processos de criação, saberes estéticos e culturais das linguagens -, afirmo que o momento desta disciplina foi o momento no qual pude entender ainda mais o que é o processo criativo e em como ele pode/deve se estabelecer não somente em uma sala de aula ou em uma grade curricular, mas em toda uma postura ética, estética, artística, criativa e pedagógica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. **Cadernos da ELT** - Escola Livre de Teatro de Santo André, Santo André, v. 1, n. 2, p. 33-41, mar. 2003. Disponível em <[https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_\[24544\].pdf](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_[24544].pdf)> Acesso em 02 mai 2023.

ALEIXO, Fernando. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.1, n. 6, p. 149–163, mai. 2018. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/12949>>. Acesso em 27 abr 2023.

ARRAIS, Sabrina Augusta da Costa. O poeta, o rio, o enverso. In: SILVA, Sílvia Sueli Santos; REIS, Wellington Valente dos (org.) **Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e contamos**. Belém: IFPA, 2018. Disponível em: <<https://proppg.ifpa.edu.br/documentos-e-formularios/editora-ifpa/476-as-margens-do-rio-imaginario-e-fantastico-nos-assentamos-e-contamos/file>> Acesso em: 28 abr 2023.

JAPIASSU, Ricardo. Princípios Pedagógicos do Teatro. In: JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas: Editora Papyrus, 2001.

SILVA, Sílvia Sueli Santos da; MELLO, Cainã de Paula. Recortes poéticos da Amazônia ribeirinha: narrativas de quintais em Paquetá. In: SILVA, Sílvia Sueli Santos; REIS, Wellington Valente dos (org.) **Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e contamos**. Belém: IFPA, 2018. Disponível em: <<https://proppg.ifpa.edu.br/documentos-e-formularios/editora-ifpa/476-as-margens-do-rio-imaginario-e-fantastico-nos-assentamos-e-contamos/file>> Acesso em 28 abr 2023.

SILVA, Sílvia Sueli Santos da. Mascaradas de rua: entre o ritual, a festa e a patrimonialização. **Revista Asas da Palavra**, v.16, n. 1, p. 26-41, jun. 2019. Disponível em <<http://revistas.unama.br/index.php/asadapalavra/article/view/1675>>. Acesso em 02 mai 2023.

DRAMATURGIAS EM FLUXO: A palavra, o corpo e a cena em jogo com a política

Renata Ferreira Kamla¹

RESUMO

O presente artigo apresenta o processo de desenvolvimento parcial do projeto de pesquisa docente, sem financiamento, em andamento: Dramaturgias em fluxo: A palavra, o corpo e a cena em jogo com a política - que investiga por meio de processos de criação cênicas, os pontos culminantes de transformação da maneira de se conceber a cena teatral a partir das mudanças históricas, sociais e políticas de cada época; tem como objetivo principal realizar estudos cênicos como meio para experimentar e verificar as influências históricas e os processos de modificações práticas do texto original para a atualização contemporânea, a escrita cênica criada no ato do fazer. Para este relato nos atemos à vertente da pesquisa que investiga a peça: Vida de Galileu e Bertolt Brecht.

Palavras-chave: dramaturgia(s); práticas-artísticas-pedagógicas; pesquisa, estudos cênicos.

RESUMEN

Este artículo presenta el proceso de desarrollo parcial del proyecto de investigación docente no financiado en curso: Dramaturgias en flujo: La palabra, el cuerpo y la escena en juego con la política - que investiga, a través de procesos de creación escénica, los puntos culminantes de transformación en el forma de concebir la escena teatral a partir de los cambios históricos, sociales y políticos de cada época; Su principal objetivo es realizar estudios escénicos como medio para experimentar y verificar las influencias históricas y los procesos de modificaciones prácticas del texto original para su actualización contemporánea, la escritura escénica creada en el acto de hacer. Para este informe nos centramos en el aspecto de la investigación que investiga la obra La vida de Galileo y Bertolt Brecht.

Palabras clave: dramaturgia(s); prácticas-artístico-pedagógicas; investigación, estudios escénicos.

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo foi apresentado como comunicação do Grupo de Pesquisa Processos de Criação Cênicas, do XII congresso da ABRACE, realizado em junho de 2023 na cidade de Belém-PA.

É fato que ao lermos de diversas formas as dramaturgias desenvolvidas atualmente percebermos uma gama de referências temáticas e materialidades com traços históricos, sociais e políticos que confirmam a forte influência desses fatores na escrita cênica. Os feminismos, o feminismo ne-

¹KAMLA, R.F. Professora do Magistério superior efetiva, do curso de teatro, adjunta I, da Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de artes – IARTE-UFU. Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela ECA/USP. Artista pesquisadora direcionada ao estudo das teorias e práticas da cena teatral. Pesquisa os mascaramentos e intervenções em espaços urbanos como processos pedagógicos de criação de dramaturgias, as dramaturgias em fluxo e a cena contemporânea. renata.kamla@ufu.br

gro, o racismo estrutural, o colonialismo, as diversidades sexuais, as territorialidades indígenas, as repressões à educação e à cultura e o advento da pandemia gerada pelo Coronavírus (2020-2023), são alguns dos temas amplamente discutidos e presentes na cena contemporânea. A referida pesquisa: *Dramaturgias em fluxo: a palavra, o corpo e a cena em jogo com a política* – investiga, tendo como ponto de partida a linha histórica do teatro ocidental, os pontos culminantes de transformação da maneira de se conceber teatro a partir das mudanças históricas, sociais e políticas de cada época; discute como a influência do pensamento aristotélico se consolidou por tanto tempo no imaginário popular do que se entende por dramaturgia e teatro em paralelo com as estruturas colonizadoras de educação e cultura, que, apesar de tantas modificações ao longo do século XX e XXI ainda mantem a ideia do “drama” como forma narrativa predominante.

A pesquisa, por meio de procedimentos práticos junto ao grupo de verificação composto por estudantes da graduação do curso de teatro de diversos períodos, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia – IARTE/UFU – propõe por meio de leituras e análise de textos clássicos, improvisações, jogos de cena e encenações, investigar esses aspectos da vida histórica que provocam rupturas e impulsionam a mudança na escrita, percebendo como um mesmo texto se constrói e reconstrói durante séculos. Aqui neste artigo compartilho os procedimentos realizados no período que abrange o primeiro semestre de 2023, entre os meses de março a junho, quando trabalhamos a partir da obra: *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht (1991).

Esse projeto de pesquisa docente tem a duração de três anos, iniciado no mês de outubro de 2022 até outubro de 2025 e se desenvolve no âmbito do ensino, pesquisa e extensão, se dá em continuidade a toda pesquisa e prática pedagógica por mim realizada até o momento, tendo coerência com a minha trajetória artística-pedagógica. Teoria e prática se misturando, se autoestimulando, em uma proposta decolonizadora de se entender e agir sobre a história do teatro ocidental, abrindo fissuras em conceitos enraizados e dados como verdades absolutas, propondo autorreflexões e ressignificações a partir da prática da atuação. Fazer da pesquisa um momento de prazer e alegria com a aprendizagem, entendendo de forma física e orgânica as palavras, imagens e metáforas, que não são palpáveis e nem concretas, reconstruindo nos corpos presentes na cena o entendimento do texto proposto.

Tendo como metodologia impulsionadora a metodologia performativa², ou seja, aquela em que prática e teoria se imbricam e se autoestimulam, o início do processo de criação se deu a partir do convite feito aos estudantes do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia - UFU para participarem dos encontros semanais, realizados uma vez por semana, todas as sextas-feiras, no período da tarde, comparecendo oito alunos/as/es de vários períodos do curso. Os primeiros passos, foram no intuito de orientá-los sobre a pesquisa docente da professora, sobre o que é um grupo de pesquisa e o que é ser um pesquisador. O primeiro obstáculo instaurado foi a dificuldade de perceberem que participar de um grupo de pesquisa não significa assistir a um aula e que a nossa relação não seria mais entre docente e discente, mas sim entre pesquisadores, o intuito seria trocar saberes, conhecimentos, compartilhar dúvidas e experimentar diversas propostas; este ainda é um ponto frágil nos nossos encontros, aos poucos estão se colocando mais como propositores, mas ainda

² HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Tradução Marcello Amalfi. In: CERASOLI JR, Umberto. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC-ECA/USP*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.

apresentam um comportamento passivo, de espera da proposição única da professora. Para estes esclarecimentos compartilhei os meus conhecimentos adquiridos durante a minha permanência no grupo de pesquisa do CEPECA³, trouxe o volume um e o volume dois dos livros publicados pelo grupo para que a equipe pudesse ler os vários artigos de pesquisas em desenvolvimento e já finalizadas, para se familiarizarem com os fazeres de um/uma pesquisador/a e entender a dinâmica funcional de um grupo de pesquisa. A partir daí, usando a terminologia cunhada pelo CEPECA, passei a nomeá-los de “pesquisadores”⁴.

O segundo passo foi experimentar via “corpo”, ou seja, de forma vivencial aspectos presentes na dramaturgia inicial escolhida: Vida de Galilei de Bertolt Brecht⁵, o texto foi compartilhado para a leitura, mas iniciamos os trabalhos buscando o entendimento das circunstâncias apresentadas na obra pela proximidade psicofísica da vida presente no aqui e agora, partindo de práticas que cerceiam a presença do vivo, os impulsos e estudos por meio de *études*⁶. Durante vinte e um anos lecionei na escola técnica de formação de atores, Teatro Escola Macunaíma, na cidade de São Paulo - SP, que possui uma ampla investigação e estudo prático acerca do Sistema de Constantin Stanislávski, durante esse percurso profissional, vários trabalhos vivenciais com pesquisadores sobre o sistema foram realizados, nomes como Jurij Alschitz, Alejandro Gonzàles Puche e Ma Zhenghong, Michele Zaltron, Diego Moscovitch, Tatiana Motta Lima, Marina Tenorio, Nair D’Agostini, Serguei Zemtsov, entre outros, estiveram presentes, e os termos *études*, vivência, *perejivanie*, ação autêntica, entre outros, foram amplamente investigados e transformados a partir dos diálogos com a contemporaneidade e com o fazer teatral e investigativos de cada professor-artista. Esse conhecimento e práticas fazem parte do meu repertório e fazer artístico-pedagógico, logo, os utilizo nessa respectiva investigação.

Realizamos estudos sobre: as nossas primeiras descobertas, os momentos em que nos sentimos perseguidos e ameaçados, quando desistimos para resistir, o que vemos e/ou deixamos de ver e/ou fingimos não ver para continuar sobrevivendo. Apresento a seguir algumas de nossas investigações.

1.1. Só se existe em ato⁷

Ao longo da minha trajetória artística na atuação, na pesquisa e na docência como professora de teatro, as diversas formas de criação de dramaturgias estiveram presentes, desde as mais tradicionais na sua orientação clássica de tempo, espaço e lugar, mantendo a lógica da fábula, até as formas mais desconstruídas e performáticas, tendo o evento cênico como protagonista; passei pela exploração dos aspectos acerca da Antropologia Teatral de Eugênio Barba (2012), com as questões

³ O CEPECA é o Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator/Atriz, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA-USP), fundado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva em 2007, que ficou à frente da coordenação do grupo até 2018, quando se aposentou e a coordenação passou ao professor Dr. Eduardo Tessari Coutinho. Minha participação no grupo foi do ano de 2009 até o ano de 2018.

⁴ A palavra “pesquisadores” é um neologismo criado pelo professor Armando Sérgio da Silva para designar os atores/as atrizes que além de atuar, também pesquisam. A pesquisa prática fundida com a atuação.

⁵ Traduzido por Roberto Schwarz e publicado pela Editora Paz e terra em 1991.

⁶ Entende-se *études*, como estudos de cenas inspirados em perguntas investigativas, temas, atmosferas e/ou situações análogas à das personagens da obra, para aproximação e entendimento das circunstâncias e acontecimentos do texto original, possibilitando que a atriz/o ator possam descobrir suas ações autênticas. Maiores detalhes sobre o assunto, conferir em KNEBEL, M. Análise-ação, 1.ed. 2016. p.50-59.

⁷ Frase emprestada do material de divulgação da peça – Fausto do encenador José Celso Martinez Corrêa com o grupo Oficina.

da dramaturgia do ator e suas tessituras das ações, as noções de partituras e subpartituras do ator que vão além da mimese corporal passando pelas intenções e impulsos psicofísicos do ator em relação ao que ocorre na cena, nos estudos da ação autêntica e *études* como procedimentos de atuação e entendimento de um texto nas bases de Constantin Stanislávski, até a construção de dramaturgias partindo do jogo performativo entre os mascaramentos corporais e os espaços urbanos, tema investigado na minha tese de doutorado: *Mascaramentos em Espaços Urbanos Processos Pedagógicos de Criação de Dramaturgia(s)* defendida em 2018.

Com desenvolvimentos tecnológicos e mudanças dos teatros, principalmente em relação ao isolamento social devido à pandemia do Coronavírus que abateu o mundo desde 2020, percebe-se a mudança na forma de se conceber dramaturgia. Em consonância a esse contexto histórico, percebe-se uma proliferação desde o final do século XX e principalmente no século XXI de coletivos de teatro que fazem suas pesquisas envolvidas em narrativas autobiográficas, documentais e com aspectos que envolvem temas que abrangem o feminino, o machismo, o racismo estrutural, as violências domésticas, diversidades sexuais, polarizações políticas e avanço ao conservadorismo e em consequência, novas formas de ler o mundo e conceber escritas surgem a todo momento. A pesquisadora e dramaturga, Janaína Fontes Leite, em seu livro: *Auto Escrituras Performativas - Do diário à cena* (2017) apresenta, processos de criação documental de escrituras cênicas, detalhando os seus processos de criação na obra/rito *Conversas Com Meu Pai*, mostrando efetivamente o fluxo contínuo entre a prática e a teoria, simbiose importantíssima que ilumina a nossa pesquisa, e traz à luz a metodologia autobiográfica, em que as narrativas pessoais reais uma vez contadas e recontadas, transformam-se em ficção, pois ao contar a história já vivida de forma teatral, acontece naturalmente uma ficcionalização. As experiências marcantes de um indivíduo comum quando colocadas em cena podem se tornar materialidades artísticas.

Quando dizemos que nos lembramos de algo, estamos sim no plano da imagem da coisa ausente, mas trata-se, diferentemente da imaginação, de um ausente anterior. A temporalidade é uma operação importante que distingue a memória da imaginação. Segundo Bergson, para que identifiquemos algo como sendo o passado, é preciso que este algo contraste com o presente. Para Aristóteles, que já aproximava a memória da imaginação, é justamente a diferença em relação ao presente pela marca temporal que vai distinguir as duas instâncias. Assim, narramos também porque algo nos tocou, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca deste afeto. (Leite, 2017. p.9)

A palavra dramaturgia apresenta-se geralmente acompanhada de uma outra que a singulariza e complementa: dramaturgia da imagem, dramaturgia urbana, dramaturgia do ator, paisagem dramática, a dramaturgia da luz, dramaturgia sonora, dramaturgia da máscara, entre outras composições. Esses enunciados fazem parte do cotidiano teatral contemporâneo e do repertório dos artistas-docentes pesquisadores, porém, não faz parte do repertório dos estudantes iniciantes de teatro. Imbricado a esse contexto existe a sala de aula; como professora de ensino técnico de ator, na graduação em instituição particular e agora na graduação pública, deparar-me com as dificuldades dos estudantes, que possuem pouco conhecimento acerca das artes da cena, que apresentam uma ideia formatada acerca do teatro de ilusão, do drama e da representação, me instiga a propor essa pesquisa, como instrumento de ampliação e estudos de repertórios literários de diferentes momen-

tos da história ocidental, possibilitando aos envolvidos uma apuração no olhar técnico e artístico sobre as obras, provocando modos operacionais de ver e se relacionar no mundo de maneira mais crítica e reflexiva. Percebo na maioria dos estudantes, principalmente os iniciantes, um desejo pelo entendimento lógico-racional da história que está sendo contada - que apresenta um início, meio e fim - muitas vezes os estudantes julgam, criticam e resistem às outras possibilidades de escritas cênicas, de leituras e compreensão de uma peça, que fazem sentido pelo ato do encontro e da vivência que acontece durante o evento cênico. São muitos anos atuando em sala de aula, portanto, julgo apontar que não se trata de um traço pontual ou específico de uma determinada turma e sim um enraizamento histórico, colonizado de construção de sentido de uma única forma que se perpetua, é exatamente neste ponto nevrálgico que se incita a pesquisa, investigando quando se dá a ruptura e, também, a resistência em admitir as mudanças inatas do desenvolvimento e evolução de uma comunidade. Ruptura e resistência, eis o duelo.

Ao atuar na área das teorias e práticas do teatro, agora como docente na Universidade Federal de Uberlândia no Instituto de Artes, no curso de teatro que inclui o bacharelado e a licenciatura, identifico que a rigidez e erudição como é apresentada a teoria muitas vezes assusta e distancia o estudante de seu desejo pelo teatro, a ânsia de atuar em uma peça teatral sublima inconscientemente a percepção da importância da investigação também teórica; a partir desta constatação, penso como educadora em como provocar a decolonização na maneira de ensinar e apresentar a origem do teatro ocidental à luz das possibilidades de escritas dramatúrgicas que evidenciam os contextos histórico reais e pertinentes à subjetividade dos estudantes envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, ensinar pela prática, quebrar a dicotomia existente entre matérias teóricas e matérias práticas, em que geralmente, as disciplinas teóricas são as menos interessantes e as práticas tem mais importância, fazer com que o desejo e envolvimento do aluno sejam alimentados pelo afeto e prazer nas reflexões e experiências práticas em aula.

2. DEBULHANDO “VIDA DE GALILEU” – UM COPO DE LEITE E UM PÃO⁸ – MEMÓRIAS DA INFÂNCIA

Para o início dos estudos a partir da obra: Vida de Galileu de Bertolt Brecht, inspirei-me na relação entre mestre e discípulo apresentada desde o início entre as personagens de Galileu e o então “menino” Andrei, filho de sua governanta, seu aprendiz, ajudante e admirador fervoroso, que ao longo da peça transpassa pela juventude e amadurecimento, transformando-se em um cientista renomado e mensageiro de um novo conhecimento. Aspectos como a afetividade, relações familiares, curiosidades e descobertas infantis aparecem nessas primeiras circunstâncias da peça, logo, o primeiro estudo proposto para a equipe foi o da primeira descoberta. A pergunta investigativa lançada: - Qual foi a primeira vez que vocês descobriram algo inusitado em sua vida? – As repostas vieram em tom de narrativas em meio a jogos de brincadeiras infantis:

1. Quando descobri que as claras dos ovos quando batidas viram neve...

⁸ Referência a cena 1 da peça quando o menino Andrea, filho da governanta, traz um copo de leite e um pão ao seu mestre Galileu. Conferir em: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo, em 12 volumes VI**. Vida de Galileu (1938-1939). Trad. de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.55.

2. Quando descobri que das sementes plantadas surgem as árvores...
3. Quando descobri que no final do arco íris não tem um pote de moedas de ouro...
4. Quando descobri que no estado da Bahia não se fala inglês...
5. Quando descobri que não dá para abrir a janela do avião...

Abordamos a importância da ciência e a descoberta de uma nova ordem mundial. A terra não é plana!

O segundo estudo proposto foi inspirado quando Galileu se retrata diante do júri da inquisição por medo dos “instrumentos de tortura” e renega suas descobertas, entre elas, a que a terra gira em torno do sol e em torno de si mesma. A pergunta lançada para o *estudo/étude*⁹ foi: - Quando desistir é um ato de resistência?

A partir da pergunta propositora, cada pesquisador deveria flunar pelo Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia e tentar responder a essa pergunta gravando um áudio que depois foi compartilhado para todas/os ouvirem na sala de ensaio, foi uma perspectiva pessoal. A segunda etapa do procedimento abrangeu uma perspectiva mais ampla, durante a semana, deveriam fazer essa pergunta para diversas pessoas, conhecidas ou não, do fazer artístico ou de outros setores, e trazer para o próximo encontro para compartilhamento em sala de ensaio. Esses áudios fazem parte do material de trabalho para a composição das cenas.

Transcrição da resposta de um dos PesquisAtores:

Quando desistir é uma resistência?

Desistir muitas vezes parece ser o sinônimo do fracasso, mas às vezes desistir é resistir e para se resistir é preciso existir. Assim como Galileu que teve de desistir, renunciar à sua pesquisa, indo contra aquilo que ele acreditava ser verdade em prol da sua vida, pois caso continuasse vivendo em defesa da sua teoria seria morto, nós também passamos por momentos em nossas vidas em que se faz necessário renunciar ao que gostamos para que outros eu's possam existir e resistir.

Me lembro de quando deixei o seminário, aquele foi um momento em que desistir para existir e resistir, não podia viver em um ambiente em que a minha existência por completa não era possível, não podia viver em um ambiente que me tolhia, portanto, ao desistir estava resistindo, existindo e indo contra o sistema.

Guilherme Pimentel, março de 2023.

O Terceiro estudo foi inspirado nas falas e ações da personagem Dona Sarti, governanta de Galileu e mãe de Andrei, que demonstra muito medo do “tubo”, ou seja, de ver através do telescópio, querendo permanecer na sua vida simples e cotidiana, em que as certezas já solidificadas trazem uma aparente segurança. Propus a seguinte questão: - O que vejo através do telescópio? e/ou – O que não quero ver revelado por meio do telescópio? As repostas vieram materializadas via ações corporais, partituras psicofísicas e texto escrito. Destaco: 1- o texto escrito pelo pesquisador Giovanni Thiago Oliveira Beirigo em março de 2023:

⁹ Chamo aqui nesta pesquisa *études* de estudos, pois identifico uma amplitude maior de descobertas que vai além do estudo específico da obra e texto originais apresentado por Maria Knebel (2016).

Salvem as Girafas

Ultimamente do futuro. Tenho medo de ver/ saber como será o futuro do ser humano. O que me gela a alma e arrepia os pelos das axilas é ver pelo telescópio que o nosso futuro não tem cheiro de terra molhada, nem gosto de fruta do pé. Tenho medo de não ter temperinho caseiro, só *Sazon*. De não ter biscoito frito nem picolé de cajá-manga. De não ter estrada de terra, só asfalto. De não ter carinho, só curtida. Temor que um monte de homem branco e “hetero” se perpetue no poder. Morro de medo de que as praias, que eu tanto amo, sejam tomadas por condomínios com nomes americanos. Que as casas antigas, que carregam a identidade e a história das cidades sejam todas demolidas e substituídas por farmácias ou igrejas. Morro de medo da humanidade conseguir morar em Marte antes de proporcionar saneamento básico para toda/os/es. E por mais que essas palavras possam dizer ao contrário. Me considero uma pessoa otimista. Tem um monte de coisa boa acontecendo, eu sei. Esse pavor todo veio depois de ler uma reportagem. Era um dia qualquer, gostava de acordar, tomar meu café e ler coisas aleatórias no celular. O título era o seguinte, ‘As Girafas Estão em Risco’ a reportagem dizia que as girafas acabaram de entrar na lista de alerta para risco de extinção. Apesar da consciência da relação predatória que o homem ‘moderno’ desenvolveu com meio ambiente ao longo de sua história. Essa reportagem me causou um profundo incômodo diferente. Um limite foi ultrapassado. A que ponto chegamos? Hoje são as girafas, amanhã os elefantes? É isso mesmo Humanidade? Vamos acabar com as girafas por conta da falta de *habitat* e caça ilegal? Eu não sei se eu quero viver em um mundo que não tenha girafas. E que mundo seria esse? Fiquei imaginando as crianças das gerações futuras vivendo nesse planeta, sem girafas, elefantes, baleias e araras, das mais diversas cores que a biodiversidade pode proporcionar. O incômodo da reportagem era diferente, porque não veio acompanhada de revolta, um ótimo combustível para a mudança inclusive. Dessa vez quem acompanhava o incômodo era o medo, talvez decepção pelos meus semelhantes. Semelhantes? Será? Onde me incluo nisso? Qual a minha responsabilidade? São tantas perguntas que precisam de respostas. Que eu torço para o meu otimismo se manter firme para acreditar que nós, seres humanos, possamos ter tempo para respondê-las porque apenas o conhecimento abre caminho para o surgimento de novos mundos. E neles com certeza, haverá girafas.

3. PARTITURA CORPORAL-PSICOFÍSICA DO PESQUISADOR GUILHERME PIMENTEL¹⁰

Toda a cena é realizada ao som da canção: Oração da cantora e compositora Linn da Quebrada.

Várias folhas formam um círculo, juntamente com canetas, uma bacia com água e um pano, um recipiente com tinta vermelha, me encontro no centro e ao início da música começo a me movimentar. Alguém se levanta vai até um pedaço de papel escreve um discurso de LGBTfobia, passa a mão na tinta e após no meu corpo e com isso vou parando de me movimentar. Depois de um tempo crio forças saindo do chão, rasgando todos os discursos que feriram o meu corpo e me limpando, utilizando da bacia com água. Ao finalizar a música, finaliza o compartilhamento.

O último momento trazido para esse relato, foi a investigação acerca da “palavra”, ou seja, investigar a cena escrita com as palavras originais do autor do texto e traduzidas para a nossa língua, e a partir delas encontrar o sentido real para dizê-las no contexto do século XXI. Portanto, um estudo da palavra escrita e falada.

¹⁰ Guilherme Pimentel compartilhando seu estudo como resposta à questão, quando desistir é resistir. Imagem captada pela autora durante a apresentação do estudo com autorização de todas/os/es participantes.



Figura 1. Partitura corporal-psicofísica do Pesquisador Guilherme Pimentel, abril de 2023.

Fonte: Imagem da autora (2023).

#paratodomundover

Na imagem, encontram-se cinco pessoas em pé formando um semicírculo, na ponta direita um rapaz, seguido de duas meninas e na ponta esquerda outro rapaz, vestidos com roupas cotidianas, no centro o pesquisador Guilherme Pimentel está de costas, sem camisa, descalço, com uma bermuda preta, com uma marca de tinta vermelha nas costas. No chão encontram-se espalhados em círculo, cartazes de papel Kraft com alguns escritos, canetões vermelhos, uma taça de vinho vermelha, ao fundo as cadeiras e janelas da sala de ensaio.

O fragmento escolhido foi a Cena 5¹¹ – Nem a peste intimida Galileu, que prossegue em suas pesquisas – em paralelo com o contexto da pandemia do Coronavírus.

Procedimentos desta etapa:

1. Leitura da cena.
2. Levantamento das frases mais potentes para cada um das/os Pesquisadores.

Frases destacadas:

_ Que diferença faz um livro numa hora dessas!

¹¹ BRECHET, Bertolt. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1991. p. 97-103.

- _ Esse pão já é muita sorte.
 - _ É o sistema do governo deles.
 - _ Eles contam a gente como se fôssemos o galho doente de uma figueira que não dá mais fruto.
 - _ A peste não é mais brincadeira.
 - _ Mas vocês não podem deixar a gente morrer de fome.
 - _ Hoje ninguém sabe o que será o amanhã.
3. Relação com a contemporaneidade.
 4. Improvisação da cena.
 5. Como a cena se apresenta no contexto original, como a cena seria hoje.

3. CONCLUSÃO – O NOVO CONHECIMENTO ATRAVESSA FRONTEIRAS¹²

O que é velho diz: fui, sou, serei assim.
 O que é novo diz: caia fora o que é ruim.
 Bertolt Brecht¹³

Dois focos iluminam a pesquisa: O primeiro condiz em desenvolver estudos teóricos acerca de cada obra escolhida para refletir e analisar o contexto histórico e social de cada texto; transpondo e ressignificando-se; O segundo encaminha-se a vivenciar estudos cênicos práticos como meio experimental para desenvolvimento dos processos de criação de novos textos cênicos em relação ao momento histórico-social e à subjetividade de cada criador; fazendo de cada estudante presente no processo de pesquisa um sujeito ativo da própria pesquisa. Este tem sido o nosso trajeto até o momento. A pesquisa se mostra vigorosa e ainda com muitos desafios pela frente.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Realizações, 2012.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo, em 12 volumes VI**. Vida de Galileu (1938-1939). Trad. de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CEPECA: **Uma oficina de pesquisadores**. 2. Armando Sérgio da Silva. (organizador). 1ed. São Paulo: Giostri, 2014, v. 2.

¹² Esta frase refere-se ao momento final da peça, em que Andrei, já um cientista reconhecido, consegue sair da Itália levando consigo os manuscritos escritos por Galileu com as suas descobertas sobre as propriedades do movimento. Conferir em: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo, em 12 volumes VI**. Vida de Galileu (1938-1939). Trad. de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.167-170.

¹³ Epígrafe presente na cena 4. Conferir em: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo, em 12 volumes VI**. Vida de Galileu (1938-1939). Trad. de Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.86.

_____: **Uma oficina de pesquisadores**. Armando Sérgio da Silva. (organizador). 1ed. São Paulo: Associação amigos da praça, 2010. V. 1.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Tradução Marcello Amalfi. In: CERASOLI JR, Umberto. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC-ECA/USP**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.

KAMLA, Renata Ferreira. **Mascaramentos em espaços urbanos** – Processos pedagógicos de criação de dramaturgias. 2018. 247p. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação** – Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo. Editora 34, 2016.

LEITE, Janaína Fontes. **Auto Escrituras Performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp. 2017.

KARITIANA 'A RAIZ DA NOSSA RAIZ' COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

André Duarte Paes¹

Marília Vieira Soares²

RESUMO

Este estudo partiu do significado do etnônimo Karitiana, ajustados aos aspectos do ser mulher, considerando sua ancestralidade, cultura, miscigenação, ações, dificuldades, desafios, vida, de seu lugar na história e sociedade. A partir deste contexto utilizou-se a prática como pesquisa (GERALDI, 2019), a tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), o conceito de Humphrey (2008) e o sistema Laban de movimentos (1978), como método empregado para tecer sentido nos propósitos cênicos para o corpo que dança, integrado a estética pós-moderna coreográfica em dança contemporânea (MATOS, 2000). O processo criativo foi colaborativo resultando a composição coreográfica denominada Karitiana para as integrantes da Entrecorpus Cia de Dança e, conseqüentemente, para esta escrita poética.

Palavras-chave: GÊNERO; CULTURA; SEMIÓTICA; DANÇA; CRIAÇÃO.

ABSTRACT

This study departed from the meaning of the ethnonym Karitiana, adjusted to the aspects of being a woman, considering her ancestry, culture, miscegenation, actions, difficulties, challenges, life, her place in history and society. From this context, practice was used as research (GERALDI, 2019), intersemiotic translation (PLAZA, 2003), Humphrey's concept (2008) and the Laban system of movements (1978), as a method used to weave meaning into the scenic purposes for the body that dances, integrated with post-modern choreographic aesthetics in contemporary dance (MATOS, 2000). The creative process was collaborative, resulting in the choreographic composition called Karitiana for the members of Entrecorpus Cia de Dança and, consequently, for this poetic writing.

Keywords: GENDER; CULTURE; SEMIOTICS; DANCE; CREATION.

A Entrecorpus Companhia de Dança³ apresenta em seu repertório obras oriundas de diversos temas sobre o corpo social. Entre seus integrantes há interesses mútuos no processo de conhecimento e aprendizagem em dança, sempre em busca de desenvolver meios estratégicos para o aprimoramento artístico. Suas produções artísticas permitem o aumento das vias de interlocução entre

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 Criada em 2002 por um grupo de artistas amazonenses. Em 2017 vinculou-se como projeto de extensão e produtividade acadêmica na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas – ESAT/UEA.

a universidade com as frações externas, potencializando sua vocação técnica-artística e/ou técnica-científica, a capacidade humanizadora, o seu compromisso social, partilhados entre a academia e a comunidade na cidade de Manaus.

Para este processo de criação a ideia era criar 'o corpo em quatro movimentos'. Quatro fragmentos coreográficos que ora se relacionam, ora são independentes, cada um com objetivos próprios divididos da seguinte forma: *Paixão Dúbia*, são dois corpos distintos em uma relação intensa a ponto de ofuscar a razão; *Coletivo Urbano*, o caos urbano ofuscado pelas imagens, pessoas e movimentos, transformados em dança. *Rede X*, são corpos que jogam e simulam conflitos em raciocínio lógico e estratégico, uma leitura estética sobre a força masculina peculiar a cada um dos intérpretes. E por último surgiu a ideia de *Karitiana* 'a raiz da nossa raiz', cuja proposta era realizar um passeio coreográfico sobre o ser mulher, a questão feminina, na qual este estudo pretende se concentrar.

A proposta de *Karitiana* 'a raiz da nossa raiz' era apresentar o ser mulher, considerando sua ancestralidade, cultura, miscigenação, história, desafios, ações, as dificuldades no caminhar da vida e de seu lugar na sociedade. O processo de criação foi em busca de diversos fatores de apoio, sendo eles sensíveis e poéticos, integrados às diferentes configurações de expressão humana. As fronteiras foram atravessadas para além das possibilidades existentes com o objetivo de dialogar e refletir sobre o assunto em questão.

Vale ressaltar que neste processo criativo desejávamos destacar, sobretudo, as questões ancestrais da região Amazônica. Então, outro contexto que moveu este estudo foi a composição musical produzida pela pesquisadora, cantora, compositora e musicista Marlui Miranda. Desse modo, Marlui Miranda nos conduziu a conhecer um patrimônio desconhecido e misterioso dos cantos e dos cosmos de algumas das várias etnias que resistem a séculos de massacre físico e cultural na Amazônia.

A pesquisadora cearense Marlui Miranda trabalhou por muitos anos com as tradições musicais dos povos da Amazônia, resgatando a riqueza e diversidade dos sons tradicionais das tribos das diferentes nações indígenas que habitam no interior da floresta amazônica. No álbum IHU, Todos os Sons (Pau Brasil, 1995), conhecemos a faixa musical com o título *Yny Maj Hyrynh* (A Você Eu Canto) do povo Karitiana. Canção que inspirou esta criação em dança e o nome da obra, foi composta pelos índios Karitiana e José Pereira, adaptação/voz de Marlui Miranda, arranjo/teclado Bugge Wesseltoft.

Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), os Karitiana são um povo dentre os diversos grupos indígenas existentes do estado de Rondônia, mas ainda pouco estudado pelos antropólogos. Habitualmente se encontram nos vales dos rios Candeias, Jamari e Jaci-Paraná, afluentes da margem direita do rio Madeira. Ultimamente suas batalhas têm sido em favor da sua reprodução física e sociocultural através da revisão das fronteiras da Terra Indígena Karitiana e a aplicação de recursos na educação escolar, como meio de manter suas práticas socioculturais e de substanciar o ensino de sua língua, a única remanescente da ascendência linguística Arikém.

Conforme o Instituto Socioambiental (ISA), entre 2005 a 2021, o crescimento populacional e a complexificação das diferenças políticas locais têm acarretado na proliferação dos povoados, que passaram de duas para sete aldeias. Além disso, a valorização e recuperação de inúmeras de suas práticas culturais, incluindo a pintura corporal, as histórias, o artesanato, os cantos e os modos tradicionais de ensino e aprendizado. Tudo isso tem revigorado a presença dos Karitiana como povo singular no rico panorama etnolinguístico do sudoeste da Amazônia brasileira.

O Instituto Socioambiental (ISA) declara que o nome Karitiana tem sua origem ou etimologia desconhecida. Segundo os próprios indígenas, esta denominação foi atribuída pelos seringueiros que penetraram seu território no final do século XIX e início do século XX. Algumas pessoas relatam que o nome Karitiana traduz-se por “cara preta”, mas não conseguem explicar a razão desta interpretação e sua origem. Ultimamente surgiu um esclarecimento por conta dos primeiros contatos e de uma confusão linguística, tendo o etnônimo proveniente da expressão *ytakitari yn*, “estou indo, vou embora”, falada pelos indígenas e citada como Karitiana pelos não índios.

A expressão *ytakitari yn*, “estou indo, vou embora”, inspirou o caminho da dança, ou seja, a organização geométrica do movimento corporal no espaço (corêutica). A delimitação espacial foi pensada em três faixas paralelas organizadas no plano horizontal do anfiteatro, com transferência do ponto direito ao esquerdo, onde três intérpretes dançarinas ocupam cada uma das faixas, desenvolvendo movimentos a partir do espaço pessoal (cinesfera), depois tornando-se espaço geral de um ponto a outro, envolvendo o corpo nesta esfera dançante e na condução nas várias combinações das formas no espaço onde a dança acontece (LABAN, 1978).

Já o nome Karitiana batizou o nome da obra coreográfica representando o povo indígena de Rondônia, sobretudo, a mulher indígena, assim como também, a mulher ribeirinha e urbana, intensificado pela referência musical. Os figurinos foram compostos pelas cores marinho, bege e mostarda, representando a água, a terra, o fogo e o ar, fazendo referência aos elementos tradicionais da natureza. A iluminação foi pensada a partir da expressão ‘uma luz no fim do túnel’, ou seja, a movimentação das intérpretes se desenvolve numa reta, onde o início é escuro e seu final aceso, simulando a desesperança no início e a esperança no final (figura 1).

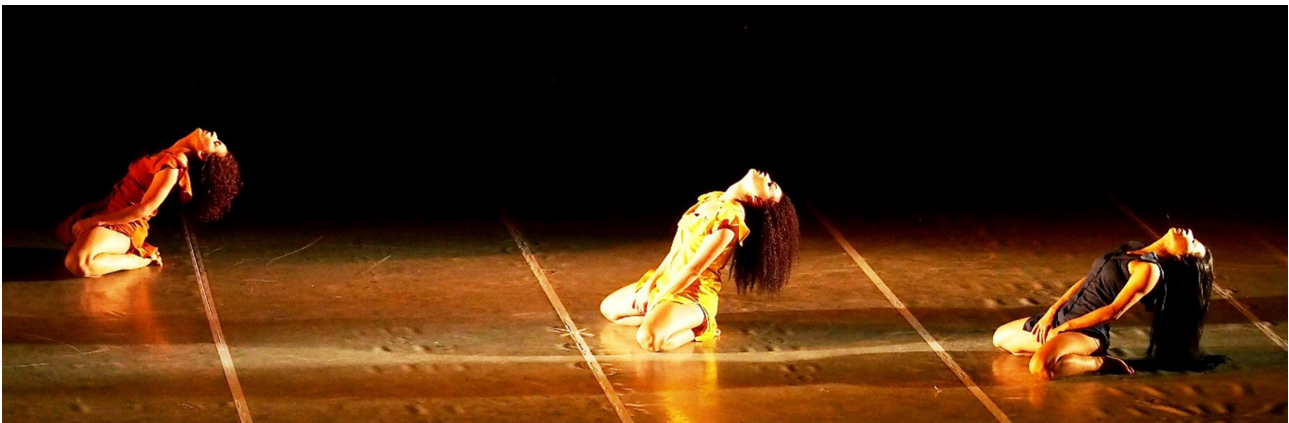


Figura 1. Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem.

Fonte: Imagem do autor, 2019.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, três bailarinas estão posicionadas de perfil esquerdo no palco, ordenadas em sequência da esquerda para a direita, caixa cênica preta, tapete cinza, com quatro fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. As bailarinas estão ajoelhadas com as mãos entre as pernas afastadas e uma leve inclinação para trás do torso e cabeça. O figurino é nas cores: bege escuro, amarelo e azul marinho. E seus cabelos são ruivos, castanhos e pretos.

Nesta obra coreográfica buscou não versar por caricaturas regionais, ao procurar traduzir as características humanas em sua identidade cultural, sobretudo, da mulher guerreira, corajosa, que encara o mundo e batalha pelos seus direitos, destemida de suas opiniões e corre atrás daquilo que deseja. Diante desta referência foi possível dialogar com tempo-espço, sempre aguçando um olhar afetivo sobre nossa história, permitindo revelar a difícil caminhada e reconhecimento da mulher na transformação social.

Cada vez mais a condição da mulher vem se transformando na sociedade, sobretudo, após a Revolução Feminista da década de 1960. Antes era inaceitável a mulher obter direitos que, no mundo de hoje, ecoam tão naturais, como trabalhar, estudar, votar, dentre outros. “Embora direitos como esses representem conquistas femininas (ou feministas), há que se considerar, também, que são fruto de conjunturas históricas específicas” (MORAES, 2012, p. 259).

As mulheres sempre estiveram presentes na história, apesar da historiografia as ter ignorado. Estudiosos(as) têm se dedicado sobre análises históricas das mulheres e suas batalhas em todos os procedimentos civilizatórios. “A História constitui-se como tradição e cânone do qual as mulheres não participaram de modo visível pelos caminhos tradicionais do fazer histórico. A teoria feminista procura investigar a fundamentação dessa ausência” (TEDESCHI, 2012 p. 12).

Segundo Azevedo (2018), em todos os tempos a mulher sempre existiu como um ser igual ao homem, assim como ele capaz de todas as bravuras, de todos os sacrifícios, de todos os ofícios da alma e do coração, não cabe a ela ser estimada como inferior em caso algum. “Se a natureza da sua organização diverge na concepção da sua moralidade, não a incompatibiliza por isso com a vida social em todas as suas manifestações” (p. 23).

Historicamente, por exemplo, a inserção da mulher no mercado de trabalho obteve legalidade no período em que a circunstância econômica das famílias não permite que o homem sustente sozinho a casa. Devido a isso, debates a respeito das condições de trabalho do funcionalismo feminino somente adquiriram magnitude junto aos movimentos feministas “...à medida mesmo em que as transformações sociais e os acontecimentos políticos, como a primeira guerra mundial, forçaram a entrada cada vez maior das mulheres no mundo público” (RAGO, 1995-6, p. 22).

As mulheres têm assegurado o seu lugar de cidadãs na sociedade, no mundo e na própria vida. No transcorrer da história há uma relação entre gênero e poder que necessita ser analisada, declarada, reescrita, pois a história clássica antropocêntrica e universalizante idealizou o mito de sexo frágil, da fraqueza feminina e da sua vinculação existencial do masculino. “É um modo de teorização que surge com pensadoras e revolucionárias, [...] alertando para os direitos das mulheres na base de uma reivindicação do ser e do pensar à vida pública e ao universo do discurso e do poder” (TEDESCHI, 2012 p.12).

As condições histórico-culturais influenciam as narrativas relacionadas à mulher e, como resultado, arquitetam o sentido dessas mesmas falas. Com a modificação dessas condições, discursos declaradamente machistas tendem a perder a sua legalidade. Enunciados como “lugar de mulher é na cozinha” não têm boa anuência numa época que valoriza, na medida do possível, a conduta considerada politicamente correta (MORAES, 2012, p. 260).

Embora em alguns domínios tais narrativas continuem a circular, as narrativas habituais são um sintoma de que a sociedade ainda se baseia em valores sexistas, entretanto tais narrativas se

manifestam em novos formatos. Uma crítica sobre os textos que circulam hoje na mídia mostra que o estereótipo da mulher domada foi suprido, em grande parte, pelo da mulher múltipla: que trabalha, cuida da casa, da família e, ainda assim, precisa encontrar tempo para cuidar de si, fazer cursos, melhorar a estética visual e corporal, dentre outros (MORAES, 2012).

Podemos afirmar que o nível de exigência em relação à mulher abrangeu-se no grupo de narrativas dominantes de nossa sociedade: se antes a “mulher perfeita” era a que cuidava da casa e da família, agora ela necessita se destacar profissionalmente sem negligenciar dos motes anteriores e, ainda, ter um corpo exemplar. “Como isso tudo é quase impossível (até por razões fisiológicas, nem todas as mulheres poderão atingir o mesmo padrão de beleza), prevalece a sensação de “incompletez” (MORAES, 2012, p, 261).

Não se trata de excluir ou abreviar as conquistas das mulheres, tampouco a importância das ações feministas, mas de considerar a força do momento histórico nos acontecimentos. Tendo em vista que atualmente, pela conquista da civilização, as mulheres têm evidenciado que não são nada inferiores aos homens nos incidentes da educação intelectual. No bom emprego das suas aptidões em todas as divisões da atividade outrora banidas pelos homens, do mesmo modo temos provado que as mulheres não são a eles rebaixadas (AZEVEDO, 2018).

As advogadas, as matemáticas, as médicas, da atualidade em nada têm desmerecido nas analogias sociais com o homem; as servidoras públicas, as proletárias, as que se empregam no comércio, da mesma forma não têm realizado senão apresentar provas em benefício da compatibilidade da mulher em todos os imperativos da vida. Na direção dos estados administrados por monarquias, são ainda, como se observa modernamente, as rainhas são as que melhor têm conduzido os objetivos dos seus povos (AZEVEDO, 2018).

Embora tenha alguns avanços, a sociedade ainda persiste mostrando traços de “machismo”. Aborda-se, em vez disso (sem recusar tal destaque), de buscar dizer e explicar a forma como as narrativas sobre a mulher insurgem no domínio e se embaraçam com a “realidade” sobre ela, dando implicações na composição da atual identidade feminina. Compete também notar que algumas narrativas, que podemos chamar de androcêntricas, persistem em circular em espaços sociais, ainda que de forma sutil, revelando-se nos vãos sinuosos da linguagem, nas frestas do texto nos quais se despontam no ponto de vista dos sujeitos enunciadores (MORAES, 2012).

A partir deste contexto supracitado, a caracterização deste processo criativo em dança dialogou com o discurso corporal das intérpretes bailarinas (figura 2) para tecer propósitos cênicos para o corpo que dança. Diante desse aspecto, estudamos o corpo, o movimento e seus fatores (fluência, peso, espaço, tempo), as qualidades do movimento (eucinéica) e o espaço pessoal/geral (corêutica), considerando categoricamente a consciência corporal, incluindo gestos e posturas, como condição para essa organização do movimento (LABAN, 1978).

Vale a pena aqui enfatizar que devido à formação étnica histórica brasileira a miscigenação é uma das características marcantes culturalmente. Dessa forma, tivemos o privilégio de termos intérpretes bailarinas com descendência negra, branca, ruiva, parda e indígena, traços que caracterizaram a performance dessa dança. Também possibilitou o diálogo entre as experiências das participantes com os textos dos autores que refletem sobre este assunto numa tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), como uma das estratégias para a criação em dança.



Figura 2. Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem.

Fonte: Imagem do autor, 2019.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, três bailarinas estão posicionadas em diagonal esquerda do palco, ordenadas da esquerda para a direita, caixa cênica preta, tapete cinza, com três fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. As três bailarinas estão saltando com os braços projetados para cima e uma leve inclinação para trás da coluna, torso e cabeça. O figurino é nas cores bege escuro, amarelo e azul marinho. E seus cabelos são ruivos, castanhos e pretos.

O movimento humano quando transformado em dança, sai da condição de ser ele mesmo, da combinação mecânica legítima do mesmo, e passa a ser potencializado expressivamente, pois o mesmo possui culturalmente uma bagagem experienciada pelo corpo. A dança, em todas as suas formas, não diz respeito só à produção e afinação de movimentos, mas também a criar danças. Diversos artistas produziram danças para se expressar como pessoas e pensar transformações na sociedade. O efeito disso, vários intérpretes que dançaram coreografias em diversas ocasiões históricas ajudaram a refletir a cultura de uma época (DANTAS, 1999).

Desse modo, os movimentos para a criação em dança foram pensados para além do sentido linear, estabelecendo no corpo um processo de análise e constituição da subjetividade, acrescentando à atmosfera física um recinto humano. A expectativa de projeção tornou-se viável a disposição das experiências humanas em um sistema de significados, estabelecendo-se como expressão de

sentimentos para transmitir uma mensagem por meio da dança em execução. “A expressividade dos gestos representa a possibilidade discursiva do contato imediato com o mundo da percepção” (MERLEAU-PONTY, 1999).

Em todos os momentos da criação, a prática como pesquisa, por meio da improvisação, foi aplicada para sentir, pesquisar, cultivar, permitir ideias, condutas e reações, agregando e transformando os movimentos à sua própria maneira. O intuito era despertar o sentido espaço-temporal, compreendendo também as emoções, as ideias, os sentimentos, o pensamento, o imaginário e o simbólico, além de promover a experimentação em si mesma para a liberação do fluxo natural do movimento para depois organizá-los em frases coreográficas (GERALDI, 2019; GUERREIRO, 2008).

A forma de pensar esta dança ocasionou um olhar mais detalhado sobre a composição coreográfica, sobretudo em sua estrutura. Geralmente, em muitos estudos percebemos que se dá muita importância ao produto final, a coreografia acabada. Mas chamamos atenção sobre a característica na técnica do movimento. Porque, qualquer tipo de dança, determina um grau de técnica dentro do estilo que se está dançando. Assim, pensamos nos aproximar da técnica de Doris Humphrey para conceber a obra aqui em processo de criação. “Não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesis” (SARAIVA KUNZ et al, 2005, p.121).



Figura 3. Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem.

Fonte: Imagem do autor, 2019.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, três bailarinas estão posicionadas de frente com o corpo em torção corporal, ordenadas em sequência da esquerda para a direita do palco, caixa cênica preta, tapete cinza, com quatro fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. A primeira bailarina de cabelo ruivo com vestido bege escuro está numa posição mais baixa, com as pernas afastadas inclinada para frente, com o olhar para a sua direita e os braços abertos. A próxima de cabelo castanho com vestido amarelo está numa posição mais alta na meia ponta dos pés, olhando para trás com os braços abertos. E a terceira de cabelo preto está com vestido azul marinho, com as pernas e braços cruzados, olhando para frente.

As células coreográficas partiram da filosofia de Doris Humphrey que visa a relação da dança com a vida, para expressar as próprias vivências no mundo e a condição humana, adotando o princípio técnico de queda e recuperação. O corpo em relação ao espaço e gravidade, reconhecendo-a como fonte de ligação humana com a terra, como nascente de energia. “Minha técnica como um todo consiste no desenvolvimento do processo de perder o equilíbrio e retorná-lo. O movimento da dança deve ser fundamentalmente dramático, ou seja, humano, e não decorativo, geométrico ou mecânico” (HUMPHREY, 2008, p. 6-7).

Tanto em Humphrey quanto em Laban a origem dos movimentos nas partituras coreográficas partiu do centro do corpo (pelve) e da coluna vertebral. O uso do fator peso foi primordial para dosar o grau de energia muscular gasto no movimento ao resistir ou não à ação da gravidade, e do espaço como elemento da expressividade direta (eucinéctica), ajustados à variação de tempo acelerado e desacelerado em uma fluência livre e controlada. Todos esses elementos em combinações que resultaram em dinâmicas, impulsos de ações de expressividade (LABAN, 1978).

Durante a criação não ignoramos qualquer influência de técnicas corporais, a linha de pensamento em dança foi se estabelecendo conforme o andamento do processo. Desse modo, todo o processo foi alinhado à estética pós-moderna coreográfica em dança contemporânea. As participantes tiveram a liberdade de interagir com meios e formas, abstração e contexto, sem se prender a códigos formais, permitindo a contaminação pelas ideias da atualidade, desenvolvendo uma relação coletiva com o constante fluxo de informações existentes (GOMES, 2009; MATOS, 2000).

O processo criativo de Karitiana ouviu várias vozes que serviram de apoio, considerando o indivíduo de modo integral assim como toda a rede de relações da qual faz parte e interage. Esta proposta temática teve sua ascendência, também, conforme os aspectos que cercam a criação coreográfica em dança, permitindo expressar esta narrativa por meio da linguagem corporal, promovendo reflexões sobre a valorização da mulher na sociedade e sua identidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Karitiana aborda o imaginário feminino como principal fonte para a criação em dança, inspirando-se, sobretudo, em culturas e ancestralidade da miscigenação nortista. O poder do canto indígena, a força das raízes e a memória ativa. Com o desafio de adotar uma narrativa sobre o ser mulher e sua natureza, deixando de lado a fragilidade, nos colocando em contato com o valor da mulher por meio de seus afetos, família, códigos e respeito. Uma dança contemporânea que se atém à linguagem corporal, mergulhada em diversas referências no intuito de representar a imagem da mulher, animada, tirando força contra o nó na garganta para projetar a sua voz de emoção, de liberdade, depois de tantos flagelos da vida.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda. Coleção escritoras do Brasil; v. 1. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações – SEGRAF, 2018.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

GERALDI, Sílvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, M^a A. (Org). 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 11/04/2023 às 11:11.

HUMPHREY, Doris. **New Dance: writings on modern dance**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2008.

ISA, Instituto Socioambiental. **Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karitiana> Acessado em 09/04/2023 às 11:04.

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.

MATOS, Lúcia. Corpo, identidade e dança contemporânea. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, nº. 10. junho de 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

MORAES, Érika de. **Ser mulher na atualidade: a representação discursiva da identidade feminina em quadros humorísticos de maitena**. Maringá: Eduem, 2012.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RAGO, M. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) Modernidade no Brasil. In: Mulher, história e feminismo. **CADERNOS AEL / Arquivo Edgard Leuenroth**, n. 3/4. Campinas: Unicamp, IFCH, 1995/1996.

SARAIVA KUNZ, M.A. **Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética**. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2005.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012.

MULHERES MURALHAS, PARA DORMIR TRANQUILO: O processo de construção em andamento, do arquétipo da mulher negra na performance Mulher Muralha

Fernanda Rafaela Silva Costa¹

Michelle Nascimento Cabral Fonseca²

RESUMO

O presente artigo se propõe a analisar o processo de elaboração e construção do arquétipo da mulher negra e da construção das relações de afetos e da solidão como possibilidade de cena dentro do processo de montagem da performance A Mulher Muralha. Tais reflexões acontecem sob um diálogo do corpo feminino negro com a cena, buscando aprofundar a discussão interseccional, refletindo e localizando o papel da mulher negra num cenário afetivo inserido em uma sociedade que se alicerça em práticas patriarcais, machistas e colonizatórias. Queremos aqui investigar e localizar esta problemática, mas também, para além disso, encontrar um lugar na arte onde essas dores possam ser expostas e quem sabe, expurgadas.

Palavras-chaves: Performance; Afetividade; Solidão; Narrativas; Construção Cênica.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar el proceso de elaboración y construcción del arquetipo de la mujer negra y la construcción de relaciones de afecto y soledad como posibilidad de escena dentro del proceso de construcción de la performance A Mulher Muralha. Tales reflexiones se dan bajo un diálogo entre el cuerpo femenino negro y la escena, buscando profundizar la discusión interseccional, reflejando y ubicando el papel de la mujer negra en un escenario afectivo inserto en una sociedad que se sustenta en prácticas patriarcales, sexistas y colonizadoras. Aquí queremos investigar y localizar este problema, pero también, más allá de eso, encontrar un lugar en el arte donde estos dolores puedan ser expuestos y quizás purgados.

Palabras clave: Performance; Afectividad; Soledad; narrativas; Construcción escénica.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, PPGAC- UFMA, professora e atriz formada pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA no curso de Licenciatura em Teatro, tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pedagogia do Teatro e Teatro Contemporâneo atuando principalmente nos seguintes temas: performance, dramaturgia, dramaturgia de imagem, feminismo negro e educação.

² Artista, docente e pesquisadora permanente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFMA e do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Atriz, palhaça e diretora teatral. Tem Pós-Doutorado em Artes Cênicas pela Universidad de Zaragoza-UNIZAR na Espanha. É Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS e Mestra em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Bacharel em Artes Cênicas-Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Encenação e Corporeidades - CENACORPO/CNPQ e, coordena os projetos de pesquisa Teatro e Intermidialidade - Dos Palcos à Tela da TV: conexões entre a arte e a comunicação e o URBANITAS- Laboratório de Investigação Cênica em Teatro, Circo e Cidade. É fundadora da MiraMundo Produções Culturais onde atua na criação, montagem e circulação de espetáculos. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro de rua, circo, encenação, performance, linguagem audiovisual e estudos da recepção teatral.

1. MULHERES MURALHAS, PARA NÃO PRECISAR SAIR À RUA DE MÃOS DADAS

Não é segredo que mulheres pretas são normalmente lidas como grandes guerreiras, dotadas de força absurda e capazes de suportar grandes dores ou perdas. Ou até mesmo mover-se incansavelmente ainda que diante de gigantescos obstáculos. Parece-nos, por alguns segundos, um conceito muito bonito, enaltecendo a potência feminina preta. Mas, lançando um olhar mais atento e cuidadoso sob essa perspectiva, é possível notar aqui uma grande problemática:

Por discursos modernos, em certa medida, a fim de tirar proveito dos estereótipos produzidos para mulheres negras, consideradas bestiais, masculinizadas, sub-humanas, incapazes de produzir conhecimento. Vistas pelas lentes de raça, as mulheres negras aguentam dor física; por classe são vistas como o protótipo da feminização da pobreza e atravessam gerações sendo chefes de família, vitoriosas das dificuldades impostas pelo imperialismo colonial. (Akotirene, 2019, p. 46)

Nossa sociedade foi construída sob um sistema patriarcal branco, em que determinou-se que, pessoas pretas estavam, ou estão, para o convívio, assim como animais selvagens, ferozes estão para a existência. Seres completamente bestializados, precisando ser domados sob o cajado da violência, seja ela qual for. Frantz Fanon (Fanon, 2020, p.128) ilustra esse cenário quando nos relata que “Na América do Sul, grevistas negros são açoitados nas ruas e metralhados. Na África Ocidental, o negro é uma besta”. Para mulheres pretas, esse cajado tornou-se ainda mais pesado, pois, sabe-se que são elas que claramente sustentam a pirâmide das relações humanas.

Percebemos num contexto geral, que mulheres pretas são facilmente abandonadas, com suas crianças para cuidar, são recusadas como parceiras oficiais, e não lidas publicamente como mulheres bonitas, a menos que perfaçam o estereótipo da “mulata” hiper sexualizada. São convocadas a deixar de criar seus filhos para criar os filhos de outras pessoas. São chamadas aos cuidados de homens e mulheres e de suas casas, em qualquer idade. Tudo isso porque socialmente enxergamos mulheres pretas como disponíveis e necessitadas, fortes para a vida e para o trabalho. Isto nos fica bem ilustrado no seguinte dilema racial:

Pode-se colocar o problema da subestimação em um contexto de gênero, desde que eu – uma menina – fora interpelada sobre a possibilidade de me tornar uma trabalhadora doméstica de um homem adulto, após uma consulta médica. Essa cena, no entanto, acontece nos âmbitos tanto da diferença racial quanto de gênero, já que o médico não era apenas homem; ele é um homem branco e eu não sou apenas uma menina, mas uma menina negra. Esse encontro revela como “raça” e gênero são inseparáveis. “Raça” não pode ser separada de gênero nem o gênero pode ser separado da “raça”. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. O mito da mulher negra disponível, o homem negro infantilizado, a mulher mulçumana oprimida, o homem mulçumano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de raça interagem.
(...) E se o cenário fosse composto por um homem branco e uma menina branca? Ele teria perguntado se ela serviria a ele e sua família? Ele teria considerado uma menina branca uma servente? Ou apenas uma criança? (Kilomba, 1968, p.94/95)

Aqui, se faz necessário chamar atenção para duas questões. A primeira é que, a força atribuída à mulher preta não é aquela força da natureza que geralmente se atribui à feminilidade. Aquela força bonita, doce e meiga atribuída às heroínas dos grandes clássicos. A força com a qual a sociedade relaciona a mulher preta é a braçal, bestial. A força de uma grande fera enfurecida com a qual se precisa ter cuidado, mantendo distância para não ser agredido por ela. É um ser sem controle, que age por instinto e que tudo suporta. Difícil de derrubar, por isso merece a truculência. Esta é a força permitida à mulher preta. Por isso facilmente são lidas como sobreviventes a tudo, dores, amores falidos, às definições mais cruéis possíveis.

A segunda coisa para a qual gostaríamos de lançar foco, é que mulheres pretas são geralmente entendidas como mulheres necessitadas de qualquer coisa, menos afeto. E não porque se entenda essas sujeitas como bem resolvidas com seu amor-próprio, ou empoderadas dentro do entendimento de afetividade, mas sim porque não são entendidas como seres para o afeto, que necessitem de conexões afetivas para viver. Ao rascunharmos a presença cênica desse corpo negro feminino, buscamos identificar quais marcadores moldam e validam esse corpo. Mulheres pretas necessitam de trabalho, comida, local para morar, mas nunca de afeição, carinhos ou cuidados. Estes corpos são lidos como máquinas para o trabalho e para o cuidado alheio.

Um conceito nos invade durante essa investigação, como uma tentativa de nomear esses corpos femininos pretos que parecem ter vindo ao mundo com a missão, ingrata, de sustentá-lo. O chamamos aqui de *Mulher Muralha*. Trata-se não somente de uma construção social, um arquétipo construído e imposto a mulheres negras para justificar a escolha feita por esta sociedade, marcada historicamente por abusos a esses corpos, em atribuir a elas a responsabilidade de suportar o mundo em suas costas, seja vivenciando exaustivas horas de trabalho, muitas vezes precário, seja suportando a dor da perda de filhos e companheiros para a violência ou prisão, seja cuidando de outras pessoas, ou suportando a rejeição amorosa, seja tendo suas características físicas julgadas como não desejáveis em um padrão de beleza, claramente euro centrado. O vislumbre da imagem da *Mulher Muralha* se revela diante desta pesquisa principalmente, como um recurso cênico, onde esse corpo preto feminino e sua construção cênica narram fisicamente suas catástrofes.

É dentro deste cenário de construção compulsória de uma identidade de “mulher muralha”, de escudo protetor de outros corpos e outras existências em detrimento da sua, que buscamos identificar uma narrativa sobre afetos e solidão muito particular deste grupo de mulheres, reconhecendo aí uma dramaturgia própria, imbuída de vivências e traços deixados por esses marcadores sociais e de gênero que conduzem todo o convívio social, inclusive a construção das relações de afeto.

2. MULHERES MURALHAS, PARA NÃO PRECISAR DAR “BOM DIA”

Para tratar do abandono dentro das trajetórias de mulheres negras, nos sentimos obrigados a trazer alguns dados essenciais para entendermos o panorama que pretendemos evidenciar. De acordo com publicação feita na plataforma digital da Carta Capital (2019), pautada em dados coletados pelo IBGE, “há mais de 7,8 milhões de pessoas vivendo em casas chefiadas por mulheres negras. No caso daquelas chefiadas por mulheres brancas, o número absoluto é de 3,6 milhões”. Para

além disso, a mesma publicação traz também a informação de que “a falta de saneamento básico, por exemplo, também é mais patente em domicílios comandados por mulheres negras: 41,8% não tinham acesso a coleta de lixo, água encanada e rede tubular de esgoto”. Fica evidente um cenário onde mulheres negras encontram-se sozinhas diante da tarefa de comandar famílias inteiras, provendo sustento próprio e de outros, e em possível situação de vulnerabilidade social.

A diferença entre os quantitativos de pessoas em famílias chefiadas por mulheres brancas, e por mulheres negras é bastante relevante, nos levando a perceber um quadro onde mulheres negras provavelmente criam filhos sem a presença de seus pais ou companheiros, ou pelo menos cuidam de seus filhos e companheiros financeiramente, até mesmo sem a presença de uma rede de apoio. Aparentemente, no caso de não serem mães, são as responsáveis por seu próprio sustento e cuidado, quando não de outros membros de sua família também, como pais, irmãos e sobrinhos.

Outro dado necessário de ser informado nesta pesquisa, é o trazido pelo Conselho Nacional de Justiça (2022) em publicação feita em sua plataforma digital:

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2022 mostra o alto grau de vulnerabilidade à violência doméstica e ao feminicídio de mulheres negras no Brasil. Os percentuais são maiores tanto em situações de feminicídio quanto em mortes violentas intencionais. Entre as vítimas de feminicídio, 37,5 % são brancas e 62% são negras e, nas mortes violentas, 70,7% são negras e 28,6% são brancas.

A análise dos dados feita pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública revela que uma das possíveis causas para indicadores tão elevados na morte de mulheres negras seria uma possível subnotificação de vítimas negras, ou seja, mesmo sendo mortas pela condição de mulher, a morte de mulheres negras ainda é classificada como homicídio doloso.

Para nós, fica evidente que mulheres negras enfrentam a realidade de passar pela vida de forma solitária, muitas vezes sem serem entendidas dentro da ideia de feminino preponderante, ou sem serem acolhidas em sua dor por mulheres brancas que em tese deveriam ser parceiras de luta, por exemplo. Isso não nos impressiona quando temos conhecimento de que “a sororidade dá a falsa impressão de existir empatia e homogeneidade de posicionamento (...) Em nome da irmã universal, parcelas significativas de nós negam a existência de racismo estrutural nas plataformas feministas, que desconhecem privilégios” (Akotirene, 2019, p. 45). Essas mulheres se expõem ainda a construções afetivas que não lhes trazem qualquer tipo de segurança, inclusive física, quando lançamos o olhar para os dados prestados anteriormente. Porém, quando extrapolamos a apresentação de dados, encontramos as narrativas: experiências vividas e demarcadas nas existências dessas sujeitas reais, nos levando a uma dramaturgia que tanto nos é preciosa nesse momento.

Trazemos aqui, um elemento pertencente à construção visual do corpo da mulher preta, que é o cabelo. Ele é um elemento, um símbolo que personifica a identidade dessa mulher negra e a confessa para todos ao seu redor. É como o mundo também reconhece sua raça. Nota-se a necessidade de reforçar um discurso de destruição de elementos relacionados à identidade dessa mulher, para que ela se pareça mais aceitável visualmente, isso vai desde procedimentos estéticos para anular curvas e clarear a pele, até mesmo a negação da estrutura natural de seu cabelo. Não existe compaixão no ato de reprimir ou rechaçar as características físicas, a história de vida e as crenças dessa mulher, causando a ela a dor de abandonar-se para performar características não suas, buscando se

tornar mais atraente ou desejável (alisar o cabelo, afinar o nariz com maquiagem, perder peso para esconder curvas e caber em roupas menores etc.), higienizando a imagem de mulher negra, retirando de vez seus elementos de identificação com sua raça e sua ancestralidade.

A linha de construção dramatúrgica adotada na construção da performance *A Mulher Muralha*, busca aguçar reflexões sobre o papel de uma mulher, não coincidentemente preta, que se vê desprestigiada em suas relações afetivas. Ela se questiona, ao mesmo tempo, em que entende que toda a forma com a qual fora tratada dentro destas relações vividas até então, tem muito a ver com suas características físicas afastadas do fenótipo branco, que é considerado padrão para a beleza em nossa sociedade.

Quantas vezes mulheres disfarçam incômodos ou dores, para que continuem aceitas nos ambientes e relações pelas quais circulam? No caso de mulheres negras, historicamente colocadas num lugar de subserviência, não só em relação aos homens, sejam eles brancos ou negros, mas também com relação às mulheres brancas, este disfarce parece ser mais comum ainda.

Enquanto a mulher branca pode perder seu tino e ser perdoada, enquanto a mulher branca pode defender com afinco uma ideia sem ser considerada desequilibrada, a mulher negra não tem a chance de ser “perdoada” por perder momentaneamente algo que possuía. A mulher negra já nasce sob o signo da despossessão – da animalização de seus traços e seus trejeitos, da ausência do “ratio” imanente ao pensamento, constituidora do discurso. A mulher negra não pode “perder a razão” se esta nunca foi-lhe atribuída. (Devulsky, 2021, p. 147)

Por isso a urgência em assumir na elaboração da performance, um tom poético confessional, mas também levantar a discussão em um viés acadêmico, para se coloque a mulher preta em posição de construtora de conhecimento e conceitos.

3. MULHERES MURALHAS, PARA NÃO PRECISAR LEVAR EM CASA

Ousamos afirmar que existe um pacto de silenciamento de mulheres negras, alicerçado na invalidação de suas dores, na disseminação de sua suposta agressividade e arrogância, ou falta de entendimento da perspectiva real dos acontecimentos, quando ao denunciarem opressões são levadas a crer que insistem em analisar os fatos por uma ótica racista e sexista inexistente. O famoso mal-entendido. Com relação aos laços afetivos esses questionamentos são ainda mais complexos de serem feitos, pois esbarramos na romantização dos afetos e na ideia de que não se escolhe a quem amar. A construção desse arquétipo da mulher negra, que aqui escolhemos denominar *Mulher Muralha*, aparece como um recurso para realizar estas denúncias e questionamentos de forma incisiva, no contexto artístico e acadêmico.

Esta construção, a princípio, tem se dado a partir de registros poéticos baseados em vivências afetivas da performer e pesquisas informais feitas dentro da comunidade negra feminina que a rodeia, na ânsia de tentar entender ou digerir a, para nós, evidente diferença de tratamento dado a mulheres negras e mulheres brancas, em relacionamentos amorosos, onde as características ligadas

à negritude, se revelam fundamentais na efetivação da escolha de parceiras oficiais. Grada Kilomba (Kilomba, 2019, p. 27/28) ilustra bem a necessidade da escrita de suas próprias narrativas:

Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou.

É entendendo a escrita como um ato político e principalmente o corpo negro feminino como um corpo político, que atrelamos a construção dramaturgical deste processo ao relato de narrativas das vivências do afeto e das suas formas de se consolidar enquanto interação social, enquanto dinâmica dentro de nossa sociedade, mas essencialmente enquanto cicatrizes emocionais na vida de mulheres negras. Uma perspectiva que acreditamos, nos ajudará a elaborar um panorama, ainda que mínimo, de como a solidão se estabelece como único recurso muitas vezes, ou a entrega a relacionamentos afetivos ínfimos, que causam descontentamento e menosprezam opressões impostas à raça.

Se faz necessário ainda registrar que se trata de uma performance em processo, ainda em construção, que busca enriquecer suas linhas e cenários, para que novas facetas, ou as mesmas apenas com silhuetas diferentes, desse universo de construções afetivas e de solidões impostas às mulheres negras, possam ser visitadas.

No mais, adentramos esta análise para o campo das construções corporais e imagéticas acreditando que “corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.” (Fabião, 2009, P. 238) também pertencendo a esse cenário dramaturgical. Existem aspectos que gostaríamos de trazer para a luz da discussão, ainda que tenhamos total compreensão de que, o que trazemos aqui são vislumbres dessa construção performática que está em vias de ser realizada. E sabemos ainda que sua realização provavelmente nos trará novas perspectivas e observações.

4. MULHERES MURALHAS, PARA PARIR DESEJOS E SUSTENTAR O MUNDO

Quando trazemos a Mulher Muralha como proposta de criação performática, buscamos explorar a ideia de uma dramaturgia também construída no corpo e nas ações da performer, que de alguma forma busca estabelecer com o público, ou pelo menos com uma parcela bem específica dele, uma relação identitária, de reconhecimento. Uma espécie de lugar-comum onde determinados indivíduos se encontram como em uma conversa íntima, um segredo, um incômodo coletivo não verbalizado:

A expectativa não se limita a contemplar a poiesis; ela também a multiplica e contribui para sua construção: há uma poiesis produtiva, gerada pelo trabalho dos artistas, e outra receptiva. Ambas se estimulam e se fundem no convívio, resultando em uma poiesis convivial. Em suma, o convívio, a poiesis corporal in vivo e a expectativa estão a tal ponto imbricados e são tão inseparáveis na teatralidade que devemos falar em convívio poético-espectatorial, em poesis espectadorial-convivial e em expectativa poiético-convivial. (Dubatti, 2016, p. 37)

Entendemos que na performance estabelecemos uma relação testemunhal com o público. É como se o performer se despiesse, não de roupas, mas dos diversos véus da moralidade, dos medos, dos disfarces de dor que nos cobrem todos os dias, e assumisse as vestes de suas crenças artísticas.

Esta é, ao meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (Fabião, 2009, p. 237)

A criação ao mesmo passo que está impregnada por dúvidas próprias do processo de concepção, está imbuída de todas as verdades, algumas bem íntimas que o performer /criador traz consigo. É a partir desse calhamaço de verdades, muitas impronunciáveis, que a centelha criativa da cena performática se acende.

Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo - o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integralmente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (Fabião, 2009, p. 237)

Dentro deste rascunho de cena, apresentamos uma mulher fisicamente impedida de transitar livremente pelos caminhos que ela própria escolheu. Apesar de toda força empregada, apesar de todo esforço, ela move-se com visível dificuldade, pois está intimamente vinculada às pessoas que por sua vida passaram. Cada sujeito que se apresenta como obstáculo, na verdade, se revela pedra nesse caminho que, nada mais é que a própria vida. Cada encontro que este corpo experimentou, roubou-lhe algo de valioso, algo que lhe tornava completo, inteiro. E agora, diante de sua falta, se obriga a empregar força ainda maior para existir, já que claramente está afetado pela ausência.

Para além disso, a Mulher Muralha nos traz outra perspectiva. Uma mulher que se vê obrigada a continuar ainda que se sinta devastada por suas dores. Obrigada a caminhar, ainda que apenas deseje prostrar-se diante das decepções da vida, encontra-se na condição de carregar junto ao corpo tudo aquilo que já perdeu no caminho, mas que foi impossível abandonar. Essas coisas não lhe pertencem mais, pois foram usurpadas por vivências dolorosas, mas também não a abandonaram por completo, pois viraram lembranças reais de seus supostos fracassos e insuficiências. É um corpo forjado na dor e no vazio, ainda que seja repleto de marcas emocionais de sua história pessoal que se entrelaça com sua própria condição de indivíduo social.

Propomos aqui então a experiência de acompanhar este corpo negro feminino que acredita precisar provar o seu valor através de sua capacidade de superação da dor, ainda que esta superação seja apenas uma falácia, e na prática ela se revele uma mulher sobrecarregada e algumas vezes, traumatizada. Explorado a questão da experiência, a colocamos diante de nós:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou os toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para

pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Bondía, 2002, p.24)

Por fim, esta mulher impedida por suas perdas de caminhar livremente, se coloca diante de seus algozes e do próprio mudo e põe-se a enfrentá-los livremente com sua atrativa poética, finalmente enumerando e nomeando seus sofrimentos a frente do público. Um instante de dor e alívio, contradições que só a condição humana poderia agrupar em um único momento.

Até aqui ainda lidamos com muitas lacunas nesta construção cênica. Muito ainda precisa ser investigado e remoído dentro de nossas canastras de criação. Questionamentos valiosos nos surgem, porém, ainda imaturos perante este cenário em construção. A Mulher Muralha não é um escombros, algo que foi à queda, um sinônimo de destruição. Ela é, na verdade, o que permanece intacto apesar da ventania. A coluna que não verga, que não vai ao chão ainda que se forme rachaduras. A Mulher Muralha é o vestígio de tudo que foi vivido, não só por ela, mas por todas cujos nomes formam seu panteão. É o testemunho da dor ancestral revivido das relações de hoje, do agora, do aqui. Sigamos então com a investigação.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BONDÍA, Jorge Larossa, Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira da Educação**, N° 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. 1ª ed. São Paulo; Jandáia, 2021.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 15 abr. 2023.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscara Branca**. 3ª ed. São Paulo; Ubu Editora, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

FERREIRA, Lola et al. No Brasil 63% das casas chefiadas por mulheres negras estão abaixo da linha da pobreza. **Carta Capital**, 2019. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/no-brasil-63-das-casas-chefiadas-por-mulheres-negras-estao-abaixo-da-linha-da-pobreza/>

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Pensamento Feminista conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MOURA, Ana. **Violências, racismo e sexismo aprofundam abismo social de negras brasileiras**. Conselho Nacional de Justiça, 2022. Disponível em <https://www.cnj.jus.br/violencias-racismo-e-sexismo-aprofundam-abismo-social-de-negras-brasileiras/>

RIBEIRO, Djamilá. **Lugar de Fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

O ESPECTADOR INVISÍVEL E TUDO QUE COUBE NUMA VHS: um processo de criação transmidiático

Wagner de Miranda¹

RESUMO

Os cruzamentos das linguagens cênicas com experiências audiovisuais, que se dão *online*, chamam atenção para o surgimento de um outro tipo de espectador mediado por telas e câmeras digitais e colocam questões relevantes para os processos de criação da cena que passam a considerar um espectador que está inserido num mundo cada vez mais conectado, imerso em informações, imagens, dados, em que as práticas sociais, culturais e comunicativas formam redes cada vez mais rápidas, líquidas e virtualizadas. A mediação tecnológica contemporânea desafia artistas e espectadores a lidarem, a partir de uma construção *transmidiática*, com outras noções de presença, interação e colaboratividade. Quais são as características do espectador emerge dessas interações? Assim, esta reflexão elegeu observar a relação espectador-obra-artista estabelecida no experimento cênico-virtual *Tudo que coube numa VHS* do grupo Magiluth de Recife. Para esta discussão, serão usados autores como Desgranges (2012) Salles (2006, 2022), Jenkins (2011), Rancière (2012), entre outros.

Palavras-chave: Processos de criação, espectador, teatro, audiovisual, transmídia.

ABSTRACT

The crossing of scenic languages with audiovisual experiences, which take place online, draws attention to the emergence of another type of spectator mediated by screens and digital cameras and raises relevant questions for the scene creation processes that start to consider a spectator who is inserted in an increasingly connected world, immersed in information, images, data, in which social, cultural and communicative practices form increasingly faster, liquid and virtualized networks. Contemporary technological mediation challenges artists and spectators to deal, based on a transmedia construction, with other notions of presence, interaction and collaboration. What characteristics of the viewer emerge from these interactions? Thus, this reflection chose to observe the spectator-work-artist relationship established in the scenic-virtual experiment Everything that fit on a VHS by the Magiluth group in Recife. For this discussion, authors such as Desgranges (2012) Salles (2006, 2022), Jenkins (2011), Rancière (2012), among others, will be used.

Keywords: Creation processes, viewer, theater, audio-visual, transmedia.

¹ Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP) e do Grupo de Pesquisa Dança, Cognição e Criação (UFBA). É diretor, ator, performer e artista visual. Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica com pesquisa sobre processos de criação nas artes do corpo. É pesquisador do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e professor convidado do mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve.

INTRODUÇÃO

Não são as crises que mudam o mundo,
e sim nossa reação a elas.
Zigmunt Bauman

A crise pandêmica exigiu a criação de novos parâmetros para a construção e fruição artística, devido ao necessário e obrigatório estabelecimento do distanciamento social. Durante o período, as artes presenciais foram especialmente atingidas e precisaram criar outras formas de interação para alcançarem seus públicos. Desse modo, as relações das experiências audiovisuais em cruzamento com o teatro, a dança e a performance, chamaram atenção para um outro tipo de espectador, mediado por telas e câmeras.

Ressalto que inúmeras experiências audiovisuais já se realizavam em cruzamento com as artes do corpo desde o advento do cinema, no século XIX e, se intensificaram com o barateamento dos equipamentos de captação e edição de imagens, a criação da internet e a ascensão das tecnologias digitais, ainda no século XX. No entanto, a pandemia empurra uma enorme quantidade de processos de criação do teatro, da dança e da performance para o ciberespaço como estratégia de sobrevivência e resistência. Esse movimento colocou questões pertinentes e duradouras para os processos artísticos em geral que devem considerar um espectador inserido num mundo cada vez mais conectado e imerso em informações, imagens, dados, em que as práticas sociais e comunicativas se tornam cada vez mais rápidas, líquidas e virtualizadas. Esses fatores destacam novas questões sobre os significados de presença, de interação e de jogo, ligadas à tradição das artes presenciais.

O espectador é determinado, já no surgimento do teatro ocidental, pelo espaço que ocupa na arquitetura do edifício teatral e pelo sentido da visão. Ele ocupa o “lugar em que se vê”, sendo o agente que ancora a etimologia da palavra “teatro”. Esse aspecto é observado por Pavis:

A origem da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem (Pavis, 2008, p.372).

Assim, temos inicialmente um espectador que se liga ao acontecimento cênico pelo sentido da visão e pelo lugar específico que ocupa na geografia do espaço teatral. Também é preciso sublinhar que, historicamente, as artes da cena por diversas vezes utilizaram as tecnologias da imagem para propor outras interações visuais e espaciais para o espectador. São exemplares dessas interações os experimentos cenográficos e de iluminação que surgem com as vanguardas do século XX, que inegavelmente impulsionaram a entrada de novas tecnologias para reelaboração do espaço nas artes cênicas.

Soma-se a essas buscas empreendidas pelas vanguardas, as inquietações acerca das relações entre cena e espectador expressas por tantos teóricos e encenadores. Vsevolod Meyerhold (Apud Picón-Vallin, 2008, p.92), por exemplo, denominou o espectador como “quarto criador” (1912), “caixa de ressonância do espetáculo” (1922) e seu “corretor artístico” (1932), explicitando sua importância para o ato teatral, declarando que o trabalho do ator “começa depois da estreia. Eu acredito que,

na estreia, um espetáculo nunca está pronto, e não porque não tenhamos tido tempo suficiente, mas porque o espetáculo só chega à maturidade na presença do espectador”.

Também os experimentos com luzes, projeções, espaço cênico e as interações com o cinema - feitos desde o final do século XIX e que atravessam a primeira metade do século XX - empreendidos por artistas como Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Polieri, Josef Sbodova etc. e diversos teóricos e práticos do teatro e da dança, investigavam outras formas de fruição do espetáculo, gerando reflexões e experiências inovadoras ao pretenderem indicar novos parâmetros para o estabelecimento das relações com o espectador.

Tomemos, por exemplo, Antonin Artaud e Bertolt Brecht, que influenciaram e ainda influenciam de modo importante as artes cênicas. O primeiro, aborda no seu *Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade* outros paradigmas para o teatro visando um novo lugar para o espectador. Essa busca de Artaud é destacada por Picón-Vallin:

[...] Artaud anuncia um outro teatro, aquele no qual “a realidade da imaginação e dos sonhos surgirá em igualdade de condições com a vida” e no qual “as grandes transformações sociais [...], as forças naturais [...] se manifestarão seja indiretamente, seja diretamente “sob a forma de manifestações materiais obtidas por meios científicos novos”. Um teatro que, hoje, seria qualificado de “imersivo” e que, escreve Artaud, “se estenderá pela supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas [...] envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos” (Picón-Vallin, 2008, p.102).

Chama a atenção a grande abertura de Artaud para os “meios científicos novos”. Diante do desenvolvimento tecnológico que acessamos atualmente, a proposição de Artaud é visionária. A ideia de um espectador vivendo uma experiência de imersão físico-imagética potencialmente desconstrói a primazia da visão e destaca a importância do corpo, como um todo, ser posto em intensa interação com o ambiente teatral. Artaud, anseia que o teatro deixe de ser *o lugar de onde se vê* e passe a ser *o lugar onde se está e se é*.

O espectador é a chave do teatro brechtiano, para qual convergem todos os esforços no sentido de acordá-lo do adormecimento imposto pelo que Brecht denomina de “teatro de ilusão”, de bases aristotélicas:

A promoção (de um ponto de vista técnico) do conteúdo ao nível de elemento autônomo ao qual se relacionam o texto, a música, a imagem, o abandono da ilusão em proveito da discussão, a atribuição de um papel novo ao espectador (em lugar de ser autorizado a se identificar, deve de qualquer maneira expressar um voto e, em lugar de se imiscuírem na ação discutem-na), todos estes fatos novos deram início a uma transformação que vai muito mais além de uma mera questão formal: ela começa a atingir a verdadeira função do teatro, sua função social (Brecht, 1967, p.62).

O teatro da crueldade de Artaud e o teatro épico de Brecht, ao tentarem escapar de uma incompleta conclusão platônica que coloca o teatro como o lugar em que, segundo Rancière (2012, p. 9), “ignorantes são convidados a ver sofrendores” vão se esforçar para abolir o espectador ligado à tradição ilusionista, e definirão muitas experiências teatrais no decorrer do século XX e XXI. Segundo Rancière, em relação ao que Platão reflete sobre o teatro, os “críticos da mimese teatral”:

Estes, na maioria das vezes, ficaram com as premissas e mudaram a conclusão. Quem diz teatro, diz espectador, e isso é um mal, disseram eles. Esse é o círculo do teatro que nós conhecemos, que nossa sociedade modelou à sua imagem. Portanto precisamos de um outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama (Rancière, 2012, p.9).

É essa inversão, formulada por esses críticos, que estabelece, de acordo com o autor, as premissas teatrais brechtianas (distanciamento) e artaudianas (imersão) em relação ao espectador. Rancière volta a Platão, de modo a compreender as relações entre teatro e espectador a partir da crítica ao ilusionismo que tomou conta, segundo o filósofo grego, não só do teatro, mas de outras categorias artísticas, como as artes plásticas e a música. No entanto, é importante considerar que, de acordo com Pessanha:

Não é a arte que visa a crítica de Platão, mas um determinado tipo de arte, a arte do ilusionismo que está sendo preponderante em seu tempo. [...]. Ele não está recusando o teatro enquanto teatro, mas simplesmente está recusando o teatro das paixões, que é também um teatro ilusionista. [...] Ou seja, ele faz a crítica das artes naquela feição que a arte tomou no seu tempo, que é a de procurar ganhar cada vez mais o público facilitando sua apreensão à imediatez de apreensão sensível (Pessanha, 1997, p.19).

Platão não se coloca contra o teatro, mas contra um determinado tipo de teatro ilusionista que se dava então. Aliás, o modo como estrutura sua obra, a partir de diálogos, denuncia sua ligação com o teatro, pois o filósofo foi, também, dramaturgo. Fica claro que inúmeras interpretações da crítica platônica ao teatro, não levam em consideração o contexto em que surgiram as ideias do filósofo e sua complexidade, acabando por deslocar o foco da mudança da linguagem cênica para o espectador que deve ser tornar, presumivelmente, menos “passivo”.

Assim, a crítica platônica ao ilusionismo é retomada por Rancière que estabelece – algumas vezes paradoxalmente - diálogos com as proposições artaudianas e brechtianas, que pretenderam desmontar as características ilusionistas predominantes no teatro europeu da primeira metade do século XX a partir da atuação do espectador no espetáculo. Para Rancière, Artaud e Brecht se inserem numa perspectiva na qual:

O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapaixonado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo ser na posse de suas energias vitais integrais (Rancière, 2012, p.10).

Obviamente, se tomarmos as experiências de Artaud e de Brecht como faces de uma mesma questão erigida sobre a necessidade de uma *inserção ativa* do espectador na ação teatral que o arranque da lógica ilusionista herdada da cena burguesa e romântica, devemos perceber suas diferenças:

Para um, o espectador deve ganhar distância; para outro, deve perder toda distância. Para um, deve refinar o olhar; para outro deve abdicar da própria posição de observador. As ini-

ciativas modernas de reforma do teatro oscilaram constantemente entre esses dois polos, da inquirição distante e da participação vital, com o risco de misturar seus princípios e efeitos. Pretenderam transformar o teatro a partir do diagnóstico que levava à sua supressão. Portanto, não é de surpreender que elas tenham retomado não só os considerandos da crítica de Platão, como também a fórmula positiva que ele opunha ao mal teatral. Platão queria substituir a comunidade democrática e ignorante do teatro por outra comunidade, resumida numa outra performance dos corpos. Opunha-lhe a comunidade coreográfica, na qual ninguém permanece como espectador imóvel, na qual cada um deve mover-se segundo o ritmo comunitário fixado pela proporção matemática, mesmo que para isso seja preciso embriagar os velhos recalitrantes em entrar na dança coletiva (Rancière, 2012, p.10 -11).

Rancière propõe uma outra perspectiva para observarmos a conclusão platônica e as tentativas de acabar com a distância entre espectador e espetáculo que tendem a associar os atos de olhar e escutar à passividade:

[...] não seria possível inverter os termos do problema, perguntando se o que cria a distância não é justamente a vontade de eliminar a distância? O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Porque identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Porque assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? (Rancière, 2012, p.16).

Às inquietantes questões formuladas por Rancière talvez possam ser acrescentadas as noções de ambiguidade e ambivalência de Morin (Brasil, 2013, cap. II) para quem “é preciso ter sensibilidade para as contradições: quando chegamos, pelo estudo e pela análise, a duas verdades contraditórias, nosso hábito lógico consiste em mudar de raciocínio para eliminar a contradição”. Todas essas noções talvez possam conviver e se reinventar sem, necessariamente, negarem umas às outras. Há muitos modos do espectador estar no espetáculo, conforme explica Desgranges:

O ato do espectador, distante dos limites das teorias da comunicação e reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. O papel do leitor em arte, assim concebido, muito se aproxima de próprio papel do escritor (Desgranges, 2012, p.18).

No entendimento da experiência estética como constituidora de sentidos e autoria, pode-se estender, a princípio, às perguntas feitas por Rancière e as considerações de Morin e Desgranges a algumas experiências cênicas feitas para o ciberespaço e o tipo de espectador que se delinea nessa intercessão. Nessa perspectiva, destacam-se questões que serão desenvolvidas a seguir sobre experiências que propõe uma *narrativa transmidiática* que acontecem entre o espectador – que a partir desse ponto denominarei de *espectador invisível*² – e a cena virtualizada.

² Essa denominação surge a partir da perspectiva do atuante (ator, performer, dançarino) que atua sem ver o espectador na maioria das proposições da cena virtualizada. É um estado exatamente oposto ao do espectador que tem a visão do atuante e do espetáculo quase sempre enquadrada na tela.

UMA AUTORIA EM REDE: TUDO O QUE COUBE NUMA VHS, O ESPECTADOR INVISÍVEL E A TRANSMÍDIA

Refletir sobre algumas características comunicativas que se dão no eixo artista-espectador que emergem a partir das experiências cênicas propostas para o ciberespaço é urgente, pois a mediação tecnológica digital e o uso do audiovisual colocam desafios para artistas e espectadores que imprimem, a partir de uma construção de *narrativa transmidiática*, diferentes significados a noções tradicionais de presença, interação e colaboração, por exemplo. O conceito de *narrativa transmídia*, no entendimento estabelecido por Henry Jenkins, significa:

“[...] a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story”³ (JENKINS, 2011, s.p).

Esse conceito responde à diversas experimentações cênicas feitas para o ambiente virtual que utilizam, em sua elaboração e fruição, a linguagem audiovisual e diversas plataformas e meios digitais. No âmbito desses experimentos o performer é mediado por câmeras e o espectador por telas na maioria das proposições que se dão ao vivo ou não. O performer não vê o seu público e, por isso, o espectador passa a ser, de certo modo, invisível subvertendo a tradição do encontro cênico. No entanto, o artista continua a ser visto pelo espectador num espaço virtualizado enquadrado por telas de celulares, computadores, tablets ou tvs. É necessário, nesse ponto, entendermos a internet como possibilidade de interação que se relaciona com a experiência e a história de cada pessoa. Longe de ser uma experiência puramente tecnológica, o ato do espectador de arte na internet também se relaciona com sua memória.

Que tipo de espectador surge dessas interações? Essa pergunta não tem resposta simples, pois é provável que dessas experiências surjam várias possibilidades de interação com o espectador e, conseqüentemente, vários tipos de espectadores. Desse modo, ao julgar impossível abranger toda variedade de espectadores que surgem desses contextos, refletirei sobre uma experiência que, no primeiro ano de crise pandêmica, indicou caminhos importantes para a cena virtual que oferece um campo fértil de discussão, ao considerar a relação performer-espectador de um modo inovador: o experimento *Tudo que Coube numa VHS*, do grupo *Magiluth* (figura 1).

O site⁴ do *Magiluth* informa que o grupo surge em 2004 na Universidade Federal de Pernambuco e, desde então, desenvolve um trabalho continuado de pesquisa e experimentação. Apontado pela crítica e pela imprensa como um dos mais relevantes grupos teatrais do país, possui sede em Recife e faz, colaborativamente, diversas ações nos eixos de pesquisa, criação e formação artística, em constante diálogo com o território em que está inserido.

³ [...] um processo em que elementos integrantes de uma ficção são dispersos sistematicamente por vários canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada meio faz sua própria contribuição única para o desenrolar da história. (Tradução livre).

⁴ Ver <http://www.grupomagiluth.com.br/>.



Figura 1. Grupo Magiluth.

Fonte: Pedro Escobar. <https://revistacontinente.com.br/secoes/indicacoes/-cenicass-tudo-que-coube-numa-vhs>

#paratodomundover

Seis homens, integrantes do grupo Magiluth estão reunidos de modo descontraído em uma sala.

Em 2020, o Grupo realizou o que eles denominam de experimentos sensoriais em confinamento, abrangendo três projetos: *Tudo que Coube numa VHS*, *Todas as Histórias Possíveis* e *Virá*. No âmbito dessa reflexão, como já dito, destacarei *Tudo o que Coube numa VHS*. A sinopse⁵ do experimento informa que:

“Em ‘Tudo que coube numa VHS’, o público é conduzido por um percurso em que se torna cúmplice das memórias de um personagem, cristalizadas em torno das recordações sobre um relacionamento. A ação é acompanhada via web, por meio de uma série de plataformas virtuais de comunicação e entretenimento, numa experiência individual que transporta a uma nova esfera as relações de proximidade entre ator e espectador, recorrentes na obra do Grupo Magiluth.”

Um ponto importante do experimento é que propõe uma interação direta, de um para um, entre performer e espectador. A concepção tradicional do que é ser um espectador das artes cênicas, indica o espectador (indivíduo) como inseparável do público (coletivo), pois um está contido no outro, de acordo com Pavis: “[...] não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo. No espectador indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco” (Pavis, 2008, p.140).

Tudo que Coube numa VHS reestrutura a ideia de relação indivíduo-coletivo realocando o ato cênico, que se dá presencial e coletivamente, nas redes através da *interação direta* com os performers. *Tudo que Coube numa VHS* evidencia que esses experimentos que se formam no trânsito

⁵Ver <http://www.grupomagiluth.com.br/experimentossensoriais>.

entre a tradição e a virtualização oferecem perspectivas para o público das artes do corpo somente possíveis no contemporâneo, pondo em xeque muitas definições e percepções sobre o papel do espectador.

Ao refletir sobre o espectador que emerge nas interações com a internet, é inevitável acrescentarmos a noção de internauta como, segundo Canclini (2008, p.22), “agente multi-mídia que lê, ouve e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos”. Desenha-se, ao final do século passado, trânsitos que apontam a interação entre os significados que caracterizam leitores, internautas e espectadores. São trânsitos engendrados pela ascensão da internet e tecnologias digitais. Canclini observa esse fenômeno a partir da perspectiva do leitor:

A promiscuidade entre os campos não se deve apenas à reestruturação dos mercados e à fusão de empresas procedentes de campos diferentes. Resulta também do processo tecnológico de convergência digital e de formação de hábitos culturais diferentes em leitores que, por sua vez, são espectadores e internautas (Canclini, 2008, p.21).

A inevitabilidade do condicionamento histórico na experiência do espectador/leitor é discutida por Desgranges, ao interpretar Deleuze e Guattari:

[...] tanto os signos quanto o leitor estão submetidos a determinadas condições históricas, que marcam o ato de leitura – e o de escrita – e participam dos significados atribuídos a cada palavra, a cada gesto. Não existe enunciação individual, que não ecoe ou dialogue com as vozes do coro social. A produção de conhecimentos e de subjetividades se dá necessariamente no âmbito desse enfrentamento (Desgranges, 2012, p.210).

Observar os processos de leitura e escrita como rede profundamente condicionada pelos aspectos sociais, históricos e geográficos encontra paralelos nas proposições de Vincent Colapietro (2014, p.80 e 81), feitas a partir da semiótica peirciana, que observa o sujeito, como ser “histórico e encarnado” e “culturalmente sobredeterminado”. Entre as possíveis aproximações que possam se dar entre o leitor, o espectador e o navegante das redes, é certo que todos se condicionam historicamente, socialmente e culturalmente. Segundo Canclini (2008, p.17) “Os públicos não nascem, mas se formam”. Desse modo, o espectador invisível é consequência também das demandas e possibilidades tecnológicas atuais.

As tecnologias que nos permitem manusear imagens digitais com desenvoltura e navegar pelas redes cotidianamente, a fazer transações bancárias, a jogar interativamente e a nos comunicarmos através de videochamadas com pessoas do outro lado do planeta se desenvolvem no quarto final do século XX, acordo com Murray:

O último quarto do século XX marca o início da era digital. A partir dos anos 70, os computadores tornaram-se mais baratos, rápidos, potentes e mais conectados uns aos outros numa taxa exponencial de aperfeiçoamento, fundindo em um único meio tecnologias de comunicação e de representação antes díspares. [...] E o reino digital assimila, o tempo todo, mais capacidades de representação, à medida que os pesquisadores tentam construir dentro dele uma realidade virtual tão densa e tão rica quanto a própria realidade (Murray, 2003, p.41).

Certamente, podemos atribuir a característica de assimilação das capacidades de representação do que a autora denomina de “reino digital” à viabilização de experiências de virtualização da cena não só durante a pandemia, pois, é inevitável que os avanços das tecnologias digitais que revolucionaram os processos comunicativos desde o final do século passado alcancem as artes da cena e seus processos de criação, modos de produção e, muito especialmente, sua relação como o espectador.

A virtualização da cena trazida por experimentos como *Tudo que Coube numa VHS*, propõe, a princípio, uma experiência individual ao espectador, apartada de um coletivo fruidor, em ambientes virtuais⁶. Mas, isso é só uma impressão inicial. O que o *Magiluth* almeja com a apropriação de recursos do ciberespaço? Talvez, oferecer uma vivência para o espectador próxima (a mesma?) da navegação na internet e dos jogos interativos online que considera o espectador como *internauta* imerso nos labirintos digitais do contemporâneo.

O navegante da rede, integrado ao corpo das interfaces, não é mais um mero espectador passivo, incapaz de interferir no fluxo das energias e ideias; pelo contrário, ele se multiplica pelos nós da rede e se distribui por toda parte, interagindo com outros participantes e constituindo assim uma espécie de consciência coletiva (Machado, 2007, p.35).

Machado entende que *o navegante da rede* se liberta da passividade e se multiplica e interage nos nós da rede. Lembremos das proposições brechtianas e artaudianas e suas buscas por uma atitude *autoral* do espectador. De fato, o espectador de *Tudo que Coube numa VHS*, caminha nessa direção ao entrar no jogo e assumir sua participação no experimento como uma *relação de proximidade* proposta pelos artistas. Essa ação do espectador tem, paradoxalmente, o potencial de transformar os *performers* também em espectadores, adicionando desse modo, mais uma camada a possibilidade de leitura e escrita coletiva da cena. O grupo entende que uma experiência cênica feita no ciberespaço deve se apropriar dos recursos desse ambiente (figura 2). Pedro Wagner⁷, integrante do *Magiluth*, explica:

“A gente propõe, dentro da fruição da obra, ali, como o espectador, um percurso por plataformas que são disponibilizadas hoje em dia através do celular de qualquer pessoa que tenha um smartphone na mão. A gente passeia a história dessas duas personagens. Elas passeiam através do e-mail, Facebook, Instagram, WhatsApp, Spotify, Deezer.”

Desse modo, o Grupo *Magiluth* constrói *Tudo que Coube numa VHS* como uma experiência de narrativa transmidiática. O espectador começa a interação com o experimento através de um primeiro telefonema:

Os próximos contatos são feitos pela plataforma do *WhatsApp*. Um vídeo em que um personagem fala em primeira pessoa e se endereça a um você é enviado diretamente para o/a espectador/a. Esse vídeo gera, nos primeiros segundos, a dúvida se ele se dirige a mim, o/a espectador/a, ou a um outro você ficcional. Na sequência do vídeo fica mais evidente ainda a busca da dramaturgia de instaurar um pacto performativo-ficcional: esse você é alguém que era próximo da figura filmada, e agora, com esse destinatário que o vídeo oferece, o/a

⁶ Obviamente, podemos entender que, algumas experimentações que colocam todos os espectadores na plataforma Zoom, por exemplo, oferecem uma experiência coletiva num sentido ampliado.

⁷ Ver https://www.Youtube.com/watch?v=NyV9Hj_niRo&t=2s.



Figura 2. Interações no Instagram durante *Tudo que Coube Numa VHS*.

Fonte: *Print* da tela do celular do pesquisador.

espectador/a é convidado/a ou a identificar-se com esse você personagem e seu ponto de vista ou, mantendo uma posição de testemunha, relacionar-se com a composição ficcional, a “realidade paralela” como um todo, adotando um olhar mais estrutural (Baumgärtel; Gislon; Cupertino, 2021, p.9).

A instauração desse “pacto performativo-ficcional” prevê que o espectador aceite as regras do jogo, assuma uma espécie de avatar e, desse modo, possa adentrar no universo narrativo do experimento. Aos poucos, características de jogo interativo vão ficando mais claras e as ações que vão surgindo, a partir disso, possibilitam outros modos de aproximação entre ator e espectador. A apropriação de certos mecanismos do jogo interativo exige um outro nível de atenção de espectador. Como afirma Santaella (2004, p.2), “do mesmo modo que os games absorvem as linguagens de outras mídias, estas também passaram a incorporar recursos semióticos e estéticos que são próprios dos games”. Convém lembrar que o jogo é parte intrínseca das artes cênicas, especialmente do teatro. Segundo Pavis:

O teatro tem uma parte ligada ao jogo em seus princípios e regras, senão em suas formas. [...] não há representação teatral sem cumplicidade de um público, e a peça só tem possibilidade de “dar certo” se o espectador jogar o jogo, aceitar as regras e interpretar o papel

daquele que sofre ou daquele que se safa, se está assistindo a representação (Pavis, 2008, p.220).

Talvez por entender e usar as convergências entre o game virtual e o sentido de jogo que integra a estrutura da linguagem cênica a experiência tenha dado tão certo⁸. Desse modo, o espectador invisível se constitui na intercessão entre o navegante da internet, o leitor, o espectador tradicional das artes cênicas e o *gamer*. É espectador invisível, não só pelo ponto de vista perspectiva de fruição coletiva (público) mas, também, pela perspectiva do performer que, ao contrário das interações corpo a corpo, não o vê, mas consegue estabelecer trocas sensíveis efetivas com ele. Para essa questão o integrante o *Magiluth*, Erivaldo Oliveira, traz essa reflexão:

“Com esse experimento, mesmo estando distante, mesmo eu estando na frente de um celular ou de um computador e falando com uma pessoa sem vê-la, a gente consegue estabelecer uma troca e uma comunicação direta durante esses 30 minutos; um acompanhamento quase simultâneo e segundo a segundo com a pessoa que tá vendo o conteúdo que a gente tá enviando do outro lado. Então, existe uma troca muito potente nesse trabalho.”

Percebemos que a experiência só se realiza com a participação ativa do espectador. É preciso um comprometimento significativo por parte do espectador – ele responde, aciona plataformas, atende telefonemas, assume personagens e joga aceitando as regras do jogo. É uma participação que desloca o jogo de cena performer-performer para a relação performer-espectador, embaralhando esses papéis. Isso é mais do que o estabelecimento de uma convenção – é possibilitar ao espectador assumir também a autoria do experimento (figura 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva de oferecer ao espectador aspectos da construção dramaturgica, decisões criativas sobre movimentos, coreografias, personagens etc., pode ser uma das grandes contribuições das interações entre as artes cênicas e as tecnologias digitais. Ainda na década de 1990, Domingues já identificava algumas características das interações entre arte e tecnologia, de modo geral:

[...] a arte que se faz com tecnologias interativas tem como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não-linearidade, a efemeridade, a colaboração. A arte tecnológica interativa pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear (Domingues, 1997, p.19).

Destaco, na reflexão da autora, as palavras “colaboração” e “parceria” por serem bastante significativas para as experiências das artes do corpo relacionadas ao espectador no contexto transmidiático. Experimentos desse tipo, que assumem a horizontalidade nas relações entre os agentes criadores do espetáculo, ampliam seus sentidos colaborativos ao acrescentarem a ação do espectador como um dos elementos constitutivos da sua cadeia de produção. A isso se soma a noção de

⁸ Somente na primeira temporada, que se deu entre os dias 7 de maio e 21 de junho de 2020, foram 1.600 espectadores, do Brasil e mais 18 países da América do Sul, América Central, América do Norte, Europa e Ásia. Os atores concluíram 48.150 minutos de encenação, tempo equivalente a mais de 33 dias. No Brasil, foram contempladas todas as regiões, com espectadores de 21 estados e 161 municípios.



Figura 3. Interações no WhatsApp em *Tudo que Coube Numa VHS*.

Fonte: Print da tela do celular do pesquisador, no contexto da peça *Tudo o que Coube numa VHS*.

que a ida dos processos cênicos para o ciberespaço também favorece a interatividade. Esse aspecto também é contemplado por Domingues:

Pelas redes, numa trama, verificam-se trocas imediatas, a arte circula no planeta e os computadores e as telecomunicações ganham dimensões artísticas. O artista coloca-se a favor de uma criação distribuída. Não é mais o autor único de uma obra e sua proposta assume intensamente uma função comunicacional em fronteiras compartilhadas pelo autor e participantes (Domingues, 1997, p.21).

O pensamento de Domingues encontra eco nas definições de Salles de autoria em rede, a partir dos diálogos entre Morin e Colapietro, como impossibilidade de falar de processos eminentemente individuais:

De um modo amplo e no contexto do pensamento complexo (MORIN, 1998), as discussões sobre autoria devem ser feitas fora da dicotomia autoria ou não autoria. Voltando ao sujeito em comunidade, já mencionado, destacamos a impossibilidade de falar em processos eminentemente individuais. Colapietro (2016) afirma também que a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria exatamente nessa

interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (Salles, 2022, s.p.).

Desse modo, são nos nós estabelecidos nas tramas das redes, baseados na construção da narrativa intermediática, que surge a noção de espectador invisível, aparado pelo conceito de autoria em rede de Salles. Espectador invisível, que vai se constituindo autor de uma dramaturgia no diálogo com o artista e com o coletivo e que se encontra cada vez mais presente nas inevitáveis relações que se desenrolam entre as artes do corpo, as mídias digitais e os meios audiovisuais.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Ed. Intermeios, 2014.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DOMINGUES, Diana. A humanização das tecnologias pela arte. In **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. Org. Diana Domingues. São Paulo: Fundação da UNESP, 1997.

JENKINS, Henry. **Transmedia 202: Further Reflections**. 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.

PICÓN-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MORIN, Edgar. Entender o mundo que nos espera. In **Como viver em tempos de crise?** De Edgar Morin, Patrick Viveret. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Bernadetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. Pesquisa em artes e processos criativos. In **A Semana de 22**: projeções estéticas e históricas na cultura brasileira. Org, Diana Navas, Ademir Godoy e Tenório Telles. Editora Valer. São Paulo, 2022 (no prelo).

_____, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

PEDRAS E AFETOS: um caldo de isolamento

Gisela Reis Biancalana¹

RESUMO

O texto discute a criação da videoperformance *Pedras e Afetos*, caldo residual do isolamento social provocado pela Covid19. A pesquisa assenta na Performance Arte como manifestação artística que sustenta um trabalho de cunho sociopolítico de resistência. Neste contexto, questões de gênero são evocadas no sentido de convocar uma arte engajada com as lutas sociais das mulheres contra o patriarcado. O procedimento metodológico da poética iniciou com uma intervenção performativa no centro da cidade, encaminhou-se para a construção de Performances solo dos participantes-artistas-pesquisadores e culminou com a edição de imagens captadas durante todo o percurso. Os principais autores que sustentaram a discussão foram Carlson, Melin e Medeiros para amparar os conceitos de Performance na arte contemporânea; Butler e Collins para o debate de gênero; e Rancière para traçar as relações entre arte e política nas complexas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: performance; política; gênero.

ABSTRACT

The text discusses the creation of the video performance *Pedras e Afetos*, a residual broth of the social isolation caused by Covid19. The research is based on Performance Art as an artistic manifestation that sustains the socio-political work of resistance. In this context, gender issues are evoked to evoke an art engaged with women's social struggles against patriarchy. The methodological procedure of poetics began with a performative intervention in the city center, led to the construction of solo performances by the participants-artists-researchers and culminated with the editing of images captured throughout the course. The main authors who supported the discussion were Carlson, Melin and Medeiros to support the concepts of Performance in contemporary art; Butler and Collins for the gender debate; and Rancière to trace the relationships between art and politics in complex contemporary societies.

Keywords: performance; politics; gender.

PEDRAS E AFETOS²: UM CALDO DE ISOLAMENTO

Pedras e Afetos é uma videoperformance desenvolvida pelo grupo de pesquisa Performances: arte e cultura. O trabalho encerra um ciclo de três anos de trabalho junto com uma rede interna-

¹ Gisela Biancalana é Graduada em Dança, Mestra e Doutora pela UNICAMP, professora do Departamento de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria e membro permanente do PPGART na mesma instituição. Realizou Pós Doutorado na De Montfort University, UK. Desenvolve pesquisa em Performance Arte ancorada em estudos socioculturais. Organizou a trilogia Discursos do Corpo na Arte Volumes 1, 2 e 3.

² <https://www.youtube.com/watch?v=ZYDjmntXBpl>

cional de investigação em arte, coordenada pelo Professor Doutor Gilberto Icle da UFRGS. A rede está vinculada ao CNPQ e investiga processos de criação desde 2013. A escrita aqui apresentada visa desenvolver um percurso reflexivo sobre os processos atravessados que culminaram com a criação deste trabalho. O procedimento metodológico adotado sofreu diversos sobressaltos, quase não aconteceu, mas floresceu finalmente em 2022, após o fim do isolamento social necessário diante da pandemia de Covid19. Desse modo, o trabalho transitou por momentos singulares pré Covid a partir de uma intervenção performativa realizada em 2019 pelas ruas da cidade de Santa Maria-RS na qual o grupo atua.

Os primeiros estudos iniciaram no ano de 2019, em um período pré-pandêmico, com uma troca de processos a serem experimentados pelos diferentes grupos de pesquisa com as pessoas de diversos países que formam a rede supracitada. O LAPARC, Laboratório de pesquisa em performances, arte e cultura que acolhe o grupo é formado por estudantes de pós graduação, mestrado e doutorado, bem como estudantes de Iniciação Científica. Constituído por um número grande de mulheres, as pesquisas em andamento focavam, principalmente, em questões de gênero. As escolhas sensíveis abordadas a partir de situações que acometem as realidades femininas tornaram-se ainda mais urgentes diante dos desafios propostos pelas políticas governamentais patriarcais deste período.

O trabalho desenvolvido pelo grupo escolheu, entre os processos disponibilizados pela rede, experimentar o trânsito pelas ruas da cidade ouvindo histórias de dor contadas por pessoas aleatórias que a compartilhavam. As pessoas abordadas eram especialmente mulheres. Para cada história, uma pedra era coletada com cor, textura, tamanho e peso, diferentes. Posteriormente, a partir dessas histórias, e da pedra como materialidade experimentada, muitas Performances³ solo foram criadas pelos estudantes que desenvolviam suas pesquisas no PPGART – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Camas de pedra, pratos com pedras a serem engolidas, saias confeccionadas com pedras na barra, enfim, muitas Performances presenciais foram concebidas ainda antes do isolamento social. No entanto, o que interessa aqui é que estes trabalhos anteriores foram o impulso inicial para a produção desenvolvida subsequentemente que culminou com a videoperformance *Pedras e Afetos*.

Assim, no ano de 2022, no final desse ciclo e do isolamento pandêmico, foi criada a videoperformance com imagens coletadas antes, durante e depois da pandemia. Todas as imagens presentes no vídeo estão ligadas ao momento focado no uso de pedras. Essas pedras, desde o início, traziam a metáfora das dores oriundas dos desafios da vida. Uma vez que a intervenção e as performances foram os últimos trabalhos desenvolvidos antes da pandemia, durante o isolamento, as pedras continuaram a reverberar como potência de criação entre os integrantes do grupo. Neste momento, a lembrança das pedras permanecia vibrando de modos diversos. Imagens de pedras eram constantemente coletadas pelas pessoas do grupo e compartilhadas. Fotos e pequenas gravações foram capturadas sem compromisso de se realizar nada com elas. Era apenas a lembrança que permanecia latente, com muita frequência associada às mulheres das histórias coletadas e que encontravam eco em passagens da vida das próprias integrantes do grupo.

³ Refiro-me, neste texto, à *Performance Art*.

Situações relatadas aproximavam-se significativamente de momentos vividos e de acontecimentos narrados pelas mídias sobre violência contra mulheres, feminicídios multiplicados e, também, situações de assédio moral e sexual. Essas vozes de mulheres do grupo, de mulheres que participaram da coleta de histórias, de mulheres mostradas pelas mídias pareciam se embaralhar entre si e com as pedras no caminho. Esse contexto todo aguçava o desejo de fazer uma videoperformance, pois durante o isolamento não era possível sair pelas ruas e presenciar momentos de contato social. Porém, a vida foi aos poucos voltando à presencialidade, mas havia um arsenal de imagens no acervo do grupo urgindo por alcançar um estado de arte.

Foi assim que, a partir de uma faísca de ânimo impulsionada pelo fim do isolamento e pela volta ao contato, somada à retomada das atividades da galeria de arte, Sala Cláudio Carriconde, da UFSM, *Pedras e Afetos* foi concebida finalmente. O grupo havia sido contemplado por edital para fazer uma exposição dos vestígios das performances realizadas com pedras na Sala Cláudio Carriconde. Desse modo, ao lado de instalações montadas com materialidades usadas nas Performances presenciais, *Pedras e Afetos* foi exposta pela primeira vez. Depois disso a videoperformance já foi exposta em mais duas exposições coletivas, ambas realizadas pelo PPGART na UFSM.

O resultado compõe imagens que trazem mulheres cercadas de pedras, de tamanhos diversos, pedras gigantes que se impõe e engolem o olhar tentando sobrepor-se à presença feminina. A videoperformance também traz as pedras sendo ingeridas como se fossem uma comida aparentemente agradável, mas saturante, que é colocada para fora com força. A pressão sobre as mulheres também se revela pela repetição e insistência de algumas imagens. Todo o trabalho foi pensado no ritmo e na repetição, sem o uso de filtros. As performers aparecem sempre sozinhas remetendo não apenas o quão solitária pode ser a luta da mulher ante o patriarcado, especialmente quando não se atravessou ainda, o limiar das experiências de assédio, mas também ao período de isolamento pandêmico, no qual muitas imagens foram captadas.

O Laboratório tem, desde sua origem, em 2010, a prática de Performances presenciais focadas em questões de gênero, entre outras. A videoperformance *Pedras e Afetos* é composta apenas por mulheres performers, com histórias de mulheres e sobre mulheres. As performers são Gisela Biancalana, Bruna Potrich, Luana Furtado Cairrão e Cristine Carvalho Nunes. A sonorização e edição de imagens foram feitas por Marcelo Birck. Assim, as integrantes do grupo que desenvolvem investigações em poéticas artísticas transpiram essas ações de cunho político situando-se numa linha tênue entre arte e ativismo. O corpo-arte em ação é entendido pelo grupo como matéria viva atuante nos desdobramentos éticos, estéticos, políticos e socioculturais no mundo e na arte contemporânea.

No que tange à escolha da videoperformance como linguagem, vale lembrar que, na ontologia da Performance, os corpos edificam a obra no momento em que estabelecem contatos pela via da ação presente e compartilham momentos em arte. As fotoperformances, videoperformances ou performances *online*, por sua vez, ampliaram a sua ontologia multiplicando possibilidades aliadas aos avanços tecnológicos. Atualmente, inclusive, há experiências de Performances com Inteligência Artificial. Emergem, então, obras performáticas permanentes, situadas em lugares diversos como ruas, mas também em espaços instituídos, como os teatros, os museus e galerias de arte. *Pedras e Afetos* busca, sobretudo, contribuir não apenas como obra performática permanente, mas sobretudo, como reivindicação artista de-por mulheres.

Os corpos em Performances presenciais edificam a obra no momento em que estabelecem contatos pela via da ação e compartilham momentos em arte. A videoperformance *Pedras e Afeitos*, por sua vez, se propõe a contribuir, também, com a discussão sobre a permanência de obras performáticas em espaços instituídos, como os museus e galerias de arte. Os locais que absorveram a produção artística visual dos últimos séculos foram estes espaços que são instituições questionadas como único e indiscutível lugar próprio deste fazer e pelo qual as obras se legitimam. O século XX começa a desmitificar tal ideia e se propõe a outras investidas possíveis. A arte alcança as ruas e outros espaços para libertar-se de concepções dogmáticas cristalizadas e excludentes. Espaços diversos passam a oferecer um modo diferente de acesso. Paradoxalmente, este percurso vem mostrando os museus e galerias também como lugares que não devem ser perdidos por representarem uma conquista histórica. Neste contexto, a Performance surge como manifestação própria de um espaço-tempo de questionamento requisitando sua peculiaridade efêmera ao mesmo tempo que torna-se também uma arte que permanece habitando lugares instituídos que reconhecem o ser-estar na diversidade. A materialização em ação do corpo em estado de arte, e sua desaparecimento quase instantânea provocam um pensar sobre a desmaterialização dos objetos, mas vêm, ainda, requisitando sua possibilidade de permanência e memória. Não apenas porque elas dependem do registro para permanecer. Sobretudo, elas querem existir na memória da história da arte enquanto obra, não apenas como registro. A fixação e apreciação no tempo que se esvai é um grande desafio para as artes performativas.

Essa pluralidade investigativa aspira, ainda, contribuir como ações políticas do-no-pelo corpo no mundo contemporâneo. Tanto a intervenção performativa inicial, quanto as Performances presenciais realizadas antes do momento pandêmico já ecoavam a vigilância dos interesses do grupo sobre desigualdades nas sociedades contemporâneas. Atentou-se, portanto, para as adversidades detonadas pelo sistema patriarcal que impera soberano há séculos em incontáveis partes do mundo. O comportamento exigido de mulheres, ao longo desses séculos, ou milênios, teve e tem um efeito devastador sobre as desigualdades intensificando o machismo que atinge níveis alarmantes, especialmente, durante o período pandêmico em que o isolamento das famílias foi necessário. Desde 2010, as pesquisas do grupo são amparadas pelas relações entre arte e cultura. Os entrelaçamentos transversais têm acontecido com manifestações socioculturais tais como festas populares, danças e religiosidades, mas, nos últimos anos, insiste em se aproximar de questões sociopolíticas que urgem por busca de um espaço justo de atuação social. Desse modo, os olhares investigativos voltaram-se para gênero, sexualidade, raça, etnias.

Neste contexto, as realizações do grupo, por sua vez, recorrem ao saber-fazer assentado na Performance que vai direcionando as escolhas prático-teóricas do grupo em seu fazer-pensar engajado. As definições sobre a aplicação do termo Performance em suas diversas abordagens já foram exaustivamente discursadas por autores preocupados em esclarecer os diferentes conceitos e seus respectivos usos desde as perspectivas históricas, estéticas, bem como suas atualizações no mundo contemporâneo. Sua complexidade e amplitude na arte contemporânea são frequentemente evocadas. Segundo Carlson (2010, p. 116), por exemplo, o termo Performance tem desdobramentos que precisam ser bem delineados. A amplitude do termo é percebida mesmo no interior de algumas de suas complexidades. Duchamp é, então, convocado para elucidar

as bases dos entendimentos expandidos e atualizados sobre o conceito de Performance. Um dos pontos fundamentais a serem destacados pelo autor é sua elucidação sobre a importância da seleção de material e das experiências pessoais dos artistas como aspectos fundamentais. De acordo com Carlson, para Duchamp a consideração estética se sobrepõe à realização de trabalhos artísticos a partir de matérias-primas com foco na exibição do objeto resultante. Muitos artistas estavam imersos no saber-fazer que emergia conclamando um pensamento que incluía o debate sobre o processo de criação. A Performance como pesquisa, praticada neste grupo traz essa transversalidade deixando-se estar à deriva. A intenção de permitir o fluxo vivo do trabalho que se desabrocha em tentáculos expansivos desde a primeira investida é explícita e permanece constantemente em processo. *Pedras e Afetos* emerge dessas derivas ressoando o percurso processual da intervenção performativa e dos trabalhos de Performance subsequentes que culminaram na videoperformance.

As Performances ostentam o protagonismo do corpo, presente ou virtual, ao compartilhar uma ação real. Além disso, desde o século XX, debate-se o questionamento do espaço físico convencional como museus e teatros; a submissão às dramaturgia lineares-causais; as discussões sobre a crise da representação escapando da psicologização do performer, entre outras. Em meio à prática de artistas diversos sejam cênicos, visuais, entre outros, 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)

Foi nos anos oitenta que a Performance vai ocupando cada vez mais espaço no campo das artes, de modo geral. No entanto, conceitualmente, ainda carecia de um escopo teórico consistente. Ao longo do tempo a Performance 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)

As explorações autobiográficas, muitas vezes, vão ao encontro crescente de uma conexão da Arte da Performance com material cotidiano e com a vida dos artistas. Há também, intensamente, uma identificação com lutas sociais perante as desigualdades do mundo contemporâneo tais como as lutas pelos direitos das mulheres. Neste turbilhão de possibilidades, incontáveis discussões posteriores foram redefinindo os conceitos que subsidiam sua presença no mundo das artes. Assim, as Performances buscam não se fixar. A maleabilidade expansiva de suas manifestações escapam de modo sorrateiro de rótulos convencionais, especialmente os oriundos dos modos de ser-estar-pen-

sar-agir-sentir-operar eurocêntricos e herdados por processos de colonização impositivos e, muitas vezes, violentos. No grupo de artistas-pesquisadores participantes desta poética, entende-se a Performance como 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 performático que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística” (MELIN, 2008, p. 49). Há de se considerar, ainda, o uso de inteligência artificial nas práticas artísticas mais recentes.

Ao situar a amplitude da Performance no grupo, são trabalhadas questões socioculturais que instigam e inquietam os artistas participantes. Foram muitos os focos de estudo e produção de Performances desenvolvidos no grupo ao longo dos últimos treze anos. As questões de gênero, como dito anteriormente, tem sido o centro dos trabalhos praticados. Estas pesquisas foram todas desenvolvidas no PPGART-UFSM e as dissertações e teses, com detalhes sobre os trabalhos podem ser acessadas no site do Programa. Por esse motivo, atualmente, o grupo se debruça sobre o estudo ancorado em sua abordagem política beirando o ativismo. Desde os anos noventa a Performance já adentrou no vocabulário cultural mesmo que, nesse momento, no Brasil, de modo ainda um pouco tímido salvo algumas exceções concentradas em grandes centros artísticos. As atividades aqui voltadas para questões de cunho político colocam-se como veículo para abordagem de situações socioculturais via engajamento político dos artistas. A performer cubana que refugiou-se nos EUA, Ana Mendieta (Bidaseca, 2022) por exemplo, abordava recorrentemente questões de gênero, especialmente a violência contra a mulher, em Performance que buscavam resistir ao patriarcado. As relações entre arte e resistência não cansam de ser debatidas por muitos autores. Segundo Deleuze,

a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resista. Daí a conexão tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora, de uma certa maneira, ela seja um. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela o é. (DELEUZE, 1999, p.13)

O grupo inclina-se, portanto, nessa perspectiva de resistência política ao trabalhar a Performance. Nem toda arte tem este olhar político explícito para o mundo. Trata-se, antes de tudo, de desenhar o perfil de trabalho do grupo em suas escolhas. De qualquer maneira, para Rancière (2014), arte e política estão estreitamente conectadas. Para 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). Portanto, buscou-se, no trabalho desenvolvido aqui, abrir uma fissura no espaço-tempo cotidiano, para instaurar essa videoperformance questionadora do patriarcalismo como *Pedras e Afetos*. Afinados com o autor entende-se, então, 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 com 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. (RANCIÉRE, 2010, p.46)

A arte, historicamente, não se esquivou de tocar profundamente as questões sociais e políticas da existência humana. Olhares artísticos atentos atravessam incisivamente novos modos de ser-estar-agir-sentir-pensar no mundo, impactados pelas ressonâncias dos desafios socioculturais que se apresentam. Interpelar as desigualdades, tanto pelas perspectivas macroscópicas quanto pelas micropolíticas, avança para o primeiro plano da existência humana no mundo e na arte contemporânea. Os feminismos interseccionados se intensificam e se alastram no intento de combater o imperialismo devorador do patriarcado que se impõe de modo alarmante reverberando impiedosamente sobre os desejos de igualdade das lutas sociais das mulheres.

O ataque feroz às mais vulneráveis traz a reflexão sobre tantas situações em curso no Brasil e em outros países. As pesquisas em Performance desenvolvidas pelo grupo voltaram-se para a mulher em sintonia com as propostas da rede internacional de pesquisas. Assim, aqui, a arte e o contexto sociocultural se entrelaçaram evocando sua transversalidade intrínseca materializada na ação política. O entendimento dos problemas que assolam o ser mulher tem como principais referências os discursos por Beauvoir e estendidos por muitas autoras até Judith Butler (2013). Butler situa seu estudo como prática política e pressupõe deslocar o sujeito de sua identidade fixa. Sua proposta consiste em pensar a identidade de gênero como aberta sem tentar organizar a pluralidade. Para ela, a

desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura fundante em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar” (p. 213).

Os poderes concentrados do patriarcado tratam a mulher como ser carente de potencialidades. Nos estudos interseccionais, por sua vez, Collins e Bilge (2021) mostram que “a interseccionalidade é uma importante ferramenta analítica oriunda de uma práxis-crítica em que raça, gênero, sexualidade, capacidade física, status de cidadania, etnia, nacionalidade e faixa etária são construtos mútuos que moldam diversos fenômenos e problemas sociais” (p. 03). No olhar para questões de gênero, especialmente ao se considerar as perspectivas interseccionais, as desigualdades sempre estiveram a preludiar uma condição de vida em situação de inferioridade para as mulheres. A relação entre as potencialidades femininas e suas oportunidades reduzidas pode manter as desigualdades geradoras de privações das mulheres em diversos lugares ainda dominados por homens. Sem a efetiva redução dessas desigualdades, as potencialidades quase congeladas produzem efeitos re-tumbantes no pertencimento das mulheres em muitas esferas do convívio sociopolítico.

Soma-se a isso que, especialmente as sociedades capitalistas e brancas, tendem a alavancar potencialidades masculinas cruciais no intento de imobilizar as mulheres mantendo-as em estado de inferioridade. As lutas sociais das mulheres nas complexas sociedades contemporâneas visam

conferir dignidade e confiança que reverberem no desenvolvimento de habilidades para obtenção da almejada igualdade. As desigualdades deterioram a coesão social ecoando em outros problemas sociais podendo chegar, muitas vezes, à exclusão. Os atravessamentos de raça, etnia, rendimentos, entre outras diferenças, podem intensificar o agravamento destas situações. Desse modo, as autoras escolhidas contribuíram significativamente no modo como vem se entendendo a dominação patriarcal considerando as pluralidades e as interseccionalidades latentes em debate.

CONSIDERAÇÕES

Enfim, na tentativa de trazer algumas considerações pontuais para este trabalho, reitera-se que os posicionamentos políticos presentes nesta pesquisa prático-teórica que culminou com *Pedras e Afetos*, buscou imbricar arte, vida e posicionamento político. A arte situada nas fronteiras borradas entre arte e ativismo, traz o engajamento das artistas e ainda, levanta questões latentes no mundo contemporâneo. A Performance é o meio de expressão-comunicação do grupo. Assim, é pela sua via que o debate sociopolítico se materializa. O intuito das poéticas performativas desenvolvidas foi revolver a naturalização do patriarcado. Portanto, *Pedras e Afetos*, trazendo seus atravessamentos transversais, bem como suas derivas expansivas, mesclou performance, pesquisa e posicionamento político que urgem por debate. O trabalho performativo, construído pela via das singularidades somadas trouxe consigo as experiências vivenciadas na primeira ação e as vozes de muitas mulheres gerando uma profusão de desejos políticos até alcançar a forma da videoperformance *Pedras e Afetos*.

REFERÊNCIAS

- BIDASECA, Karina. **Ana Mendieta pássaro de oceano**. RJ: Nau Editora, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. RJ: Civilização Brasileira, 2013.
- CARLSON, M. **Performance, uma introdução crítica**. BH: Editora UFMG, 2010.
- COLLINS, P.H., BILGE, S. **Interseccionalidade**. SP: Boitempo, 2020.
- DELEUZE, Gilles. (1987) **O Ato de Criação**. https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf Acesso em 11 de outubro de 2023.
- 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, 2017. Acesso em: 30 de setembro de 2020.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes Visuais**. RJ: Zahar, 2008.

RANCIÉRE, Jacques. Política da Arte. In: **Revista Urdimento**, v.2, n. 15, p. 45-59, 2010. Acesso em: 21 de novembro de 2020.

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

BIANCALANA, Gisela. **Videoperformance Pedras e Afetos**. <https://www.youtube.com/watch?v=-ZYDjmptXBpl>

PERFORMATIVIDADE E DOCUMENTOS: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real

Andréa Stelzer¹

RESUMO

Este texto é derivado de um conjunto de reflexões do meu projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ) como professora colaboradora e visa investigar as diferentes performatividades realizadas a partir de documentos, memórias, testemunhos e de fatos reais, buscando perceber, indagar e contrapor esses documentos reais a fim de descobrir novas epistemes, reflexões éticas e estéticas que possam auxiliar as formas de perceber o real. O viés analítico busca apresentar uma reflexão entre os campos teóricos do teatro documental, autoficcional, do biodrama, dos estudos decoloniais e da performatividade em interlocução com a prática na cena contemporânea. Esse texto visa também explicitar as performances realizadas pelos discentes na disciplina lecionada por mim “Os documentos como disparador de afetos: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real” relacionando teoria e prática na cena.

Palavras-chave: performatividade; documentos; autoficção; decolonial.

ABSTRACT

This text is derived from a set of reflections from my research project developed in the Post-graduated Program in Arts at the State University of Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ) as a collaborating professor and search to investigate the different performativities carried out from documents, memories, testimonials and real facts, seeking to perceive, question and oppose these real documents in order to discover new epistemes, ethical and aesthetic reflections that can help the ways of perceiving the real. The theoretical analysis seeks to present a reflection between documentary theater, autofiction, biodrama, decolonial studies and performativity in dialogue with the practice in the contemporary scene. This text also searches to explain the performances of the students, in the discipline taught by me called “Documents as a trigger of affections: an artistic-pedagogical experience from the real”, relating theory and practice in the scene.

Keywords: performativity; documents; autofiction; decolonial.

Início este texto explicando sobre a disciplina “Os documentos como dispositivo de afeto: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real”, ministrada por mim no PPGARTES UERJ em 2022,

¹ Professora Adjunta 3 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando como Professora de teatro no CApUERJ e Professora Colaboradora da Pós-graduação em Artes na UERJ na linha de pesquisa Arte, pensamento e performatividade (PPGARTES/UERJ). Autora dos livros: *A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro* (2021), *A escritura corporal do ator contemporâneo* (2010), *Ana da Amazônia* (2022). Email: deastelzer@gmail.com

a fim de estabelecer uma relação entre performatividade e documentos. A disciplina buscou realizar um estudo teórico e prático dos diferentes procedimentos e metodologias da performatividade das subjetividades, dentro de um processo de criação com documentos, memórias e testemunhos, estabelecendo uma reflexão sobre a escrita documental e autoficcional na cena contemporânea.

No decorrer do período letivo realizou-se um estudo teórico/prático sobre performatividade, cena documental, teatro jornal, teatro decolonial, espaço biográfico, autoficção, biodrama e poéticas do real com o objetivo de investigar os modos de operação e inovação nas artes contemporâneas. Foram estudados os métodos de criação a partir de documentos em companhias teatrais, performances, cinema, artes visuais, além de textos e artigos de pesquisadores estabelecendo um diálogo com a filosofia, a antropologia e os estudos culturais. Este estudo visa recorrer a novas epistemologias, como o pensamento teórico feminista interseccional, a reflexão decolonial, a ressignificação de conceitos como marginalidade e subalternidade.

A cena contemporânea tem procurado refletir sobre as várias formas de correção da História, buscando revelar os pontos de vista das subjetividades antes desconhecidas. Esta cena tem se pautado muito mais por elementos biográficos, documentos e memórias das subjetividades do que por uma ideia de texto dramático com personagens escritos por um autor. A grande mudança na configuração desta balança é a maneira fulgurante da presença do “real”, ou de elementos de realidade, no teatro, a partir de uma linha de pesquisa que tem se instalado nas experiências teatrais contemporâneas: o teatro documentário e autoficcional.

O trabalho com os documentos, a memória e testemunhos propõe desafios que buscam tornar presente fatos históricos do passado por meio de registros sonoros, imagéticos, plásticos e escritos de forma a criar uma poética na elaboração do discurso cênico. A performatividade do ator torna-se um fator central para a elaboração deste teatro. A forma como os atores se apropriam dos documentos reais estabelece uma relação de experiência com a alteridade que passa pela relação de afeto e de incorporação desse outro.

Esse texto busca analisar as diferentes poéticas criadas pelas companhias teatrais contemporâneas de acordo com a estruturação do programa da disciplina lecionada. Desta forma, o curso foi dividido em três módulos a fim de refletir sobre as diferentes poéticas criadas a partir dos documentos: O teatro documentário e político; Autobiografia, Autoficção e biodrama; Teatro decolonial e ativismo.

Os três módulos foram explicados e exemplificados com uma performance final apresentada pelos discentes pesquisadores de modo a compreender de que forma o trabalho com os documentos torna possível a criação de uma performance potente e que configure uma experiência de resistência e de afeto das subjetividades.

1. O TEATRO DOCUMENTÁRIO E POLÍTICO

O teatro documentário surgiu com o dramaturgo e diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966) resultado de uma tendência que surgiu na Alemanha (1923) que desejava representar a própria vida no palco sem um tratamento artístico, ou seja, contenta-se com a ação direta e imediata no meio

dos acontecimentos descritos, sem uma sequência causal. Piscator buscou fazer um grande teatro político e provocar uma ação direta no público diante dos acontecimentos urgentes e dos fatos reais projetados na cena.

A pesquisadora francesa Beatrice Picon-Vallin afirma que os teatros documentários podem ser analisados em três momentos a partir da sua relação com os meios de comunicação. O primeiro momento foi com Piscator, ao afirmar que o teatro documentário deveria informar os acontecimentos urgentes da época tão rápido quanto a mídia. No segundo momento, Peter Weiss aborda o teatro documentário como uma crítica aos meios de comunicação, de modo a investigar os dados ocultos e se contrapor às informações da mídia, principalmente em relação aos crimes do nazismo e do holocausto.

Nos dias atuais, o teatro documentário deve ir além das informações da mídia e responder às investigações que o jornalismo perdeu. Na época da pós-verdade, torna-se importante sair da exposição e do fluxo acelerado da mídia para descobrir uma verdade a partir do encontro e da experiência com as subjetividades.

Picon-Vallin afirma que, em razão da complexidade de nossa relação com o real, atualmente tão mediada por imagens, os artistas buscam informar o público de modo diverso do que faz a mídia, trazendo à tona, de modo não consensual, fatos que ele já conhece para alertá-lo, desestabilizá-lo ou integrar aos fatos a dimensão subjetiva. Assim, a cena não institucional aqui revelada é vista como mais um espaço de debate político, sendo as contradições e os questionamentos em torno da vida pública da cidade trazidos para os espectadores.

Em seu livro *Les Théâtre documentaires*, Picon-Vallin nos fala de um teatro que “perfura os abcessos da História”, o que se pode observar em acontecimentos cênicos que analisam questões ligadas à guerra, ao genocídio, às ditaduras, ao exílio, à migração e aos deslocamentos compulsórios de populações no quadro europeu. Diretamente vinculado a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados?

Picon-Vallin traça considerações sobre o processo de criação do espetáculo documental *Le dernier caravansérail*, encenado em 2003 pelo Théâtre du Soleil. Picon-Vallin chama atenção para as sucessivas viagens do grupo, visando entrar em contato com refugiados em busca de asilo europeu. A convivência deu origem a um volumoso acervo de falas, anotações variadas, desenhos e canções, que foi transformado em matéria poética.

Em meu livro *A dramaturgia do ator e a poética do real: os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro*, faço uma análise comparativa entre os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro no Rio de Janeiro, dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, que foi membro do Théâtre du Soleil antes de criar o Amok. Ambas as companhias têm em comum a busca por um teatro antropológico, de pesquisa cultural das diferentes subjetividades envolvidas nos espetáculos, que, além de ser um teatro político, não no sentido partidário, também se caracteriza pela partilha de um olhar sensível e renovado sobre as subjetividades. Ambas as companhias proporcionam uma experiência e um mergulho mais profundo com a alteridade, bem como possibilitam um encontro verdadeiro e potente ao incorporar as vozes e os sofrimentos das vítimas.

O que eu chamo de dramaturgia do ator, em meu livro, consiste na escritura corporal desenvolvida pelos atores por meio das improvisações a partir das temáticas e da materialidade dos documentos pesquisados em cena e, mais do que isso, as próprias cenas passam a ser criadas pelos atores num processo de apropriação corporal e afetiva dos documentos. Portanto, a dramaturgia do ator consiste nas formas pelas quais os atores criam um olhar ético e estético para realizar a transposição deste real para a cena.

O que nos interessa abordar neste texto, a partir do trabalho performativo com os documentos reais, não se trata somente de saber o que se quer falar, mas também com que potência de afetos a dramaturgia do ator pode estabelecer conexões com os fatos apresentados, de forma a buscar um olhar esclarecedor, político e transformador deste real. De acordo com o pesquisador Marcelo Soler:

Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinestesticamente, ou seja, um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado. (SOLER, 2008, p.6-7).

O convite a ser feito é para que se estranhe o que foi dado como expressão da verdade e se a passe a descobrir o que nos foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora. Vale destacar a relação da cena documental com alguns textos filosóficos que irão ajudar a embasar o pensamento a partir de um olhar contemporâneo. Desta forma, a disciplina iniciou com uma reflexão sobre o texto *O que é o contemporâneo?* do filósofo Giorgio Agamben.

O texto de Agamben nos leva a compreender a contemporaneidade como a relação que o indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica, no desenrolar da história, pontos de cisão e, a partir deles, pode neutralizar o brilho, que tudo aquilo que é novo e moderno emite, para enxergar suas trevas. É também o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a origem (para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências. Agamben afirma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59).

Partindo desta reflexão, a ideia era relacionar o trabalho com os documentos à cena performativa contemporânea, no momento em que o sujeito consegue ter uma visão sobre o seu tempo conhecendo os pontos de cisão que marcaram o passado, no intuito de questioná-los e transformá-los e, assim, dar um significado renovado para a realidade. A cena documental busca exatamente este tipo de operação de reconhecer os erros e as lacunas da história a fim de potencializar as subjetividades, antes desconhecidas, e estabelecer um olhar renovado, ético e estético da História.

Num segundo momento deste módulo, abordou-se a importância da experiência no processo performativo com os documentos. Relacionou-se a noção de experiência com o conceito de liminaridade, conforme explicitado por Ileana Diegues em *Liminaridades: práticas de emergência e memória*, no qual ela associa o liminar à hibridização, contaminação e fronteira, o que aponta também para o processo de criação na cena documental como um espaço de fronteira entre o eu e o outro, real e ficcional, arte e vida, teatro e ativismo.

Diegues afirma, ao explicitar o conceito de antropologia da performance do antropólogo Victor Turner, que: “Uma performance é a conclusão de uma experiência (2002, p. 80)”. Ela afirma:

O que na vida não é possível expressar nos âmbitos da reflexão ou da teoria, é possível expressá-lo no âmbito da arte. A palavra experiência, etimologicamente tomada do inglês como do francês antigo, denota prova, ensaio, risco, perigo, passagem, viagem. A experiência está diretamente associada à vivência e à necessidade de ser comunicada para que emerge seu sentido profundo. (Diegues, 2016,p.57)

Nota-se, então, que no processo da cena documental torna-se importante perceber a experiência como testemunho do sujeito ou ainda como um processo de encontro com a alteridade que se deseja documentar. O espetáculo colombiano *Testemunho das ruínas* do Mapa Teatro foi analisado exatamente por buscar esse tipo de experiência. Ele buscou responder às questões: como o teatro pode dar conta de uma tragédia da história? Como a arte pode ajudar a elaborar simbolicamente a saída dos habitantes de El Cartucho e a desaparecimento de um lugar?

Durante anos os irmãos, criadores do Mapa teatro, imergiram na vida de El Cartucho para recolher pouco a pouco a palavra de seus habitantes e recolher os traços materiais e imateriais, doces e terríveis e, sobretudo, para trazer a ideia de que a arte pode ajudar a compreender o que lhes aconteceu.

Testemunho das ruínas revisita os quatro anos do processo artístico em que os irmãos realizaram experimentos cênicos e apresentações com os próprios habitantes do bairro El Cartucho, que era tido como um bairro decadente, de prostituição e tráfico de drogas, e se tornou matéria documental a fim de não esquecer esse mundo devastado. O espetáculo refaz a narrativa da destruição do bairro e a resistência de seus habitantes.

Em cena quatro telas de projeção móveis, nos quais as testemunhas contam as suas histórias, e Juana (antiga moradora de El Cartucho) cozinhando arepas em um fogão antigo em um canto do palco. Essa relação da presença viva de Juana em cena e o que se passa no vídeo (os testemunhos dos antigos moradores) permite um entrelaçamento entre passado, presente e futuro, entre fatos e ficções.

A força poética se dá pelo encontro dos artistas do Mapa Teatro com os desalojados, pessoas ditas monstruosas por uma casta da sociedade que quer formatar uma sociedade limpa e bem sucedida, mas que reluzem como resistência e potência no espetáculo. Trazê-las para a cena é uma forma de afirmar a construção de um espaço comum formado por singularidades, de enxergar o outro em suas possibilidades e de focar a arte como espaço de exercício da alteridade.

Neste caso, já não é somente a memória dos que habitaram o bairro e foram despossuídos, mas também dos que testemunharam e ficaram marcados fisicamente pela experiência de um

tempo compartilhado. O Mapa teatro toma posição e se coloca politicamente, ao compartilhar as memórias das subjetividades e a destruição de um pedaço da História buscando despertar um olhar mais afetivo para os que ficam.

As teorias e práticas analisadas foram revelando caminhos e métodos para a própria criação dos discentes da disciplina a partir de um fato real e de suas próprias experiências. A seguir cito o trabalho de conclusão de uma aluna, no qual um acontecimento real serviu com um disparador de afetos ao criar a sua performance, revelando os atravessamentos entre real e ficção, vida e arte.

A aluna Roberta Nascimento, artista performer, feminista e ativista, realizou, no trabalho final, uma performance a partir de um curta-metragem sobre um fato real, disponível no YouTube, sobre as justiceiras de Capivari. O curta é uma espécie de documentário que parte de relatos de pessoas sobre o assassinato de uma menina de forma brutal por um pedófilo em 1998, na cidade de Capivari. As mulheres da cidade resolveram se unir para pegar o assassino e proteger as meninas no caminho da escola. Esse grupo de mulheres feministas ficou conhecido como as Justiceiras de Capivari. Roberta falou que conheceu essa história em 2012 e ficou tão chocada que resolveu que iria trabalhar com esse documento.

Sua performance iniciava com o vídeo dos relatos das mulheres justiceiras e de pessoas da cidade de Capivari que mostrava a foto da menina assassinada. Paralelamente, Roberta foi colocando objetos em cima da mesa, como em um ritual. Ela colocou um prato de barro, uma bonequinha preta e acendeu uma vela, como um despacho e depois colocou duas bandeiras do Brasil em cima da mesa e duas facas cruzando as bandeiras. Ela estava vestida como se fosse uma das justiceiras, com um cinturão, cabelo preso com duas longas tranças e, durante a apresentação dos relatos das justiceiras, ela fazia um movimento repetido de afiar as facas uma na outra.

No final do vídeo ela se colocou na frente da imagem projetada na tela, como se ela fosse uma das justiceiras e levantou as facas como em um sinal de guerra, criando uma imagem potente de luta

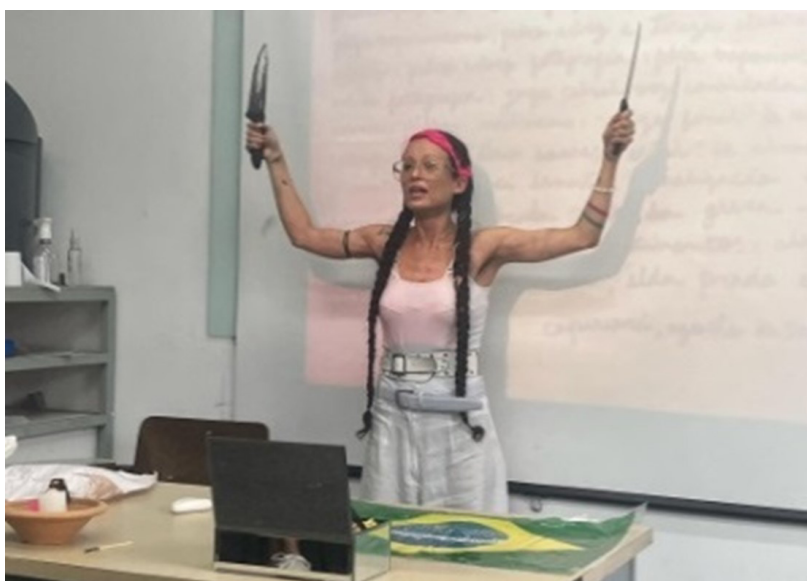


Figura 1. Performance de Roberta Nascimento. “As Justiceiras de Capivari”.

Fonte: Fotografia da autora (2022).

e de ativismo contra esse crime. Ela colocou a música “Juízo final”, de Clara Nunes, e cantava como se fosse um hino em homenagem a todas as crianças que foram vítimas de pedofilia. A subjetividade de Roberta foi atravessada por esse fato real e sua performance potencializou a luta e a resistência das mulheres guerreiras e feministas que lutam para viver em um mundo mais justo.

2. AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E BIODRAMA

Nota-se a importância em abordar a escrita de si na cena contemporânea visto que, nos últimos anos, ocorreu uma explosão de espetáculos autoficcionalizados relacionados à temática familiar, tal como a relação com os pais, os traumas, os amores, as doenças e a ditadura. Trata-se de acontecimentos da vida real que marcam uma identidade e que une público e privado ao abordar a intimidade do sujeito. Surgem algumas questões: Por que narrar a si mesmo? De que forma se vai tecendo uma narrativa de si mesmo? O fato de ser verdade ou ficção realmente importa ou o que importa é a forma criativa elaborada pela autoficção?

Algumas autoficções ajudam a recuperar um eu disperso ou ferido, outras têm maior acento político-estético. O “eu”, afinal, não é uma entidade isolada e distanciada do mundo, mas sim fruto de uma cultura, de um país, da relação com o Outro que, ao se expressar, levanta questões político-sociais relevantes, contribuindo para reflexões mais amplas, coletivas e úteis.

O teórico francês Phillipe Lejeune define a autobiografia como “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1996, p. 14, tradução nossa). A autobiografia, segundo Lejeune, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um “pacto autobiográfico”, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor.

Para Serge Doubrovski, “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente do tema, mas também da produção do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p.77). A autoficção dilui o espaço fronteiro entre biografia e ficção dando mais importância à construção de um efeito de linguagem que se aproxima da noção de performance, conforme afirmou Diane Klinger:

“O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz.” (KLINGER, 2012, p.50).

Para Diana Klinger, a autoficção é o resultado de uma construção que opera tanto na ficção quanto na vida mesma, assim como a performance, de forma que ambas se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ao vivo o processo de escrita.

Partindo dessas reflexões, analisou-se a cena autoficcional de Janaína Leite, no espetáculo *Conversas com meu pai*, e da argentina Lola Arias, em *Melancolia e manifestação*, que se trata de um biodrama sobre a depressão de sua mãe. Porém, qual é a diferença entre autoficção e biodrama? O biodrama, conforme definido por Vivi Tellas, é uma biografia cênica ou a encenação de uma biografia. A encenação que se constrói da vida de alguém, que pode ou não ter relação com a sua experiência.

O trabalho de Vivi Tellas busca a teatralidade fora do lugar institucional do teatro observando como as vidas de pessoas comuns podem servir como arquivos de textos, comportamento performático e experiência. Em *Arquivos*, as pessoas cujas histórias são contadas são as mesmas que falam em nome de si próprios para compartilhá-las no palco (não atores). No entanto, toda a construção está organizada por um olhar externo (da encenadora), o qual lhe deu uma forma e fez com que essas histórias se transformassem em teatro. Ou seja, a experiência de vida do outro é mediada pelo olhar cênico da encenadora, que vai buscar nas histórias cotidianas os signos de teatralidade.

O biodrama é diferente da autoficção, de Janaína Leite, visto que Janaína narra um trauma ocorrido com ela e seu pai, mas é ela quem se apresenta construindo a sua performance na cena. A cena autoficcional de Janaína Leite possui um olhar investigativo de um fato que aconteceu na sua vida, pois não se sabe se o que ela conta aconteceu realmente ou se foi a sua imaginação. Janaína performa uma cena autoficcional, que ela mesma constrói de si mesma, não importando se foi verdade ou ficção.

Já Lola Arias aparece como narradora/testemunha e não como protagonista da história, ela cria uma biografia relacional da mãe, na qual também está envolvida, tal como no biodrama. Lola faz valer poeticamente tanto a própria experiência quanto a da mãe, esse momento íntimo, do qual ambas sobreviveram, e do início do golpe militar, a cujas consequências continuam sobrevivendo. As imagens adquirem um estatuto político-afetivo, ao serem apropriadas não para buscar uma verdade dos fatos históricos, mas para recontar o ocorrido pelo viés da memória subjetiva.

Partindo destes conceitos, temos como exemplo a performance autoficcional de Ribamar Ribeiro, pesquisador e encenador da companhia *Os ciclomáticos*, que apresentou como trabalho final a cena “O oráculo de mim”. A performance abordou a sua história desde o seu nascimento a fim de refletir sobre a ausência do pai em sua vida. Para isso, ele criou várias cartas de tarô com textos escritos no verso sobre a sua história de vida. Cada carta se relacionava com um documento que ele tirava de dentro de uma mala e mostrava relatando a sua história. A mala também corresponde a um objeto importante em sua vida, visto que, como encenador, ele viaja bastante com os espetáculos.

Ribamar criou uma escrita autoficcional que, na verdade, busca investigar o fato dele não ter conhecido o seu pai e de ter sido criado somente pela sua mãe e pela sua tia. Os documentos vão revelando o trauma de ele ter crescido sem saber quem era o seu pai, criando uma relação com o seu contexto atual como diretor de uma companhia teatral (*Os Ciclomáticos*) e de estar ensaiando o texto teatral *Édipo rei*, traçando pontos em comum do texto com a sua realidade.

A sua performance foi uma tentativa de reconstrução de sua identidade a partir da investigação em torno da ausência do pai, como aquele herói que faltou na sua infância. O encontro com o teatro o salvou deste vazio. Memória e imaginação se unem para a construção de sua autoficção. No final, foi colocada a música “Cálice” de Chico Buarque e ele terminou falando:



Figura 2. Performance de Ribamar Ribeiro. “Oráculo de mim”.

Fonte: Fotografia da autora (2022).

“Vinte de novembro de mil novecentos setenta oito, a música que fazia sucesso neste ano era Cálice, de Chico Buarque. A música “Cálice” foi censurada porque fazia uma crítica à Ditadura Militar no Brasil e à censura imposta por ela, que calava as pessoas que denunciavam a violência do regime. A palavra “cálice” é gritada na música num tom imperativo, lembrando uma ordem para se calar – “cale-se!”, nascido no meio de uma ditadura encaminhando-se para o Diretas Já. Tinha mãe, mas sem pai! O oráculo de mim mesmo continua como uma página ainda sendo escrita. Agora em 2023, libertando-se de uma EXTREMA DIREITA cruel, mas ainda assim com temor no coração, verbalizando o ESPERANÇAR e aguardando o próximo ENIGMA DA ESFINGE!” (RIBEIRO, apresentação final, 2022).

3. TEATRO DECOLONIAL E ATIVISMO

As novas subjetividades e a questão da representatividade estão despontando na cena contemporânea, ou seja, o teatro decolonial, marginal, o feminismo na cena e todas as formas de desopressão do sistema vigente da sociedade patriarcal e colonial. A importância da cena ativista que luta por uma transformação do real por meio da arte.

A decolonialidade ou o pensamento decolonial é uma escola de pensamento, utilizada essencialmente pelo movimento latino-americano emergente, cujo objetivo é libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica. Visa realizar uma crítica sobre a suposta universalidade, atribuída ao conhecimento ocidental, e o predomínio da cultura ocidental.

As perspectivas decoloniais veem essa hegemonia como sendo a base do imperialismo ocidental. Por isso, a decolonialidade se refere às abordagens analíticas e práticas socioeconômicas e políticas opostas aos pilares da civilização ocidental. Desse modo, a decolonialidade se torna um projeto tanto político quanto epistêmico (do campo do conhecimento). Para Walter Mignolo, sociólogo americano, o pensamento decolonial busca instaurar um movimento de “desobediência epistêmica”, cujo ideal político consiste em reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade.

Adriana Scheiner, professora da UFRJ e encenadora de teatro, explicita em seu artigo (2019) as relações entre cidade e violência que têm perpassado o trabalho de grupos, como o Nós de Teatro, de Fortaleza, e o Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro. Os locais de moradia dos integrantes e os percursos que fazem na cidade, assim como suas experiências de vida, corporeidades, memórias e vivências, são decisivos para seus processos de criação e também para seus modos de produção. Schneider explica:

“O conceito de “escre(vivência)” de Conceição Evaristo foi também uma chave para a compreensão do elo entre arte e vida, privado e público, cotidiano e sala de ensaio, determinante no processo. Em *Becos da memória* (2006), Evaristo parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos.” (SCHNEIDER, 2019, p.215).

Em *Cidade correria*, a dramaturgia foi construída coletivamente através da fricção entre as estratégias de transformação urbana no Rio de Janeiro, com vistas à realização dos Jogos Olímpicos, e as táticas de ocupação da juventude. A dinâmica entre corpo e territorialidade e as reflexões sobre “feridas coloniais” que permeiam essas relações foram fundamentais nesse processo.

Dessa forma, os artistas, que vivem na margem, antes quase invisíveis, estão debatendo as políticas da cena contemporânea. Desse debate vem a compreensão de que os processos que resultaram nessas ausências, ou que definiram quais presenças teriam direito à existência, ou visibilidade, são análogos ao que Achille Mbembe (2018) – filósofo e teórico da política – vem tentando argumentar como o devir-negro no mundo.

Achille Mbembe tem feito revisões críticas sobre o conceito de biopoder, explorando sua relação com os de soberania e estado de exceção e daí surge o conceito de “necropoder”, que interroga sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. O necropoder de Mbembe reverbera com os problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras, o que causa medo nessa parte da população.

A pesquisadora francesa Lîla Bisiaux, no artigo *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial*, contextualiza a modernidade, de maneira incomum, na medida em que ressalta, como seu fundamento, a colonização. Para Bisiaux, a modernidade, ao exaltar a emancipação do homem, a racionalidade, o progresso, a ciência e a universalidade, cria uma sobreposição a vários outros modos de vida e às diversas outras epistemologias às custas da escravização e da subalternização de corpos africanos.

Com o advento da descoberta da América e toda a história de colonização decorrente desse episódio, aos poucos, foi sendo criado um relato eurocêntrico da modernidade, cuja característica predominante é a valorização da retórica emancipadora, ao mesmo tempo em que omite a sua lógica opressiva. De acordo com ela, essa operação moderna foi fundamental para a perpetuação do capitalismo, pois não se pode esquecer jamais que ele se estrutura a partir do lucro com a compra e venda de corpos negros.

Nas Artes Cênicas, atualmente é possível identificar estratégias para o combate à violação da própria imagem por meio de criações de deslocamentos epistêmicos e estéticos com pretensão de decolonizar o teatro e seus corpos. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é possível analisar a representação e a representatividade de pessoas negras nas Artes Cênicas, nos últimos anos, como autoconstrução da imagem e disputa de imaginários dos corpos racializados. Questões como representação, representatividade, comunidade e identidade estão intrinsicamente ligadas ao movimento negro artístico e também do público em busca de maior representatividade e construção de contranarrativas.

Como exercício prático, os alunos deveriam performar uma cena que apresentasse um caráter decolonial e, como exemplo, cito a performance do aluno José Tomaz chamada *Corpos ausentes, um caminhar com os nossos mortos*. José Tomaz realizou uma caminhada pelo corredor do 11º andar do Instituto de Artes da UERJ (IARTES) até a sala de aula, como um ato político em homenagem aos mortos nos campos de concentração do Ceará que detiveram os sertanejos durante as secas em 1932, fazendo uma relação com o Cais do Valongo (maior polo receptor de pessoas escravizadas no Rio de Janeiro). Para isso, ele compôs uma performance cênica como espaço de memória e espaço que se grafa no corpo. A sua performance se baseou na perspectiva da necropolítica e na ideia de corpos ausentes, que também se estendem à política de morte das pessoas de rua e de pessoas que ainda trabalham em regime de escravidão contemporânea, assim como o genocídio dos indígenas.

José relatou a importância dos objetos colhidos por ele nos campos de concentração do Ceará e do Cais do Valongo tentando recuperar a memória e as vozes das ruínas dos lugares. Colocou os objetos em forma de mandala, tornando-os os protagonistas da história, pois traziam as reminiscências da catástrofe que durou um ano no Campo do Patu (Ceará).

Ele realizou oito dias de caminhada pelo Cais do Valongo com investigações, ensaios e descoberta de um plano de produção desta corpografia da memória. José reuniu registros de fotos e de áudio como documentos que entraram na cena como, por exemplo, uma caixinha de som que ele carregava junto ao corpo por onde se escutavam falas de padres, da liderança local, cânticos religiosos, que se misturavam com os cânticos em saudação aos orixás. A sua caminhada tinha a perspectiva do Butô, como uma dança sacrifício para aqueles corpos que resistiram e lutaram pela vida na iminência da morte. Resistir como um projeto político de não silenciamento e de não apagamento dos corpos minoritários como uma luta contracolonial.

No final da caminhada pelo corredor da UERJ, há uma rampa com vista para o Morro da Mangueira, então, ele retirou areia e folhas secas e lançou no ar como um ritual de despedida e homenagem aos mortos, criando um ato potente de performance e ativismo, dando a ver os abcessos da História.



Figura 3. Performance de José Tomaz. “Corpos ausentes, um caminhar com os nossos mortos.”

Fonte: Fotografia da autora (2022).

“Quando realizei esta simbiose ao jogar a areia e folhas, na passarela do 11º andar, onde há relatos de suicídio e em frente ao Morro da Mangueira, era como se eu estivesse trazendo o campo para dentro daquele território e pedindo a permissão para entrar e entrecruzar as histórias, atualizar os acontecimentos, borrar as barreiras entre o real e o ficcional, ou seja, fundir os nossos mortos que morreram em cenários parecidos, de necropolítica, tanto no Rio quanto no Ceará nos séculos XIX e XX, com o cotidiano atualizando o cenário de morte pela falta de políticas que garantam o direito à vida à população periférica, indígena, negra, lgbtqiapn+, às mulheres e pessoas que sofrem a escravização contemporânea. As folhas que deixavam minha mão, saíam como que levadas pelo vento, fluidas, dançando pelo espaço. Foi um momento de forte conexão entre os dois cenários.” (TOMAZ, trabalho final, 2022).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

BISIAUX, Lîla. Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial. Rio Grande do Sul: **Revista brasileira de estudos da presença**, 2018.

DIEGUES, Ileana. Liminaridades: práticas de emergência e memória. Rio de Janeiro: **Revista Percevejo**, 2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEITE, Janaína. Autoescrituras performativas: do diário à cena. São Paulo: **Perspectiva**, 2017.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N.1 Edições, 2018.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Les théâtres documentaires**. Paris: ÉditionsDeuxième époque, 2019.

SCHNEIDER, Adriana. Ninguém tem como falar da gente: políticas outras para o teatro contemporâneo. São Paulo: **Revista Sala Preta**, 2019.

SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. São Paulo: **Revista Sala Preta**, 2008.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e a poética do real**: O teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.

PESSOAL E POLÍTICO

Daniel Furtado Simões da Silva¹

RESUMO

O presente trabalho analisa 03 espetáculos teatrais brasileiros criados nesse início do século XXI, *Peixes* (2017), *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013) e *Mamá* (2016), todos concebidos, dirigidos e protagonizados por mulheres, para discutir um aspecto do teatro político realizado no Brasil contemporâneo. Observando como as peças enfocadas organizam a sua matriz dramática a partir da coleta de depoimentos e testemunhos, o artigo constata uma mudança na composição das vozes autorais das performances, configurando uma ampliação e a incorporação de grupos e coletivos antes marginalizados no teatro brasileiro. Ao mesmo tempo, através da problematização de questões concernentes ao universo feminino, as cenas ressignificam o que seriam apenas problemas e vivências pessoais, dando-lhes um caráter público e social – portanto, político. **Palavras Chave:** teatro político; dramaturgia brasileira contemporânea; Mamá; Peixes; Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas.

ABSTRACT

This work analyzes 03 Brazilian theatrical plays created at the beginning of the 21st century, *Peixes* (2017), *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013) and *Mamá* (2016), all conceived, directed and starred by women, to discuss an aspect of political theater in contemporary Brazil. Observing how the plays in focus organize their dramaturgical matrix based on the collection of statements and testimonies, the article notes a change in the composition of the performances' authorial voices, configuring an expansion and incorporation of groups and collectives previously marginalized in Brazilian theater. At the same time, through the problematization of issues concerning the feminine universe, the scenes give new meaning to what would otherwise be just personal problems and experiences, giving them a public and social – therefore, political – character.

Key-words: Political theater; Contemporary Brazilian dramaturgy; Mamá; Peixes; Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas.

INTRODUÇÃO

Na esteira das transformações ocorridas na cena teatral brasileira no último quartel do século XX e nesse primeiro quartel do século XXI, o depoimento pessoal e autobiográfico é uma das estratégias e metodologias de trabalho que mais tem apresentado repercussões nos nossos palcos. Ao falar de si mesmo ou ao incorporar depoimentos e relatos de colaboradores, integrantes da equipe,

¹ Professor no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, doutor em Artes e mestre em letras pela UFMG, ator e diretor teatral. Coordena o projeto de pesquisa Teatro, Performance e Política. Email: daniefurtadosimoes@gmail.com.

participantes de pesquisas, oficinas, *workshops*, os criadores desses trabalhos (atores e atrizes, diretores(as), dramaturgos(as)), fazem mais que dar voz a quem normalmente não teria alcance para penetrar palcos e espaços cênicos. Essas dramaturgias – entendidas aqui como textos e cenas –, ao criarem espaços coletivos de *poieses*, permitem que questões concernentes a esses grupos sejam debatidas e se tornem material cênico.

Em outras palavras, materiais pessoais – histórias, memórias, fatos, acontecimentos e suas versões – abandonam o esquecimento e o apagamento a que muitas vezes estão sujeitos e ganham em algum aspecto um protagonismo. O lado político dessa possibilidade de contar sua(s) própria(s) história(s) surge quando muitas vezes essas narrativas contrapõem-se às versões hegemônicas da história que nos é transmitida, quer consideremos a versão oficial, a que consta da maioria dos livros de história, quer observemos aquela que é reproduzida diuturnamente por nossa sociedade – racista, homofóbica e preconceituosa.

Para observar como essas narrativas e essas vozes podem constituir-se em um teatro político, vou me deter neste artigo em 03 dramaturgias: *Peixes*, escrita, dirigida e interpretada por Ana Régis; *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, montada pela Cia Os Crespos com direção de Lucélia Sérgio e dramaturgia de Cidinha da Silva; e *Mamá*, montada pela Zula Cia de Teatro, com direção de Grace Passô e dramaturgia de Assis Benevenuto. Parto da discussão oriunda do movimento feminista estadunidense, que nos anos 60 do século passado colocou a questão das relações entre o *peessoal* e o *público*, tentando ainda observar o que pode ser pensado que caracteriza uma parcela do teatro brasileiro como um teatro político.

1. TEATRO POLÍTICO NO BRASIL NO SÉCULO XXI

A matriz histórica do teatro de natureza política, como ressalta Silvana Garcia (2004), remonta ao século XIX e às especificidades da luta de classes em geral, e da classe operária em particular. As experiências de teatro popular, em especial na Alemanha, com apoio dos socialistas e dos anarquistas, mas também na França, no trabalho de Romain Rolland, são, como diz Garcia, “experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance” (p. 01), valendo-se de uma dramaturgia ainda distante dos problemas que a ascensão do capitalismo irá gerar enquanto estrutura de classes. A colocação em cena da luta da classe operária enquanto classe toma uma forma mais clara, a partir do desenvolvimento do *agit-prop* russo pós revolução de 1917, e do trabalho de Erwin Piscator e Bertolt Brecht na Alemanha², condicionando o que se entende ainda hoje por teatro político. Piscator irá romper com a tradição de pensar um teatro “*para*” o proletariado propondo um teatro “*do*” proletariado, um teatro de propaganda, que nascia como arte revolucionária do espírito da classe operária, “como instrumento de uma luta política, a serviço do proletariado” (Garcia, 2004, p. 55). Na sua esteira, Brecht propõe uma dramaturgia capaz de criticar e

² Silvana Garcia discorre longamente sobre isso no seu livro *O teatro da militância* (Perspectiva, 2004, ver especialmente os dois primeiros capítulos, onde ela trata dessa matriz histórica desse teatro e do *agitprop* – Agitação e Propaganda). A segunda parte do livro é dedicada ao teatro anarquista e *agitprop* no Brasil na primeira metade do séc. XX e ao teatro popular na periferia da cidade de São Paulo nos anos 70.

transformar o mundo, afirmando que “só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação” (Brecht, 2005, p. 20).

Muito do que se escreveu e se escreve sobre o teatro político no Brasil diz respeito ao período em torno dos anos 60, abordando o trabalho do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, o CPC da UNE e suas reverberações, detendo-se ainda na dura repressão à atividade teatral promovida pela ditadura civil-militar³. No contexto que segue à tomada de poder pelos militares, o trabalho de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, significou ao mesmo tempo uma apropriação e um desenvolvimento das idéias de Brecht para os países do terceiro mundo, ao transferir o poder de agir dos atores para os espectadores (espect-atores). Para Boal a poética de Brecht é a poética da Conscientização⁴, enquanto no Teatro do Oprimido ela é de Liberação: “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!* Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: *é um ensaio da revolução!*” (Boal, 1975, p. 169).

A herança brechtiana e do teatro do oprimido faz-se sentir em todo teatro brasileiro deste início de século que busca fugir aos condicionantes dos *discursos dominantes*. Uso esta expressão guarda-chuva para me referir aos discursos que ainda sustentam comportamentos que continuam a ser recorrentes, senão majoritários, na sociedade brasileira: o racismo estrutural, a desvalorização da mulher e de seu trabalho, a violência contra ela e todas as pessoas do espectro LGBTQIA+, o apagamento dos povos indígenas, sua cultura e a importância de seus paradigmas para a sociedade e a economia brasileira (e mundial) nesse segundo milênio. O teatro a que me refiro é um teatro que nem sempre se diz engajado e político⁵, mas que definitivamente não é um teatro a-político ou anti-político, para usar a expressão de Bernard Dort (2007). Teatro ou Teatros, pois a matriz e a forma de expressão desses criadores não são nem um pouco homogêneas. Ao propor narrativas que contestam ou fogem ao que é hegemônico, as/os criadores desse(s) teatro(s) buscam, no seu limite, a transformação da sociedade em que vivem.

De uma forma muito sucinta, elenco aqui algumas características desse teatro político que estou sinalizando:

- Teatro crítico, que busca escapar às amarras da ideologia, trabalhando no sentido da conscientização tanto dos espectadores quanto dos atuantes.
- Abandono das macronarrativas, privilegiando narrativas pessoais, fundadas em experiências coletivas.
- Performances que questionam, deslocam e subvertem os discursos hegemônicos, notadamente aqueles calcados em uma heterocisnormatividade, na supremacia do homem branco, heterossexual.

³Ver, por exemplo, além do livro já citado de Silvana Garcia, *O Teatro sob Pressão* (Zahar, 1985), de Yan Michalski, *20 anos de resistência – Alternativas de cultura no regime militar* (Espaço e Tempo, 1986) org. de Maria Amélia Mello, *Zumbi, Tiradentes* (Perspectiva, 1988), de Cláudia de Arruda Campos, *CPC da UNE – Uma história de paixão e consciência* (Nova Fronteira, 1994), de Jalusa Barcelos.

⁴Como afirma Boal, nela “o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar”. (Boal, 1975, p. 169)

⁵Sobre um teatro engajado é interessante ver o trabalho desenvolvido pelas Brigadas Culturais do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST. Como diz Iná Camargo Costa, a partir de Boal e do CTO – Centro de Teatro do Oprimido, foi escrito um “primeiro capítulo da sua luta na frente teatral, pois há um vínculo profundo entre as formas do Teatro do Oprimido e as diversas formas de teatro de agitação e propaganda inventadas pelos socialistas desde o final do século XIX que se multiplicaram durante a revolução soviética e no Brasil foram apenas esboçadas pelo CPC” (Costa, 2015, p.33)

- Marcas do teatro-documentário, buscando não só uma recusa da ficção (ou fugas e alternativas à criação de um universo ficcional), mas a implicação de seus criadores nas várias etapas de seu processo, especialmente na elaboração da dramaturgia.
- Processos de criação e dramáticos frequentemente coletivos, com coletas de depoimentos, entrevistas e outras formas de coletivização das vozes que compõem a narrativa cênica.
- Participação de não-atores nos processos de criação e nas apresentações/performances

Destaco que falo aqui de *tendências*, que não representam a totalidade do teatro político no Brasil. Não apenas autores como Guarnieri, Dias Gomes e Vianinha continuam a ser encenados, como grupos como o Ói Nós Aqui Traveiz e a Cia do Latão criam espetáculos e dramaturgias muito potentes ancoradas nos modelos do drama brechtiano, seja como estrutura de cenas fragmentadas e independentes – quadros – seja como discussão de um problema – a cena dialética.

2. PESSOAL E POLÍTICO

Retomo aqui a ideia de que “O Pessoal é político”, que nasce no movimento feminista estadunidense no final dos anos 60 do século passado. Cecilia Sardenberg (2018) destaca o processo no qual grupos de mulheres ativistas reuniram-se para discutir questões pertinentes ao “ser mulher” na sociedade americana, tais como sexualidade, maternidade, relações afetivas e de trabalho. Foi um “processo de socialização” de experiências, que permitiu às mulheres perceberem que os problemas que enfrentavam eram comuns, tinham razões sociais e exigiam ações e posicionamentos grupais. A partir da reflexão do grupo sobre essas vivências nas quais se percebia a dominação patriarcal, ações coletivas para o seu desmonte foram então planejadas e levadas a termo. Esta prática se difundiu por todos os Estados Unidos, sendo posteriormente incorporada ao movimento feminista internacional.

Tratava-se, assim, de um processo de empoderamento que tinha como base esta constatação: o “pessoal”, os problemas vivenciados pelas mulheres no seu cotidiano, tinham raízes sociais; eram, portanto, problemas “políticos”, e demandavam soluções coletivas⁶. Questionava-se não só a “suposta separação entre a esfera privada e a esfera pública, como também uma concepção do político que toma as relações sociais na esfera pública como sendo diferentes em conteúdo e teor das relações e interações na vida familiar, na vida ‘privada’” (Sardenberg, 2018, p. 16). O que se observava era que as diferenças entre essas esferas, pública e privada, eram ilusórias, uma vez que era a dinâmica do poder que as estruturava, assim como as relações interpessoais e de família se caracterizavam como relações de poder. Assim, as relações entre os sexos não são “naturais”, mas sim socialmente construídas, são determinadas historicamente e, portanto, passíveis de mudança.

Esta forma de compreender e pensar as relações interpessoais não é apenas uma mudança de ponto de vista. Permite que as histórias individuais sejam elaboradas, refletidas e discutidas

⁶ Segundo Carol Hanisch (2006), jornalista autora do texto “The Personal is Political”, no qual a expressão “o pessoal é político” foi usada pela primeira vez, o título veio da parte de Shulamith Firestone e Anne Koedt (1970), organizadoras da coletânea *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, na qual o artigo foi originalmente publicado. Cf. Sardenberg, 2018, p. 17.

socialmente, enquanto histórias coletivas, e que as propostas de alternativas para sair da opressão e violência sejam vistas como questões sociais e políticas e não responsabilidade individual, ressignificando o que seria apenas uma questão pessoal e subjetiva. A coletivização desses problemas retira do indivíduo a culpa pela sua dor e pelo insucesso de suas ações. O manifesto *Redstockings*, lançado em 1970⁷, pontua claramente a ideia de que esses relacionamentos não podem nem devem ser tratados individualmente, pois se tratam de questões sociais, públicas e devem ser resolvidas politicamente:

Por ter vivido tão intimamente com nossos opressores, isoladas uma das outras, ficamos impedidas de ver nosso sofrimento pessoal como uma condição política. Isso cria a ilusão de que o relacionamento de uma mulher com seu homem é uma questão de interação entre duas personalidades únicas e pode ser elaborado individualmente. Na realidade, cada tipo de relacionamento é um relacionamento de classe e os conflitos entre homens e mulheres individuais são conflitos políticos que só podem ser resolvidos coletivamente (Manifesto de Redstockings em MORGAN, 1970: 533-534). (Sardenberg, 2008, p. 17)

Assim, por esta perspectiva, a violência e a opressão sofrida pelas mulheres, da mesma forma que o racismo e a xenofobia, não são mais vistas como questões a serem resolvidas e tratadas individualmente, com punições ou reprimendas isoladas (quando elas ocorrem), demandando soluções e mudanças de hábitos coletivos. Veremos como esse câmbio de mirada está refletido nos trabalhos que iremos analisar e constitui-se em uma nova maneira de colocar o político na cena teatral.

3. A CONSTRUÇÃO DAS DRAMATURGIAS

Os 03 espetáculos que analisaremos aqui têm em comum, além de tratarem de questões femininas sob uma ótica feminista, partirem de entrevistas e depoimentos para construir suas dramaturgias. Estes depoimentos foram organizados por dramaturgas(os) - Assis Benevenuto em *Mamá*, Cidinha da Silva em *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, e Ana Régis em *Peixes*. Cada uma das peças tem um tema que, se trata de questões individuais, assume um viés coletivo e político justamente por trazerem à tona a estrutura social que demarca as questões encenadas:

- *Peixes* – A peça expõe a violência, física e psicológica, cometida contra a mulher, além do abuso sexual (em seu caso mais comum, por um parente). Ana Régis parte dos depoimentos para criar uma ficção, colocando em cena uma mulher de 47 anos que está em uma consulta com um psiquiatra em um presídio manicomial. Conforme ela expõe na apresentação do livro (Ed. Javali, 2020), “Todas as situações de abuso narradas por Cláudia, nossa personagem, são fatos que ocorreram” (p. 13). Para escrevê-lo, Régis partiu de “relatos reais, anônimos, de mulheres violentadas, coletados em sites de ONGs de acolhimento, de revistas femininas e feministas, em páginas de redes sociais” (idem).
- *Mamá* – A encenação gira em torno da questão da maternidade, com o peso que isso representa para a mulher. Em fevereiro de 2015 a Zula Cia. De Teatro iniciou a campanha

⁷O manifesto foi lançado pela *Redstockings of the Women's Liberation Movement*, organização feminista fundada em janeiro de 1969 em Nova York (cf, Wikipédia, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Redstockings>, acesso em 21/09/23).



Figura 1. *Peixes.*

Fonte: Fabiana Leite.

#paratodomundover

Na imagem, em preto e branco, uma mulher, branca, sentada em uma cadeira quase de costas para o público, vestindo um jaleco de médico e tendo a sua frente uma mesa simples, olha para outra mulher, quase no centro do palco, a atriz que representa a personagem de peça, também branca, de cabelos pretos, vestindo um uniforme de interna hospitalar e em uma ação como se tivesse levantado da cadeira e começasse a correr.

“Madre”, uma imersão no universo da maternidade e do feminino, onde foram colhidos vários depoimentos, frutos de entrevistas, oficinas promovidas em Centros Culturais e rodas de conversas. Esses depoimentos reuniram muitas vozes e diversas formas de se relacionar com o universo materno. O espetáculo, que tem a direção de Grace Passô, faz um mergulho nestes depoimentos e a dramaturgia de Assis Benevenuto apropria-se do material coletado reelaborando-o, mesclando o real ao ficcional.

- *Engravidar, parir Cavalos e aprendi a voar sem asas* – O espetáculo trata da discriminação a que está sujeita a mulher negra, e da violência que ela sofre. São 05 monólogos que se entrecruzam, criados a partir de depoimentos de diversas mulheres, de diferentes camadas sociais e profissões (integrantes do sistema prisional, donas de casa, sambistas, religiosas de matrizes africanas, empresárias, líderes comunitárias, prostitutas, entre outras), colhidos em 2013 pelo coletivo Os Crespos. A peça tem direção de Lucélia Sérgio e dramaturgia de Cidinha da Silva.



Figura 2. Mamá.

Fonte: Guto Muniz.

#paratodomundover

A imagem, em plano americano (da cintura para cima), traz duas mulheres, brancas, de cabelos longos, vestindo camisolas brancas, com as duas mãos sobre seu seio esquerdo.

O procedimento para a construção das dramaturgias tem suas raízes no teatro documentário. O trabalho com documentos é visto em cena de desde o Teatro Jornal que o *agitprop* soviético levava a bordo dos trens de agitação pela *Rosta* (Agência Russa de Telégrafos) e pelo *Terevsat* (Teatro da Sátira Revolucionária). Na Alemanha, nos anos 20, os agitropistas do KPD (Partido Comunista Alemão) e também Piscator se utilizaram de leitura (ou projeção) de documentos, estatísticas e jornais em seus trabalhos⁸. A peça *O interrogatório*, de Peter Weiss, escrita em 1965 a partir dos depoimentos e testemunhos colhidos no julgamento de Tribunal de Frankfurt, que julgou os crimes de guerra cometidos pelos nazistas no campo de extermínio de Auschwitz, é um marco dessa tendência, por transpor diretamente para a cena os depoimentos colhidos no tribunal.

Nos trabalhos analisados utiliza-se fundamentalmente o depoimento pessoal e autobiográfico como fonte para a construção das dramaturgias. Fazendo parte de uma *história oral*, esses depoimentos nem sempre são revestidos do caráter de um documento escrito, formalizado (como

⁸ Como pontua Bernard Lupi, os documentos utilizados podem ser estatísticas, informações numéricas como o número de desempregados, divisão de cadeiras no parlamento, alta no custo de vida, sendo que o uso de documentos como uma página de jornal, atesta “a veracidade dos fatos relatados”, contribuindo para “convencer a audiência da utilidade de suas escolhas e de seu trabalho” (Luppi, 2015, p. 106).



Figura 3. *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas.*

Fonte: Karina Galdino/Jéssica Gonçalves.

#paratodomundover

A imagem mostra seis mulheres, negras, cada uma com um figurino diferente, caracterizando o seu personagem, em fila diante da plateia, tendo atrás de si o cenário, uma estrutura de andaime em 02 andares que remete a um prédio e aos ambientes que as personagens vivem.

é o caso dos testemunhos colhidos por Ana Régis em *Peixes*, mas não daqueles colhidos para as outras dramaturgias), assumindo, porém, o caráter de um “texto referencial”. Eles trazem informações “sobre uma realidade que é exterior ao texto cênico” (Silva, 2016, p. 68), podendo, assim, ser verificadas. Trazem não apenas o pressuposto da semelhança com a verdade, “o efeito de realidade” (idem), mas, em alguma medida, plasmam esse real em cena. Estabelecem, assim, uma espécie de pacto com o espectador – um pacto referencial, como o denomina Philippe Lejeune. O depoimento autobiográfico assume um “caráter de verdade”, mesmo com todo o processo de ficcionalização que a memória e o recordar de algo envolve.

Nos trabalhos em questão os processos dramatúrgicos trabalham diretamente com a ficcionalização, juntando várias histórias e depoimentos, mesclando ficção e real. Em *Peixes* a história da paciente Cláudia une diversas histórias de violência sofrida pelas mulheres, a começar de um abuso infantil – na peça cometido por um parente próximo (um tio), que é o mais frequente nesse tipo de situação – até chegar à agressão psicológica e física cometida por um companheiro. As várias histórias e fatos se unem para dar vida à personagem Cláudia. Na Apresentação do texto da peça, Ana Régis adverte que o “interesse pelo assunto aconteceu quando uma amiga muito próxima foi vítima de violência doméstica e eu queria saber o que dizer a ela” (2020, p.13), observando ainda o quanto o contexto de violência se torna recorrente na vida dessas pessoas: “vi que as estatísticas mostram uma tendência à normalização da violência, e, mais que isso, a uma perpetuação da violência na vida de mulheres que convivem, na infância, com esta situação, como vítimas ou testemunhas” (p. 14).

Os quadros de *Mamá* alternam cenas baseadas em depoimentos de pessoas (como a cena sobre depressão pós-parto, testemunho colhido em roda de conversa por Talita Braga, atriz e produtora do grupo), com outras criadas pelo dramaturgo (como a cena sobre a visita de uma mãe ao filho preso) e as surgidas das histórias das atrizes (como aquela onde uma das atrizes fala sobre o cuidar e a obrigação de uma mulher ser mãe, cena criada especialmente para a versão *on-line* do espetáculo, apresentada em 2021, durante a pandemia de Covid-19). Em *Mamá* a violência contra a mulher não é parte central da dramaturgia, como em *Peixes* e *Engravidei...*; ela surge no quadro da visita ao filho preso (e aí a mãe passa por uma série de rotinas e procedimentos visivelmente violentos e humilhantes) e em uma carta/testemunho de um detento para sua mãe. Porém, trazendo para a cena questões como a depressão pós-parto e a maternidade como meio de realização plena da mulher (maternidade compulsória, portanto), a peça se enquadra perfeitamente na discussão colocada aqui, de que questões pessoais, quando revestidas desse caráter de relações interpessoais que mascaram relações de poder, são também questões políticas.

As personagens que *Engravidei...* traz para o palco são mulheres negras que na maior parte são criadas em situações de violência, sendo moldadas por ela. Em monólogos que se entrecruzam, mas sem criar contatos diretos entre elas, temos em cena A Dona de Salão de Cabeleireiros, A Puta, A Princesa do Carnaval, A Alcoólatra e A Moradora de Rua, cujas histórias trazem sempre a dificuldade da mulher negra em amar e ser amada: a Dona de Salão é vitoriosa (“Já está abrindo o terceiro salão de beleza”, diz o texto da peça), mas não tem uma relação amorosa estável; teve uma filha, mas “mas sabe como é, o pinto grande, bom e gostoso vai embora quando a criança tem febre de madrugada, ou antes disso, quando a mulher fica chata por causa dos hormônios da gravidez”. A Puta tem 32 anos, 08 filhos (“mas pariu 13, 05 morreram. Dois ela perdeu para a fome, um morreu doente, parecia até que tinha herdado a amargura dela. Os gêmeos ela perdeu de tanta pancada, quando ainda estavam no ventre.”), e o marido que a espancava trocou-a pela vizinha branca de 18 anos. A Princesa do Carnaval traz o sonho da ascensão social através do corpo e da beleza, mas vai engravidar de um namorado branco que não quer assumir o relacionamento e ela prefere abortar a ter de criar um filho sozinha. A Alcoólatra cresceu sendo abusada pelo pai com a conivência da própria mãe, depois vieram as drogas, a bebida, a gravidez e uma filha; nesse entremeio, a tentativa de um relacionamento com uma outra mulher, que não abusava dela. E a Moradora de Rua, abandonada pela mãe quando criança, criada pela vó e abusada sexualmente por um tio, termina vivendo na rua, depois de ter um filho, cometer um homicídio (um homem que a pegou na rua, levou para casa dele e a violentava), e ser internada em um hospício.

Estas histórias, que poderiam revestir-se apenas do caráter de drama individuais, retomando soluções e saídas pessoais para seus problemas, escapam dessa armadilha (a que o drama burguês frequentemente se sujeita) ao investir na ideia da coletividade existente por trás de cada uma das personagens protagonistas dessas peças. Sardenberg destaca o quanto a tomada de consciência sobre a situação das mulheres e dos fatores que condicionam essa subordinação na sociedade, constitui condição fundamental do “processo de empoderamento, sobretudo quando acontece a partir da troca de vivências e experiências e reflexões coletivas, que levam a uma ação coletiva transformadora” (2018, p. 17). Ressaltando os múltiplos usos que o termo “empoderamento” adquiriu, ela aponta duas correntes distintas para o conceito: uma ligada à perspectiva liberal, segundo os pres-

supostos e ideias do neoliberalismo, que entende o empoderamento como um instrumento para o desenvolvimento individual; a outra ligada a ideia de libertação coletiva, um “empoderamento para a libertação, na qual as relações de poder são vistas como questão central” (Sardenberg, 2018, p; 18). Destacando que esse processo envolve tanto a conquista da autonomia quanto o desmonte das estruturas patriarcais, Sardenberg enfatiza ainda “as articulações e organizações de mulheres e sua ação coletiva, não menosprezando, porém, o importante processo de empoderamento no plano pessoal” (idem).

Esta última perspectiva apontada para o conceito de empoderamento, de uma visão de uma possibilidade coletiva de libertação (que vai ao encontro do pensamento de Paulo Freire, Joice Berth, e de diversas teóricas do feminismo), permite-nos focar neste aspecto dessas produções artísticas, que constituem-se não apenas em espetáculos que visam a fruição desinteressada dos espectadores, mas que se colocam socialmente, assumem um posicionamento frente às narrativas e discursos que são vigentes em nossa sociedade – ou seja, são performances políticas.

4. PEIXES – MAMÁ – ENGRAVIDEI – VOZES EM CENA

Um dos aspectos que considero fundamental para o entendimento dessa nova forma de participação política teatral, vincula-se à ampliação das vozes que estão construindo o espetáculo. Não por acaso os 03 espetáculos analisados foram criados por mulheres, sendo que um deles põe em cena problemas específicos da mulher negra.

Ao discutir sobre realidade e ficção, a partir do ciclo de Biodramas organizado por Viviana Tellas em Buenos Aires, entre 2002 e 2004, Óscar Cornago observa que “*El plano político e histórico que aparecía de modo explícito en el teatro documental de otras épocas queda ahora como telón de fondo de una realidad personal y cotidiana, de las pequeñas realidades de personas anónimas en muchos casos*” (2005, p. 07). Este “telão de fundo” a que o plano político estaria relegado pelo olhar voltado às pequenas realidades de pessoas anônimas, assume a função de um marco estrutural nos casos que estamos analisando. As relações sociais, que não se restringem a ser relações inter-pessoas, individuais, mas vêm marcadas pelo espectro do comum, do que diz respeito a categorias, grupos e classes, vinculando-se à “coisa pública”, se tornam o fator propulsor das relações postas em cena.

Grupos que antes não eram ouvidos encontraram nas artes cênicas um fértil campo de expressão. Mulheres, brancas e negras, não apenas têm o protagonismo no palco, mas ocupam aquelas posições que antes eram restritas em sua quase totalidade, aos homens: elas são as responsáveis quer seja pela concepção do trabalho, quer seja pela definição da sua estrutura estética (a direção do espetáculo), ou pelas palavras proferidas em cena⁹, quando não das três funções. Não é mais um homem quem dá voz a um problema feminino, como Ibsen em *Casa de Bonecas*, mas elas que decidem o que é prioritário para elas dizerem, e são ainda elas que escolhem a forma que a cena deve assumir para narrar esses fatos e desejos – que podem ter a forma de um protesto, de um canto, um louvor, grito ou lamúria, ou ainda tudo isso ao mesmo tempo.

⁹ *Mamá* tem dramaturgia de Assis Benevenuto, mas a concepção do espetáculo é das atrizes e produtoras da Zula Cia de Teatro, Talita Braga e Andreia Quaresma, e a direção de Grace Passô.

Na crítica que escreve à *Engravidei...*, Soraya Martins (2016) insiste no corpo como portador de memória. Não um corpo qualquer, mas, no caso, o corpo negro feminino, que traz a vivência e a memória da violência e exclusão sofridas durante séculos no Brasil. Com diz Martins, “é impossível pensar a memória e a identidade como desencorporadas”, ou seja, não apenas é no corpo que essa memória é inscrita, como também cabe ao corpo o processo de revivê-la, e é no corpo que podemos perceber a “aura” que a presença traz. O corpo traz o caráter de testemunho: Óscar Cornago (2009) observa que “A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (p. 101). Ainda que os corpos das atrizes não tenham vivenciado os fatos narrados, trazem inscritas as memórias de seu gênero e da sua cor. Na tensão resultante entre o real que os testemunhos trazem e o ficcional que o espetáculo e o enquadramento teatral trazem, a presença desses corpos nos arrasta para a concretude dos fatos vividos e gravados na pele.

Engravidei... não apenas traz uma abordagem relevante para a discussão do racismo e do machismo: ao colocar em cena o protagonismo desses corpos femininos revela o desejo de ser protagonista da própria vida e destino. Quando pensamos na construção da dramaturgia, nas memórias e vidas que são trazidas para o palco, refletimos sobre quais histórias esses corpos querem contar e protagonizar. Como pontua Martins (2016), “parir cavalos e voar sem asas funciona como um conceito epistemológico alternativo, essa sequência de significantes produz uma maneira outra de ler a performance do corpo negro feminino (interpretação outra da diferença), que fala do sagrado, do alimento, da força e da recriação”.

Também em *Mamá* e *Peixes* vemos este embate entre ficção e real: as dramaturgias não remetem a uma realidade paralela, a crueza dos fatos narrados traz o espectador para violência da sociedade em que vive. Violência não apenas física contra as mulheres (presente em *Peixes* e *Engravidei...*), mas que tolhe seu desejo e sua potência de amar. *Mamá*, abordando o universo feminino pelo viés da maternidade, escancara o peso do ato de cuidar que adocece, culpabiliza e tolhe a realização plena de muitas mulheres, problematizando como a realização feminina pode existir fora da missão de procriar e ser a “rainha do lar”.

5. QUESTÕES

O que seria visto como meramente pessoal, torna-se Político, diz respeito a todos os cidadãos e cidadãs da polis. A perpetuação da violência e da opressão em suas várias formas, e a busca de alternativas para superá-las, é a questão política que estas encenações nos colocam. O que as peças discutem são mudanças na distribuição do poder, quer seja no âmbito das relações interpessoais, quer seja no âmbito das instituições sociais. Os 03 espetáculos analisados versam, de certa forma, sobre processos de conquista de autonomia. A luta pela autodeterminação pode ser compreendida no espectro mais amplo do desenvolvimento da força política e social das mulheres enquanto grupo. Ao trazerem para o palco esses temas e narrativas, as criadoras dos trabalhos fomentam um processo de buscar se libertar das amarras da opressão de gênero patriarcal, quer seja no plano físico, quer seja no psicológico e no material.

Para encerrar, gostaria de trazer as questões que me motivaram a escrever este texto. Estão abertas, buscando serem respondidas a cada novo dia, pois creio que as respostas a elas se modificam dependendo de onde parte nosso olhar e à medida que nossa sociedade se transforma.

O que significa essas vozes e corpos femininos protagonizando essas cenas?

O que significa esses corpos de mulheres negras protagonizando essa cena?

O que muda no campo teatral, quando essas mulheres assumem o poder de fazer suas narrativas, de contar suas histórias do seu ponto de vista?

Poder criar e protagonizar as suas narrativas, suas histórias, medos, violências sofridas, desejos, esperanças, vitórias e superações, constitui um processo de empoderamento que supera a história pessoal e fala a todo um grupo, um coletivo?

Poder narrar essas histórias constitui um ato – e um fato – político?

Os discursos alternativos constituem alternativas ao poder?

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CORNAGO, Óscar. “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro” p. 05-27, In **Latin American Theater Review** (Kansas University) 39.1 (Fall 2005). Disponível em <https://archivoartea.uclm.es/textos/biodrama-sobre-el-teatro-de-la-vida-y-la-vida-del-teatro/>. Acesso em 22/09/2023.

_____. “Atuar “de verdade”. a confissão como estratégia cênica”. In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, 2009, v. 2, n. 13, p. 99–111. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099/9433>. Acesso em 05/10/2023.

COSTA, Iná C; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael; Org. **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MAMÁ – <http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/mama/>. Acesso em 11/06/2023

MARTINS, Soraya. “Sobre alteridade, memória e solidão: Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asa”. In: **Revista O Menelick - 2º Ato**. São Caetano do Sul, Fevereiro de 2016. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/sobre-alteridade-memoria-e-solidao-engravidei-pari-cavalos-e-aprendi-a-voar-sem-asas>. Acesso em 11/06/2023

RÉGIS, Ana. **Peixes**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

SARDENBERG, Cecília. “O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres”. In. **Inclusão Social**, V. 11, nº 2, p. 15-29. Brasília: IBICT, 2018.

SILVA, Daniel. “Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico: compartilhamento do eu”. In: **Cadernos Literários**, v. 24, n. 1, 2016. Disponível em <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9194>. Acesso em 22/09/2023.

UMA POÉTICA CÊNICA GORDA: cenas do nosso imaginário reencenadas por corpos gordos

Márcia Metz¹

RESUMO

O presente artigo relata os processos de criação cênica realizados na proposição de criação de uma poética gorda da cena. Tal construção é o principal objetivo da pesquisa de doutorado iniciada em 2022/2 no PPGAC/UFRGS. O primeiro ciclo foi encerrado com a apresentação de uma prática teatral que terá outros desdobramentos, sempre partindo da prática cênica para as nossas reflexões. Acreditamos que o imaginário social está acostumado a ver as pessoas gordas representadas de certas formas: engraçada (o), estepe, boba, sonhadora, serviçal, sem hábitos de higiene, ou, como a gorda que busca emagrecer. Assim, reforçamos a ideia de que apenas as pessoas magras merecem a felicidade na ficção e na vida real. Propomos uma releitura de cenas conhecidas dos meios audiovisuais, encenadas por artistas magros, com corpos gordos em uma encenação teatral. Para que possamos criar uma poética gorda da cena, onde as pessoas gordas sejam vistas de uma forma positiva.

Palavras-chave: imaginário; poética cênica; poética gorda; atrizes gordas; atores gordos.

ABSTRACT

This article reports on the processes of scenic creation carried out in the proposal to create a fat poetics of the scene. This construction is the main objective of the doctoral research that began in 2022/2 at PPGAC/UFRGS.. The first cycle ended with the presentation of a theatrical practice that will have further developments, always starting from the scenic practice for our reflections. We believe that social imaginary is accustomed to seeing fat people represented in certain ways: funny, was a steppe, silly, as a dreamer, as a servant, without hygiene habits, or as the fat person trying to lose weight . In this way, we reinforce the idea that only thin people deserve happiness in fiction and in real life. We propose a reinterpretation of well-known scenes from audiovisual media, staged by thin artists with fat bodies in a theatrical performance. So that we can create a fat poetics of the scene, where fat people are seen in a positive light.

Keywords: imaginary; stage poetics; fat poetics; fat actresses; fat actors.

INTRODUÇÃO

Quando fechamos os olhos e lembramos-nos das imagens mais icônicas da ficção, aquelas bem vivas em nosso imaginário, conseguimos facilmente enumerar diversas referências de corporeidades gordas que atuam nessas cenas emblemáticas. Infelizmente, a frase anterior é apenas uma provocação, pois ela não corresponde à realidade.

¹ Márcia Metz, doutoranda do PPGAC da UFRGS, orientanda da Prof.^a Dr.^a Patricia Fagundes. Bolsista CAPES. Atriz e professora de Teatro. E-mail: marciametz@yahoo.com.

Acostumamo-nos a ver as pessoas gordas representadas na cena de algumas formas específicas: engraçada (o), estepe para personagem principal, boba ou sonhadora, serviçal, sem hábitos de higiene, ou, ainda como a personagem gorda que busca redenção emagrecendo e, assim, adquire um status positivo (Arruda, 2019; Sant’anna, 2001). Marcelja (2018) identifica que o nosso imaginário construiu a ideia de que pessoas magras - e apenas elas - merecem a felicidade, na vida real e na ficção:

Nosso dia-a-dia não é receptivo ao corpo gordo. Ele é ultrajante e, contraditoriamente, visível e invisível. Apenas as pessoas esteticamente perfeitas são “aptas” a ter histórias de amor e relações sexuais satisfatórias. São raras ocasiões em que gordos, feios, pessoas com deficiência ou velhos aparecem nessas situações. Nosso imaginário não está habituado a ver os feios vivendo esse tipo de realização, o que nos leva a associar a magreza à beleza e a glorificar a “tríplice aliança” formada por magreza, sucesso e felicidade (Marcelja, 2018, p. 53).

Quando vinculamos os corpos gordos a certas representações, estamos determinando-os dentro de um tipo de poética, uma vez que esta é compreendida como sendo um ou mais princípios que regem a criação de uma obra artística (Araújo, 2017). Como percebemos que as criações artísticas determinam que artistas gordas, quase sempre, interpretem certos personagens entendemos que elas estão limitadas a algumas poéticas relatadas acima.

O desejo de ver criações cênicas onde as pessoas gordas possam explorar outras possibilidades de atuação, para além dessas repetidas corriqueiramente, surgiu decorrente dos estudos realizados na pesquisa de Mestrado que originou a dissertação intitulada *Gordas, gordinhas, gorduchas: a potência cênica dos corpos insurgentes*². Entendemos que aquela pesquisa teve um caráter mais de mapeamento e denúncia das situações experimentadas pelas atrizes gordas no cenário teatral. Depois, através de encontros e cursos, conhecemos muitas pesquisadoras do corpo gordo de diferentes áreas do conhecimento. Nessas trocas eram comuns os desabaços sobre violências sofridas, em diferentes âmbitos, em razão de se ter um corpo gordo. Salientando a opressão estética e a gordofobia estrutural que vigoram socialmente.

A opressão estética ou pressão estética é direcionada a todas as pessoas, no sentido de que tenham determinada aparência: o padrão de beleza. Esse padrão não é único, varia conforme época e cultura, mas no ocidente ele é essencialmente branco europeizado, jovem e magro. Já a gordofobia é a aversão ao corpo gordo, um preconceito que estigma as pessoas gordas como doentes e incapazes e que constrói um mundo onde elas não caibam. Ao mesmo tempo em que gordos são lidos como adoecidos pelo discurso médico, eles não encontram facilmente uma maca onde caibam ou simplesmente um aparelho de medição de pressão que sirva em seus braços. Então a opressão estética e a gordofobia caminham lado a lado, mas a segunda é direcionada às pessoas gordas de uma maneira que nega acessos básicos a esses corpos (Jimenez, 2020).

As denúncias e o reconhecimento das dores comuns às pessoas gordas são necessários e provavelmente ainda o serão por muito tempo. Mas enquanto artistas da cena gostaríamos na pesquisa de Doutorado de propor outro enfoque sobre a questão. Evidenciar aspectos positivos desses corpos, celebrar e colocar em um protagonismo bem-sucedido, sem que a temática seja o peso da atriz ou do ator que está em cena.

² Dissertação disponível no link: www.lume.ufrgs.br/handle/10183/202038.

IMAGINÁRIO

Falamos de um imaginário social e histórico que é coletivo, mesmo que cada indivíduo tenha um imaginário próprio e particular. Acreditamos que as imagens nos conectam sendo uma espécie de “cimento social” como defendido pelo sociólogo Michel Mafessoli, autor que temos como base para entender e falar sobre o imaginário. Ele afirma que “pode-se dizer que o mundo imaginal é causa e efeito de uma “subjetividade de massa” que, progressivamente, contamina todos os domínios da vida social” (Mafessoli, 1995, p. 19). Somos largamente afetados pelas imagens que partilhamos, construindo mundos e estabelecendo culturas a partir disso.

Os imaginários “compreendidos como componentes sociais que extrapolam o ilusório ou ficcional, partindo do real e ao mesmo tempo interferindo na construção da realidade, estruturando essa construção, inclusive, em um sistema de retroalimentação” (Fagundes; Martins, 2020, p. 92) são pilares centrais de hábitos e comportamentos que propagamos.

Tudo o que é possível realizar primeiro foi imaginado por alguém: nossas formas de entretenimento, as normas tácitas sociais; o nosso entendimento de quais são os corpos aceitáveis; e etc. Nesse ciclo de retroalimentação os meios audiovisuais têm um papel crucial, pois um senso comunitário é “encontrado na encenação das massas, que se reúnem para as diversas manifestações esportivas, musicais, religiosas ou políticas. Em cada um desses casos, a televisão permite “vibrar” em comum” (Mafessoli, 1995, p. 76-77). Estendemos essa vibração coletiva ao cinema e à Internet.

Para tentar deixar mais palpável essa conexão que temos através das imagens ficcionais relatamos um experimento realizado durante uma disciplina da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). Pedimos aos 22 colegas em aula que anotassem de duas a três cenas que considerassem emblemáticas para todos que ali estavam, ou, pela maioria deles. Cenas de novelas, filmes ou series. Depois convidamos aqueles que quisessem a representar uma das cenas escolhidas com alguns gestos. Dos corajosos que se propuseram surgiram, entre outras, encenações de *Cantando na chuva* (filme de 1952) e *Matrix* (filme de 1999), todas foram facilmente identificadas por todos com apenas alguns segundos de movimentação.

Das cerca de 50 cenas que foram relatadas, apenas uma tinha referenciada uma atriz gorda, uma mestrandia lembrou-se da atriz Cacau Protásio, interpretando a personagem Zezé enquanto dançava e cantava “eu quero ver tu me chamar de amendoim” na novela *Avenida Brasil* (2012). A única lembrança de uma atriz gorda em um apanhado de cenas era de uma cena cômica, reforçando o estereótipo da ‘gorda engraçada’.

Outro exemplo que acreditamos ser elucidativo é a cena em que Marilyn Monroe tem seu esvoaçante vestido branco levantado por uma corrente de ar saída da tubulação do metrô em Nova Iorque, no filme *O pecado mora ao lado* (1954). Essa cena nos é familiar desde tenra idade, o filme foi realizado cerca de 30 anos antes de nascermos e jamais assistimos ao referido filme. Mas temos essa cena viva em nosso imaginário. Assim como supomos que a maioria daqueles que vierem a nos ler também a conheçam.

Nessas imagens e nesse imaginário que abordamos aqui as pessoas gordas simplesmente não figuram como protagonistas. Quantos de nós conseguiríamos lembrar uma cena marcante do audiovisual onde uma atriz ou ator gordo seja o protagonista bem sucedido? Quantos finais ‘felizes para sempre’ têm artistas gordos na cena? Quantas comédias usam do corpo gordo para fazer graça?



Figura 1. Cantando na Chuva.
 Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

#paratodomundover

Na imagem vertical um homem branco, vestindo um terno escuro e chapéu escuro, segura um guarda-chuva preto na horizontal. Ele está dançando sob uma calçada e está chovendo. Ao fundo há uma vitrine de loja.



Figura 2. Zezé.
 Fonte: Globo, 2012.

#paratodomundover

Na imagem horizontal uma mulher negra e gorda está trajando um uniforme de diarista vermelho. Ela está aspirando um sofá cinza com um pequeno aspirador de pó com a mão direita. Seu braço esquerdo está erguido, ela dança e limpa a sala de uma casa. Atrás do sofá diversos porta-retratos brancos e vasos pretos. Ao fundo esculturas, poltrona branca e um abajur preto.



Figura 3. Marilyn Monroe.

Fonte: Fox, 1955.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma mulher branca com os cabelos curtos e loiros sorri. A imagem é em preto e branco. Ela veste um vestido branco com decote frente única. Ela segura a parte da frente do vestido que está levantando com uma corrente de ar saída da calçada. Ao fundo há uma porta de vidro.

Para essa criação cênica teatral que coloca as pessoas gordas no protagonismo partimos exatamente daí, desses referenciais bem conhecidos e que nos conectam. Ao invés de apresentar toda dor e sofrimento que esses artistas encaram no seu dia-a-dia e no seu labor. Existem produções que buscaram esse caminho e elas são necessárias, estabelecendo um estado da arte no que se referem aos corpos gordos, trabalhos como *Amor como tecido adiposo*³ (SC, 2023) com direção de Everton Lampe e performance de Bru Diogo e *116 gramas: peça para emagrecer*⁴, com estreia prevista para este ano (SP, 2023), com autoria e atuação de Letícia Rodrigues.

O espetáculo *Gordança uma palestra dançada*⁵ (RS, 2023) surgiu durante a pesquisa de doutorado no PPGAC-UFRGS da atriz e bailarina Renata Teixeira. A pesquisadora segue como doutoranda deste programa. Renata traz matérias jornalísticas com exemplos de gordofobia, narra um pouco da sua própria história, nos conta das pressões estéticas vivenciadas por ela e outras mulheres de sua família e dá um foco especial ao fato de ser uma bailarina clássica desde a infância. Já que o balé é um espaço reconhecido por suas bailarinas extremamente magras. A peça mescla informação, graça e dor.

³ https://www.instagram.com/amor_tecidoadiposo/?hl=pt.

⁴ <https://www.instagram.com/famosatriz/?hl=pt>.

⁵ <https://www.instagram.com/gorda.nca/?hl=pt>.



Figura 4. Tecido Adiposo.

Fonte: Everton Lampe, 2023

#paratodomundover

Na imagem vertical um cartaz de divulgação de peça teatral. Com o título em letras pretas e grandes “Amor como tecido adiposo” à direita e à esquerda um grande coração vermelho. Abaixo ao centro há uma pessoa gorda que está tirando uma camiseta, parte do seu rosto está coberta pelo braço direito neste gesto. A pessoa e suas roupas estão em tons de cinza. O fundo do cartaz tem cor assemelhada à caixa parda de papelão.

Aqui relataremos a nossa criação, que não pretende trazer muito das agruras enfrentadas por atrizes e atores gordos, ainda que, talvez, seja inevitável que de algum modo isso fique saliente nas cenas produzidas.

PROCESSO CÊNICO

O primeiro passo nessa criação foi a reunião do grupo de atores. Quatro mulheres e dois homens, seis pessoas gordas menores e com sobrepeso. Foram convites intuitivos realizados a atrizes e atores que conhecíamos de vivências acadêmicas, profissionais e por laços de amizade. Ainda



Figura 5. 116 gramas.

Fonte: Letícia Rodrigues, 2023.



Figura 6. Gordança.

Fonte: Débora Koller, 2023.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma mulher branca e gorda está sentada no chão escuro com uma das pernas dobradas e a outra esticada. Ela é loira, usa óculos de grau, regata, short e sandália pretos. Tem as unhas das mãos pintadas de cor escura e os braços tatuados. Ela sorri e bate palmas. A frente dela há uma longa faixa de papel rosado. Ao fundo parede clara azulada.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma pessoa está com os braços abertos, inclinada para trás apoiada na perna direita, enquanto a esquerda está elevada. É uma pessoa branca trajando uma bermuda amarela com borda rosa e uma camiseta branca com mangas amarelas. Ela está de pés descalços. O contorno do rosto é levemente percebido de perfil. Ao fundo está escuro.

assim houve um receio em cada convite. Pois não sabíamos como cada um lidava com o fato de ser entendido como uma pessoa gorda. Felizmente essa barreira foi transposta e podemos partir para a sala de ensaio com um grupo formado por Ângela Steiner, Cláudia Carvalho, Fernanda Fiuza, Leo Koslowski, Lucas Galho e Márcia Metz.

Realizamos entre nós um brainstorm para listar as cenas audiovisuais que eram referências de cada um. Também recorremos a pesquisas na internet em sites com relações do tipo “as dez cenas mais famosas do cinema”⁶. Muitas cenas de dança figuram entre as mais lembradas como no filme *Pulp Fiction: tempo de violência* (1994) e *Dirty Dancing: ritmo quente* (1987), por exemplo. Não foram encontrados exemplos de atrizes ou atores gordos nessas cenas, nem do nosso imaginário e nem nessas listas.

⁶ 10 cenas icônicas da história do cinema. <https://www.fnac.pt/10-cenas-iconeas-da-historia-do-cinema/cp4315/w-4>.

Selecionamos algumas cenas e buscamos a fonte original, ou seja, assistimos aos vídeos das mesmas, repetidas vezes. A ideia era reproduzirmos o mais fielmente cada gesto e diálogo. Assim iniciamos o nosso processo com cenas soltas e independentes e fomos trabalhando nelas.

Temática presente em nosso imaginário, enquanto ocidentais, é o amor romântico. Assim começou a parecer que a costura dessas cenas poderia narrar uma história de amor. Os diálogos foram sendo adaptados para compor uma narrativa com as fases de paquera, paixão e término. Além disso, por uma impossibilidade de estar em todos os ensaios à atriz Ângela acabou tendo uma personagem a parte. Durante as procuras de cenas audiovisuais relembramos dos videoclipes, muito difundidos nos anos 90/2000.

Assim entrou para o processo o videoclipe *No rain* da banda *Blind Melon*⁷ (1992). A letra composta por Brad Smith fala de alguém vivendo um período depressivo em que prefere os dias chuvosos. Poderíamos interpretar também como alguém que não age de acordo com o senso comum, já que a maioria de nós prefere dias ensolarados, ou seja, um dissidente. Mas é o clipe em si que se aproximou dessa prática. Logo no começo surge uma menina, vestida de abelha, a *Beegirl*, dançando para uma plateia, ao terminar seu solo todos riem, a partir dali ela surge correndo em diversos lugares mostrando a sua dança e não sendo compreendida. Ao final ela acha um local com adultos vestidos de modo similar a ela e dançando alegremente, ela encontra o “seu lugar”, além disso, a *Beegirl* é uma menina rechonchuda. Não é gorda, mas está longe de ser magra.

Assim a cena que abre essa mostra teatral é a atriz Ângela vestida de modo similar a *Beegirl* do videoclipe e executando os passos de dança, ao final todos gesticulam como Miranda Priestly em cena do filme *O diabo veste Prada* (2006) e caem na gargalhada, ela sai correndo como a garotinha do clipe e surge em outros três momentos aleatórios tentando mostrar a sua dança, para só no fim encontrar outros cinco corpos gordos dançantes e felizes e se juntar a eles.

Durante quatro meses nos reunimos uma vez na semana para os ensaios, no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS. Trabalhamos nesse período sem a figura de uma diretora, utilizamos dos nossos registros em vídeo e do olhar uns dos outros como guia nessa fase do processo.

Queríamos ter conteúdo suficiente para fazer um ensaio aberto e assim voltar a ensaiar depois de um retorno do público. Porque estando imersos nas cenas, tínhamos dúvida de que essa colcha com muitos retalhos seria entendida.

A ideia de ter uma poética gorda da cena é que todos os envolvidos, ou, a maior parte dos atuantes sejam pessoas gordas, para as funções da direção, técnica de som, iluminação e figurinista é desejável esse gordo olhar. Pessoas com essa característica vêm sendo sondadas sobre interesse e viabilidade em estarem nessa pesquisa.

Iniciamos nossa mostra cênica com o palco em *blackout* e com áudios gravados por nós, atrizes e atores, como trilha sonora. A provocação foi nos descrevermos de um modo sedutor, falando de nossas características reais, mas sem mencionar a questão do peso: “Eu sou uma mulher de 1,70m de altura, olhos verdes, lábios carnudos, com a tez branca e seios fartos” e “Muito prazer sou um homem, com os olhos azuis, pernas bem torneadas, ombros largos e 1,80m de altura.”, foram algumas das descrições charmosas.

⁷ <https://blindmelon.com/home>.



Figura 7. *Beegirl* de *No Rain*.

Fonte: Samuel Bayer, 1992.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma menina branca de aproximadamente 10 anos, trajando colan amarelo e saia de tule preto com fitas amarelas, óculos de grau, touca amarela e seu cabelo tem duas tranças. Usa meia-calça preta. Ela dança num pequeno palco com cortina vermelha onde está escrito *Blind Melon*.



Figura 8. Ângela ensaiando sua *Beegirl*.

Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma mulher negra de pele clara sorri. Ela tem os cabelos compridos cacheados e vermelhos. Veste uma camiseta bordô e uma calça preta. Ela dança num pequeno palco preto.



Figura 9. *Beegirl* correndo em *No Rain*.

Fonte: Samuel Bayer, 1992.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma menina branca, rechonchuda, com colan amarelo e saia de tule preta com fitas amarelas, touca amarela, meia-calça preta. Ela corre de um palco com cortina vermelha.



Figura 10. Atores rindo da *Beegirl* Ângela em ensaio.

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

#paratodomundover

Na imagem horizontal uma mulher gorda está no centro de um círculo formado por quatro pessoas. A mulher ao centro está correndo, seu cabelo é comprido, cacheado e vermelho, ela veste blusa azul e calça colorida. A sua volta uma mulher branca de cabelos curtos vestindo short cinza e blusa preta, um homem branco de cabelo curto com calça clara e blusa escura, uma mulher branca com calça preta e blusa rosa Pink e levemente curvada e um homem branco e com cabelos compridos e barba veste blusa azul e calça cinza. Todos são gordos. Todos estão de pés descalços num assoalho de madeira, as paredes são brancas e há quatro grandes janelas fechadas na cor cinza.

Os audiovisuais referenciados e trabalhados através das suas cenas na prática teatral serão aqui descritos na ordem que apareceram na mostra, entre eles há uma referência não ficcional, o trecho de uma entrevista da atriz Betty Faria onde ela disse: “todo mundo tem o direito de falar o que quiser. Eu, por exemplo, não gosto de mulheres gordas. Elas me incomodam profundamente. Tenho repulsa, rejeição. Sempre batalhei para não ser uma velha gorda”⁸. Achamos que seria interessante uma pessoa gorda dizer essa fala.

Encenamos cenas inspiradas em: *No rain* (videoclipe, 1992); *O diabo veste Prada* (filme, 2006); *Um bonde chamado desejo* (filme, 1951); *How i met your mother* (série 2005-2014); *Ghost: do outro lado da vida* (filme, 1990); *Por Amor* (telenovela, 1997); *Grey’s Anatomy* (série, 2005-presente); e *Pulp Fiction* (filme, 1994). Mais ao final decidimos que cada um teria a sua dança inspirada em uma cena e depois todos dançariam juntos livremente com a *Beegirl* que estaria observando feliz por ter encontrado pessoas como ela. Assim as referências de dança foram: diversos vídeos de apresenta-

⁸ **Betty Faria para a Revista J.P:** “Sempre batalhei para não ser uma velha gorda”. Entrevista concedida a Paulo Sampaio. São Paulo: Glamurama, 2015. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/betty-faria-para-a-revista-j-p-sempre-batalhei-para-nao-ser-uma-velha-gorda/>. Acesso em: 7 out. 2023.

ções em shows e do próprio programa *Xou da Xuxa* (1986-1992) onde a Xuxa Meneghel dançava ao som da música *Ilariê*; *Pequena Miss Sunshine* (filme, 2006); *Thriller*, de Michael Jackson (videoclipe, 1983); *Flashdance* (filme, 1983); e *Os embalos de sábado à noite* (filme, 1978).

Muitas cenas emblemáticas que mencionamos ficaram de fora, sabemos que toda criação artística envolve escolhas e edições. O nosso material cênico reunido originou uma mostra com 25 minutos. No mês de agosto de 2023 apresentamos para alguns convidados na sala Alziro Azevedo dentro do DAD da UFRGS e depois realizamos uma roda de conversa com os espectadores que eram estudantes ou profissionais das artes da cena.

O primeiro e fundamental retorno que tivemos é de que o nosso roteiro tinha a sua coerência e uma leitura fácil. Ainda que algumas pessoas não tenham identificado certas referências, verificamos que todas conheciam a maioria delas, um acerto em tentar essa aproximação por um imaginário coletivo. Outro apontamento é sobre alongar as cenas. A dinâmica ágil em que uma cena leva a outra foi elogiada, mas para nossa satisfação o público presente gostaria que certos momentos fossem ampliados. Foi-nos dito que apenas colocar essas corporalidades gordas em cena não cria por si só uma poética gorda, o que concordamos. Outra questão é sobre o registro de atuação audiovisual que é diferente do teatral. Portanto, uma sugestão foi a de que brincar com essa atuação mais televisiva no teatro possa ser um caminho para a pesquisa.



Figura 11. *Ghost*, cena no atelier..

Fonte: Paramount, 1990.



Figura 12. Fernanda e Lucas ensaiando inspirados em *Ghost*.

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

#paratodomundover

Na imagem vertical o dorso de um casal, uma mulher branca de cabelos curtos pretos e camisa branca sem mangas, atrás dela um homem branco de cabelos curtos e claros, sem camisa. Ambos são magros. Eles estão se beijando, suas mãos estão entrelaçadas e o rosto deles está de perfil. A frente deles há uma cerâmica em preparação.

#paratodomundover

Na imagem vertical um casal sentado, uma mulher negra de cabelos curtos pretos e presos em um rabo, com moletom e calça pretos, ele homem branco e gordo, com cabelos curtos veste blusa azul e calça jeans. Ambos são gordos. Eles estão se beijando, suas mãos estão entrelaçadas e o rosto deles está de perfil. A frente deles há um pote de tinta em cima de uma cadeira de madeira.



Figura 13. *Pulp fiction*, cena de dança.

Fonte: Miramax, 1994.



Figura 14. Márcia e Lucas ensaiando inspirados em *Pulp Fiction*.

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma mulher e um homem dançam, são magros e brancos. Eles estão de perfil de frente um para o outro. Ela tem cabelos lisos, pretos e num corte Chanel. Está descalça. Ele cabelos pretos compridos amarrados num rabo. Veste terno e calça pretos, camisa branca e meias pretas.

#paratodomundover

Na imagem vertical uma mulher e um homem dançam. Ambos são gordos e brancos. Estão de perfil de frente um para o outro. Ela tem cabelos lisos, pretos e num corte Chanel. Está descalça. Ele cabelos escuros e curtos. Veste blusa preta e calça jeans branca e meias pretas.

Entendemos que encerramos o primeiro ciclo desta pesquisa que consiste em uma prática teatral e que ao longo dos próximos três anos de doutorado terá outros desdobramentos. A ideia é que agora possamos nos reunir de novo, mas com um planejamento prévio bem estruturado para a realização de um espetáculo completo. Iniciamos a escrita de um projeto para concorrer a editais que visem produções cênicas. Estamos em tratativas com outros artistas para integrar o projeto, acreditando que para seguirmos é necessário que tenhamos a figura de uma diretor(a) que nos conduza. A seguir o registro do grupo em um dos ensaios, da esquerda para à direita: Leo Koslowski, Márcia Metz, Ângela Steiner, Cláudia Carvalho, Fernanda Fiuza e Lucas Galho. A atriz Ângela usa desde o início da mostra uma saia de tule inspirada na *Beegirl* de *No rain*. O restante coloca suas saias de tule, um pouco mais simples, antes de iniciar as performances de danças individuais, para que no fim todos estejam dançando e vibrando em cena semelhante ao referido videoclipe. As saias foram confeccionadas pela figurinista Mari Falcão.

CONSIDERAÇÕES

Um corpo em cena não tem como ser algo neutro, todos os marcadores identitários visíveis que ele tiver serão imediatamente identificados por quem o assistir. Um corpo gordo ou uma corpa



Figura 15. Ensaio da Mostra Imaginários Cênicos.

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

#paratodomundover

Na imagem horizontal seis pessoas lado a lado sorrindo. Da esquerda para direita: homem alto branco, com barba, cabelos presos para trás óculos de grau, camisa xadrez, calça clara e saia de tule preto; mulher alta e branca, cabelos ondulados, castanhos e compridos, com blusa e calça preta, echarpe amarela e saia de tule amarela; mulher negra de pele clara, estatura baixa, cabelos cacheados, compridos e vermelhos, veste blusa branca, casaco preto e saia de tule preto com fitas amarelas; mulher branca e mediana, com cabelos curtos e castanhos, veste casaco vermelho e calça clara, usa saia de tule amarelo; mulher negra e alta, com os cabelos pretos presos para trás, veste moletom e calça preta, usa saia de tule amarelo; e homem alto, branco, com barba rala, veste moletom azul e calça clara. Todos são gordos. Ao fundo parede preta com diversos spots de luz e chão de parque.

gorda é visto antes de qualquer coisa como uma pessoa gorda. Relembramos a citação da artista Maria Fernanda de Magalhães afirmando que “ser gorda vem na frente de tudo, cartão de apresentação, a corpa gorda sempre leva às rejeições, julgamentos e invisibilidades” (2017, p.1).

Nossos corpos e corpos estão nessas cenas teatrais de modo alegre e vibrante. Usamos cenas audiovisuais bastante conhecidas, algumas com muito carinho por seus espectadores. É apenas o começo de um processo que pretende criar uma poética gorda da cena, através de um espetáculo teatral majoritariamente idealizado e realizado por artistas gordos (es).

O ideal a percorrer é que ao final dessa pesquisa possamos ter contribuído minimamente na construção de um imaginário social positivo a respeito das pessoas gordas.



Figura 16. Final do videoclipe *No Rain*.

Fonte: Samuel Bayer, 1992.

#paratodomundover

Na imagem horizontal um tanto desfocada há vários adultos magros de tez branca e preta, dançam e pulam, alguns usam saia de tule preto, outros amarelo, alguns colan preto, outros amarelo. Eles estão em volta de uma menina de vestido preto e amarelo, de pele branca que está de costas com os ombros à mostra e dançando com eles. Ela usa uma touca preta com amarelo. Ao fundo céu azul.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Gessé. A. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s). **Cena**, n. 23, p. 111-120, set./dez. 2017.

ARRUDA, Agnes. de S. **O peso e a mídia: uma autoetnografia da gordofobia sob o olhar da complexidade**. São Paulo: UNIP, 2019. Tese (Doutorado) – UNIP.

FAGUNDES, Patricia; MARTINS, Iassanã. Imaginários para nosso tempo. In.: FAGUNDES, P; DANTAS, M. F.; MORAES, A. (Org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades** [livro eletrônico] Porto Alegre: UFRGS, 2020. p. 90-112.

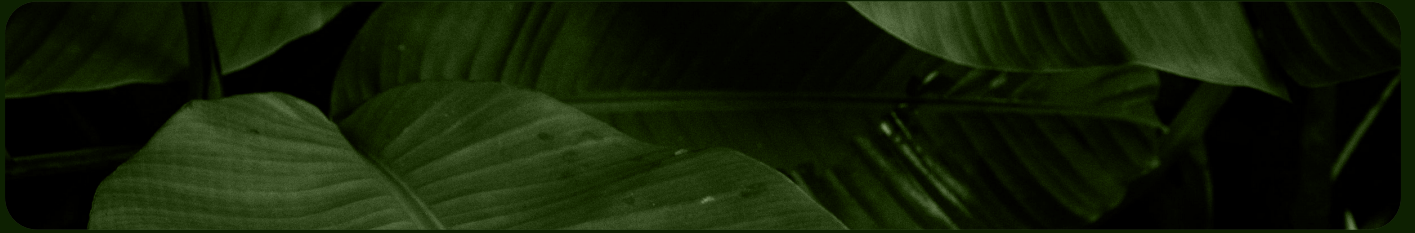
JIMENEZ, Malu. **Lute como uma gorda**. Rio de Janeiro: Philos, 2020.

MAFESSOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. Mulheres gordas nuas nas produções em arte: absurdas provocações. In.: WOMEN'S WORDS CONGRESS, 13, Florianópolis, 2017. **Anais eletrônicos [...]**

MARCELJA, Karen. G. **De gorda a plus size: mudanças na representação das mulheres consideradas acima do peso**. Tese (Doutorado) – PEPGCS, FCS, PUCSP. São Paulo, 2018.

SANT'ANNA, Denise. B. de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.



18

TEORIA DA RECEPÇÃO



A EXPERIÊNCIA TEATRAL: O universo infantil narrativo da Palita a partir dos acontecimentos conviviais, formais e estéticos em recepção

Joanderson Sousa Ferreira¹

Larissa Leda F. Rocha²

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e analisar as experiências como espectador de teatro dos espetáculos “Palita arruaçando” e “Palita no trapézio” por meio de entrevistas realizadas com espectadores destes espetáculos promovidos pela companhia MiraMundo Produções Culturais. Nosso objetivo é entender como determinados espetáculos, produzidos em São Luís – MA, podem articular memória e afeto no público adulto com o resgate de memórias infantis afetivas mediados pelo convívio direto com os espetáculos. Assim, este trabalho se qualifica como uma pesquisa de estudo de caso de caráter analítico, o qual se faz necessário o levantamento de reflexões acerca do espectador que participa e se transforma com a experiência convivial no teatro, como também uma pesquisa bibliográfica dos estudos de experiência (BONDÍA, 2002), convívio e espectador (DESGRANGES, 2009).

Palavras-chave: Espectador; memórias; experiência; teatro; infantil.

ABSTRACT

This work aims to identify and analyze the experiences as a theater spectator of the shows “Palita arruaçando” and “Palita no trapézio” through interviews carried out with spectators of these shows promoted by the company MiraMundo Produções Culturais. Our objective is to understand how certain shows, produced in São Luís – MA, can articulate memory and affection in the adult audience with the recovery of affective childhood memories mediated by direct interaction with the shows. Thus, this work qualifies as a case study research of an analytical nature, which requires the survey of reflections about the spectator who participates and is transformed by the convivial experience in the theater, as well as a bibliographical research of experience studies (BONDÍA, 2002), conviviality and spectator (DESGRANGES, 2009).

Keywords: Spectator; Memories; experience; theatre; infantile.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Teatro pela UFMA. Membro do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq), sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Larissa Leda F. Rocha. Bolsista FAPEMA mestrando. Ator e dramaturgo.

² Professora do Departamento de Comunicação Social, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, todos da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq). Pesquisadora financiada pela FAPEMA por meio do edital Universal 2022.

1. INTRODUÇÃO

Os espetáculos analisados e discutidos aqui são "Palita Arruaçando" e "Palita no Trapézio", tendo como protagonista a personagem Palita, uma palhaça maranhense interpretada pela atriz Michelle Cabral, natural de São Luís, que atua no cenário artístico maranhense desde a década de 1990.

A princípio, este artigo busca analisar e discutir as experiências dos espectadores diante desses espetáculos, buscando articular memória e afeto no público adulto por meio do resgate de memórias infantis afetivas mediadas pelo convívio direto com os espetáculos. Para isso, foram entrevistadas três pessoas, todas do sexo feminino, com quatro perguntas pré-estabelecidas, com a intenção de entender como foi a relação das entrevistadas com um ou ambos os espetáculos.

Deste modo, este trabalho é um estudo de caso de caráter analítico, que exigiu entrevistas com espectadoras, que relacionaram os espetáculos a partir dos acontecimentos que compõem a narrativa e a montagem cênica desses espetáculos.

Após reunir o material das entrevistas, foi necessário articular as falas das entrevistadas com material bibliográfico, baseando-se nos conceitos de experiência (Bondía, 2002), convívio (Dubatti, 2016) e espectador (Desgranges, 2009), os quais serão apresentados posteriormente ao longo deste texto, a fim de compreender a relação dos espetáculos com o resgate de memórias infantis afetivas.

2. EXPERIÊNCIA EM RECEPÇÃO

Assistir a um espetáculo de teatro se torna uma "experiência única quando, por meio do convívio entre artistas e espectadores, dá-se o processo comunicacional em um mesmo tempo/lugar" (Cabral, 2017, p. 11), desde os comportamentos diante do que é apresentado até as sensações, sentimentos, ações e afetos.

O teatro está na linha tênue entre a arte e a vida, que se manifesta no despertar das emoções. Isso só é possível com um preparo que ocorre desde o conforto de casa até o espaço da vivência teatral, baseado em suas próprias experiências e na compreensão da obra apresentada.

O teatro trabalha com o que Dubatti (2016) define como "convívio": atores, personagens, equipe técnica, produção e espectadores participam da mesma zona de experiência. A cena se manifesta através do contato íntimo entre todas as partes envolvidas, e o teatro só pode ser verdadeiramente teatro quando todos se permitem uma relação concreta e próxima, sem grandes mediações externas.

O convívio remete a uma escala ancestral da humanidade, uma vez que ele nasceu na primeira ocasião em que dois seres humanos se encontram. Remontamos às origens míticas da espécie: Adão e Eva ou o salto da manada de animais para a tribo, ou ainda, da criança do ventre da mãe. Sem convívio não há teatro, por isso ele não pode ser feito na televisão, no cinema, no rádio e na web. Uma obra teatral pode incluir cinema, televisão, computadores, telefones celular, transmissão de imagens via satélite, mas não pode subtrair a presença dos corpos no convívio. (Dubatti, 2016, p. 129).

O espectador nesse contexto é motivado pela troca de sensações; ele não está totalmente passivo nessa zona de contato. Suas reações influenciam diretamente nas decisões tomadas pelos atores no palco. Por exemplo, se um espectador se levanta e sai da casa de teatro, os atores no palco podem reagir de forma negativa, o que pode ser percebido, mesmo que sutilmente, em seus corpos e expressões faciais.

Isso contrasta com o teatro de rua; os espetáculos de rua podem ser assistidos por diversos transeuntes que podem entrar e sair da zona de experiência sem afetar diretamente as ações físicas dos atores, a menos que ocupem os espaços pré-estabelecidos pela equipe técnica para a representação. No entanto, é importante ressaltar que no teatro de rua, a relação entre o espectador e o ator é ainda mais íntima, como o próprio ambiente da rua frequentemente sugere; um espaço de trocas significativas para as relações sociais.

Como espectador de teatro, existem inúmeras possibilidades de apreciar o teatro como linguagem, que vão desde o teatro tradicional até o teatro contemporâneo, da performance às cenas performativas. O fazer teatral se apresenta para ser vivido em diversas experiências e locais, seja na casa de teatro, na sacada de um prédio, à beira do mar, nos corredores de uma universidade, nas praças públicas de grandes e pequenas cidades, em ágoras e assim por diante.

Muitas vezes, como seres políticos, sociais e culturalmente ativos, sentimos a necessidade de dar sentido ao que fazemos. Quando não encontramos sentido em nossas práticas e atividades, somos impactados por uma série de instabilidades, tanto profissionais quanto pessoais, porque sentimos que nossa "energia" está sendo gasta em algo que não nos proporciona mudanças e prazer. Com base nas experiências vividas, podemos estabelecer se determinada situação, trabalho ou pessoa é ou não adequada para nós.

Em sentido amplo BONDÍA (2002) discorre que experiência é:

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. ¹Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (Bondía, 2002, p.22)

Observa-se que em ambas as citações acima, BONDÍA (2002) evidencia que a experiência é aquilo que "nos passa, nos acontece, o que nos toca". Quando o espectador, ao "observar em convívio um corpo vivo produzindo ou espectando poiesis, é recordar a densidade ontológica própria do real, da realidade, da poiesis etc." (DUBATTI, 2016, p. 131), então o teatro e a vida estão imbricados, proporcionando reflexões sobre o real.

No entanto, não são apenas os acontecimentos do mundo real que podem causar transformações por meio das experiências; o próprio espetáculo teatral precisa "passar, acontecer e tocar" a vida daqueles que estão na posição de espectadores. É a partir desse entendimento que a pesquisa sobre os espetáculos "Palita Arruçando" e "Palita no Trapézio" foi conduzida.

3. ENSAIOS METODOLÓGICAS DA PESQUISA

Esta pesquisa tem um caráter qualitativo, uma escolha feita devido à ênfase no método da história oral, utilizado para que as pessoas entrevistadas relatem suas experiências ao assistir aos espetáculos que fazem parte do universo narrativo de Palita.

A história oral pode ser entendida como um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. (Moura; Rocha, 2017 p. 163)

Essas pessoas atuaram como espectadoras durante apresentações dos espetáculos 'Palita Arruaçando' e 'Palita no Trapézio' em diferentes momentos e locais, testemunhando uma variedade de eventos que influenciaram suas experiências. As três pessoas entrevistadas foram selecionadas devido à sua proximidade com a obra e à facilidade de contato entre elas e os pesquisadores.

As entrevistadas são mulheres adultas com idades entre 30 e 61 anos, contatadas por meio de mensagens enviada pelo aplicativo WhatsApp. Uma delas foi indicada pela atriz Michelle Cabral. A estratégia escolhida para a coleta de dados foi a realização de entrevistas, com o propósito de obter as perspectivas das entrevistadas sobre o objeto de estudo através da história oral.

No caso das entrevistadas conduzidas para esta pesquisa, a história oral não foi utilizada para compreender a história de vida das entrevistadas, mas sim para capturar as suas visões dos espetáculos analisados. As entrevistas foram realizadas remotamente a partir de um roteiro de apenas quatro perguntas semiestruturadas. O objetivo foi dar espaço livre para a fala das entrevistadas, que permitisse livre associação de ideias, impressões e lembranças. Os encontros on-line foram realizadas entre os dias 16 e 19 de junho de 2023, com durações variando de 13 a 30 minutos.

As entrevistas foram realizadas por meio do Google Meet e chamada de vídeo do Whatsapp, mas apenas os áudios foram gravados, pois o foco era ouvir as respostas das entrevistadas para depois organizar suas falas de forma a criar uma conversa descontraída. As quatro perguntas previstas no roteiro de entrevistas foram:

- a) Qual espetáculo da Palita você assistiu? (Palita Arruaçando ou Palita no Trapézio)
- b) Você se lembra de como foi a experiência de assistir a esse espetáculo? Conte-me como foi essa experiência.
- c) Ao assistir a esse espetáculo, você teve um resgate de memórias infantis?
- d) Existe algum momento desse espetáculo que você consegue associar à sua infância?

As duas últimas perguntas foram intencionalmente formuladas de maneira redundante para provocar as entrevistadas a realmente recordarem a experiência de assistir aos espetáculos e trazer à tona possíveis lembranças e conexões entre os espetáculos e suas infâncias, conforme o conceito de "Saber da experiência" de Bondía (2002), que envolve refletir sobre as experiências vividas, dar sentido a elas e incorporá-las ao repertório de conhecimento.

As entrevistas foram transcritas e, a partir das falas dos entrevistados, foram selecionados trechos representativos do que pretendíamos observar e analisar para discussão. Um dos desafios foi

estimulá-los a recordar suas experiências como espectadores dos espetáculos e também encontrar conexões entre as cenas assistidas e suas infâncias.

Durante a busca por pessoas para entrevistar, enfrentamos dificuldades para encontrar indivíduos dispostos a compartilhar suas perspectivas. No entanto, as pessoas selecionadas concordaram em participar e fornecer dados que foram posteriormente revisados e interpretados.

4. MEMÓRIAS INFANTIS AFETIVAS A PARTIR DO UNIVERSO NARRATIVO DA PALITA

Para compreender os resultados obtidos a partir das entrevistas realizadas com espectadoras dos espetáculos aqui analisados, é crucial considerar o movimento histórico dos comportamentos dos espectadores de teatro, incluindo tanto o teatro burguês quanto o teatro moderno, já que esses influenciam diretamente nas conclusões apresentadas neste trabalho.

Os modos de recepção se transformaram ao longo dos séculos, promovendo novas maneiras e comportamentos durante o ato de ser espectador e espectadora (Desgranges, 2009). A partir de uma perspectiva mais contemporânea, "a recepção passa a ser compreendida pelo seu caráter de experiência, que, para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador" (Desgranges, 2009, p. 11). Isso se defronta com o que acontecia anteriormente, quando a ênfase estava em eliminar qualquer traço de teatralidade.

A força dramática de convicção e de persuasão se estabelece em cena como uma cortina de lágrimas, que será rasgada e revelada em seus meandros, mais tarde, pelos dramaturgos e encenadores modernos. A relação do espectador com a cena teatral se vê caracterizada por forte envolvimento emocional, marcada por identificação irrestrita com o protagonista. [...] As peripécias do protagonista são cuidadosamente concebidas de maneira a produzirem importantes lições para o público. O espectador se vê convidado a vivenciar com o herói, não apenas as suas falhas, mas, e principalmente, as reprimendas que lhe são impostas no decorrer da trama. (Desgranges, 2009, p. 13)

A relação entre o espectador e o ator de teatro se manifesta por meio de um envolvimento emocional, especialmente nas narrativas apresentadas no drama burguês em que "colado à pele do herói, cada indivíduo da platéia vivencia os acontecimentos que constituem a sua trajetória: suas dores, sofrimentos, agruras, e também suas alegrias, descobertas, resoluções" (Desgranges, 2009, p.13). Nesse contexto, uma das principais funções do drama burguês era proporcionar uma alternativa de resolução para os problemas enfrentados pelos espectadores em suas vidas cotidianas.

Enquanto vivenciavam as narrativas que compunham a trajetória do personagem, havia uma estratégia significativa de ocultar e corrigir qualquer aspecto de teatralidade presente. Nesse contexto, a "teatralidade" se refere aos elementos e mecanismos da cena teatral que a caracterizam como tal. Isso era feito com o objetivo de promover uma "relação íntima" com o protagonista.

O ato do espectador tem como eixo principal a própria imersão no mundo ficcional. O modo de concepção das obras de arte, em consonância com o modo de compreensão do ato de leitura, indica a busca por intensificar a atividade do espectador, partindo dos próprios parâmetros de recepção estética em voga no período. (Desgranges, 2009, 14).

No entanto, com as mudanças de épocas e estilos, no teatro moderno, o espectador assume seu papel de observador, retomando um comportamento crítico e reflexivo (Desgranges, 2009). O espectador pode se identificar e sentir empatia pelo personagem, mas ao mesmo tempo tem consciência dos dispositivos teatrais presentes na montagem, quebrando a ilusão do palco dramático.

Neste novo comportamento do espectador diante dos espetáculos teatrais, há uma compreensão e análise do teatro como uma forma artística e cultural. No entanto, este artigo se baseia nessas ideias para articular as entrevistas realizadas com três pessoas, para analisar suas falas e discorrer sobre.

A entrevistada 1³, de 32 anos, considera que os espetáculos "Palita no Trapézio" e "Palita Arruçando" despertam nela a ludicidade da infância, pois a personagem Palita evoca a sensação de ser uma menina sapeca, divertida e brincalhona. Ela descreve a figura da Palita como "uma garota muito divertida, transmitindo muita alegria".

A entrevistada 2⁴, de 33 anos, revelou momentos de sua infância que foram reavivados ao assistir aos espetáculos da Palita. Ela falou sobre a sensação de estar abraçada pela Palita e como a personagem a transporta para um outro lugar, permitindo-a mergulhar na obra ficcional, uma característica do drama burguês, mas ao mesmo tempo mantendo a consciência e a capacidade reflexiva, características do drama moderno. Abaixo, segue um trecho de sua fala:

"Assisti aos espetáculos mais de uma vez [...] Lembro-me muito da minha primeira vez no circo, sempre fui fascinada por tudo o que acontece no circo, e a personagem Palita parecia estar conversando comigo [...] porque naquela época eu queria conhecer os bastidores, queria ser amiga dos artistas. Quando cresci e entrei na graduação, comecei a entender isso, fiz uma conexão entre essa experiência e a minha infância. Era a minha criança interior que desejava conhecer o circo e esse universo, e durante a graduação consegui vivenciar isso, o que me trouxe à tona a questão dos nossos sonhos e o fato de que não devemos deixar nossos sonhos envelhecerem. Isso me fez lembrar muito dos momentos em que eu, meu irmão, minha irmã e minha mãe íamos ao circo." (Entrevistada 2).

A entrevistada 2, ao assistir aos espetáculos, também reflete sobre as diferenças estéticas entre as montagens cênicas dos espetáculos de circo e teatro de sua infância em comparação com os que ela vivencia na vida adulta. Isso leva a uma ponderação que já foi abordada na filosofia do "teatro dos mortos" de Jorge Dubatti (2016) sobre a representação do passado, incluindo obras, artistas e tradições teatrais que continuam a influenciar e moldar o teatro contemporâneo. Isso dá um novo significado a obras e tradições antigas. Por exemplo, no passado, os espetáculos circenses eram realizados em lonas, enquanto hoje também acontecem em casas de teatro.

Também é possível discutir a questão da temporalidade presente na experiência da entrevistada 2 ao assistir e trabalhar com a Palita. O tempo desempenha um papel importante na forma como interpretamos e compreendemos as experiências passadas. Ela menciona uma fotografia com a Palita em que percebe que o sorriso que ela tinha na foto é o mesmo de quando era criança.

³ Entrevista de pesquisa concedida em 16 de junho de 2023, na cidade de São Luís-MA.

⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 17 de junho de 2023, na cidade de São Luís-MA.



Figura 1. Entrevistada 2 ao lado da Palita. Espectadora sorrindo ao lado da Palita.

Fonte: Arquivos pessoas (2013).

#paratodomundover

Na imagem, no formato vertical, Palhaça palita sorrindo ao lado da entrevista 2 que também está sorrindo, sob fundo escuro, porém com pequenos focos de luz do teatro. A imagem é composta com duas pessoas. A Palita usa um nariz de palhaço em círculo na cor vermelha e um vestido branco com bolinhas vermelhas. A entrevistada 2 usa uma blusa branca com um desenho verde e vermelho de um barco, ela também usa um crachá do SESC.

A entrevistada 3⁵, com 61 anos, revela que os espetáculos a fazem lembrar de sua infância, pois existem alguns jogos que a Palita realiza em cena que a fazem recordar de como ela brincava da mesma maneira quando era criança. Ela descreve a experiência dizendo: “Eu me vi criança quando íamos com a família, com os pais, e aquele jogo de criança com o adulto.”

O uso de músicas tradicionais do repertório da Palita também é um mecanismo que sugere o resgate de memórias infantis afetivas para esta entrevistada. No caso do espetáculo “Palita no Trapeção”, a maneira como a narrativa é contada, com a Palita seguindo seus desejos, sendo destemida e buscando seus sonhos, chamou a atenção da entrevistada, que se viu enquanto criança com a mesma vontade de perseguir seus objetivos.

Essas conclusões só foram possíveis porque as espectadoras não estavam apenas observando os espetáculos passivamente, mas estavam participando ativamente do processo de fruição estética da obra, respondendo emocional e intelectualmente às propostas da personagem e do jogo cênico.

⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de junho de 2023, na cidade de São Luís-MA.

Essa convivência de ator e espectador na mesma zona de experiência permite perceber certos aspectos presentes nessas obras infantis que podem ajudar no resgate de memórias infantis afetivas no público adulto. Esses aspectos incluem a identificação com a personagem e a história, os elementos visuais e sensoriais, as narrativas propostas e a interatividade. Outros elementos podem ser explorados em maior profundidade em outro momento.

Quando os atores interpretam papéis que refletem as experiências universais da infância, como a relação com os pais, a descoberta do mundo e as emoções intensas, os adultos podem se conectar emocionalmente com esses temas e personagens, desencadeando lembranças de suas próprias memórias infantis. Isso ocorre por meio do que tradicionalmente se conhece como “catarse”, quando são evocadas emoções que transportam o público adulto de volta a sua própria infância.

Os elementos visuais e sensoriais, como cenários, figurinos, iluminação e sonoplastia, podem proporcionar imagens e sensações que remetem à infância. Temas relacionados à amizade, ao amor, ao crescimento e à perda podem ressoar nas experiências de vida de muitos adultos, desencadeando lembranças e eventos específicos da infância. Muitos desses símbolos podem ser interpretados de maneiras pessoais pelos espectadores, levando-os a refletir sobre suas próprias vidas e memórias do passado.

Além disso, os espetáculos da Palita envolvem interações com o público, pois são escritos em formato de roteiros de ações que requerem a participação ativa dos espectadores. Isso cria uma conexão mais intensa entre os espectadores e os atores.

5. CONCLUSÃO

Neste estudo, exploramos as experiências de espectadores dos espetáculos “Palita arruaçando” e “Palita no Trapézio”, protagonizados pela personagem Palita, interpretada pela atriz Michelle Cabral. Nosso objetivo foi compreender como esses espetáculos, produzidos em São Luís - MA, conseguem articular memória e afeto no público adulto, promovendo o resgate de memórias infantis afetivas mediadas pelo convívio direto com as apresentações.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e utiliza o método da história oral para capturar as perspectivas das entrevistadas sobre os espetáculos. As entrevistas foram feitas em formato remoto e posteriormente transcritas. As entrevistadas, todas mulheres, foram escolhidas devido à proximidade com as obras e à facilidade de contato.

A análise das entrevistas revela que os espetáculos despertam nas entrevistadas a sensação de ludicidade da infância e evocam lembranças e experiências infantis. Elas destacam a capacidade da personagem Palita em criar uma conexão emocional, transportando-as para um lugar de alegria e diversão. Além disso, os elementos visuais, sensoriais e as interações com o público também desempenham um papel importante na evocação de memórias infantis.

O artigo contextualiza essas descobertas com a evolução histórica do comportamento dos espectadores de teatro, destacando a mudança do teatro burguês para o teatro moderno, no qual o espectador assume um papel mais crítico e reflexivo. No entanto, a pesquisa demonstra que os espetáculos da Palita conseguem combinar elementos de ambos os estilos, permitindo aos espec-

tadores uma imersão emocional, ao mesmo tempo em que mantêm uma consciência crítica dos dispositivos teatrais.

Ao analisar as entrevistas realizadas, pudemos identificar que esses espetáculos têm o poder de despertar lembranças da infância e promover uma conexão emocional com o passado. Além disso, observamos que a relação de convívio entre atores e espectadores desempenha um papel crucial nesse processo. O teatro, como definido por Dubatti (2016), é um espaço onde todos os envolvidos compartilham a mesma zona de experiência, e essa proximidade cria uma atmosfera propícia para o resgate de memórias e a reflexão sobre a própria vida.

Assim, os espetáculos da Palita se revelam não apenas como entretenimento, mas como uma ferramenta que nos permite explorar nosso próprio passado, lembrar a criança que fomos e, talvez, resgatar sonhos e aspirações que ficaram adormecidos ao longo dos anos.

É um lembrete de que, mesmo na vida adulta, podemos encontrar alegria e inspiração nas lembranças da infância, mantendo viva a chama da imaginação e da nostalgia. O teatro, como arte da convivência e da experiência, continua a desempenhar um papel fundamental em nossa conexão com o passado e com nós mesmos.

Esta pesquisa é fundamental, pois dá voz às pessoas e suas memórias de vida, exigindo uma reflexão sobre os assuntos abordados, a fim de obter uma compreensão mais profunda dos vieses da experiência e das conexões entre os impactos de espetáculos infantis no público adulto.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **RBE - Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan./abr. 2002.

CABRAL, Michelle Nascimento. **Processos comunicacionais no teatro de rua: performatividade e espaço público**. Paco Editorial, 2018.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, v. 8, p. 11-19, 2008.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo:Edições Sesc São Paulo.2016

MOURA, F.A.; ROCHA, L.L.F.. Memória e história: entrevista como procedimento de pesquisa em Comunicação. **Revista Comunicação Midiática**, v. 12, n. 2, p. 161-176, maio/ago. 2017



19

**TERRITÓRIOS E
FRONTEIRAS**



DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO E SEXUAIS NO CONTEXTO DO ENSINO DE TEATRO DO EIXO NORTE/NORDESTE DO BRASIL

Jerônimo Vieira de Lima Silva¹

RESUMO

O artigo trata das dissidências de gênero e sexuais no contexto escolar do ensino de teatro do eixo Norte-Nordeste do Brasil e suas tensões com o heteroterrorismo (Bento, 2011) e o sistema sexo/gênero (Butler, 2015) e de como a pedagogia teatral pode lidar com tais questões. O estudo se deu a partir da reflexão crítica (Paulo Freire e Augusto Boal), por entender a importância da relação educador/educando para a transformação social, formação política e ética dos seus atores. Para tanto, iniciamos com fundamentação teórica em torno do tema a fim de melhor compreender as tensões entre discursos heteronormativos e dissidências de gênero e sexuais. Em seguida, trazemos o tema para o contexto do ensino de teatro. Consideramos que a exploração dos referidos temas pode contribuir para o combate ao preconceito através de intervenções político-sociais, a fim de garantir a inclusão de corpos dissidentes no âmbito educacional do Norte-Nordeste do Brasil.

Palavras-Chave: Dissidências de Gênero e sexuais; Heteroterrorismo; Sistema sexo/gênero; Educação; Ensino de Teatro.

RESUMEN

El artículo aborda el género y la disidencia sexual en el contexto escolar de la enseñanza teatral en el eje Norte-Noreste de Brasil y sus tensiones con el heteroterrorismo (Bento, 2011) y el sistema sexo/género (Butler, 2015) y cómo la pedagogía teatral puede abordar con tales problemas. El estudio se basó en la reflexión crítica (Paulo Freire y Augusto Boal), al comprender la importancia de la relación educador/estudiante para la transformación social, formación política y ética de sus actores. Para ello, comenzamos con fundamentos teóricos en torno al tema para comprender mejor las tensiones entre los discursos heteronormativos y la disidencia sexual y de género. A continuación, llevamos el tema al contexto de la enseñanza del teatro. Consideramos que la exploración de estos temas puede contribuir a la lucha contra los prejuicios a través de intervenciones político-sociales, con el fin de garantizar la inclusión de cuerpos disidentes en el contexto educativo del Norte-Noreste de Brasil.

Palabras clave: Género y disidencia sexual; heteroterrorismo; Sistema de sexo/género; Educación; Enseñanza del Teatro.

¹ Professor efetivo da Licenciatura em Teatro pela URCA. É doutor em Artes pela FBAUP/UFMG. Mestre em Letras pela UFPB. Tem especialização em Literatura e Cultura pela PUC-Rio. É graduado em Educação Artística – Artes Cênicas pela UFPB. Líder do Grupo de Pesquisa DRAGSEXI – Dramaturgia, Gênero, Sexualidade e Identidade. Professor do PPGL – URCA – Mestrado em Letras e do PROFARTES – UFU/URCA – Mestrado profissional em Artes.

INTRODUÇÃO

A imposição regulatória dos discursos heteronormativos sobre o comportamento humano representa uma força contrária aos novos entendimentos sobre sexo e gênero. O que se evidencia nesta queda de braço é que a heteronormatividade fortalece ainda mais o seu discurso dominante pelas vias da repetição, a qual torna mais eficaz os atos performativos que a sustentam. Por outro lado, os corpos dissidentes se contrapõem aos tais determinismos fixos presentes nos discursos heteronormativos. O entrave aí presente chama a atenção para o caráter excludente da categoria “humano”, segundo Berenice Bento (2006), das pessoas que reconstroem suas posições identitárias, transitando e, portanto, negando a precedência explicativa do biológico (p.45/46). Neste sentido, todos os elementos que compõem as pessoas (atos, gestos e atuações), são performativos, como bem aponta Judith Butler (2015). Para ela, se por um lado todos estes elementos representam a nossa essência ou a nossa identidade, por outro lado, esses mesmos elementos que se revelam em nós são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.

Para tanto, a autora instiga a construir outra forma de pensamento na qual o corpo deixa de ser um meio passivo sobre o qual se inscrevem os significados culturais e passa a ser pensado também como uma produção performativa. A autora argumenta que para operar essa produção performativa é indispensável que as normas que regulam e materializam o sexo e o gênero sejam continuamente repetidas, sempre amparadas por/em instituições e sujeitos detentores de uma autoridade reconhecida como legítima. Outra percepção relevante sobre a aparente violência que se estabelece nesta relação conflitante presente nas dissidências de gênero e sexuais, ocorre no conceito de heteroterrorismo, desenvolvido por Berenice Bento (2011).

De acordo com o seu argumento, o heteroterrorismo se refere a um conjunto de opressões estruturais. Nele, são reiteradas violências verbais e físicas contra as dissidências sexuais e de gênero com o intuito de anular, silenciar e apagar socialmente tais corpos (p. 556). Este conceito é importante para entendermos de que maneira são criadas tecnologias discursivas que irão preparar as construções identitárias dos corpos a partir dos pressupostos heteronormativos de gênero. De acordo com Bento, quando a criança nasce, encontrará uma complexa rede de desejos e expectativas para seu futuro, levando-se em consideração, para projetá-la, o fato de ser um/a menino/menina, ou seja, ser um corpo que tem um/a pênis/vagina. Essas expectativas são estruturadas numa complexa rede de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividades, que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa. (BENTO, 2011, p. 550).

A partir das considerações acima, é importante ressaltar que essa preparação preexistente em torno dos indivíduos, até mesmo antes de nascer, será reiterado no contexto escolar, pois a escola, ainda se constitui enquanto espaço que não só desenvolve como também reproduz práticas e discursos heteronormativos e, portanto, determinando hierarquias entre corpos, gêneros e sexualidades.

CORPOS DISSIDENTES NO ESPAÇO EDUCACIONAL

No contexto educacional tem ocorrido disparidades quando o assunto se refere às dissidências sexuais e de gênero, exigindo cada vez mais políticas de enfrentamento contra a discriminação, o preconceito e a transfobia. A própria sociedade civil, através de seus organismos, tem se manifestado a favor de uma educação que leve em consideração os direitos humanos. A busca pelo fortalecimento da participação dos estudantes na conquista de seus direitos e a criação de um ambiente educacional a propiciar o respeito à pluralidade sexual e de gênero podem ser importantes aliados para a qualidade de corpos dissidentes em tais ambientes.

Estudos apontam que a capacidade de fala e participação de estudantes na conquista de direitos e, conseqüentemente, a criação de um ambiente favorável ao acolhimento às diferenças são fundamentais para que a discriminação e o preconceito diminuam. Por isto mesmo, apostar numa educação de qualidade possibilita a reversão dos índices de violência e o estreitamento de diálogo entre comunidade e escola. Abordar temas sobre sexualidade, diversidade sexual, exploração sexual e Estatuto da Criança e do Adolescente, por exemplo, é necessário às políticas de educação, buscando contemplar o envolvimento de todas as esferas de poder do país. É importante que seja permitida a possibilidade de professoras e professores, bem como os gestores escolares e os demais atores inseridos no contexto escolar, de promoverem espaços para debates a fim de transformarem suas realidades.

A tarefa parece difícil, mas é papel da escola promover tal ambiente de diálogo e respeito às diferenças, fazer refletir sobre determinados comportamentos que geram violência e naturalização de certos comportamentos machistas, homofóbicos, transfóbicos, lesbofóbicos, dentre outros preconceitos de gênero. Por este motivo, não podemos nos esquecer da responsabilidade de proporcionar que a escola seja um lugar mais democrático e seguro. O silenciamento e conivência a todos estes tipos de violência que se dão no seio escolar dizem respeito a toda a sociedade.

As questões sobre as dissidências de gênero e sexuais precisam ser encaradas cotidianamente por todos os profissionais escolares. Não obstante, a mobilização dos movimentos sociais têm reivindicado posturas mais contundentes por parte dos órgãos públicos, com o intuito de erradicar o quadro de exclusão existente. De acordo com Bento (2008), o que tem ocorrido nas escolas é mais do que exclusão. Para ela:

[...] a escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e pluralidade, funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade. Para os casos em que as crianças são levadas a deixar a escola por não suportarem o ambiente hostil é limitador falarmos em “evasão”. No entanto, não existem indicadores para medir a homofobia de uma sociedade e, quando se fala na escola, tudo aparece sob o manto invisibilizante da evasão. Na verdade, há um desejo em eliminar e excluir aqueles que contaminam o espaço escolar. Há um processo de expulsão e não de evasão (BENTO, 2008, p.129).

Nos perguntamos por que isso ocorre. Ora, não podemos esquecer que a escola representa peça fundamental para a permanência dos discursos normatizadores dos corpos e de controle destes. Em outras palavras, a presença de corpos que escapam à normatividade, põe em xeque os

discursos hegemônicos disciplinares e biopolíticos (FOUCAULT, 1993) que sedimentam as regras das escolas tradicionais. Por outro lado, a instituição escolar, mesmo diante de programas educacionais sobre sexo, diversidade sexual e combate ao preconceito, é entendida pela maior parcela da sociedade e dos órgãos a ela relacionada como mantenedora do *stablishment* e do controle sobre sexo, corpo e gênero. Em se tratando do tema especificamente das dissidências de gênero e sexuais, o que se percebe é a enorme dificuldade em lidar com eles.

A complexa rede que envolve a luta por igualdade se politiza cada vez mais e passa a se consolidar nos discursos afirmativos e na conquista dos seus direitos. Ao atuar dessa forma, questiona o tratamento dado pelo Estado à questão da diversidade e lhes cobram políticas públicas e democráticas e a construção de políticas públicas específicas. Portanto, para que ocorra verdadeiramente a inclusão das populações LGBTQIA+ no contexto educacional, não se pode deixar de levar em consideração alguns aspectos fundamentais:

- É preciso o reconhecimento e a garantia ao direito à diversidade, mesmo que se continue o embate contra as desigualdades sociais; é necessário dispor de uma educação que possa valorizar a inclusão baseada na qualidade do processo educacional;
- É fundamental o respeito às diferenças e o combate ao preconceito e à discriminação. Para tanto, as práticas pedagógicas devem articular-se aos movimentos sociais, promovendo o diálogo entre estes e a comunidade.

Se por um lado as prerrogativas acima descritas possam parecer um tanto idealistas, por outro, não podemos esquecer que a escola ainda é um campo minado no qual se projetam interesses diversos, forças contrárias que se conflituam, centro gravitacional entre uma falsa autonomia a que lhe conferem e ao mesmo tempo, um território complexo de interesses externos. De qualquer modo, a escola continua a exercer papel importante na formação e no desenvolvimento dos indivíduos, mesmo que paradoxal. Não obstante, este ambiente pode ser tanto estimulante como desestimulante. Se aqueles que frequentam a escola são discriminados e hostilizados por conta das dissidências de gênero e sexuais, ou pela falta de reconhecimento dela, esta mesma escola perde parte de sua importância na vida da população LGBTQIA+. Em decorrência dessa realidade, o lugar dos que transgridem as normas no contexto escolar acabam por se tornar inviável, o que provocará o grande índice de evasão, exclusão e expulsão.

Se as instituições de ensino corroboram a produção de corpos, gêneros e sexualidades a partir de mecanismos de controle cisheteronormativos nos seus currículos, torna-se em um grande desafio a desconstrução das práticas de hierarquização e superioridade dos “iguais” contra a inferioridade dos “diferentes” no contexto educacional. Destarte, o que temos é uma sexualidade educada, na qual, mesmo os que transgridem as normas, acabam por agir a partir de uma padronização e assimilação de comportamentos e condutas que lhes sejam adequadas. Neste sentido, homens e mulheres são submetidos à lógica binária e condicionados a se conformar às opções “masculino” e “feminino” e a uma única sexualidade legitimada socialmente, a heterossexualidade, pois não estar de acordo com as normas significa perder a representação nos quadros de legitimidade e de importância no/do espaço social (BUTLER, 2003).

Ao constatarmos a problemática enfrentada pela população LGBTQIAPNb+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, intersexo, assexuais, pansexuais, não binários, dentre outros) no contexto educacional, questionamo-nos: de que maneira é possível articular a convivência entre estes corpos considerados “estranhos” e o espaço tradicional da escola e de outras instituições de ensino? Como abordar tais assuntos relativos num ambiente pautado por procedimentos eminentemente heteronormativos? Como relacionar as dissidências de gênero e sexuais às práticas educativas contemporâneas, em particular no ensino de teatro? E ainda, qual a escola que efetivamente queremos? Longe de encontrarmos respostas a todas as proposições aí suscitadas, evidenciamos a necessidade de, antes mesmo de adentrarmos as instituições educacionais, desconstruir os processos normatizadores e biopolíticos, desmontar a falácia e os simulacros presentes nos discursos da heteronormatividade por via da heterossexualidade masculina, a qual determina a impossibilidade de vida fora dos seus marcos, desvincular as categorizações das pessoas por suas orientações sexuais e suas determinações de gênero, tirando-as de suas “caixinhas etiquetadas”.

Ao investigarmos as questões de gênero e de sexualidade e suas dissidências no contexto escolar das regiões Norte e Nordeste, podemos observar que diversas iniciativas ao enfrentamento às violências causadas pelo heteroterrorismo têm sido realizadas. o Grupo PET Interdisciplinar/Conexões de Saberes da Universidade Federal do Pará, no ano de 2018, ofereceu “Oficinas Colaborativas Para O Enfrentamento da Violência LGBTFÓBICA em Escolas Públicas da Região Metropolitana de Belém”. A iniciativa procurou desenvolver o empoderamento de pessoas LGBTQIAPNb+ a fim de promover o combate à LGBTfobia. Na ocasião, segundo o relato dos proponentes (estudantes de pedagogia, psicologia e serviço social), ao oferecerem oficinas às escolas, somente algumas aceitaram a sua realização, como relatado abaixo:

Quando entramos em contato novamente com as escolas restantes, ambos apresentaram resistências quanto ao tema da LGBTFOBIA, questionando como a temática seria tratada, relatando que os pais dos alunos poderiam não se agradar com o assunto, até mesmo alegando não ser possível devido ao período de turbulências. Na época, o país passava por um processo eleitoral presidencial e um crescente aumento da pressão conservadora, principalmente no setor da educação, onde questões relacionadas à diferença estavam (e ainda estão) sob ataques. Ao final, tais escolas recusaram a oficina e apenas 2 escolas foram beneficiadas com o projeto (GOMES, et al, p. 3, 2019).

No contexto do Estado do Amazonas, tem-se registro de uma iniciativa importante, desenvolvida a partir de um projeto de extensão da Universidade Federal do Amazonas voltado para estudantes do ensino médio da rede pública de ensino. De acordo com dados levantados durante a pesquisa, aponta-se que não é suficiente o acesso às informações sobre o tema relacionado às questões de gênero. De acordo com Freire (2016) et al:

A pesquisa aponta que somente o acesso às informações sobre o tema não são suficientes para que as informações de qualidade sejam absorvidas pelos jovens, ou seja, apesar de os estudantes demonstrarem interesse pelo assunto, nem sempre encontram espaços para reflexão e debate sobre o que pensam e querem descobrir. (FREIRE, p.03, 2016).

Para Érica Rotondano (2019), a grande dificuldade se encontra na escola. É preciso empreender, segundo ela, uma ação pedagógica na escola que rompa com os padrões da heteronormatividade, os quais se encontram arraigados nas condutas da comunidade escolar e permanecem em constante vigilância sobre a discussão desses temas pelos docentes.

Ainda no contexto amazonense, a pesquisa realizada por Frâncio Costa Simão (2021), a partir da UFAM, em que se debruça sobre as questões étnica e social no município de Benjamin Constant, chama a atenção para o pioneirismo da Universidade no apoio aos estudos sobre gênero e sexualidade entre os indígenas localizados entre o Brasil, a Colômbia e o Peru. O projeto desenvolvido tem fortalecido a representatividade LGBTQIAPNb+ universitária a partir do Instituto de Natureza e Cultura, de Benjamin Constant. Para o pesquisador, “a organização e luta pela inclusão de gays, lésbicas, travestis, transexuais e transgêneros à plenitude do direito de cidadania no Amazonas ocorre construindo frentes de combate a realidade local de intensa intolerância e violência contra LGBTQIA+” (2021, p.87).

Já no estado de Pernambuco, professores e gestores de escolas de referência em ensino médio de Olinda têm formação sobre identidade e gênero a fim de capacitá-los para lidar com casos de LGBTfobia no contexto escolar. Algumas questões foram abordadas durante a formação, tais como o uso do nome social, uso do banheiro, o preconceito e a violência dentro do ambiente escolar. Várias escolas foram visitadas, tendo o Centro Estadual de Combate à Homofobia (CECH) como realizadora, o qual também promove formações com os estudantes. De acordo com o coordenador do CECH, Hugo Lima, “os jovens do Ensino Médio são orientados sobre as questões das diversidades sexual e de gênero para diminuir os casos de violação nas escolas e propor o protagonismo dos estudantes no enfrentamento a essa violação”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 03/11/2015).

Muitas ações de enfrentamento à violência contra a população LGBTQIAPNb+ têm sido desenvolvidas constantemente em todo o país, como bem aponta o “Relatório da Pesquisa Discriminação e Violência Contra a População LGBTQIA+”². Dentre os acontecimentos mais recentes, os noticiários divulgaram apresentações artísticas no âmbito educacional sendo censuradas, como apresentações de performances, como “La Bête”, do artista Wagner Schwartz, apresentada no MAM de São Paulo em 2017³. À época, a performance foi duramente criticada por ter a presença de uma criança durante a sua realização. Outra performance que causou polêmica e ataques por parte da imprensa sensacionalista foi a realizada no Centro de Artes Violeta Arraes, da Universidade Regional do Cariri - URCA, pelo performer Dinho Lima, em que o artista fica nu e se abraça à bandeira LGBTQIAPN+⁴. Os exemplos aqui expostos demonstram a urgência de tratarmos do assunto. Para esta pesquisa, procuramos abordá-lo a partir do ensino de teatro e como as suas práticas pedagógicas podem contribuir para o enfrentamento contra a LGBTfobia no contexto escolar e no contexto das artes cênicas e performáticas.

² O relatório foi desenvolvido pelo Conselho Nacional de Justiça e faz parte do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. – Brasília: CNJ, 2022. A utilização da sigla LGBTQIA+ está de acordo com o documento produzido.

³ A performance La Bête foi noticiada por diversos veículos de imprensa. Um deles foi a Rede Record, durante o Jornal Fala Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=HR5CZPRRrYo>

⁴ O vídeo da performance circulou em todo o país, inclusive foi exibido durante o programa do apresentador Sikêra Júnior, da Rede TV. Aqui o vídeo postado pela Revista Oeste: <https://www.atmosferaonline.com.br/completamente-nu-professor-faz-ato-pro-lgbt-em-universidade-publica/>

PENSAMENTOS DISSIDENTES E ENSINO DE TEATRO

De acordo com o pensamento do teórico e crítico da cultura e educação André Giroux (1997), a escola se configura como lugar no qual se aprende e se é introjetado a cultura da sociedade dominante. Ela prepara, ao mesmo tempo, para o ingresso ao mercado e à conformação ao status quo da classe dominante, além de exercer o papel de agente de controle social. Mas, em contraposição, a pedagogia deve se desenvolver como uma prática que permita ao professor encarar a educação como um empreendimento político, social e cultural. Por isto mesmo, a escola pode se tornar um veículo para ajudar os estudantes a desenvolverem potencialmente a criticidade a fim de se tornarem participantes do processo democrático. Isso se daria, segundo Giroux, a partir de mudanças provocadas na metodologia e no currículo oficial dos estudos sociais. Este ato favorece o entendimento de que a escola é um agente de socialização e propiciadora de atividades reflexivas e, conseqüentemente, libertadoras. Analogamente ao pensamento de Giroux, o educador Paulo Freire (1987) desenvolve sua reflexão em torno da pedagogia do oprimido, sendo definida por ele como uma pedagogia humanista e libertadora. Nela, “os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação” (Idem, p. 27), por um lado. E por outro, ao transformar a realidade opressora, esta pedagogia “deixa de ser dos oprimidos e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente transformação” (íbidem).

Trazemos outro nome importante no intuito de ampliarmos ainda mais a nossa compreensão sobre a complexidade em torno do espaço educacional. Trata-se de John Dewey (1979). O filósofo nos apresenta o termo “docilidade”, definindo-o como sendo um termo utilizado para designar a habilidade para aprender somente aquilo que os designados de autoridades ambicionam ensinar, ou seja, reprodução imitativa em oposição à capacidade de renovação, reforma e criação de novos hábitos. Para ele é preciso pensar coletivamente, onde reside a vida democrática. É na democracia que acontece a livre manifestação das potencialidades humanas. Se isso não ocorre, o que se tem é a incapacidade de interagir com a diversidade e a fixidez dos hábitos irrefletidos, o que provocará o bloqueio ao crescimento.

No que tange às experiências artísticas, Dewey apresenta-as como caminho efetivo de superação da rotina, dos preconceitos, das experiências frouxas e irrefletidas do cotidiano, por isso, a arte pode se converter numa oficina de hábitos críticos. A partir dos pressupostos apresentados por Giroux, Freire e Dewey, queremos pensar a pedagogia teatral enquanto ciência que propõe refletir sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro. Neste entendimento, o fazer teatral é uma complexa teia de ensino que envolve relacionamentos, expectativas, conflitos e emoções humanas. E é na atmosfera do trabalho e na vivência coletiva que a experiência transformadora pode acontecer.

Diante dos desafios aí existentes, o ensino de teatro pode estimular o debate político, bem como permitir a experiência estético-artística inclusiva e diversa. Neste entendimento, os procedimentos pedagógicos apresentados por Ingrid Koudela (1996), podem nos oferecer pistas que visem tais propósitos. Para ela, no ato artístico se revela um novo olhar frente às relações sociais. Partindo da peça didática, proposta por Bertolt Brecht (1936), enquanto modelo de ação, e o jogo teatral enquanto princípio para se chegar à releitura da peça didática, ela foca a sua investigação nas rela-

ções dos “homens entre os homens”. Por outro lado, Koudela procura não só desenvolver métodos de ensino para abordagem da peça didática através do jogo teatral, mas também redimensioná-los enquanto jogos de aprendizagem enquanto práticas pedagógicas por meio do teatro. É durante este processo de interação que ocorre entre os participantes do ato artístico um novo olhar frente às relações sociais. Sua proposta pedagógica se apoia no contexto e nas circunstâncias em que ocorre e é proposto o ato artístico. Para Koudela, não interessa o fazer teatral apoiado em técnicas, estratégias e conteúdo específicos, como ocorre no trabalho do ator, por exemplo. O que interessa é o conhecimento e o envolvimento que se quer do aluno, a fim de que este perceba a complexidade existente na arte e nas relações humanas.

É importante aqui destacar que a peça didática, proposta por Brecht, torna-se confusa de certa maneira devido à escolha do termo, uma vez que temos outro entendimento sobre a palavra “didática”. Alex Souza (2018) busca apontar que a peça didática ensina quando se é atuante, não quando se é espectador. Está na raiz da peça didática a expectativa de que o atuante, ao realizar determinadas ações e assumir determinadas atitudes ou mesmo repetir determinados gestos etc., seja influenciado socialmente. Neste sentido, Souza destaca que:

O didatismo de algumas peças específicas de Bertolt Brecht era utilizado por ele como forma de instruir socialmente, não ao público diretamente, mas principalmente aos atores. Compreendendo as peças didáticas de Brecht enquanto ‘peças de aprendizagem’, conforme situa Koudela, torna-se mais clara a pedagogia utilizada pelo autor alemão. É importante aqui também esclarecer a distinção entre os termos ‘didático’ e ‘pedagógico’, uma vez que o entendimento desta diferença auxilia na compreensão da discussão acerca do teatro didático (Souza, 2018, p. 3).

De acordo com o exposto acima, tratamos a prática docente teatral como sendo por meio de atividades que visam tanto àquilo que se refere à didática do ensino do teatro quanto pelas questões pedagógicas aí envolvidas. Da mesma maneira que entendemos as práticas cênicas ações que transitam entre tais dimensões. Por isso mesmo, corroboramos o pensamento de Maria Lúcia Pupo (2006) quando diz que o professor pode desenvolver suas atividades pedagógico-teatrais com vistas a alcançar níveis mais profundos de compreensão do mundo à medida em que percebe que “o caráter conceitual e lúdico presente na proposta pós-dramática vai além de simples jogos ou exercícios com função de pré-requisito para uma posterior aprendizagem pretensamente mais elevada” (p.114).

Inserida no contexto contemporâneo, é importante que se perceba que a prática pedagógica-teatral se encontra enredada em múltiplas questões que envolvem diferentes situações, vivências, circunstâncias e oportunidades no desenvolvimento de habilidades e na ampliação de conhecimentos. Os processos criativos que se iniciam a partir do Teatro do Oprimido podem ser considerados importantes instrumentos artístico, pedagógico e político. Para o criador do Teatro do Oprimido (TO), Augusto Boal (2002), o espectador é convidado a participar, intervir e, desta maneira, ele é preparado para a ação quando este mesmo espectador deixa de ser aquele que apenas assiste passivamente à ação teatral e passa a agir, tornando-se “espect-ator”. Para que ocorra a participação efetiva do espectador (espect-ator), Boal desenvolveu algumas metodologias, dentre as quais, o que ele chama de “teatro-fórum”. Este método pedagógico consiste na apresentação de um espetáculo, em que a situação dramática é compartilhada com os espectadores. Entre os atores, o conflito é

desencadeado, até o momento em que ocorre o fracasso do oprimido. Neste momento, o pedagogo do método responsável por aquele espetáculo, chamado de “curinga”, convida o espectador para entrar em cena para assumir o lugar do oprimido. Feita a interação, são lançadas perguntas como: O que você faria para não enfrentar os desafios deste oprimido? Ou: O que você faria para superar os problemas apresentados? Outros procedimentos foram desenvolvidos por Boal, como o Teatro Jornal, o Teatro Invisível e o Arco-íris do desejo, por exemplo, os quais permitem estabelecer entre professores/encenadores, estudantes/atores e espectadores diversas possibilidades de lidar com as opressões, sejam elas resultantes de situações externas aos indivíduos ou resultantes das suas opressões internas.

Outro pensamento expandido sobre o teatro ocorre com Denis Guénoun (2003). Para ele, o aspecto político do teatro não é o representado, mas a representação, ou seja, “sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento” (p. 15). Dando continuidade a este pensamento, Guénoun complementa sua reflexão dizendo que o político já se encontra presente no ato teatral antes mesmo que qualquer objeto esteja em cena, só pelo fato de a assembleia já se encontrar ali reunida e ter se aproximado de forma pública e aberta. Esse conagração por si só acaba por se tornar uma questão política. Portanto, como bem aponta Renata Pimentel (2016), “o teatro é compreendido como espaço privilegiado para o movimento das camadas mais profundas da percepção e da compreensão humana”. E conclui dizendo que “algumas manifestações que valem como terreno de luta política e humana por direitos podem se realizar no terreno da arte” (p. 135).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado se propôs a refletir sobre as dissidências de gênero e sexuais no contexto educacional e do ensino de teatro. Foram levantados alguns conceitos como o de heteroterrorismo e o sistema sexo/gênero e violência de gênero, os quais fundamentaram as discussões desenvolvidas ao longo do texto. Percebemos que o discurso heteronormativo se constitui como hegemônico em todas as instâncias da vida humana. E aqueles discursos que o contrapõem acabam por provocar processos de exclusão, invisibilidade e marginalização, principalmente no que se refere às dissidências de gênero e sexuais. Salientou-se o processo de violência provocada pelo heteroterrorismo que sustenta tal discurso determinista, o qual insiste em condicionar as questões de sexo e de gênero através de uma perspectiva puramente essencialista e biologizante. Em seguida, procuramos apontar alguns exemplos de ações e projetos que versam sobre as questões LGBTQIAPNB+ nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, além de algumas apresentações artísticas que sofreram ataques conservadores e que reverberam no contexto educacional.

Por outro lado, salientou-se processos de violência de gênero que ocorrem no interior das escolas, ampliando o entendimento de que as violências são múltiplas e se dão não só no aspecto físico, mas também por meio psicológico, moral, ético, econômico etc. Procuramos refletir sobre as questões suscitadas no contexto educacional, a partir do qual observamos que este espaço acaba por reproduzir e legitimar o pensamento dominante em relação às dissidências de gênero e sexuais.

A escola se revelou como lugar onde transitam corpos diversos e os processos de invisibilização, exclusão e expulsão das diferenças são acentuados. Por outro lado, é na escola que o ensino do teatro pode exercer instrumento importante para a reflexão, problematização e consciência política através dos seus procedimentos estético-artísticos. Para tanto, algumas pistas (in)disciplinares foram apontadas por meio de procedimentos pedagógico-teatrais desenvolvidos por Ingrid Koudela, Maria Lúcia Pupo, Augusto Boal e pelas considerações sobre a importância do teatro enquanto instrumento político.

Por este motivo, incluiu-se também o pensamento de Denis Guénoun através das considerações de Renata Pimentel. Entendemos que muitos outros nomes e procedimentos diversos não foram possíveis para este momento por se tratar aqui de recortes necessários. Por fim, entendemos que muito há para se fazer no contexto educacional e escolar quando o assunto é dissidências de gênero e sexuais e de que maneira pode o ensino de teatro abordar, tratar e problematizar tais questões tão relevantes para a construção de um Estado democrático e de direito.

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. Na Escola se Aprende que a Diferença Faz a Diferença. Dossiê Gênero e Sexualidade no Espaço Escolar • **Rev. Estud. Fem.** 19 (2) • Ago 2011. <https://www.scielo.br/j/ref/a/DMNhm-pzNbKWgH8zbgQhLQks/abstract/?lang=pt>

BENTO, Berenice 2008. **O que é Transexualidade**. São Paulo: Editora Brasiliense;

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas**. São Paulo: Editora 34, 2019;

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015;

_____ **Cuerpos que Importan** – Sobre Los Limites materiales y discursivos del “Sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002;

_____ **Deshacer el Género**. Barcelona: Paidós, 2006;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz & Terra, 2008;

GOMES, Mickaely de Lima et al. **Empoderando Comunidades Escolares de Belém do Pará Para o Enfrentamento da lgbtfobia**. IX Jornada Internacional de Políticas Públicas. Agosto de 2019. https://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2019/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_1478_14785cca337159c2e.pdf.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 1** – A Vontade de saber. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2014;

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é Necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2012;

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019;

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer. Autêntica: Belo Horizonte, 2015;

ROTONDANO, Érica Vidal. **Trabalho de formiguinha**: formação continuada de docentes em sexualidade na rede municipal de educação em Manaus. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social e Universidade do Estado do Amazonas 2019;

SANTOS, Nataly Trajano. VIEIRA, Neff Borba Araquan. SILVA, Janaina Guimarães da Fonseca e. O Heteroterrorismo e as Dissidências de gênero e sexual no Espaço escolar. **Cadernos de Gênero e Tecnologia Ver. Estud. Fem. Curitiba**. v. 14, n. 43, p. 153-168. Jan/jun. (2021) <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/12170/0>

SIMÃO, Frâncio Costa. **Identidade étnica e sexual**: a aliança dos universitários indígenas aos movimentos LGBTI+ do município de Benjamin Constant-AM entre os anos de 2018 e 2020. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) Universidade Federal do Amazonas. 2020.

VEIGA-NETO, Alfredo. De geometrias, currículo e diferenças. in: **Educação & Sociedade, Campinas**, SP, n.79, 2002. p.163-186. <https://www.scielo.br/j/es/a/t4HbTMmJ4tHrJMV8xNQXMvm/abstract/?lang=pt>

JOGOS DE MÁSCARAS E MASCARAMENTOS NO ENSINO DA ATUAÇÃO PERFORMATIVA: transgressões diversas rumo à existência plural

Bya Braga¹

RESUMO

O artigo na íntegra aborda algumas experiências de ensino-aprendizagem-pesquisa em teatro, realizadas pela autora nos campos da atuação, improvisação e processo criativo focando no jogo de máscaras e mascaramentos. As práticas são desenvolvidas na Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Com inspiração ensaística, o texto cartografa criadoramente como estas experiências problematizam o fazer teatral e valorizam uma docência e pesquisa singulares, ao tratarem o jogo de máscaras e mascaramentos como meio possível para a criação de transgressões diversas rumo à existência plural. O texto menciona ainda, particularmente, a ideia de embriaguez, por meio do pensamento de Jean-Luc Nancy, como metáfora para o exercício de desburocratização da docência e do ato da pesquisa-criação.

Palavras-chave: máscara; atuação performativa; embriaguez; pedagogia da máscara; aula-sonho.

ABSTRACT

The article addresses some teaching-learning-research experiences in Theater, carried out by the author in the fields of acting, improvisation and creative process focusing on masking and mask playing. Those practices have been developed at the Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (Federal University of Minas Gerais, Brazil). Built in essayistic inspiration, the text creatively maps how these experiences problematize the theatrical making and value a singular teaching and research, masking and masks playing as a possible means for the creation of diverse transgressions towards a more plural existence. The text also mentions, in particular, Jean Luc-Nancy idea of drunkenness as a metaphor for the exercise of teaching 'debureaucratization' and research-creation actions.

Keywords: mask; performative acting; drunkenness; mask pedagogy; dream-class.

PARA ENTRAR COM ALEGRIA, POIS AQUI HÁ SONHO

Este artigo na íntegra aborda práticas de ensino de atuação, improvisação e processo criativo performativos que realizo dentro da formação universitária em teatro, desde 1993, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com foco no jogo de máscaras e mascaramentos².

¹ Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Docente efetiva na Universidade Federal de Minas Gerais, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes/Linha de pesquisa Artes da cena, e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes. Líder do Grupo de pesquisa LAPA-UFMG/CNPq (Lab. de pesquisa em atuação). Bolsista CNPq (PQ 315467/2020-7). Atriz e Diretora cênica. E-mail: byabraga@ufmg.br.

² Apoio: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PQ 315467/2020-7); Programa de Excelência Acadêmica PROEX/Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-2023, por meio do Programa de Pós-Graduação em Artes-Linha de Pesquisa Artes da Cena da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

Sob inspiração ensaística (Callai; Ribetto, 2016), apresentarei algumas de minhas práticas-reflexões docentes artísticas sobre o jogo, a máscara e o mascaramento no processo do ensinar-aprender teatro. Entremeadas no texto, surgem referências no âmbito das artes da cena performativa e de filosofias modernas, buscando assinalar a prática docente que realizo em um ato de envolvimento direto com ações experimentadas de pesquisa e como um modo de existência (Lapoujade, 2017) a combater juízos irritantes que surgem contra a vida criativa e estético-artística.

E, por fim, o texto convida à beberagem para uma embriaguez, filosófica ou não, ação que pode nos levar às transgressões diversas rumo à existência plural ou às conversas sobre as transvalorações no teatro, esperando de você, que aqui chegou, um sim ao convite feito. Afinal, dizer sim é algo além de um procedimento no jogo teatral: é dizer sim à vida festiva e lúdica. É entrar no sonho.

A APARIÇÃO DAS AULAS-SONHOS³

A atividade docente se concretiza na interação com o que está ao redor de quem a realiza e, talvez, o grande desafio seja se dispor a se refazer neste encontro. A docência teatral que realizo tem sido uma busca continuada de um exercício de refazimento, ou seja, uma experiência que se faz e refaz também em mim mesma, um arrancar e mexer na identidade professoral social que insiste em querer dominar, mas que é, ao mesmo tempo, atacada, felizmente, por um modo de deixar aparecer algo de mim que não se sabe o que poderá vir. Uma aula é sempre cheia de sensibilidades e informações vindas de tudo que nos cerca. Ainda que esta professora que aqui fala ofereça algo para a comunidade discente, trazido de seus repertórios e arquivos cênicos e mais, arduamente colhidos, vivenciados, trabalhados, transcritos, inventados, preciso escutar repertórios e arquivos outros que se apresentam, dialogando com eles, jogando, brincando, sonhando, ou aprendendo, junto.

Tornei-me professora de teatro testemunhando as demandas e os perfis desejados para mim pela sociedade capitalista neste exercício profissional. A decepção, penso. A comunidade estudantil com a qual convivo é escutada por mim como quem quer aprender, aprender a aprender e também viver, sentir, jogar, inventar, se divertir, rir, tirar o sapato, tocar, colocar uma máscara, brincar, olhar a si e se experimentar em movimentos expressivos, se surpreender, tomar banho de mangueira, cantar uma marchinha de carnaval, fazer um carnaval mascarado, se sensibilizar com outras culturas e tradições performativas, festejar, atuar no teatro, agir com o teatro, viver o teatro em suas múltiplas manifestações. Trata-se de uma comunidade estudantil com a qual me relaciono buscando, portanto, fazê-la também compreender que não serei somente, para ela e cada estudante nela presente, uma guia, alguém que se localize na função primordial de facilitadora do ensino. Ser, portanto, uma sonhadora de aulas, pensando no que a professora-pesquisadora Sandra Mara Corazza (2019)⁴ ensina sobre a docência, talvez seja a melhor imagem que encontro hoje para o que tenho tentado percorrer e realizar como docente-pesquisadora. E com a inspiração de seus escritos, falarei aqui de aulas-sonho.

³ A expressão aula-sonho se inspira nas proposições que faz a professora-pesquisadora Sandra Mara Corazza (2019) sobre uma docência poética.

⁴ O trabalho da referida professora, mencionado nas referências deste texto, encontra-se com o acesso datado em 15 de outubro de 2023, propositalmente, como lembrança, cumprimento e homenagem às professoras e professores em seu dia comemorado no Brasil.

Em três décadas no exercício da docência teatral na UFMG, nas chamadas aulas práticas de atuação, improvisação e processo criativo de composição cênica, venho sendo inundada de várias experiências de ensino-aprendizagem que, ao longo deste tempo, se fortalecem em diálogos com minhas atividades de pesquisa e de administração no âmbito do serviço público federal, como também em conversas diárias com todas as pessoas que compõem esta comunidade, entre trabalhadores terceirizados, técnicos e administrativos, docentes, estudantes e visitantes. Uma das experiências é fazer a sala de aula se expandir no seu espaço físico e temporalidade ganhando o corredor, a portaria, o saguão, o gramado, a rua em frente à Escola, um lugar fora da Escola, fora da cidade, do estado, do país e uma vida outra.

Permitir-se aparecer, abrir-se para encontrar um outro ser, fazer expandir aquele sentir primaveril no qual tudo brota e um rubro vigor surge, são convites feitos à comunidade estudantil com a qual convivo. Eis um princípio de trabalho docente em teatro que também insiste em um tipo de jogo com todo o ser de quem nele se encontra. Jogo para uma ação poética de atuação.

Assim, dentro de um percurso docente variante que realizo, existem aulas-sonhos que marcam uma ação poética do florestar(-se), em uma perspectiva contra colonial na medida em que é destacado o valor da experiência na relação com o mundo para além das aparências urbanas e suas edificações concretas, bem como combate-se o antropocentrismo. Nelas uso não somente princípios como também metáforas ancoradas na relação com a natureza, em suas passagens, com processos de nascimento e morte, bem como no reconhecimento de outros seres e seus movimentos expressivos, para configurar procedimentos de jogos teatrais e treinamentos de improvisação e atuação. Isso compõe uma leitura interpretativa de arquivos sentidos e reunidos sobre treinamento em atuação cênica, de caráter mais performativo, revistos, particularmente, para a ênfase de uma abertura de si para o mundo, ou seja, o fora de si do costumeiramente urbano, da vivência do corpo dócil e bastante individualizado. Ou seja, busca-se sair de si para experimentar outras conexões sensíveis no conjunto dos conhecimentos e desejos de sonhar.

O Parque das Mangabeiras, na cidade de Belo Horizonte, abriga várias dessas práticas que realizo, entre suas áreas verdes, barrancos e trilhas que dão suporte às mínimas experimentações performativas interativas com estes ambientes, bem como ativa percepções para as diferentes vidas no convívio com seres diversos. Exercícios de aparição de estudantes de teatro no teatro de arena deste parque, um lugar com solo circular, sem paredes e teto, auxiliam na compreensão sobre nossa relação com o mundo a céu aberto. Ainda que se trate de uma forma arquitetônica teatral que também precise ser problematizada em sua fonte de inspiração colonial europeia, é um espaço circular que nos faz perceber outras dinâmicas espaço-temporais de relação com o mundo, outro modo de congregar comunidades, podendo ali serem estimuladas manifestações mais gestualizadas, com mais cantos-falas poéticas, ou ainda outros modos e sentidos de se contar uma história relembrando ou conhecendo práticas distintas para isso orientadas por performatividades de tradições diversas.

O Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais, com jardins em território amplo, contendo também algumas arenas circulares edificadas, também atendem tais aulas-sonhos e abrem percepções distintas nos processos de ensino-aprendizagem. Mas, neste local com diferentes áreas de conhecimento próximas em edifícios, talvez ainda precisemos compreender melhor o quanto somos interdependentes enquanto habitantes do universo e o quanto necessitamos sinali-

zar caminhos mais plurais para o teatro⁵. A falta de infraestrutura adequada para o ensino-pesquisa em teatro nesta instituição, que lance este conhecimento artístico em práticas diversas para o mundo, em interações variadas, sem a nostalgia ou desejo colonial da construção de um edifício teatral com palco frontal como solução estrutural para atendimento didático-pedagógica-investigativa para a área, atrapalha, inibe e por vezes impede até a compreensão do que podemos ser performativamente.

Outras aulas-sonho de atuação teatral que realizo se relacionam especificamente com o ato de mascarar-se. Isso pede uma investigação de cada um nelas envolvidas sobre pensar a si como abertura, como transitividade na relação com o mundo. Carrega também discussões complexas sobre se fazer intenso por meio de uma presença outra, um outrar-se, que faz descansar uma imagem anterior de si, ainda que não a apague, podendo veicular uma força visível de si. Um mascaramento é um processo de desconstrução do ser, mas não algo demolidor e sim revelador de uma aparição singular. Mascarar é, paradoxalmente, tirar certa máscara para fazer aparecer algo, por meio de outra, que pode não ter sido previsto, mesmo para máscaras com tipologias e simbologias específicas. Isso porque trata-se de um processo de abertura de si, um exercício de reinvenção do ser que, aprofundado em sua auto-percepção, toca no ato de refazer-se a si mesmo. Mascarar-se é, portanto abrir-se por meio de uma aparição performativa da invenção, da variação e da diferença. É deixar-se ser olhado pelas máscaras, pois elas nos olham profundamente desde que olhemos também para elas intensamente, imensamente. Neste olhar mútuo um movimento expressivo pelo corpo se inaugura e se fortalece. Com ele apareço em outra corporeidade e devo buscar ir além de uma aparência.

Uma outra complexidade neste contexto do mascaramento é seu estudo na relação com diferentes cosmogonias presentes nas culturas brasileiras, o que demanda aproximações responsáveis de investigação, mas que merece ser fortalecido junto aos estudos cênicos performativos.

Nas aulas-sonho busco preservar, assim, um princípio de não querer ser contabilista. Tomo aqui a figura do contabilista usada pelo artista cênico Étienne Decroux para afirmar seu temor ao oficialismo e à burocracia na ocasião em que foi convidado para ensinar atuação na escola Actor's Studio, no final dos anos 50, na cidade de Nova York (Braga, 2013, p.453). Tal afirmação se relacionava também ao espanto que Decroux parecia sentir diante do modo de alguém ver tudo pautado em contas, planilhas, demonstrativos, o que para ele seria o equivalente à maneira enrijecida de viver e trabalhar, bem como um tipo de vida que poderia levar alguém a paralizações distintas. Não sou contra a atividade contábil, esclareço, valorizando quem a realiza bem e com alegria. Mas, preciso usar aqui esta figura antiga, caricata até, do contabilista, pois considero a menção feita por Decroux pertinente, além de poder auxiliar no que vou expor a seguir, uma vez que um contabilista é aquela pessoa que acompanha os juros, as taxas, os balancetes, já tendo sido conhecida como um “guarda livros”.

Trabalhar em uma instituição de educação pública federal como a UFMG, por maior tempo, na qualidade de artista cênica-professora-pesquisadora de teatro exige, portanto, uma luta diária para

⁵ Sugiro a leitura da entrevista de João Paulo Barreto Yepamahsã a Luiz Davi Vieira Gonçalves na qual ele menciona, entre outros assuntos relacionados ao que aqui trazemos, o seguinte: “O sonho é uma linguagem, os cantos dos animais são uma linguagem de comunicação, de interação, os barulhos da floresta são uma linguagem, o corpo por si só já é uma linguagem síntese do cosmo” (Barreto Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 15)

alimentar as atividades realizadas sem que elas se tornem predominantemente burocráticas ou, por outro lado, sejam também percebidas de modo superlativo, com uma distinção superior, o que não compartilho. A noção de burocracia vem sendo estudada por diversos campos do conhecimento e o que me interessa aqui mencioná-la é falar de um modo de organização institucional que também é atravessada por um exercício de poder político (Morin, 1976) que, não necessariamente, pode desejar a autonomia das pessoas envolvidas nela ou mesmo um entusiasmo no viver.

Então, como fazer existir e continuar as aulas-sonhos paralelamente a uma busca de desinstitucionalização, de desburocratização e, ainda, de valorização sem superlativos do trabalho de docência e pesquisa realizados?

AS MATERIALIDADES SONHADAS NO JOGO DO ENTUSIASMO

Exercitar um vigor de profanação (Agamben, 2007) institucional pode ser um passo importante para as aulas-sonhos continuarem a existir, se transformarem e sinalizarem outras. De todo modo, adianto, pode ser que os sucessos disso não pareçam evidentes. Mas, eles existem e quero reconhecê-los dentro das circunstâncias dadas. Neste sentido, o viver des-institucional, em uma relação de ensino-aprendizagem-pesquisa é, portanto, em minha experiência, pautado na vibração do entusiasmo. Vou chamá-la aqui de embriaguez, ou da possibilidade da embriaguez e do ato de permitir o êxtase, apesar das contas, das planilhas, dos demonstrativos e das atividades burocráticas que, sim, também tenho que praticar no dia a dia institucional, mesmo não sendo da área contábil.

A embriaguez é uma noção proposta pelo filósofo F. Nietzsche (2006) relacionada a uma condição fisiológica imprescindível a todo tipo de criação. Não vou aqui abordar diretamente a sua proposição, ainda que sua influência se faça presente dentro do que aqui apresento. A aparição desta embriaguez se mostra na medida em que considero uma aula-sonho um modo de viver a docência com atitudes carregadas de força, de excitações, dilatações, fazendo assim acontecer uma vivência plena e poderosa de quem nelas se integre. Fazer uma aula, como é dito para o ensino-aprendizagem prático na área cênica, é um exercício de artesanaria de si que está interessado em produzir um tipo de felicidade. Portanto, sua preparação, planejamento, já é um fazer neste sentido. E realizá-la com uma comunidade estudantil é renovar a afirmação da vida, em modo festivo e artesanal, por meio de ações expressivas com e pelo corpo. Isso é, para mim, o que as aulas-sonho objetivam.

Afirmar a vida é uma maneira de esquecer-se de si, de misturar sonho e realidade, algo que nos faz balançar, titubear. A embriaguez, tratada pelo filósofo Jean-Luc Nancy (2020) é uma metodologia titubeante. Assim, titubear me parece um princípio e um caminho propedêutico na docência e no ato de pesquisar criadoramente. E, para viver isso, é preciso beber. O que é beber? Não é, sobretudo, matar a sede.

A beberagem que não somente mata a sede transgride algo. Há quem veja nisso um sentido de sagrado, uma certa mutação mística, ao além, e nisso se fixe. Há quem perceba a transgressão como ilusão do sagrado, contendo alguma comicidade. De fato, me percebo cômica neste sentido quando a beberagem me faz derreter em sentidos diversos e meu riso brota. E, do riso, movo não

somente com a bebida, mas também com o outro ser. Sim, o ato de beber aqui não é uma proposta solitária. O ser bêbado se torna, portanto, uma criação de existência múltipla, figuração jorrada das experiências moventes com a bebida e com o convívio com o outro

Eu bebo e, então, ensino a beber, pesquiso o beber. Ora, o ato de beber é um jogo, aqui usado como metáfora para o exercício de des-institucionalização da docência e do ato da pesquisa-criação.

O filósofo Nancy diz que o corpo é

um campo de derramamento e uma rede de fontes, de jorro, um bebedouro, um remanso (...) comportas cujo jogo entretém a vida no úmido, ou seja, na passagem, na permeabilidade, no deslizamento, na flutuação, no nado e no banho. Não é apenas no mesmo rio que Heráclito não se banha duas vezes, é no corpo mesmo. Ele nunca é ele mesmo sem já estar encharcado de estranheza, escoando novas molhagens. (2020, p. 24)

Como irrigar e inundar em um processo de ensino-aprendizagem-pesquisa teatral na arte da atuação? Pela embriaguez. “A embriaguez *exprime*, no sentido mais premente da palavra, da família da *prensa* e da *pressão*, o suco que propaga a partir dos licores que absorve”. (Nancy, 2020, p. 26. Grifos do autor)

Máscaras e mascaramentos têm sido licores que bebi, que possuem vários sabores e que tenho apresentado no ato de ensinar e pesquisar atuação. As máscaras-licores podem chegar temperadas de especiarias ou não. As chamadas “máscaras neutras” (Braga, 2013, p. 252), resultantes das que foram denominadas na pedagogia francesa de atuação, no início do século XX, por máscaras nobres, tempero-as na interculturalidade brasileira e as denomino de máscaras neutras diversas, fazendo-as de papietagem com cores plurais em tintas diversas, e não somente brancas-gesso ou marrons-couro. Estimulo o jogo de máscara com elas para vivenciar a neutralidade da existência na relação com as ancestralidades diversas que temos. Afinal, não me é possível desconsiderar, dentro da ideia mesma de neutralidade e os estados de atenção e calma que tais máscaras nos pedem, as grandes violências históricas existentes para com várias pessoas no Brasil e seus ancestrais. Que jovem pessoa brasileira consegue hoje conquistar a calma? É preciso refletir sobre isso. O recurso teatral de ensino-aprendizagem com a máscara neutra diversa toca em questões profundas, para além do exercício de um saber teatral que, em si, também traz questões complexas existenciais.

Máscaras-narizes de vários tipos de animais, feitas em látex ou outro material, são também usadas na beberagem que proponho como impulsionadoras de experiências de jogos de máscaras, sinalizando aberturas para transfigurações, em processos de reinvenção e imaginação criadora. Tornar-se boi, vaca, ave, foca, onça, rato, gato, cachorro, macaco, passam a ser caminhos para se tornar também uma batata, mula sem cabeça, um monte de folhas, a ventania, uma mesa, um ser híbrido, problematizando-se, assim, a noção ocidental dominante de humanidade, podendo tratar, também, da transumanidade na era do antropoceno (capitaloceno), algo que já deveríamos ter melhor aprendido com os nossos povos originários.

As máscaras-licores da *Commedia dell'Arte*, mesmo já possuindo fortes temperos, as coloco nos processos de aprendizagem e pesquisa para fermentar, borbulhar, passando por alguns derretimentos e criando contornos e expressões próprias nas mãos artesãs de estudantes. Já trabalhei

com máscaras *dell'Arte* cujo objeto cênico foi moldado nas referências do aleliê italiano dos Sartori⁶ (Alberti & Piizi, 2013) mas, aos poucos, fui fazendo misturas interculturais e, cada vez mais, valorizando as percepções de cada um que calçaria⁷ este tipo de máscara na aprendizagem do jogo de atuação. Deste modo, passei a motivar as turmas de estudantes a confeccionarem tais máscaras de tradição estrangeira, individualmente, em uma metodologia titubeante. E isso não é realizado sem uma discussão sobre porque e como ensinar-aprender este tipo de conteúdo na pedagogia teatral hoje, o que tem levado a discussões importantes que bebem na zoopoética, nas relações entre classes sociais ou mesmo no exercício do fazer algo com as próprias mãos.

O valor da prática manual artesã impulsiona uma percepção diferente de si e do que está ao redor. Quem manuseia algo, como em um ato de confeccionar sua própria máscara, integra variadas sensações entre a liberdade e o controle no fazer. Trata-se também de outra maneira que opto por ensinar-pesquisar o tornar-se outrem por meio da máscara ou de um mascaramento que, neste último caso, não se restringe ao rosto e pode ser criado e revelado em figurações abstratas ou mesmo como continuidade de uma máscara rosto⁸. Confeccionar uma máscara é um ato de produção de pensamento por uma ação corpórea, valorizando o silêncio da fala comunicacional e o dizer em outras vias, como a sensorial tátil. Este modo de artesanaria impacta sensivelmente o ensino-aprendizagem-pesquisa da atuação, pois mobiliza cuidados específicos com os materiais e ambientes envolvidos, além de exigir um alto compromisso no fazer que abraça quem o faz com grande envolvimento. Há, portanto, no ato de confeccionar uma máscara, uma proposta de reconfiguração da atitude pessoal diante de um mundo cujo valor digital e industrial é evidente. “A industrialização é um modo de saquear a infância” (Braga, 2013, p. 140) e é no movimento impulsivo da infância que encontramos outra referência para o jogo entre a realidade e o sonho. A artesanaria ensina também a viver uma infância possível e a titubear com ela. Quem manuseia criadoramente o nascimento de uma máscara, posiciona-se entre a realidade e o sonho, entre o corpo e o desejo, intensifica o seu ser. A artesanaria é um ato performativo, pois que é movência de tudo o que neste ato artesanal de criação da máscara está envolvido.

Entre a vivência com as máscaras acima citadas, bastante reconhecidas no mundo teatral ocidental, outros processos de mascaramentos são experimentados nas aulas-sonho que realizo. Uso sacos de papel, caixas, argila, recipientes e materiais diversos reciclados como impulsionadores de mascaramentos, incluindo também as situações de carnavalização mascareira. Proponho discutir, na ação experimental onírica cênica de aula a noção de pessoa humana presente ou transcriada. Isso faz surgir uma reflexão sobre a corporeidade pós-humana como, por exemplo, em discussões sobre

⁶ Refiro-me aqui ao Centro Máscaras e Estruturas Gestuais, em Abano Terme-Pádua, na Itália, onde o escultor e mascareiro Tarcísio de Campos Ribeiro (MG) aprendeu a confeccionar máscaras diretamente com Donato Sartori. Posteriormente, no ano 2000, ele confeccionou várias máscaras nestas bases estéticas, a meu pedido, para o acervo do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. O uso delas foi previsto para atender, desde aquela época, as aulas de jogo de máscara que eu já ministrava, no referido curso, na disciplina obrigatória de improvisação.

⁷ Calçar a máscara no rosto é uma terminologia que a associa a um objeto artesanal feito sob medida. Esta terminologia é encontrada na pedagogia francesa de máscaras do início do século XX e descrita por Jean Dorcy (Braga, 2013).

⁸ Desde 2017, o Departamento de Artes Cênicas da UFMG conta com a presença do artista visual e da cena Daniel Ducato como técnico efetivo em cenotécnica. Desde então, estabeleço parceria acadêmico-artística com ele para o ensino de confecção de máscaras dentro das disciplinas que ministro de improvisação, atuação e processo criativo. Sua experiência como mascareiro, figurinista e cenógrafo traz um ensino-aprendizagem específico de confecção de máscaras neste contexto das aulas. Antes de sua presença, as confecções de máscara eram realizadas com orientações variadas.

a ideia de melhoria de desempenho corporal e da adaptabilidade do corpo nas alterações da figura humana, ou mesmo sobre binarismos no par natural-artificial e, ainda, nas questões de gênero⁹.

Assim, a beberagem nas aulas-sonho se torna contínua e também propõe uma abertura de disposição dos seres mascarantes implicados nas experiências de ensino-aprendizagem-pesquisa para a percepção de mascaramentos variados. Com isso nos aproximamos de mascaramentos culturais brasileiros, buscando conhecer máscaras de rosto ou de corpo inteiro de influências indígenas brasileiras e africanas. E experimentamos confecções e improvisos com máscaras-bonecos e máscaras-maquagem (masquiagem¹⁰) que se apresentam na cultura performativa popular brasileira, em teatros de tradição, que podem também ser denominados como teatros populares.

Beber é diferente de comer. Beber pede abertura ao peso do líquido que vai passar sem mastigar. É na pança que tudo aparenta acontecer. A boca sente um gosto, mas o instante do gosto é rápido, ainda que possa ser gostoso. Mas, é na pança que a embriaguez exprime. É na pança, com os licores fermentados, misturados a outros sucos, que parece, então, acontecer o transbordamento do saber. Podemos senti-lo borbulhando na pança e não somente passando pela boca ou pensar sobre ele. A metáfora aqui não é fácil manter, mas, a ideia proposta é que beber implica em permitir que os licores concentrem algo, fermentem, aqueçam, evaporem e ajudem quem bebe a criar alguma aparição.

Os jogos de máscaras e mascaramentos pressupõem, em nossa experiência de aulas-sonho, auxiliar a fermentação dos licores na pança de modo que possam se tornar um bafo, um sopro, um bufo, uma aparição. As figuras mascaradas aparecidas giram rumo a uma existência plural. E, a partir delas, outras podem se preparar para vir, pois serão figuras diferentes daquela que alguém diz ainda ser uma bela figura à semelhança de um determinado deus. Tornar-se ave, tornar-se ser das águas, tornar-se fogo, tornar-se com chifres, tornar-se Caipora, tornar-se velha, tornar-se boi... tornar-se algo indefinido e além. Esta é uma aparição tonta, inebriada, circulante entre realidade e sonho que dá gosto ver surgir.

Portanto, as máscaras giram, giram, embriagadas, se se permitirem beber. A aparição delas inunda os sentidos. Aparições que são tomadas de bebidas interculturais.

Dia desses, diante da aparição de uma máscara-cabeça de um Boi, inspirada no brinquedo Bumba-Meu-Boi e confeccionada no contexto da aula, conversava com o grupo de estudantes sobre os teatros de tradição no Brasil. Apresentava, junto a isso, as problemáticas que percebo em suas realizações no país em razão de possíveis perpetuações, neles, de apresentações estereotipadas de suas figuras, bem como da contínua propagação de um tipo de imaginário religioso. Apesar disso, um estudante surgiu-me encantado. Outro estranhou, pois aquele, aquilo que via aparecer, bem, como chamar? Seria folclore? Uma figuração da infância, de escola? Aquilo aparecia, enebriava e ao mesmo tempo jorrava uma reflexão profunda sobre as manifestações culturais performativas brasi-

⁹ Em diversos processos criativos relacionados ao ensino e à pesquisa-criação, com a composição de espetáculos, seja dirigindo-os, seja atuando neles, experimento mascaramentos distintos, desde 1993, que se expressam em diálogo com uma maquiagem grotesca, com outros objetos, ou são máscaras de acento ou, ainda, meia-máscaras.

¹⁰ Ou masquilagem. Esta terminologia foi mencionada pela professora-pesquisadora Béatrice Picon-Vallin em uma disciplina ministrada por ela no Doutorado em Artes Cênicas da UNIRio-RJ, em 2006, que cursei, sobre a arte do teatro entre a tradição e a vanguarda. O termo foi citado para falar de experimentações de máscaras e masquiagens feitas pelo *Théâtre du Soleil* (França) entre 1976 e 1980, a partir de estudos de textos teatrais de W. Shakespeare.

leiras. Bem, não seria hábito problematizar tanto ou se encantar tanto? E a aula-sonho de teatro, de atuação, apareceu, assim, estranhada.

Como servir uma bebida para que todas as pessoas se sintam à vontade em querer prová-la? Quais bebidas servir?

A brincadeira pode ser um caminho. O brinquedo¹¹. Compreendo que no percurso do ensino-aprendizagem que realizo por uma atuação performativa, ora mais improvisada, ora não, o titubear continua como metodologia, pois é o meio de não se ter medo de aprender, bem como aprender a aprender. É um modo de transgredir a vida burocrática da docência e da pesquisa. O jogo se joga com titubeios. Há giros, cambaleios, rodopios, atordoamentos e caídas. Aí deve-se levantar. Pode haver deslumbre, pode não haver. A aparição embriagada, o rodopio de mascarantes, pode trazer excessos ou pode fazer pausa e dilatar o tempo com o seu movimento. A aparição mascarada é uma perda de si para encontrar-se com o outro. A máscara é um convite para um estado de movência e seu jogo pode também esgotar aquele que joga. Pode ser um desmaio da embriaguez. Ou uma saturação. De todo modo, é um desgarramento. Uma dissolução de laços, para lembrar das palavras do filósofo Nancy¹².

TRANVALORAR PARA EXISTIR DIVERSAMENTE

Criar uma ação poética performativa pede, em nosso desejo de aulas-sonho, a artesanaria para uma transformação. A beberagem tem fundamento artesão. Ela pode ser meio para uma transvaloração da performatividade e também de cada um de nós. Mas, a máscara objeto para um rosto e o mascaramento expandido, se apresentam e se movem para além da criação de efeitos plásticos corporais visuais. Há uma experiência instigante, com a máscara e o mascaramento, de descolamento de si, de alteridade, de revelação e de expressões multiplicadas. Pode-se desarticular também, com um jogo de máscaras, a comunicação do dia a dia, abandonando-se, ainda que temporariamente, as razões burocráticas do conviver. A noção de humanidade também pode se ampliar por meio de um jogo de máscaras, sinalizando uma multinaturalidade quando nos permitimos a nos tornarmos outrem. Ou seja, o jogo de máscaras traz transgressões.

Transgredir o humano e tornar-se trans-humano ou pós-humano têm sido um debate crescente e aliado de projetos tecnológicos que enfatizam melhorias de desempenho dos corpos humanos, ou mesmo correções às imperfeições que eles possam trazer. Isso se faz para além do teatro.

Mas, fora do teatro e dentro dele devemos perguntar: avançar o humano para que mesmo?

Embriagar-se pode ajudar a conversar sobre o quanto ainda estamos presos no patriarcado, no patrimonialismo, na misoginia, na hierarquia entre espécies na natureza e o quanto necessitamos

¹¹ Mencionar brinquedo é lembrar aqui, propositalmente, da performance cultural de tradição brasileira que ainda é chamada de folguedo, dança dramática ou teatro folclórico. Nas aulas-sonho que realizo o brinquedo mascarado está incluído, ora inspirado no Bumba-Meu-Boi, Cavalinho Marinho e Reisado, ora em outros mascaramentos culturais, estudando-se a ludicidade performativa.

¹² Estudos sobre o jogo também se encontram na filosofia de Georges Bataille. Isso pode ser consultado em meu livro sobre Étienne Decroux e a artesanaria da atuação (Braga, 2013) onde apresento o pensamento batailliano a respeito do jogo, da arte soberana e da experiência interior.

caminhar para uma sociodiversidade, uma multinaturalidade que vai refutar a noção redutora de humanidade que ainda pode estar arraigada em nós.

Os jogos de máscara e mascaramento são assim. Jogos de gozo. Embriaguez. E tais jogos parecem ainda ser tabu, mesmo em uma escola de teatro, pois falta ao trabalho teatral universitário, à educação universitária, no séc. XXI êxtase, entusiasmo, beberagem. Falta jogo. Ou será que errei a ordem dos algarismos romanos e falo do séc. XIX, de Decroux? Nem sei.

Saúde!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALBERTI, C. & PIIZI, Paola (Eds.) **Museu internacional da máscara: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

BARRETO YEPAMAHSÃ, João Paulo; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. In: DUARTE, A. Figueiredo; TERENA, Naira (Curadoras). **Teatro e os povos indígenas**. Janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2021. P. 12-23.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

CALLAI, Cristiana; RIBETTO, Anelice (Org.). **Uma escrita acadêmica outra: Ensaio, experiências e invenções**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

CORAZZA, S. M.. O direito à poética na aula: sonhos de tinta. **Revista Brasileira de Educação**, v. 24, p. e240040, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/vbryMCqrWWYkVFdQkQH9QnD/#>. Acesso em: 15 out. 2023.

LAPOUJADE, David. **Existências mínimas** Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1, 2017.

MORIN, E. e outros. **A burocracia**. Lisboa: Socicultur, 1976.

NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez**. Trad. Vera Casa Nova e Juliana Gamboji. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**. Ou como se filosofa com o martelo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O MIOLO DA ESTÓRIA, DE LAUANDE AIRES: apontamentos sobre a viabilidade de um teatro de pesquisa na periferia

Vicente Carlos Pereira Júnior¹

RESUMO

Com *O miolo da estória*, monólogo que estreia em 2010, na cidade de São Luís (MA), o ator, pesquisador, dramaturgo e encenador Lauande Aires efetua uma mudança de rumo em sua trajetória e assume profunda investigação artística sobre as matrizes culturais da tradição do Bumba-meu-boi maranhense em sua relação com a cena contemporânea. Este artigo analisa o trabalho de Aires enquanto luta por uma prática artística autônoma na periferia, entendendo-o como estrategicamente informado sobre subdesenvolvimento e dependência, marcas da inserção do Brasil no capitalismo internacional, pelo que defende um maior reconhecimento daquela obra pelo campo da produção teatral no país, destacando sua relevância para o necessário reposicionamento do fazer artístico especializado face a alguns desafios que estão postos para as sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; teatro de pesquisa; Lauande Aires.

ABSTRACT

The monologue *O miolo da estória*, that opens in 2010, in the city of São Luís (MA), represents a turning point in the career of Lauande Aires, time when that actor, researcher, playwright and director starts a profound study on matrixes of Bumba-meu-boi, a cultural tradition in the State of Maranhão, in its relationship with contemporary theater. This article sustains that the work of Aires, as a fight for an autonomous artistic practice in the periphery, has been well-informed about underdevelopment and dependence, marks of the participation of Brazil in international capitalism, and advocates, therefore, his larger recognition by the Brazilian field of theatrical production, considering his relevance for the necessary repositioning of the specialized artistic production face to some defies posed to contemporary societies.

Keywords: Brazilian contemporary theater; research theater; Lauande Aires.

Dois trabalhos teatrais assinados por Lauande Aires (São Luís - MA, 1978) puderam ser acessados por públicos de diferentes cidades, estados e regiões brasileiras. Trata-se, especialmente, do seu monólogo *O miolo da estória* (2010) e, de maneira mais restrita, *Atenas, Mutucas, Boi e Body* (2017). O primeiro cumpriu uma circulação na Região Norte pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011 e uma circulação nacional, em 2013, pelo projeto Projeto Palco Giratório, promovido pelo Sesc. O segundo espetáculo, que conta com elenco de dois atores e uma atriz e uma instalação

¹ Doutor em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), atua, desde 2012, como analista de cultura do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc). Ator formado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), seus temas de interesse são gestão cultural, políticas culturais, curadoria, direção teatral e dramaturgia. E-mail: vicenteorama@gmail.com

cenográfica mais complexa que a do primeiro, foi apresentado em São Luís e pôde ser visto em todas as capitais da Região Norte, além de Cuiabá e Teresina, quando de sua participação no Projeto Sesc Amazônia das Artes, em 2018.

O fato dessas obras terem sido apresentadas fora da cidade onde foram criadas e de integrem esses circuitos ampliados de difusão artística confere reconhecimento aos elevados esforços e à abnegação que definem a trajetória teatral de Lauande Aires, em especial à sua opção de, em determinado momento, investir em projetos de pesquisa desenvolvidos no longo prazo. Mas ainda que a sua seleção pelas curadorias e comissões das instituições supracitadas constitua uma recompensa e um incentivo para continuar se dedicando a um modo de produção demasiadamente restrito e restritivo como o do teatro de pesquisa, será possível nos questionarmos se essa obra já foi razoavelmente experienciada e se já desdobrou consideravelmente o potencial crítico que comporta. Essa dúvida se torna significativa se levamos em conta as atuais exigências de equiparação e de representatividade nos espaços de difusão e de visibilidade artística e os reclames para que aqueles agentes em posições de autoridade no campo das artes cênicas no país assumam maior consciência de seus privilégios e contribuam para que esta arena da produção sensível seja mais efetivamente permeada pela diferença, assunto que já debatemos aqui (Pereira Júnior, 2018).

Lauande Aires cresceu e morou, durante a maior parte de sua vida, no Coroadinho, bairro pobre e com fama de violento da periferia de São Luís, considerado uma das maiores favelas do Brasil². Ali, aos 14 anos de idade, começou a fazer teatro, participando de um grupo ligado à Igreja Católica, depois se formou ator pelo Centro de Formação Técnica, da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Maranhão e construiu sua vida baseada nesse ofício. Seu monólogo *O miolo da estória*, produzido quando Aires completava 18 anos de dedicação à linguagem teatral, é considerado por ele sua obra mais autoral, trabalho em que encontrou “um caminho que me interessa trilhar, que me traz dignidade, que faz eu me reconhecer naquilo que eu quero dizer”, trabalho que comprova a “importância de você definir o que quer dizer, ou de buscar algo para dizer, ainda que você não saiba o que é” (Aires, 2022, p. 694).

Mas o tempo que antecede a produção daquela obra é descrito como um período de angústias, quando Aires se ressentia de estar desenvolvendo, sobretudo, “teatro por encomenda” (Aires, 2012, p. 31), isto é, obras que respondiam a demandas de outros artistas ou contratantes, cumprindo muitas vezes objetivos que ele não considerava como sendo propriamente artísticos. Constatava, à época, que “havia realizado inúmeros projetos para empresas e continuava sem dinheiro, havia produzido uma série de textos e a maioria continha discursos alheios” (Idem, pp. 43-4), o que o levava a se questionar sobre a relevância teatral daquelas suas variadas realizações:

No final de 2009, a Santa Ignorância Cia de Artes [coletivo ludovicense de que Lauande Aires fazia parte desde 2006] chegava aos doze anos de constituição e atuação no cenário maranhense, numa caminhada que transitava entre espetáculos infantis, teatro empresarial ou de encomenda, intervenções e performances poéticas, sem, no entanto, ter incursionado em um só projeto de pesquisa cênica. Como componente mais jovem e encarregado, além da atuação, da produção de dramaturgia e música para a cena, comecei a operar na sensação de vazio, na ausência de grupo, de procedimentos de criação e pesquisa de linguagem (Cutrim, 2019, p.01).

² G1 Maranhão. “Região do Coroadinho é a 8ª maior favela do Brasil, aponta IBGE”, 24/3/2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2023/03/24/regiao-do-coroadinho-e-a-8a-maior-favela-do-brasil-aponta-ibge.ghtml>> Acesso em 06 out. 2023.

O teatro de pesquisa apresentava-se, portanto, ao artista insatisfeito com as perspectivas e resultados de sua duradoura dedicação ao teatro, como uma via obrigatória para conquista da autonomia de sua produção, condição para um maior domínio da enunciação teatral, para a descoberta e para o desenvolvimento da sua própria voz em cena. O processo de investigação, desobrigado dos prazos e ditames de um contratante e da urgência da comercialização dos espetáculos, foi tomado como oportunidade de desenvolver e aprofundar conhecimentos e técnicas, vertendo-os para a criação de trabalhos de maior originalidade, pretendendo prestar, assim, contribuição mais efetiva ao seu campo de atuação. Convém perguntar, então, por que o modelo do teatro de pesquisa se apresenta tão tardiamente para um artista que já contabiliza quase duas décadas de ofício? Quais as implicações sociais da decisão de Lauande de se engajar em um modo de trabalho que se caracteriza pela duração estendida de seus processos e pela incerteza de seus resultados?

Pierre Bourdieu, em suas análises sobre o mercado dos bens simbólicos, falando a partir de um país - a França - onde a cultura é um assunto de Estado, nos lembra que o alcance de uma posição de maior autonomia em um campo artístico ou intelectual determinado como o campo teatral, isto é, uma posição em que seja possível romper laços com o mundo externo e privilegiar os laços com as “necessidades intrínsecas” da própria obra (Bourdieu, 1968, p. 114), não se dá de forma voluntarista simplesmente. De acordo com ele, “a posição ocupada e a maneira de ocupá-la dependem de toda a trajetória conducente à posição, ou seja, dependem da posição inicial, a da família de origem, também ela definida por uma certa trajetória” (Bourdieu, 2007, p. 167).

Não que isso seja novidade para alguém que, como Aires, reconhece habitar a periferia de uma cidade que ele mesmo designa como “periferia teatral”, lugar em que quando “você fala ‘teatro’, as pessoas, quando muito, vão saber do prédio” (Aires, 2022, p. 705). Ele sabe melhor do que ninguém os desafios e as dificuldades inerentes ao fato de ser o primeiro, de ter que abrir caminhos e descobrir por conta própria as especificidades da profissão: “Eu sou filho de uma classe operária e semianalfabeta (...) que eu saiba, eu sou o primeiro artista. Artista, nesse sentido da palavra. E, profissional, com certeza. Alguém que escolheu isso como ofício” (Aires, 2022, p. 693). Entende, a partir da própria experiência, como a sua decisão de fazer do teatro um meio de vida representa desvio estratégico da trajetória familiar e comunitária: “Eu consigo fazer teatro porque meu pai não me levou pra obra, pra que eu pudesse estudar um pouco e fazer teatro. E ele acreditou que eu podia fazer teatro, que era melhor do que bater massa de cimento e tal” (Idem, p. 700).

O encontro com o teatro pela via da igreja, na favela do Coroadinho, e a possibilidade que o adolescente e depois o homem encontraram de corresponder a algumas das demandas dessa linguagem artística é percebido como chamado, como destino: “Eu não escolhi, ele me escolheu. (...) não foi assim: ah, vou fazer teatro! Eu não pensei em fazer teatro” (Idem, p. 701). Essa trajetória que se anuncia e que vai se consolidando em um setor produtivo fortemente enraizado nos valores e nos modos de vida de uma cidade de maior porte como São Luís é respaldada por cumprir, de algum modo, as promessas de desejável elevação do status social de sua família, pessoas que “vieram do interior do Estado (...) eram meio que refugiados para que eu não nascesse no interior (...) Tivessem um filho que pudesse nascer na cidade” (Idem, p. 693).

A dedicação ao teatro traz, contudo, retorno financeiro incerto e incipiente e Lauande não tarda a compreender que se trata de profissão avessa à concentração de renda. Ausentes as perspec-

tivas de aumento significativo de seus ganhos econômicos e dada a completa indisposição de abandonar aquele ofício que o escolhera, ele entende que aquela sua vocação pressupõe capacidade de conviver com algum nível de privação. Tal condição converte-se na oportunidade, ou no pretexto, que justifica e estimula uma nova forma de inserção naquela atividade produtiva. Uma vez que os caminhos que o “teatro de encomenda” ou que o teatro de maior apelo comercial lhe ofereciam não representavam recompensa substantiva a que se apegar, o artista periférico constata ser, portanto, mais vantajoso investir esforços no desenvolvimento de formas que o realizassem. Percebe, então, que as chances de evoluir, de se sentir mais verdadeiramente recompensado nesta profissão, estão atreladas à possibilidade de criação de algo inédito para o teatro, algo necessário e autêntico, do ponto de vista de sua intuição e dos seus anseios mais pessoais.

No processo de transição de um modo de produção teatral mais dependente e menos comprometido com as necessidades intrínsecas de desenvolvimento daquela linguagem artística para o modo produtivo do teatro de pesquisa, Aires recupera dois *insights* que teriam sido decisivos para a definição do projeto criativo que passaria a dominar seu interesse e a dirigir seus esforços. O primeiro, teria ocorrido durante sua participação em um projeto teatral “com características educativas, motivacionais e destinado para público específico” (Aires, 2012, p. 27). Contratado para criar e apresentar quatro espetáculos destinados a incentivar o desenvolvimento local sustentável e o cooperativismo numa dada região do interior do estado do Maranhão, ele ouviu de uma palestrante a seguinte interpelação: “O que vocês têm aqui que se estraga?”. De acordo com ele, a resposta da audiência teria sido “coco babaçu, buriti, manga”, ao que a palestrante teria replicado: “Pois isso que está se estragando é a riqueza de vocês. Então nós precisamos beneficiar a manga, beneficiar o babaçu, beneficiar o buriti” (Aires, 2022, p. 699). Aquela fala teria compelido o pensamento de Aires da riqueza material para a riqueza imaterial do seu Estado:

Quando eu ouvi isso, eu pensei na cultura popular. O que que se estraga no Maranhão? É Bumba-meu-boi, é cultura popular. São os folguedos. É Tambor de Crioula, é Cacuriá, é Dança do Lelê, são danças populares. (...) É isso que se desperdiça aqui e que a gente não sabe o que fazer” (Ibidem).

Assim como os frutos que amadurecem e que se perdem sem beneficiamento técnico que seja revertido em proveito dos habitantes do território, também a cultura popular constitui ativo altamente explorado pela indústria do turismo e pelas lideranças político-partidárias, sem que sua riqueza seja devidamente apropriada pelos sujeitos que a realizam e sem que se expanda, transformando a dura realidade social que eles enfrentam. Sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão, um dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011, p. 45-6) informa que:

Ao vislumbrar o potencial do Boi para atrair turistas para o Estado, os poderes públicos passaram a dar especial atenção ao folguedo, destinando grande volume de recursos para as programações juninas que têm o Bumba-meu-boi como principal atração e criando uma demanda para o mercado de bens culturais. Os recursos empregados em campanhas na mídia interna e externa, em pagamento de cachês aos grupos integrantes das programações e na montagem de infraestrutura para as apresentações foram elevados de forma vultosa nas duas últimas décadas. Esse investimento influenciou na dinâmica dos grupos, sobretudo no tocante ao ciclo do Bumba-meu-boi, de modo geral, e à musicalidade, indumentária e crescimento dos grupos de Bumba-meu-boi de orquestra, de modo particular.

O segundo *insight* teria ocorrido durante uma festa de São Pedro, data importante do calendário junino do Bumba-meu-boi, na qual os grupos e os brincantes reverenciam o santo protetor dos pescadores, diante de uma igreja em sua homenagem. Trata-se, segundo Aires (2022, p. 704), de uma festa que reúne o sagrado e o profano – “as pessoas entram bebendo, entram já bêbadas. Tem os bares fora. Música alta, reggae. É um grande balaio de gato (...) mas pra reverenciar o santo”. Numa dessas festas, quando o dia já amanhecia, Lauande teria visto um miolo brincando, um miolo em particular que “dançava muito bonito” (Ibidem).

O miolo é o brincante que, na brincadeira do Bumba-meu-boi, conduz o simulacro do boi sobre as próprias costas. De acordo com Maria Michol Pinho de Carvalho (1995, p. 144), o miolo é “o elemento humano que dança debaixo do boi e que, com sua energia, dá vida ao animal, por cujos movimentos é responsável”. Lauande surpreendeu-se, naquela ocasião, como a qualidade da presença de um determinado miolo, dançando e subindo de Joelhos os muitos degraus da igreja de São Pedro:

A energia dele era tão grande que as pessoas começaram a ficar em volta assim, a abrir pra ele passar e eu fiquei observando. Aí fiquei na dúvida se ele estava daquela forma porque ele estava tomado de uma outra força espiritual, se ele estava só embriagado (...) eu fiquei muito impressionado com a qualidade de energia que ele tinha ali, que fazia um terreiro todo se voltar pra ele, num momento em que está um turbilhão de festa, de sonoridades, pessoas, né? (...) E me perguntando: quem é esse homem? (...) Quem é esse homem que está no centro da festa de Joelhos? Tomado por uma emoção... Que tipo de redenção ele veio fazer aqui nesse dia? (Aires, Ibidem).

É notável que aquelas duas vivências, que Lauande considera terem sido decisivas para a gestação de *O miolo da estória*, alcancem o Bumba-meu-boi como ponto de chegada. Isso porque tal manifestação cultural é inerente à vida familiar e comunitária do artista:

O boi se fazia presente nas histórias de meu pai, nas minhas primeiras investigações do mundo, nas primeiras brincadeiras e até na morte de familiares. Mas passei a maior parte da infância e da juventude, negando-as, sentindo-me obrigado a participar de festas populares em companhia de meus pais, que faziam questão de estarem ali com a família. Eu preferia o algodão doce e a roda gigante do Parque Folclórico da Vila Palmeira (Aires, 2012, pp. 39-0).

Mas a visão da performance hipnotizante do miolo aliada à compreensão do trabalho e da técnica como instâncias capazes de transformar a realidade local transmutariam a relação de Aires com a tradição. Instigado a olhar mais atentamente para a matéria prima que sobeja ao seu redor, ele vislumbra a desproporção de investimentos dedicados às apresentações juninas do Bumba-meu-boi, quando turistas são convidados a experimentarem a “legítima cultura maranhense”, e a indigência das políticas para as artes no estado, em que está implicada a precariedade de meios para o desenvolvimento do seu teatro, para a sua autonomia enquanto artista profissional. Ele que, por suas origens, esteve desde sempre imerso naquela tradição; mas que, como tantos outros de sua geração, cultivados sob o signo da superioridade dos valores da urbanidade, dela se distanciou; vê-se obrigado a fazer um caminho de volta. Sente-se motivado a reapropriar-se daquele ativo cultural relevante e ressignificar sua relação como ele, quase que como um requisito para dignificar, para qualificar o seu trabalho de criador:

Então eu fiquei pensando: tem alguma coisa aqui que as pessoas veem, que eu não consigo ver. E eu acho que tá na hora de eu conhecer um pouco mais disso que tá no meu entorno. Aí surge a ideia de trabalhar com as coisas que estão no entorno. O que está ao meu entorno? O Bumba-meu-boi, a perspectiva do brincante... (Aires, 2022, p. 700).

Inaugurando nova fase do seu modo produtivo, em que persegue maior consciência do discurso, maior domínio da técnica, maior autoridade sobre os resultados, Lauande assume o Bumba-meu-boi como conhecimento e como linguagem, passa a investigar seus sentidos e valores, dimensões partilhadas por seus realizadores na materialidade de suas relações, mas que nem sempre se oferecem a uma fácil e imediata leitura, pressupondo um caminho de aprendizagem. Seu trabalho se inicia, portanto, pela organização e pelo estudo de uma bibliografia teórica sobre o tema e pelo estabelecimento de laboratórios práticos com o intuito de aprender a dança do Caboclo de Pena, um dos personagens da tradição. Esses laboratórios são guiados por um amigo e brincante experiente, Leonel Alves e buscam “entender essa brincadeira que pulsa e explode em nossos pés, mas que nem sempre temos consciência das partes que a compõem” (Aires, 2010, p. 01).

Enquanto processo de pesquisa, toda criação de *O miolo da estória* foi sistematizada em cadernos de direção já digitalizados pelo próprio artista e gentilmente compartilhados para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Aquele documento revela uma divisão de procedimentos que abrange: a-) uma rotina de treinamentos corporais que procuram assimilar a movimentação dos diferentes personagens do Bumba-meu-boi, b-) a leituras de textos teóricos, dentre os quais muitas etnografias sobre aquela complexa cultura do Maranhão, c-) a escrita de um monólogo, em que o imaginário do ator, pesquisador e dramaturgo constrói respostas para os mistérios advindos da visão inspiradora do miolo : “eu fiquei com aquilo dez anos, eu fiquei dez anos pensando naquele homem (...) Quem é esse homem? O que ele faz? O que ele sonha?” (Aires, 2022, p. 703).

É na solidão da sala de ensaios que essas três frentes de trabalho precisam se unificar, sedimentando-se no corpo do artista, principal meio da encenação. Processo sacrificante que cobra o seu preço em paciência, dedicação e abnegação, no ritmo de uma pesquisa teatral que se deseja rígida e confiável em seus resultados. Assim, em 20 de janeiro de 2010, Aires (2010, p. 11) vangloria-se da “solidão quase completa” que lhe permitia acessar os registros do próprio treinamento em vídeo e fotografia, ocasião em que pôde experimentar e se aprofundar em cada movimento, sem a preocupação “de fazer correto”. No dia 25 de agosto, seu relato assume um tom de queixa: “A solidão tem me consumido muito e tenho sentido muita necessidade de alguém na plateia” (Idem, p. 42). Em 12 de setembro, quando já contava nove meses de ensaios, reflete sobre o enorme investimento de tempo nos laboratórios para chegar a um resultado ainda tão pequeno mediante tudo o que intenta realizar e conclui, resignando-se: “Pois assim é o teatro e assim é minha solidão nesse teatro” (Idem, p. 52). Por fim, seu último registro, 27 de outubro, mais de um mês decorrido desde a estreia de *O miolo da estória*, no Teatro Alcione Nazareth, resume um pouco do que já foi dito sobre a decisão do artista de centrar seus esforços no modo produtivo do teatro de pesquisa: “Estou cansado, tenso e liso, sem dinheiro para resolver as emergências, mas não estou frustrado! Estou dentro do meu processo de solidão e irregularidades” (Ibidem, p. 61).

Foi durante a leitura de etnografia intitulada *Todo ano tem* e realizada por Regina Prado junto a grupos de Bumba-meu-boi do estado do Maranhão que Lauande afirma ter chegado ao servente de pedreiro como figura do mundo do trabalho capaz de iluminar a existência dos brincantes miolos. Assinalando o baixo reconhecimento social que acomete os indivíduos que se dedicam a animar o boi, a autora apontava para algumas ideias difundidas entre os próprios participantes, segundo as quais “o miolo não é personagem”, é “papel unicamente instrumental”, sendo que “o que faz, não o faz por ele, mas pelo boi” (Idem, p. 05). Como o servente ou ajudante de pedreiro, profissional que desempenha a função mais pesada em uma construção, o miolo “executa a tarefa mais extenuante da noitada”, “função mais desprestigiada da brincadeira”, sendo, portanto, segundo palavras do próprio Lauande, “o mais subalterno dos empregados” (Ibidem).

Tal descoberta faz com que o papel central de *O miolo da estória*, João Miolo, seja um servente de pedreiro, personagem às voltas com as precárias condições de moradia em uma favela de São Luís e que, sobrevivendo de miserável ordenado recebido pela lida nas construções, dedica-se a atuar como miolo em um determinado grupo, tarefa que desempenha em devoção a São João, o verdadeiro dono da brincadeira do Bumba-meu-boi (Carvalho, 1995, p. 39).

Os paralelos entre João Miolo e Lauande Aires não se resumem às suas residências situadas em favelas, mas acompanham o levante de um operário da cultura por posição mais valiosa no seu campo específico de atuação. No caso de João Miolo, ele aspira à expressão pela voz, isto é, num momento de indignação quanto à sua condição, ele exterioriza o desejo de se tornar cantador, alcançando uma participação de maior visibilidade e tida como mais importante no contexto do Bumba-meu-boi. Convencido do estigma acerca da inferioridade e da insignificância da sua função e impedido de alçar à posição de cantador, João declara que não será mais miolo, que não fará mais brincadeira: “Me chame só de João ou então não me chame de mais nada, porque eu não sou nada mesmo” (Aires, 2012, p. 173).

Na dramaturgia assinada e encenada por Aires, aquela é a *hybris* do herói, a qual será punida por determinada fatalidade, abrindo caminho para o retorno resignado ao ofício de vocação, revestido então de nova importância. Considerando ter sido justamente a performance exuberante de um miolo, vista por sob a barra do manto do boi, aquilo que ressignificou o valor da tradição para Lauande, podemos presumir que sua obra, enquanto esforço pelo desenvolvimento de um método e pela elaboração de um discurso desde a periferia, sonhe em reconectar o artista popular com a relevância incomensurável do seu fazer, iluminando um domínio técnico insuspeito e magistral, corporificado e transcendido por um homem desprovido de estudos, de reconhecimento e de condições dignas de existência: “Mas como é que se dá isso? Como é que eu tenho um ator profissional que não sabe se mexer, não sabe falar, não sabe aplicar um gesto e eu tenho um brincante da cultura popular semianalfabeto, embriagado, que tá ali inteiro” (Aires, 2022, p. 698).

É por isso que, ao testemunhar a qualidade de presença do miolo, durante a festa de São Pedro, e inevitavelmente compará-la ao seu próprio desenvolvimento enquanto artista da cena, Lauande Aires tenha se questionado não apenas sobre a validade de sua formação técnica e sobre a qualidade das experiências profissionais que vinha tendo até então, mas também quanto a uma eventual hierarquia entre os saberes vernaculares e a cultura letrada, que a sua própria trajetória prestigiava. Desmentida a ideia de tal linha evolutiva, ele pôde recusar a perspectiva de uma for-

mação artística em abstrato, baseada apenas na assimilação de técnicas e na enunciação de textos pautados na relação com outros contextos geográficos e históricos e no desenraizamento de potencialidades e problemas de seu território. Potencialidades e problemas que dizem respeito à viabilidade mesma de sua sobrevivência enquanto artista autônomo na periferia, afinal, a indigência do miolo, depositário de saber ancestral³, lida com as mesmas ou com questões muito próximas às do artista teatral subalterno que luta pela dignidade e pelo direito de se dedicar de corpo inteiro ao seu processo criativo.

Ao se abrir para aqueles dois *insights* que indicaram o caminho da pesquisa, Lauande Aires soube rejeitar a separação entre a sua formação artística escolarizada e o conhecimento disseminado e incorporado pelos sujeitos habitantes de sua periferia teatral. Sem renunciar ao conhecimento escolar conquistado por seus próprios esforços e pelos esforços das gerações que o antecederam, ele reconhece a importância decisiva de promover o intercâmbio entre aqueles dois mundos, em proveito de uma maior autoconfiança daqueles que vivem em seu território quanto ao seu valor, criatividade e inteligência e quanto à possibilidade de um necessário reposicionar-se no mundo.

Endereça-se, assim, por seus próprios meios, a velho problema do pensamento crítico brasileiro, desses que permanecem em aberto e cuja gravidade é atualizada no avanço sem tréguas do neoliberalismo, da imputação obrigatória da lógica dos mercados financeiros e dos algoritmos da internet sobre as nossas vidas. Referimo-nos aqui às reflexões de Celso Furtado (2012, p. 45) sobre as implicações entre subdesenvolvimento e dependência cultural e tecnológica, ou sobre criatividade e mudança social. Para o renomado economista e primeiro ministro da cultura brasileiro, o desenvolvimento enquanto ampliação do “campo do que é imediatamente possível” (Furtado, 1978, p. 73) estaria estritamente ligado às possibilidades de uso da criatividade nas decisões quanto às destinações do excedente, isto é, daquilo que determinada coletividade dispõe para além de sua estrita subsistência. Para ele, no contexto do desenvolvimento industrial capitaneado por nações europeias, teria sido a valorização da criatividade a responsável direta pela modernização dos processos de produção e pela consequente transformação dos modos de vida, por meio da difusão mais ampla dos progressos da técnica e da ciência. Contudo, durante o processo histórico, a racionalização dos meios de gestão do excedente acumulado teria prevalecido sobre as finalidades sociais em que tais recursos poderiam ser aplicados. Ao longo deste processo, a criatividade teria sido canalizada, por obra das nações capitalistas centrais e das classes dominantes de nações periféricas como o Brasil, para formas racionalizadas e mais restritivas de reprodução do excedente, proporcionando absurda concentração de renda e bloqueando a emergência de processos políticos emancipatórios, prejudicando “a tomada de consciência de grupos e classes” (Furtado, 2012, p. 46). Em países como o Brasil, “a difusão da civilização industrial foi uma consequência de sua inserção no sistema de divisão internacional do trabalho” (Ibidem), onde a fase “primário-exportadora” foi sucedida por uma nacionalização da indústria apoiada em técnicas transplantadas de “sociedades que se encontram numa fase mais adiantada do processo de acumulação” (Idem, p. 48). Furtado avalia que esse tipo

³ O Bumba-meu-boi é manifestação cultural abrangente e polissêmica, constituída por diversidade de componentes e matrizes históricas, aglutinando contribuições de diferentes povos formadores da população brasileira – sendo percebidas variações locais, desde a Região Sul até a Região Norte do país. É bastante acentuada sua ascendência africana, para além das influências europeia e indígena. Os registros históricos mais antigos sobre a sua presença nas cidades dão conta de uma forma de divertimento dos escravizados, ressaltando, deste modo, o protagonismo das populações negras na sua realização (IPHAN, 2011).

de industrialização dependente, com sua ênfase nos processos de acumulação e baixo estímulo às diferentes formas de criatividade social, com sua crônica ausência de estímulos à ciência e à arte, é responsável por agudas contradições sociais, firmando-se mesmo como uma sociedade “que pretende reproduzir a cultura material do capitalismo mais avançado privando a grande maioria da população de bens e serviços essenciais” (Idem, p. 33).

Ao forjar condições para uma evolução mais desobstruída de seu processo criativo, redirecionando a sua relação com a técnica e perseguindo uma qualificação da sua relação com os substratos culturais e com os sujeitos do seu território, Lauande Aires implica sua pesquisa teatral em um processo de mudança social mais amplo. Nele, está implícito não apenas sua inserção de forma mais competitiva no seu campo de produção sensível específica, mas também seu compromisso com o desenvolvimento local sustentável, entendido como inseparável do seu próprio desenvolvimento enquanto artista. Desenvolvendo espetáculos teatrais que resultam de longos e rigorosos processos investigativos, sistematizando e estruturando sua pesquisa enquanto método de formação de atores e de construção de personagens⁴, defendendo uma notável dissertação de mestrado⁵, Lauande Aires, tendo escolhido olhar para o que havia de disponível ao seu redor, para artistas que, a despeito da imensa expressividade, sequer se reconheciam como dignos de serem chamados artistas, revolveu e renegou camadas de exclusão e de impossibilidade. Por isso, considero que, ao ser mais conhecida, não só pelas plateias habituais de teatro e por aqueles que se dedicam à viabilidade de processos artísticos experimentais no Brasil, mas também por quem usualmente não frequenta apresentações do chamado teatro de pesquisa, sua obra possa disparar novos processos, estimular ousadias e possa, também, é claro, satisfazer anseios de beleza, prazer e fantasia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Lauande. **Anotações O Miolo da Estória**. Caderno de Direção. São Luís, 2010 (inédito).

_____. **Entre o chão e o tablado**: a invenção de um dramaturgo. São Luís, Edição do Autor, 2012.

_____. Entrevista. In: PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. **Ensaio hegemonia**: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean et al. **Problemas do estruturalismo**. Tradução de Moacir Palmeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é o bumba meu boi do Mara-

⁴Vide: CUTRIM, Lauande Aires. “Demonstração técnica ‘O ator brincante nos passos do boi’”. In: Youtube, 09 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ldORMlu9HKs>> Acesso em 15 out. 2023.

⁵CUTRIM, Lauande Aires. O ator brincante: um brinquedo-treinamento nos passos do boi. Dissertação (Mestrado). São Luís: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão, 2021.

nhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.], 1995.

CUTRIM, Lauande Aires. Santa **Ignorância**: da batida do bumba meu boi ao ritmo da cena. São Luís, 2019 (inédito).

FURTADO, Celso. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. **Ensaio sobre cultura e sobre o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: Iphan/MA, 2011.

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. Teatro e contra-hegemonia: um estudo sobre o campo das artes cênicas no Brasil do século XXI. In: **Anais do X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)**, v. 19, n. 01, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106>> Acesso em 15 out.2023.

TEATRO E COTIDIANO URBANO: a materialidade da vida cotidiana urbana e seu uso na construção da cena teatral

André Carlos Capuano¹

RESUMO

O projeto de pesquisa de mestrado apresentado no XII Congresso Nacional da ABRACE² tem como objeto a materialidade da vida cotidiana urbana e seu uso na construção da cena teatral. Estão sendo realizados levantamentos de categorias e conceitos que possam contribuir com a apreensão do cotidiano urbano e com a apreensão das relações que se estabelecem entre esse cotidiano e o teatro. Por isso, na pesquisa estão sendo revisitadas as teorias de pensadores e pensadoras que investigaram o cotidiano, o urbano e o teatro, e também a intersecção entre essas esferas. A revisão bibliográfica inclui as obras de Agnes Heller, Gyorgy Lukács e Milton Santos. O pensamento crítico desses autores está sendo utilizado para observar os trabalhos teatrais do USO - Teatro Urbano.

Palavras-chave: Cotidiano urbano; teatro; materialismo; procedimento artístico; território.

RESUMEN

El proyecto de investigación de maestría presentado en el XII Congreso Nacional de ABRACE tiene como objeto la materialidad de la vida cotidiana urbana y su uso en la construcción de la escena teatral. Se están realizando levantamientos de categorías y conceptos que puedan contribuir a la comprensión de la cotidianidad urbana y a la comprensión de las relaciones que se establecen entre esta cotidianidad y el teatro. Por lo tanto, en la investigación se revisan las teorías de pensadores que investigaron la vida cotidiana, la vida urbana y el teatro, así como la intersección entre estas esferas. La revisión bibliográfica incluye las obras de Agnes Heller, Gyorgy Lukács y Milton Santos. El pensamiento crítico de estos autores está siendo utilizado para observar las obras teatrales del USO - Teatro Urbano.

Palabras clave: Vida cotidiana urbana; teatro; materialismo; procedimiento artístico; territorio.

PONTO DE PARTIDA

Com consciência e enfoque variados por parte dos fazedores de teatro, a vida cotidiana urbana está presente em todas as criações cênicas desde o tempo em que elas passaram a acontecer nas cidades. Isso porque, ainda que a forma e o conteúdo da obra não explicitem o dia-a-dia urbano,

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na linha Estética e poéticas cênicas da UNESP-IA, sob a orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado. Bolsista CAPES. Diretor e ator de teatro, coordenador da pesquisa USO – Teatro Urbano. E-mail: andrecauano@gmail.com

² O trabalho foi apresentado no GT Territórios e Fronteiras. Além da fala, foi compartilhado um vídeo sobre o USO – Teatro Urbano, que pode ser visto em: <https://youtu.be/2s4YfrkADqc>

os modos de vida dos artistas que fazem a obra e do público que a especta são pautados por esse cotidiano, e, assim, o acontecimento teatral é influenciado por ele.

Alguns artistas de teatro se interessam em lidar diretamente com essa realidade, dentre os quais aqueles que se direcionam para espaços que congregam elementos característicos da vida cotidiana urbana e, ali, realizam criações cênicas na presença desses elementos. Consequentemente, de diferentes modos, ruas dos centros das cidades, avenidas, calçadões comerciais, parques, praças, árvores sobre o asfalto, rios poluídos, barbearias, serralherias, passarelas, viadutos, entre outros locais, passam a ser interseccionados à prática do teatro.

Assim, esses locais característicos da vida cotidiana urbana são metamorfoseados em elementos cênicos, ou ainda, a materialidade cênica passa a incorporar a materialidade do cotidiano da cidade. Vale ressaltar que essa materialidade é composta não apenas pelas estruturas arquitetônicas, mas, fundamentalmente, por pessoas que operam suas cotidianidades em tais estruturas.

O projeto de pesquisa que estou desenvolvendo no mestrado enfoca essas relações entre o teatro e a cotidianidade da cidade, tendo como tema a materialidade da vida cotidiana urbana e seu uso na construção da cena teatral. Nessa investigação estou revisitando os processos de criação teatral realizados pelo USO - Teatro Urbano. Esses trabalhos estão sendo refletidos à luz das teorias da vida cotidiana de Agnes Heller, da estética de Gyorgy Lukács, bem como do pensamento sobre lugar, espacialidade, cidade e urbanidade de Milton Santos.

O cruzamento desses trabalhos e pensamentos tem como objetivo refletir sobre o que está em jogo nas criações artísticas que se dão na zona fronteira entre teatro e cotidiano urbano. Como os artistas lidam com a materialidade da vida cotidiana? Quais são as especificidades de criação teatral exigidas por essa materialidade? Como essa materialidade influencia os processos de criação em todo o seu percurso, ou seja, na elaboração de projetos de criação, nos modos de ensaiar as cenas, nas apresentações e temporadas dos espetáculos, nas observações dos efeitos das obras, entre outras atividades constituintes de tais processos?

A pesquisa partiu da hipótese de que novos modos de fazer teatro são experimentados quando os projetos artísticos se deixam levar pelo movimento do cotidiano urbano na intenção de apreender essa realidade e criar com ela. Desse modo, espetáculos podem ser criados em parceria com a cidade, ou seja, estabelecendo alianças artísticas com as pessoas durante o exercício de suas atividades, usos, costumes e pensamentos cotidianos.

DESEJOS DE TROCAS

Com a pesquisa que está sendo realizada, pretendo contribuir com reflexões e práticas do teatro feito com a cidade, dialogando com artistas e projetos artísticos que se aproximam do cotidiano urbano para tentarem criar teatro com essa esfera da vida.

Por isso, o olhar está sendo por meio de um instrumental teórico que auxilia na apreensão da vida cotidiana, e também na apreensão da zona fronteira entre essa esfera e a esfera da arte. Desse modo, acredito ser possível adentrar mais complexamente os territórios fronteiros criados pelos projetos artísticos do USO – Teatro Urbano, e verificar as materialidades que estavam em jogo

ali, bem como observar se ocorreram e quais foram as transformações das partes envolvidas nos processos, ou seja, do teatro e dos cotidianos urbanos locais.

Penso que insistir em refletir sobre a interdependência entre arte e vida cotidiana urbana é um modo de problematizar a falsa cisão entre essas realidades, a qual inspira uma separação crescente entre os que fazem arte e os que não fazem arte. Esse afastamento se deve em parte pela divisão social do trabalho, a qual, por um lado, possibilitou que especialistas pudessem se dedicar ao aperfeiçoamento das artes, elevando-as a patamares altíssimos e complexos, e por outro lado, promoveu a falta de tempo das outras pessoas, que não são artistas, para a relação com a arte.

Esse afastamento contribuiu para compor o panorama atual, onde a maior parte dos fazedores de teatro reclama da falta de público diversificado e de interlocutores para suas criações, enquanto a maior parte da população brasileira nunca foi ao teatro e considera essa forma de arte bastante distante da sua vida.

Esse problema é enfrentado por alguns artistas e grupos através do engajamento na elaboração e na implementação de projetos públicos, de leis de incentivo e leis de fomento ao teatro, com foco no amplo acesso de público e na circulação de peças, na formação de público, e no desenvolvimento frutivo das pessoas; também através de apresentações de espetáculos em locais de grande circulação de pessoas, como ruas, escolas, praças e afins; também por meio de projetos de formação artística direcionados para um público amplo; e também, pela busca da construção de uma prática cênica que tenha a rua como parceira, que crie junto com as pessoas da cidade, ultrapassando a utilização da rua como cenário e das pessoas que ali circulam como público. Um teatro feito com a cidade, para a cidade. Esse modo de enfrentamento da cisão entre teatro e vida cotidiana urbano é o interesse do meu projeto de pesquisa.

Penso que compreender a materialidade da vida cotidiana possa enriquecer o percurso de processos teatrais que tenham como foco a diminuição das distâncias entre a arte e o cotidiano urbano. Isso porque, levando em conta as especificidades da matéria da vida cotidiana urbana pode-se repensar a elaboração dos projetos de criação, os procedimentos de ensaios, as escolhas de encenação, os meios de produção, as maneiras de realizar temporadas, os parâmetros de avaliação dos resultados, dentre outros elementos que constituem a totalidade de uma criação teatral. A especificidade do cotidiano urbano exige tratos teatrais específicos, que estejam de acordo com a singularidade da matéria com a qual se cria?

Pressuponho que o estudo que está sendo feito poderá ser do interesse de artistas que buscam diálogo com o cotidiano da cidade, bem como de pessoas que refletem sobre os trabalhos criados nessa relação. Essa consideração é fruto do contato inicial que tive com as teorias que estão agora me guiando na pesquisa de mestrado, as quais desde 2019 influenciam a prática teatral que eu realizo em espaços urbanos junto ao USO.

USO – Teatro Urbano³ é uma insistência artística que existe desde 2004, nascida da pergunta: e se a corda ou a roda que delimitam o espaço cênico em espetáculos de rua fossem ampliadas, incluindo um espaço cada vez maior, mais pessoas, mais relações, mais arquiteturas, mais situações, mais ações, mais objetos, mais árvores, mais carros, mais animais, mais cidade... Como seria um te-

³ Para mais detalhes sobre o USO, acessar o artigo CAPUANO, A. & TORRES MACHADO, V. (2021), em <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>

atro feito assim? Desde então, coordenei diversos experimentos, com a participação de dezenas de artistas que permaneceram por tempos variados na investigação, em diferentes espaços do centro da cidade de São Paulo.

Depois de duas décadas de uma jornada de tentativa de criação teatral de aproximação crescente entre o teatro e a vida cotidiana na cidade de São Paulo, cheguei a encruzilhadas e becos sem saída com os quais eu não conseguia mais criar, de tão perto do asfalto que eu estava.

Por isso, em 2019, me dirigi à academia, ao curso de filosofia, em busca de pensamentos que possibilitassem minha permanência no asfalto, nas encruzilhadas e nos becos sem saída, porém com maior capacidade de criação teatral imbricada com o dia-a-dia da cidade. Assim, encontrei Agnes Heller e sua teoria do cotidiano, bem como a teoria estética de Gyorgy Lukacs. Esses dois pensadores estão contribuindo categoricamente para a compreensão do meu trajeto como artista teatral nas “ruas” da cidade de São Paulo, bem como começaram a indicar novos caminhos de criação cênica em parceria com a complexidade urbana. Também foi o contato com eles que me levou ao encontro com o geógrafo Milton Santos, para a busca da apreensão da constituição da cidade e do urbano no Brasil.

À vista disso, pressuponho que a pesquisa que está sendo realizada possa vir a ser relevante para a reflexão e para a prática teatral de pessoas interessadas no teatro que tem como foco a cidade.

PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO AOS PENSAMENTOS SOBRE A VIDA COTIDIANA E A ARTE EM HELLER E LUKÁCS

Segundo as correntes de pensamento marxistas que são defensoras do método materialista histórico dialético, “o homem vive em muitos mundos, mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade.” (KOSIK, 1995, p.29). Assim, a interpretação de uma realidade se dá “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade.” (KOSIK, 1995, p.35). É preciso se aproximar do objeto, se deixando levar por seus movimentos, uma vez que, de acordo com José Chasin (s/d, p.07), “a verdade é regida pelo objeto, não é regida pela consciência. [...] O que não quer dizer que a consciência não seja um elemento do real. [...] A perspectiva da dialeticidade é buscar a ideia no real, [...] a consciência tem a regência, o primado cognitivo do objeto”.

Esse foi o caminho através do qual Agnes Heller se aproximou da materialidade da vida cotidiana. Contrária à escassez de material filosófico sobre o assunto e ao idealismo que depreciava o cotidiano nos pensamentos que a precederam, ela buscou apreender, nas palavras de Gyorgy Lukács (apud. HELLER, 1987, p.13), “la vida cotidiana como totalidad específica”. Lukács afirma que através de sua investigação e exposição em *Sociologia da Vida Cotidiana*, Heller nos oferece

Un cuadro conjunto en el cual tenemos con nitidez frente a nosotros, no solamente las funciones de la vida cotidiana, sino la misma vida cotidiana en el concreto ser-así de su génesis, de sus límites, de su actuar auténtico. Este complejo de problemas extremadamente importante de la vida social es de este modo expuesto por Agnes Heller con mayor claridad,

globalidad, con mayor disponibilidad para desarrollos ulteriores, de lo que habían hecho los escasos autores que hasta ahora se han ocupado de tan importante tema. Ésta es la razón por la que su escrito representa uno de los estudios más importantes de todo el campo de investigación sobre la génesis y el devenir del ser social concreto. (LUKÁCS, apud. HELLER, 1987, p.14).

Segundo Heller (1987), a maior parte das pessoas, durante a maior parte do tempo de suas existências, vivem na cotidianidade, independentemente de terem ou não terem consciência disso. Ninguém pode escapar da vida cotidiana porque é ela que propicia a sobrevivência de cada pessoa e, também, a continuidade da existência da espécie humana. É o mundo onde nascemos e onde aprendemos a nos mantermos vivos, realizando todas as atividades necessárias para isso, de uma maneira eficaz para os padrões sociais em vigor.

Fundamentada pelo pensamento de Karl Marx (2010), Heller (1987) aponta que nas sociedades determinadas pela propriedade privada - vinculada à produção mercantil, ao trabalho assalariado e à divisão do trabalho -, as pessoas deixam de lado seus interesses mais genéricos, ou seja, seus interesses de humanidade, e a vida cotidiana se dirige quase em sua totalidade para os interesses particulares. Em consequência do processo de exploração da força de trabalho, o interesse particular da maior parcela da população mundial foi reduzido a comer, beber e dormir, ou seja, um interesse apenas na sobrevivência. Enquanto isso, a outra parcela da população defende suas particularidades menos miseráveis economicamente, mas também imediatas, pensando nos benefícios próprios que garantam o bem-estar de si mesmo independentemente do que ocorra com a espécie humana.

Porém, Heller considera que esse panorama de rebaixamento de vida não é intrínseco à vida cotidiana, mas é um sintoma de determinadas organizações sociais. Considera também que as transformações dessas organizações se dão por dentro do cotidiano, uma vez que o cotidiano é o "fermento secreto de la historia" (HELLER, 1987, p.20). Assim, na vida cotidiana estariam os caminhos para as revoluções, bem como se encontrariam ali os motivos de alguns fracassos revolucionários. Em vista disso, Heller (1987, p.6) se dedicou a elaborar uma teoria da vida cotidiana que "no negase su afinidad con la enajenación y, sin embargo, afirmase al mismo tiempo que junto a la estructura intrascendible de la vida cotidiana y a pesar de ella una vida cotidiana no alienada es también al menos concebible".

Nesse processo de enfrentamento da alienação por dentro da esfera da vida cotidiana, Agnes Heller considera a arte uma aliada, uma vez que ela contribuiria para a construção da individualidade das pessoas. Ou seja, a arte favoreceria a consciência de cada pessoa em relação à sua própria constituição particular e genérica, ampliando as possibilidades de escolhas no dia-a-dia que valorizariam a humanidade.

Além dessa relação de efeito da arte sobre a vida cotidiana, há uma relação mais vital na teoria de Heller, a qual segue a visão de Lukács (1966) em sua investigação sobre a Estética: a arte nasceu da vida cotidiana e a ela sempre retornará. A vida cotidiana "representa para Lukács la fuente primitiva del pensamiento - es decir, del comportamiento - estético y científico. Ambos brotan del pensamiento cotidiano para diferenciarse y regresar luego, en el proceso de la recepción, al lugar de donde salieron" (HELLER, 1987, p.5).

Para Lukács (1966), a arte seria uma objetivação genérica para-si nascida do terreno do cotidiano, assim como dele teriam nascido a filosofia, a política e a ciência. Essas objetivações teriam se originado na vida cotidiana em um longo processo histórico, pelo qual elas se diferenciaram aos poucos até se tornarem autônomas e chegarem às suas próprias constituições. Essa diferenciação e autonomia não significaria uma separação, uma vez que haveria uma conexão necessária com o terreno de origem. A arte, por exemplo, sempre retornaria ao cotidiano e novamente partiria dele, em um processo de transformações recíprocas.

Entretanto, a divisão social do trabalho, a mesma que possibilitou o nascimento, o desenvolvimento e a autonomia da arte - através da permissão social dada a algumas pessoas para dedicarem o tempo de suas vidas para produzir e pensar obras artísticas -, também fez com que a maior parte da sociedade não tivesse tempo para se relacionar com a arte, uma vez que essa parcela precisa vender cada vez mais o seu tempo e a sua força de trabalho para sobreviver. Assim, separaram-se de um lado os artistas especialistas e de outro o restante das pessoas, como afirma Heller (1983, p.39):

A defasagem entre o criador e o receptor é hoje frequentemente questionada também em referência à arte; é considerada uma funesta herança da divisão do trabalho. Com efeito, se analisarmos o conjunto da arte nos últimos dois séculos da época burguesa, veremos que a defasagem entre quem cria a arte e o seu público ampliou-se e se aprofundou enormemente. Trata-se da expressão do fato de que a criação do belo deixou de ser parte orgânica da vida cotidiana dos homens. [...] O receptor que não pertence ao "setor" pode apenas "consumir" [a arte e a] a filosofia.

As teorias da vida cotidiana de Agnes Heller e da estética de Gyorgy Lukács têm uma conexão íntima e direta, declarada pelos próprios autores, e seu estudo conjunto oferece um material vastíssimo e complexo para análise tanto da arte, quanto do cotidiano, e ainda da intersecção entre ambas as esferas da realidade.

No entanto, no decorrer do meu estudo inicial sobre esse material, senti a necessidade de investigar a especificidade do urbano para pensar o teatro feito com a cidade e para a cidade, bem como tive a necessidade de apreender, ainda que inicialmente, questões urbanas específicas do Brasil. Por isso, entrei em contato com o pensamento de Milton Santos, e pude verificar que sua teoria tem muito em comum com Heller e Lukács, uma vez que esse geógrafo realizou suas investigações em bases marxistas.

PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO AO PENSAMENTO DE MILTON SANTOS SOBRE ESPAÇO, URBANO E CIDADE

Milton Santos se dedicou a desenvolver uma geografia que fosse capaz de abarcar a complexidade do objeto que ele considerou o centro do estudo dessa ciência: o espaço, o qual é determinante e determinado em sua conexão com as relações sociais. Além disso, Santos buscou elaborar uma

geografia que conseguisse apreender as particularidades da urbanização em países do hemisfério sul, especialmente nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento. Nesses países periféricos, Santos observou um processo de urbanização instável, descontínuo e com enormes diferenças sociais, o que torna ainda mais complexa a leitura dessas realidades.

Assim como Agnes Heller e Gyorgy Lukács, Milton Santos também opera com uma metodologia que apreende o objeto de estudo através de suas particularidades e de suas múltiplas relações com outros objetos, em busca da compressão de uma totalidade cada vez mais abrangente. Sua base metodológica é o materialismo histórico e, assim, a divisão social do trabalho é um elemento central em seu pensamento, como se pode verificar nesta afirmação:

Toda análise urbana, para ser válida, deve apoiar-se em categorias que levem em conta, ao mesmo tempo, a generalidade das situações e a especificidade do caso que se deseja abordar. Julgamos que um instrumento adequado pode ser obtido através, de um lado, do estudo das funções urbanas e sua redistribuição, em um dado momento, como resultado da divisão social do trabalho e da divisão territorial do trabalho e, de outro lado, do reconhecimento das condições preexistentes, que incluem o espaço construído. [...] As condições preexistentes, heranças de situações passadas, são formas, isto é, resultam de divisões de trabalho pretéritas. As novas divisões do trabalho vão, sucessivamente, redistribuindo funções de toda ordem sobre o território, mudando as combinações que caracterizam cada lugar e exigindo um novo arranjo espacial. (SANTOS, 1994, p.125-126).

Santos é um expoente da corrente geográfica denominada Geografia Crítica (DINIZ FILHO, 2003), a qual analisa os problemas geográficos em seus vínculos com o funcionamento do capitalismo. Essa linha geográfica faz uma forte crítica epistemológica às geografias Tradicional, Quantitativa e também às visões geográficas *comportamentais* e *perceptivas*, porque elas legitimariam e/ou ocultariam os interesses - das classes dominantes - que influenciam massivamente na produção do espaço. A Geografia Crítica tem uma visão “humanizada e politizada do espaço” que “se contraporia aos conceitos meramente empíricos, abstratos e a-históricos trabalhados pelas demais vertentes da Geografia”. É uma geografia que está do lado das classes exploradas e que luta por uma revolução social libertadora (DINIZ FILHO, 2003, pp.312-314).

Em *Por uma Geografia Nova* (2004), Milton Santos apresenta diversas categorias de análise geográfica que têm como objetivo a transformação social através da apreensão da realidade do espaço e da destruição das máscaras que encobrem a ideologia de exploração capitalista. Em suas palavras (2004, p.262):

A sociedade se transforma em espaço através de sua redistribuição sobre as formas geográficas, e isto ela o faz em benefício de alguns e em detrimento da maioria; ela também o faz para separar os homens entre si, atribuindo-lhes um pedaço de espaço segundo um valor comercial: e o espaço-mercadoria vai aos consumidores como uma função de seu poder de compra. O estudo do espaço exige que se reconheça os agentes dessa obra, o lugar que cabe a cada um, seja como organizador da produção e dono dos meios de produção, seja como fornecedor de trabalho. [...] É chegado o tempo em que uma nova geografia pode ser criada, porque o homem começa, um pouco em toda parte, a reconhecer no espaço trabalhado por ele uma causa de tantos dos males que o afligem no mundo atual. Por isso, como propõe o uruguaio G. Wettstein (1973, p. 7), somente restam ao geógrafo duas alternativas: “justificar a ordem existente através do ocultamento das reais relações sociais no espaço ou analisar essas relações, as contradições que elas encobrem, e as possibilidades de destruí-las”.

Uma das categorias que Milton considerou central no estudo do espaço foi a Formação Econômica Social, oriunda do pensamento de Marx. De acordo com o geógrafo, essa categoria “nos ajuda a fugir das posições metodológicas que fragmentam a realidade, e destarte conduz a uma análise do espaço segundo uma problemática que privilegia a totalidade social”. Segundo Santos (2004, p.p. 238-239), considerar a “renda da terra”, a “luta de classes”, “o papel ideológico da arquitetura e do urbanismo”, etc, de modo isolado é um erro. Porque essas categorias são “um momento, uma região, da realidade total, uma estrutura subordinada e autônoma ao mesmo tempo, autônoma pelo fato de estar dotada de determinações que lhe são próprias”. Em diálogo com a Formação Econômica Social de Marx, Milton Santos formulou o conceito *formação sócio-espacial*, o qual, segundo Santos (2004, p.247) “não visa a acrescentar uma só linha ao debate semântico sobre as formações sociais, mas sugerir uma nova dimensão – a dimensão espacial, que nos parece fundamental”. Com esse conceito, Milton Santos, elevou o espaço geográfico a uma *instância social*, e operou “a passagem de um espaço estático, visto como um palco das ações humanas, para um espaço dialético, produto do trabalho social” (MACHADO, 2017, p.73).

Santos busca a compreensão do espaço para que seja possível a transformação dele em espaço propício à humanidade. Porém, não basta uma visão particular, ou apenas subjetiva, sobre o espaço. Essa apreensão criticada por Santos é própria das geografias da percepção e do comportamento, a qual considera

que cada indivíduo tem uma maneira específica de apreender o espaço, mas também de o avaliar. [...] se fundamenta no princípio mesmo da existência de uma escala espacial própria a cada indivíduo e também de um significado particular para cada homem, de porções do espaço que lhe é dado frequentar, não apenas em sua vida cotidiana, mas ainda durante lapsos de tempo mais importantes. (SANTOS, 2004, p.91)

Ele ressalta que esse modo de interpretar o espaço influencia na compreensão tanto do funcionamento quanto da organização espacial, uma vez que:

se o espaço não significa a mesma coisa para todos, tratá-lo como se ele fosse dotado de uma representação comum significaria uma espécie de violência contra o indivíduo e, conseqüentemente, as soluções fundamentadas nessa ótica seguramente não seriam aplicáveis. (SANTOS, 2004, p. 92)

Essa perspectiva impossibilita a apreensão real do espaço, porque promove confusões epistemológicas e, assim, gera falsas conclusões. Dentre elas, encontra-se a minimização da importância das “diferenças de possibilidades econômicas concretas, abertas segundo formas diferentes e em diferentes escalas aos diferentes indivíduos”, diferenças essas que são fundamentais nas definições espaciais. A geografia pautada na percepção minimiza esses elementos determinantes e maximiza a percepção individual, tendendo a confundir essa percepção com o próprio conhecimento. Parafraseando o poeta e filósofo alemão Walter Kaufmann, Santos (2004, p.94) escreve:

os partidários do "conhecimento imediato" sofrem de amnésia: o que eles alegam conhecer de imediato é, de fato, imediatizado por um processo histórico bem longo. O que agora aparece como auto-evidente não era óbvio no passado e o que parece simples é, na realidade, o resultado de um completo desenvolvimento "enterrado em simplicidade".

Outro elemento que Santos critica na visão comportamental sobre o espaço geográfico é a noção de liberdade. Nessa perspectiva comportamental, o indivíduo é considerado determinante da construção do espaço, ou seja, o ser humano teria liberdade absoluta, e não liberdade condicionada. Nesse pensamento, o ideal de pessoas livres é tomado como uma realidade já conquistada. Milton Santos (2004, p.95) indica que:

A geografia do comportamento estabeleceu-se sobre uma confusão entre a margem, diferente segundo os casos, deixada a cada indivíduo para escolher entre as formas possíveis de atuar e a possibilidade de atuar arbitrariamente, sem levar em conta condições reais de renda, de posição social, de oportunidades permanentes ou ocasionais, e mesmo de lugar. Em uma palavra, o fato de que a situação do indivíduo na produção é determinante não é reconhecido.

Na contramão das perspectivas da Geografia da Percepção e do Comportamento, bem como da Geografia Tradicional, Milton Santos (2004, p.96) aponta a predominância da força da coletividade em relação à força individual no que se refere à constituição do espaço:

O espaço, por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais. Quando Sartre (1960) se refere à contrafinalidade da matéria inerte é disso mesmo que ele fala, quer dizer, da supremacia da práxis coletiva (que é de fato uma práxis roubada à coletividade pelos grupos que a exploram) sobre as práxis individuais, cujo exercício é dependente. Erigir alternativas limitadas à altura de uma escolha absoluta é ofuscar a verdade dos fatos. O espaço evolui pelo movimento da sociedade total. Quando o indivíduo, exercitando o que lhe cabe de liberdade individual, contribui para o movimento social, a práxis individual pode influenciar o movimento do espaço. Sua influência, entretanto, será sempre limitada e subordinada à práxis coletiva. O comportamento, mais que conjuntural, é uma escolha limitada que não muda a situação do agente, mesmo se a ação deste é um agente de mudança.

Milton Santos finaliza *Por uma Geografia Nova* (2004, p. 267) fazendo um apelo aos geógrafos e aos demais cientistas sociais, e eu pergunto se esse apelo pode ser estendido aos artistas que pretendem criar com a vida cotidiana urbana:

Os geógrafos, ao lado de outros cientistas sociais, devem se preparar para colocar os fundamentos de um espaço verdadeiramente humano, um espaço que una os homens por e para seu trabalho, mas não para em seguida os separar entre classes, entre exploradores e explorados; um espaço matéria inerte trabalhado pelo homem, mas não para se voltar contra ele; um espaço, natureza social aberta à contemplação direta dos seres humanos, e não um artifício; um espaço instrumento de reprodução da vida, e não uma mercadoria trabalhada por uma outra mercadoria, o homem artificializado.

Por motivo de extensão do presente artigo e também porque até o momento da escrita dele eu estou apenas no começo da jornada em direção ao encontro do pensamento do maior geógrafo brasileiro, me limitarei a esses poucos apontamentos para indicar a potência que o pensamento de Milton Santos tem para as pessoas interessadas em criar teatro com a realidade do espaço urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS

O diálogo com as teorias da vida cotidiana, da arte e do espaço, respectivamente de Agnes Heller, Gyorgy Lukács e Milton Santos, tem a potência da construção de um rico instrumental crítico para a observação dos mais variados aspectos da relação entre o fazer teatral e a vida cotidiana das cidades onde esse fazer ocorre. As categorias apresentadas pelos autores podem enriquecer as análises sobre as criações teatrais que se interessam em lidar com a vida cotidiana urbana, e, na mesma medida, incentivar artistas a inventarem e/ou desenvolverem processos singulares de criação que atuem mais diretamente com as especificidades do cotidiano da cidade.

Através do encontro com tais teorias, a pesquisa USO - Teatro Urbano vem encontrando e construindo sentido e apoio de existência. Pôde-se refletir com mais inteireza as razões pelas quais insistimos em nadar contra a corrente, os porquês de permanecemos em um quarteirão do centro da cidade de São Paulo desde 2015 fazendo teatro em parceria artística com os trabalhadores e as trabalhadoras em seus locais de trabalho, ou seja, em lojas, em barracas, em carrinhos, em casa de jogos, em restaurantes, no horário comercial, em pleno pico da atividade cotidiana urbana. Pudemos entender que fazemos isso para assumir e lidar criticamente com nosso papel conquistado indiretamente na divisão social do trabalho, na qual ficou a cargo de poucos a lida com a arte, quando essa se tornou uma profissão de especialista. Cabe dizer que, no Brasil, essa divisão faz com que a maioria esmagadora das peças teatrais seja vista sempre por uma minoria da população, geralmente também artistas.

As teorias da presente pesquisa estão possibilitando uma observação mais precisa da variação das distâncias entre o fazer teatral do USO e o cotidiano da cidade, bem como auxiliando no desenvolvimento de ensaios e de dramaturgia ao dar maior entendimento aos Procedimentos Relacionais que foram criados nas últimas décadas.

Compreender um pouco mais a estrutura da vida cotidiana urbana brasileira possibilitou ao USO elaborar e realizar a construção de uma sede ambulante, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego. A criação e a produção da sede engajaram diversos trabalhadores do território; esse processo colocou o USO mais perto da tessitura cotidiana do território criando uma rede de pessoas envolvidas nas indicações de fornecedores de material, nas indicações legais para o funcionamento da Sede, nas dicas de melhor localização, na escolha do logotipo da sede, nos palpites sobre a carne e nas discussões em torno da programação trágica da sede.

Também foi inspirado nos estudos sobre Heller e Lukács, o projeto de montagem de Édipo Rei, de Sófocles, no quarteirão da República, com a participação de dezenas de trabalhadores. O qual está sendo reformulado a partir do contato com o pensamento de Milton Santos.

Vale ressaltar que o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi feito com aportes financeiros particulares, sem apoio público ou privado. E que Édipo Rei foi recusado nas duas edições de edital de incentivo à produção teatral da cidade de São Paulo nas quais foi inscrito. Além dos artistas do USO, participariam e seriam remunerados nesse projeto trinta e dois trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão da República, fazendo Édipos, Creontes, Jocastas, Sacerdotes e os demais personagens da tragédia de Sófocles. Considero que ampliar o olhar feito com o cotidiano urbano é necessário e urgente para que diversos projetos que buscam novas formas de criar teatro com a cidade não sejam impossibilitados de existir.

Referências

CAPUANO, André & TORRES MACHADO, Vinícius. A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. **Ephemerá: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas**, v.4, n.9, p.47-65, dez.2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>. Acesso em: 01 out.2023.

CHASIN, José. **Método dialético**. Aulas ministradas durante o curso de pós-graduação em Filosofia Política, promovido pelo Dep. de Filosofia e História da Universidade Federal de Alagoas, de 25/01 a 06/02 de 1988. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/j-chasin-metodo-dialetico.html?page=22>. Acesso em: 01 out.2023.

DINIZ FILHO, Luis Lopes. A Geografia Crítica brasileira: reflexões sobre um debate recente. **Geografia**, v. 28, n. 3, p.307-321, set/dez.2003. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/1111/12805> . Acesso em: 01 out.2023.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

HELLER, Agnes. **A Filosofia Radical**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HELLER, Agnes. **Sociologia de La Vida Cotidiana**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62, 1987.

LUKÁCS, Gyorgy. **Estética-Volume 1 a 4: la peculiaridad de lo estético**. 1.ed. Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A, 1966.

MACHADO, Thiago Adriano. Da formação social em marx à formação socioespacial em milton santos: uma categoria geográfica para interpretar o brasil?. **GEOgraphia**, v.18, n.38, p.71-98, fev.2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2016.v18i38.a13774>. Acesso em: 01 out.2023

MARX, Karl. **Manuscritos Econômicos-Filosóficos**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma economia política da cidade**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. 6.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.



20

VOZ E CENA



AS VOZES QUE CONTAM O CÍRIO DE NAZARÉ: Um relato sobre o processo de criação da contação de história A Festa da fé

Karla Campelo Pessoa¹

RESUMO

Este texto consiste em um relato de experiência acerca do processo de criação de minha contação de história intitulada "A festa da fé", produzida em 2019 na cidade de *Belém do Pará e apresentada até os dias atuais, geralmente no período da festa* do Círio de Nazaré. Ao longo do texto, aponto elementos culturais e as diversas vozes que compõem esta manifestação que fizeram parte da criação da dramaturgia e dos elementos visuais e estéticos da contação. Para isto, diálogo com as proposições de Paes Loureiro acerca do Círio e do universo da cultura amazônica e de Cecília Sales sobre processos de criação, utilizo também as acepções de Jan Assmann acerca do conceito de memória. Ressalto que para a construção do trabalho parto também de minhas vivências enquanto contadora de história amazônica.

Palavras-Chave: Contação de história; Círio; processo de criação.

ABSTRACT

This text consists of an experience report on the creation process of my storytelling called "The Faith Celebration", first produced in 2019 in the city of Belém do Pará, which is performed up to these days usually during the Círio de Nazaré festivities. Throughout the report, cultural elements and several voices expressed in the religious event are pointed out as part of the dramatic creation, and of the visual and aesthetic components of storytelling. For that, I dialogue with Paes Loureiro's statements on the Círio de Nazaré and the Amazonian culture, with Cecília Sales' premise on creation processes, as well as with Jan Assmann's concept of memory. I highlight that my own experiences as an Amazonian storytelling artist is the starting point for this work.

Keywords: storytelling; Círio; creative process.

AS VOZES QUE CONTAM O CÍRIO DE NAZARÉ: UM RELATO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA A FESTA DA FÉ

Minha memória de ouvinte é permeada de histórias vindas da ilha de Mosqueiro, no Pará, contadas pela minha avó. Histórias de visagens e assombrações eram as preferidas de minha avó Luzia que quando sentava na cabeceira da mesa de nossa casa, geralmente no final de tarde, nos encantava com sua voz cadenciada e seu exímio poder de narrar e eu e meus irmãos não queríamos mais

¹ Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará

que ela levantasse dali, eram momentos de puro deleite. Eram muitos os causos que estão vivos em minha memória e que hoje percebo que são minhas primeiras vivências com a prática da contação de história. Sim, esta arte apresentou-se a mim, primeiramente, pela escuta. Somente na minha fase adulta, já na universidade no curso de Letras, quando também o teatro passou a fazer parte do meu cotidiano, a contação de história apresentou-se como prática artística. Atuo na área da contação de história na cidade de Belém desde os anos 90. Mas acredito que foi no ano de 2016 que me tornei uma contadora de fato, atuando na livraria Saraiva em Belém, onde me apresentava todos os finais de semana, trabalho que me exigia montagens semanais que acabaram dando origem a um repertório de histórias. Nesta livraria pude acompanhar de perto trabalho de outras atrizes contadoras da minha cidade, como Ester Sá e Adriana Cruz. Esses entrelaçamentos de poéticas me rendeu a dissertação de mestrado na qual conto minha relação com a contação de história, em diálogo com outras três artistas de Belém, duas delas atuaram comigo nesta referida livraria.

Ressalto que antes de me tornar uma contadora de história, já era atriz formada pelo curso técnico da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e já atuava em alguns grupos em Belém: Grupo Vivência, Troupe Flor de Lyz e Cia Fato em Ato. Portanto, a contação e o teatro, sempre juntos em minhas vivências artísticas. Atualmente tenho mergulhado mais nesse complexo processo que é o ato de narrar e nesse sentido a voz tem sido objeto de minhas reflexões. Daiane Dordete afirma que “o narrador ou narradora de histórias utiliza seu corpo-voz como material primordial para a criação de imagens e sensações que permeiam toda a narrativa (...) corpo e voz são um corpo integrado e a voz pode ser considerada a extensão do próprio corpo no espaço.” (DORDETE, 2015,p.383) Neste sentido, venho esmiuçar o processo de criação de um dos meus trabalhos de contação de história, “A festa da fé” que aborda os principais elementos da manifestação cultural e religiosa do Círio de Nazaré, me permito ver o Círio de Nazaré como um grande “corpo” repleto de muitas vozes. Vozes essas que ecoam sobretudo em mim que desde pequena vivenciei a festividade do Círio de Nazaré com minha família.

O Círio de Nazaré é uma das maiores manifestações culturais e religiosas do Brasil por reunir mais de dois milhões de fieis. Esta manifestação abrange inúmeros elementos da cultura amazônica, sobretudo, da cultura paraense. Em 2019 fui procurada por uma empresária da cidade de Belém para criar uma contação de história para crianças, na qual eu pudesse apresentar de forma lúdica os principais elementos relacionados ao Círio, esta contação deveria ser apresentada em um evento de lançamento de uma camisa do Círio da grife desta empresária, uma vez que o Círio de Nazaré movimenta também o comércio da cidade de Belém. Neste relato abordo o processo de criação deste trabalho que intitulei como “A festa da fé” e enxergo a voz não apenas no sentido das vocalidades (no sentido físico do ato vocal) mas sobretudo como expressão de uma cultura, de uma coletividade.

A proposta de contar o Círio de Nossa Senhora de Nazaré logo me seduziu, pois falar do Círio para mim, uma contadora de história amazonida, era mergulhar numa infinidade de signos e tradições que fazem parte do imaginário do povo da Amazônia e evidentemente da minha própria história. Dar voz a tudo isso parecia ser algo sensacional. No entanto, justamente devido a essa riqueza de elementos, tal tarefa tornava-se também algo de enorme complexidade. A grande questão consistia em: como fazer um recorte do que realmente deveria fazer parte da dramaturgia desta contação? Que vozes são essas que contam o Círio de Nazaré?

Refletindo sobre tal questão percebi que o Círio é formado por uma multiplicidade de vozes, no sentido de que abarca todas as classes sociais e até mesmo diferentes religiões, pois mesmo sendo uma festa católica, o Círio tem uma dimensão cultural tão grande que consegue agregar até mesmo outras religiões. Todos se misturam num rio de gente que corre as ruas de Belém.

Segundo Paes Loureiro, o Círio de Nazaré “é uma espécie de apoteose epifânica da fé do povo do Pará percorrendo as ruas de Belém” (LOUREIRO, 2001 p.374), representa uma espécie de modalidade de síntese cultural, pela complexidade e diversidade de realidades e simbologias que sua estrutura constitui. Vejamos primeiramente o significado da palavra “círio”: “De origem latina, ce-reus, o vocábulo “círio” designa uma tocha grande como a vela pascal. Tanto em Portugal como no Brasil, serve para designar romarias ou mesmo procissões de maior porte em celebração do santo padroeiro do lugar” (LOUREIRO, 2001, p.374).

A procissão que ocorre nas ruas de Belém, todo segundo domingo de outubro, desde 1793, agrega mais de um milhão de pessoas que caminham cerca de 4,5 km da Catedral da Sé, no bairro da Cidade Velha, onde começou a construção da cidade de Belém, até a Basílica Santuário, localizada na região central da cidade. No entanto as manifestações do Círio de Nazaré não acontecem somente neste dia, uma vez que são muitos os eventos e outras romarias que antecedem a grande procissão.

Diante da grandeza que essa festa representa para o povo do Pará e para a cultura do país como um todo, uma vez que o Círio é considerado patrimônio imaterial do Brasil², verifiquei que existiam inúmeras possibilidades para contar essa história e que o processo de criação aconteceria a partir de tudo o que eu já tinha ouvido e presenciado do Círio, uma vez que minha mãe me levava desde muito pequena para ver a procissão. Ou seja, eu lançaria mão das minhas próprias memórias que, entretanto, não eram só minhas e sim estão interligadas a uma coletividade. Neste sentido dialogo com Jan Assmann (2008) que desmembrou o conceito de memória coletiva, de Halbwachs, em “memória cultural” e “memória comunicativa”. A memória cultural é um tipo de memória coletiva, no sentido que é compartilhada por um conjunto de pessoas e que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural. A memória comunicativa está ligada à interação e aos laços afetivos que ligam famílias, grupos e gerações.

Venho de uma família tradicionalmente católica e acompanhar o Círio ou simplesmente ver a passagem da santa na berlinda, sempre fez parte do meu cotidiano. Partindo desses pontos, meu processo de criação começou a acontecer. Resolvi, primeiramente, dar voz ao imaginário amazônico e partir da história da aparição da imagem da santa às margens de um igarapé. Este era o ponto de partida para iniciar a contação: a lenda de Plácido.

Conta-se que um caboclo chamado Plácido encontrou às margens do igarapé Murucutu uma imagem de Nossa Senhora e a levou para casa. No dia seguinte, misteriosamente, a imagem havia sumido e foi encontrada novamente às margens do igarapé. O caboclo Plácido, levou a imagem novamente para casa, mas a ela sumiu de novo e foi reencontrada no igarapé. Diz a lenda que

² O Círio de Nazaré foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O bem foi inscrito no Livro de Celebrações no dia 5 de outubro de 2004. Alguns anos depois, em 2013, a festividade também recebeu o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Fonte: <https://www.gov.br/iphane/pt-br/assuntos/noticias/cirio-de-nazare-completa-18-anos-como-patrimonio-cultural-do-brasil>

esse fato aconteceu várias vezes, até que a comunidade local decidiu erguer uma pequena capela próximo do Igarapé e deixar a imagem neste local que é hoje onde se encontra a Basílica Santuário.

Partindo dessa lenda surgiu a primeira voz do trabalho que seria a voz do próprio caboclo Plácido. Percebi que poderia ilustrar essa narrativa utilizando o teatro de animação. Sou uma contadora de história que vem do teatro e, portanto, em meus trabalhos de contação de história é comum o hibridismo de linguagens, lanço mão de todos os recursos que vão além da palavra dita. Logo, pensei que o Plácido deveria ser um boneco de miriti.

O miriti é uma espécie de bucha, um material retirado da palmeira do miritizeiro (ou buriti), vegetal comum na área de várzea da Amazônia. Dentre os principais procedimentos técnicos para a produção dos brinquedos de miriti estão o corte, o lixamento, a montagem e a pintura. Há uma tradição no Círio que é a comercialização dos brinquedos de miriti que são produzidos no município de Abaetetuba, no interior do Pará. De acordo com Paes Loureiro:

Em Abaetetuba, acredita-se que foram as crianças que começaram a utilizar o miriti para fazer pequenos brinquedos, sobretudo pela maciez do material para entalhe e suas possibilidades de flutuar nas águas dos rios, igarapés, lagos e poças d'água deixadas pela chuva. (...) Costuma-se associar o início da comercialização dos brinquedos de miriti ao Círio de Nazaré, em Belém, na suposição de que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, 1793. Hoje, esses brinquedos estão de tal maneira integrados a essa procissão, que se constituem num de seus mais representativos signos culturais. (LOUREIRO, 2001, p.374)

Nessa etapa de construção dos elementos que comporiam a contação contei com a colaboração de um artista da cidade de Belém, que confeccionou em miriti a cabeça do boneco Plácido, sua canoa e a berlinda com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Como podemos visualizar nas Figuras 1 e 2.

Os objetos em miriti por si só já dialogam com o público que imediatamente identifica o colorido do Círio na visualidade dos elementos que estão na cena. Utilizei também nesta cena do boneco Plácido, uma panada na qual foram postas muitas fitas de cetim. A alusão às fitas é uma referência da tradição das fitinhas de Nossa Senhora de Nazaré que são comercializadas ao longo do Círio. A tradição diz que o devoto, ao adquirir a fita, deve amarrá-la no pulso e fazer três pedidos e deixar que a fita se parta naturalmente com o passar dos dias, pois assim os pedidos serão atendidos. Utilizei também o colorido das fitas na saia que faz parte do meu figurino. Sabe-se também que as fitas de cetim são bastante utilizadas nas manifestações da cultura popular nas regiões norte e nordeste do Brasil, trazendo um colorido bastante característico.

No figurino, além da saia de fitas, utilizo também uma camiseta com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, outra tradição dos devotos da santa, diz a tradição que todos tem que ter uma camisa estampada com a imagem da santa para o dia da festa -o que justamente motivou a contratação do meu trabalho por parte da empresária.

Após a concepção dos elementos visuais e da ideia inicial da narrativa que partiria da lenda, fiz um levantamento de alguns dados históricos referentes ao Círio e resolvi inclui-los na história, tais como o ano da primeira procissão, as informações de como surgiu a corda que puxa a berlinda com a imagem da santa e o mês que antes era realizada procissão.



Figura 1. Boneco Plácido e sua canoa em miriti.

Fonte: Arquivo pessoal, 2019.



Figura 2. Cena da berlinda.

Fonte: Arquivo pessoal.

Ao pesquisar esses dados verifiquei que a corda surgiu a partir de um episódio em que a berlinda atolou nas ruas que antes não eram asfaltadas, devido às chuvas intensas que ocorrem na Amazônia principalmente no mês de dezembro no qual, anteriormente, ocorria a procissão que passou a acontecer em outubro justamente por ser um período menos chuvoso em Belém. A corda é um signo importante do Círio que impressiona. Puxar a corda do Círio não é tarefa fácil. É sinônimo de sacrifício e fé. São centenas de mãos e pés descalços que se aglutinam num percurso de aproximadamente 4 horas, com uma temperatura escaldante, geralmente próxima dos 34° C. Diante da relevância que esse elemento tem na procissão, achei de extrema importância não apenas falar dele na contação como também fazer as crianças experienciarem no próprio corpo a sensação de segurarem a corda. Surgiu assim a cena da corda que podemos conferir num registro feito recentemente em uma das apresentações na praça do Carmo, em Belém.



Figura 3. Cena da corda com as crianças.

Fonte: Arquivo pessoal.

Posteriormente, fui incluindo na dramaturgia os principais rituais que fazem parte da manifestação: narro o tradicional almoço composto pelas comidas regionais como a maniçoba, prato feito com a folha da maniva que demora até sete dias para ficar pronto e o pato no tucupi, líquido extraído da mandioca. Cito também a tradição das famílias em visitar o arraial de Nazaré onde há um parque de diversões que permeia a memória de infância dos paraenses, com seus tradicionais brinquedos como a roda gigante, o carrossel e carrinhos de autopista. No entanto, nos anos iniciais da festa, este arraial não era visto com bons olhos como aponta o pesquisador Vicente Salles:

A festa de Nazaré, em Belém, no governo de D. Francisco Mauricio de Souza Coutinho, em 1793, transformou-se numa grande feira. Em consequência, multiplicaram-se, no arraial, os divertimentos. O aspecto excessivamente profano desde arraial-feira foi notado e criticado por vários cronistas (SALES, 1994, p.397)

Ressalto que o Círio desde seu início é uma manifestação que congrega o profano e o religioso. Contudo, na contação procurei dar ênfase aos aspectos culturais da manifestação, tentando sempre ressaltar o prazer estético da arte que acontece a partir do momento que o público identifica as convenções de signos partilhados.

Dando continuidade à dramaturgia, em um determinado momento da narrativa, faço referência às graças alcançadas e as tradições de se levar objetos em cera ao carro dos milagres, que também acompanha a procissão. Ressalto que a própria palavra “Círio” que como vimos significa levar de uma localidade para outra uma enorme vela de cera, está relacionada com esses objetos. É comum vermos ao longo da romaria devotos carregando velas enormes que representam pessoas que foram curadas de alguma doença, ou mesmo partes do corpo em cera também, caracterizando os ex-votos³. Nesse momento da contação o próprio público também tem voz, pois peço para alguém da plateia contar uma história de milagre. Esse momento é sempre imprevisível, pois todas as crianças e os adultos querem contar histórias de milagres alcançados que dizem terem vivenciado ou que aconteceram com parentes ou amigos. As histórias de milagre são bastante recorrentes comuns para a população do Pará. E assim, em meio a essas múltiplas vozes, a dramaturgia vai acontecendo. Afinal, como afirma Walter Benjamin “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p.189)

No processo de criação percebi outro elemento muito significativo do Círio: as canções, os hinos de louvor a Nossa Senhora de Nazaré, que estão presentes não só ao longo das romarias como também nas novenas que acontecem nas casas dos devotos nos meses que antecedem a manifestação. Durante o processo de elaboração da dramaturgia repentinamente me via cantando as canções que estavam impregnadas na minha memória auditiva. Fui percebendo a comoção e o estado de graça, se assim posso afirmar, que estas canções causavam em mim e cheguei à conclusão de que as mesmas seriam cruciais para a atmosfera da apresentação. Dessa forma, convidei um músico⁴ para me acompanhar ao violão e canções como “Vós sois o Lírio mimoso”, canção esta já gravada por vários artistas paraenses e “Maria de Nazaré” de autoria do Padre Zezinho, passaram a fazer parte

³ O termo pode designar pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido.

⁴ Alexandre Brandão, multi-instrumentista paraense e vocalista da banda Móbile Lunar.

da narrativa. As músicas são conhecidas do público e dão à apresentação um teor lírico. A maioria dos paraenses não consegue conter a emoção quando escuta

“Vós sois o lírio mimoso
Do mais suave perfume
Que ao lado do santo esposo,
A castidade resume.

Ó Virgem Mãe amorosa,
Fonte de amor e de fé
Dai-nos a bênção bondosa,
Senhora de Nazaré.”⁵
(...)

Diante da força desse hino decidi que ele seria cantado logo no início da contação. Na cena inicial entro cantando essa música e distribuindo ao público as fitinhas de Nossa Senhora de Nazaré que estão penduradas numa girândola⁶ de miriti. Aos poucos a atmosfera do Círio vai tomando conta da plateia. Ressalto que a primeira vez que esse trabalho foi apresentado, dentro da loja pela qual fui contratada, era ainda mês de agosto, pois tratava-se de uma estratégia de *marketing* preparar os clientes para comprarem a camisa e percebi que a cantar “Vós sois o lírio mimoso” foi como se todas aquelas pessoas que assistiam fossem transportadas para o mês de outubro, o mês mais esperado pelos paraenses. A emoção que vem pelo canto também toma conta de mim que narro.

É notório que, na poética de contar histórias, a voz tem qualidade material: o tom, o timbre, a amplitude, o volume, fluência... Tudo isso pode criar atmosferas que podem seduzir o ouvinte levando-o a descobrir paisagens e situações. Não obstante, a voz é individual e diz muito a respeito de quem fala seus estados emocionais, desejos e medos. Sobre essa potência da voz na narrativa, Adélia Bezerra de Menezes afirma:

Na narrativa oral a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. Que é a voz senão um sopro (pneuma espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de semente e soma, de signo e corpo A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial. (MENEZES, 1995, p.56).

Ressalto que não sou cantora profissional, mas mesmo sem dominar as técnicas do canto me atrevi a cantar a meu modo as canções de nossa senhora principalmente pela carga emocional que elas exercem sobre mim. Com a inserção das canções e a participação do músico Alexandre Brandão, resolvi explorar mais o universo musical, e inseri na cena do boneco Plácido um trecho de um carimbó⁷ que se repete todas as vezes que o boneco faz a busca da imagem no igarapé em sua canoa.

Na cena da corda também inseri um trecho da canção do Padre Zezinho denominada Senhora da Berlinda: “*Porque eu tenho esperança e muita fé/porque eu quero ter amor bem mais ainda/ por-*

⁵ Vós Sois o Lírio Mimoso” é considerado o hino oficial do Círio de Nazaré. Composto em 1909 pelo poeta maranhense Euclides Farias, posteriormente, foi acrescido de um estribilho – escrito pelo advogado Aldebaro Klautau – que cita o nome da Senhora de Nazaré.

⁶ Uma espécie de suporte em miriti onde o vendedor de brinquedos de miriti pendura as peças e caminha pela cidade vendendo os brinquedos ao longo da procissão.

⁷ O carimbo é considerado uma manifestação folclórica do estado do Pará que envolve dança e música.

que te amo senhora de Nazaré/ quero puxar a corda da tua berlinda” esses versos são cantados por mim enquanto as crianças fazem um pequeno trajeto segurando a corda. Como podemos conferir em imagem já mostrada.

Depois de refletir sobre as tradições e costumes e buscar nas minhas próprias memórias o significado do Círio, fui percebendo que o processo de criação ia fluindo quase que naturalmente, mas não sem gerar inquietações o que é típico da criação. A criação de uma obra artística se dá exatamente nas inter-relações, neste acionar de conexões que geram uma rede de possibilidades, e no caso de uma contação de história que nunca ocorre da mesma maneira, pois a cada apresentação novos elementos podem surgir ou outros podem ser retirados pelo contador ou contadora de história, as possibilidades se ampliam. Acerca do processo de criação Cecilia Salles afirma:

(...) Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam um espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. Essas possibilidades levam a seleções e ao conseqüente estabelecimento de critérios. (...) A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, o processo de criação está localizado no campo relacional. (SALLES, 2006, p.20)

Considerar o estabelecimento de critérios e verificar essas inter-relações de que trata Cecilia Salles, vejo meu processo como contadora de história completamente pautado nelas. Quando aceitei criar a contação “A festa da fé”, a princípio por uma questão de mercado, uma vez que o artista querendo ou não, também tem contas a pagar, quis também aproveitar para identificar no meu próprio fazer o que mais me movia em relação ao Círio, sem deixar de levar em consideração o que era coletivo. Dessa forma, as várias vozes que contam o Círio de Nazaré ecoam no processo de construção desse trabalho que estreou em agosto de 2019 e de lá para cá vem sendo apresentado no mês de outubro em diversos espaços da cidade de Belém. Acredito que por se tratar de um tema tão significativo para o povo do meu estado, este trabalho ainda será apresentado muitas vezes.

Contar a história do Círio de Nazaré é mergulhar no imaginário amazônico que me impulsiona desde os tempos das histórias de minha avó. É perceber a riqueza do imaginário da floresta. “Quando narro a lenda de Plácido as encantarias estão presentes, quando recorro às minhas memórias de criança, vejo as paisagens emocionais, vejo a epifania da luz que esta festa emana nos corações de quem dela participa⁸”. (PESSOA, 2022, p. 96)

⁸ Trecho adaptado do meu livro *Elas Contam* que é resultado de minha pesquisa de mestrado.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Asdrif; NUNNING, Ansgar (Ed). Cultural memory studies: international and interdisciplinary handbook. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.p.109-118. **Tradução Revista Historia Oral**. v. 19, p. 115-127. Jan/jun 2016

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica Arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOUREIRO. João de Jesus Paes. **Cultura Amazonica**: Uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

MEDEIROS, Henrique Fabio & MORAES, Taiza Mara (org). **Contação de História**:Tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: SESC, 2005.

PESSOA, Karla. **Elas Contam**. Belém: Folheando, 2022

SALES, Vicente. **Época do Teatro no Grão -Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo 2. Belém: UFPA, 1994

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006

ATRAVÉS DE VAZIOS E SILÊNCIOS: o teatro em ressonâncias

Glauce Priscila Ribeiro de Carvalho¹

Wânia Mara Agostini Storolli²

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a ressonância na obra teatral. Tendo como foco principal o processo da vivência artística e o objeto artístico, o estudo traz a importância que silêncios, pausas e vazios desempenham durante uma apresentação teatral, destacando-os como lugares de conexão entre atores e espectadores. A ressonância é abordada como um evento físico e emocional que reverbera o encontro, gerador de novos movimentos, considerando-se como as interações entre o espaço teatral, palco e a plateia afetam-se entre si e abrindo assim possibilidades de diálogo e criação.

Palavras chave: teatro; ressonância; vazio; silêncio.

ABSTRACT

This article intends to reflect on the resonance of the theatrical work. Having as its main focus the process of artistic experience and the artistic object, the study shows the importance of silences, pauses and emptiness during a theatrical performance, highlighting them as places of connection between actors and spectators. Resonance is approached as a physical and emotional event that reverberates the encounter, generating new movements, considering how the interactions between the theatrical space, stage and audience affect each other and thus opening up possibilities for dialogue and creation.

Keywords: theater; resonance; emptiness; silence.

A POÉTICA DO SILÊNCIO E DO VAZIO

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia (Lispector, 1998, p. 44).

¹ Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), bolsista CAPES. Orientadora: Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli. Atriz, professora e pesquisadora de teatro. Graduada em História. E-mail: glauce.carvalho@unesp.br

² Professora assistente doutora 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. Chefe do Departamento de Artes. Pós-Doutorado em Música (NYU e USP). Doutorado em Processos de Criação Musical, Mestrado em Musicologia e Graduação em Música pela ECA-USP. E-mail: wania.storolli@unesp.br

Clarice Lispector inicia *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) com uma vírgula, uma pausa sinalizando uma possível continuação, indicando um silêncio que sequestra a atenção do leitor. Em um poema do livro *Água Viva* (1998), a autora faz poesia sobre o “halo das coisas e das palavras” que continuam a ecoar.

Emilie Sugai³, uma dançarina de butô, domina o palco dançando durante a apresentação de *Tabi* (2002), movendo-se entre luz e sombra, os compassos e descompassos dos tambores dissonantes que ecoam em seu corpo. Ela continua a dançar através do silêncio mesmo ao final da música, que agora parece tocar somente em seus ouvidos.

O espetáculo *Trojan Women* (1980), dirigido por Tadashi Suzuki⁴, envolveu o público em quase duas horas de imagens e atuações impactantes e ao final, os atores deixam o palco imersos em seus personagens, entre aplausos, tornando a despedida parte ressonante e integrante do espetáculo, como se não existisse um final.

Estas obras dão um ponto de partida para este estudo, que baseando-se em autores como Adriana Cavarero, Anne Bogart, Eni Orlandi, Yoshi Oida, Michiko Okano, Masakatsu Fujita, Susan Sontag, entre outros, objetiva refletir sobre a ressonância, o vazio e o silêncio em obras teatrais.

O silêncio antes do início de um espetáculo, entre as palavras, no fim de um ato, durante a apresentação. O silêncio que nunca vem sozinho, que traz sempre um halo consigo, a pausa que permite uma ressonância. Tempo em suspensão, que carrega um aspecto relacional, possibilitando percepções e conexões entre o sensível e o racional, um espaço destinado ao trânsito de emoções e sentimentos. O espetáculo não se limita ao que é observado no palco, mas também àquilo que é absorvido pelo corpo, àquilo que se sente e às suas reverberações, "a imagem cênica que irradia e nos atravessa" (Quilici, 2015, p. 208).

PERSPECTIVAS DE VAZIOS E SILÊNCIOS

Segundo Quilici “a experiência do silêncio tem um lugar central tanto na música cristã quanto nas tradições orientais (taoísta, budista, sufis, entre outras)” (Quilici, 2015, p. 52), mas em geral, no ocidente temos uma compreensão negativa à sua leitura: a interpretação do vazio como falta, que queremos preencher (Schafer, 2011, p. 354); desde o silêncio desconcertante no dia a dia até as pausas no teatro que muitas vezes são lidas como “barriga” – gordura desnecessária – e que achamos difícil suportar em cena, porque nos parece difícil existir nessa “falta”, nesse “espaço vazio”.

O homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna. Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. Se alguém não tem nada a dizer, o outro falará (Schafer, 2011, p. 354).

³ Emilie Sugai é coreógrafa, dançarina de butoh, performer, desenvolve uma linguagem própria e singular, em criações solas e em grupos, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas de seu mestre Takao Kusuno no período de 1991 a 2001, das pesquisas relacionadas às memórias do corpo, da ancestralidade e de colaborações com artistas da dança, teatro, cinema e da vídeoarte. Mais informações: <https://emiliesugai.com.br/sobre/>.

⁴ Tadashi Suzuki é um importante diretor teatral japonês que exerce influência tanto na cena contemporânea japonesa como na cena mundial. Ele é o fundador e diretor da SCOT - Suzuki Company of Toga e organizador do primeiro festival internacional de teatro do Japão. Criou o Método Suzuki de Treinamento de atores.

No livro *As formas do silêncio - No movimento do sentido*, Eni Puccinelli Orlandi apresenta algumas reflexões sobre o tema; que estar em silêncio corresponde a um modo de estar no sentido em que as próprias palavras transpiram silêncio (Orlandi, 2018, p.11); que por outro lado, o silêncio sempre é colocado como “resto” da linguagem, num sentido passivo e negativo, relacionado ao não dizer (Orlandi, 2018, p. 12). A autora também apresenta o silêncio como “respiração” (o fôlego) da significação para que o sentido faça sentido (Orlandi, 2018, p. 13). Este é o aspecto que será principalmente abordado neste estudo.

No Japão existe o ideograma MA 間, um elemento cultural nipônico e modus operandi vivo no cotidiano dos japoneses que significa vazio, espaço, silêncio, entre-espaço, duração, pausa, possibilidade, intervalo espacial, intervalo temporal, um tempo de silêncio dentro da fala, entre outras coisas. “Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma MA 間, uma composição de duas portinholas (門), através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日)” (Okano, 2012, p. 26). Ela é um modo de percepção e está presente em todas as manifestações culturais: na arquitetura, nas artes plásticas, na música, no teatro, na poesia. E também nos jardins de passagem, na comunicação interpessoal, gestos e modos de falar. O MA é entre-espaço num sentido de comunicação, possibilidade, intervalo, tempo de silêncio dentro da fala num sentido de ressonância, difícil de ser verbalizado, mas fácil de ser reconhecido. No espetáculo teatral podemos experimentar o MA através dos sentidos e emoções.

Segundo Yoshi Oida (2017), a palavra MA, que se refere ao vazio do tempo e do espaço, é extremamente útil no teatro, na medida em que a ausência de atividade pode ser empregada para criar um tipo de “moldura” para os momentos grandiosamente importantes. Essas “ausências” de ação devem parecer como uma parte integral da peça, e não apenas momentos em que “nada está acontecendo”. Assim como a música é feita tanto de som quanto de silêncio, com o teatro é a mesma coisa. MA não é algo estático, mas algo que trata de conexões (Oida, 2017, p. 138).

A leitura do que está escondido no silêncio entre as palavras e que vaza no comportamento físico, o silêncio que não se opõe ao som e é abertura, essa pausa que faz uma duração diferenciada nos gestos, podemos perceber no teatro japonês com o tempo em cena de forma dilatada, na atuação dos atores nos teatros tradicionais *Nô*, *Kabuki*, *Bunraku*, na dança *butô* e também no teatro contemporâneo do diretor Tadashi Suzuki, Bob Wilson e em outros espetáculos contemporâneos. Um silêncio que pode inicialmente incomodar, mas que num segundo momento nos acalma e permite apreciar a obra e o momento. Algo não somente para ser visto, mas ser sentido. A pausa é cena emoldurada pela ação. O silêncio é parte importante e principal, um momento de ressonância com a plateia.

No livro *Fushikaden*, escrito em 1400 por Zeami Motokiyo⁵ sobre o teatro *Nô*, William Scot Wilson faz a tradução e trata desse vazio/silêncio nas apresentações como um ponto central:

Com essa ênfase no ritmo, e não na melodia, as pausas ou espaços vazios na música do Teatro *Nô* têm a mesma importância emocional que os sons entre eles. No *Yugaku shudofuken*, Zeami cita a famosa frase do *Prajnaparamita* budista, ou Sutra do Coração: "Forma é Vazio, Vazio é Forma" (*shikisokuseku, kusokuzeshiki, 色則是空, 空則是色*). Essa fórmula define

⁵ Zeami Motokiyo (1363 - 1443) foi um ator, compositor, diretor e importante dramaturgo e teórico do teatro japonês, estabelecendo o teatro *Nô* como uma forma artística em todos os níveis da sociedade japonesa.

perfeitamente a música que emerge e se retira para o vazio. No Teatro Nô, as verdades eternas são expressas por sugestões das superfícies enganosas e transitórias da realidade, e a realidade também é expressa através das verdades eternas (Wilson, 2013, p.9, tradução nossa).

John Cage⁶, compositor e importante artista experimental do século XX, é profundamente influenciado pela filosofia oriental, em especial o Zen-Budismo. O compositor trilha um percurso ético e estético que gira em torno do silêncio em sua obra artística e pensamento criativo, compreendendo o silêncio inicialmente como ausência de som, depois como não existente e somente então como um modo de ação (Heller, 2011, p.13). No silêncio, Cage passa a ver “a possibilidade de ser da música” (Bousseur apud Terra, 2000, p.55). Para ele, o silêncio é o campo do indeterminado, local dos sons não intencionais. Cage aproxima-se da linguagem teatral, inicialmente a partir de seu envolvimento com a dança. Em meados da década de 1950, considerava sua aproximação com o teatro algo que o distinguia de outros compositores com os quais formava o grupo de New York. Em entrevista a Kostelanetz, Cage diz: “O que poderia ser mais teatral do que peças silenciosas – alguém sobe ao palco e não faz absolutamente nada” (Cage in Kostelanetz, 1987, p.105). Provavelmente estava aqui se referindo à célebre peça 4’33” (1952) de sua autoria, em que um performer pianista sobe ao palco, senta-se ao piano durante este tempo cronometrado, sem executar nenhum som intencionalmente. A peça é composta de silêncio, que de fato sabemos não existir. A música ouvida pelo público é repleta de sons, que fazem parte do meio ambiente. Cage tem como intenção a aproximação entre arte e vida cotidiana. Nessa música que se aproxima da vida, tudo pode soar como música. O compositor utiliza assim o campo do silêncio, que de fato, representa o enorme campo dos sons não-intencionais que nos circundam. Não se pode pensar o som sem o silêncio. Compreendido como um espaço que estimula a escuta, a interação e a vivência do que soou e permanece ressoando, o silêncio desempenha papel estrutural na obra de Cage, estando de acordo com seu propósito de intensificar a experiência artística e a consciência sensorial acerca do mundo. O silêncio é espaço de possibilidades. Como diz M. Schafer, o silêncio “mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa” (Schafer, 1991, p. 71).

A EXPERIÊNCIA COMO RESSONÂNCIA

O silêncio depois da fala tem um halo intrínseco. O silêncio antes da fala tem um caos aguardando para ser organizado. Podemos nomeá-los de espaços de ressonância, espaços sonoros e silenciosos, que possibilitam comunicação e diluem fronteiras. As vozes soam, geram ressonâncias, primeiro em nós mesmos e depois afetam o outro como gesto físico.

⁶ John Cage (1912-1992) foi um compositor, filósofo e artista experimental norte-americano, conhecido por suas contribuições à música contemporânea e à arte conceitual. Sua peça mais icônica, intitulada “4’33”, consiste em quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, durante os quais o público é convidado a ouvir os sons ambientes. Cage também era escritor, artista visual e influenciou profundamente o mundo da arte contemporânea.

O jardim de transição que antecede a casa da cerimônia do chá no Japão é um espaço intermediário que esvazia o visitante de seus encontros anteriores e o prepara para o próximo encontro que está por vir, a ação de recepção, um exemplo da espacialidade MA se manifestando como passagem, "tendo, no seu trajeto lugares para observar certa paisagem ou purificar a mão e a boca" (Okano, 2007, 82). Quando se trata de uma apresentação teatral, desde a chegada ao teatro até o início do espetáculo, quanto tempo leva para que possamos nos desvincular de nossas experiências anteriores e nos envolver na performance? Esse caminho, em geral, não é de esvaziamento, mas de estímulos.

Segundo Artaud, que via no silêncio um espaço carregado de poder, todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento (Artaud, 2012, p. 78). Peter Brook diz que "a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê" (Brook, 2016, p. 13). Autor de *O espaço Vazio* (2016), Brook começa o livro afirmando que qualquer espaço vazio vira um espaço de cena cheio de possibilidades e que o silêncio é "uma maneira diferente de agradecer e apreciar uma experiência partilhada. O silêncio tem sido muito esquecido" (Brook, 2016, p. 64).

Ao olhar para silêncios como potência e ressonância, podemos ainda estabelecer uma relação com o pensamento da filósofa Adriana Cavarero, que ressalta a importância da comunicação vocal, física e energética. A voz, compreendida como som, não se reduz à semântica. No capítulo *Eco - ou sobre a ressonância*, de sua obra *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal* (2011), a autora traz o mito de Eco de Ovídio, da voz que não pode falar de forma autônoma, mas também não pode calar, ela revocaliza o logos fazendo com que o semântico sucumba ao vocálico. "O eco, assim, se faz ressonância segundo um ritmo musical. Pura voz que fragmenta outra voz, Eco faz cantar a musicalidade da língua." (Cavarero, 2011, p. 194). E esse eco tem um sentido diferente do primeiro enunciado, algo gerado a partir dele, porém com novos sentidos na repetição.

A ressonância é um fenômeno físico, é quando um objeto começa a vibrar mais intensamente quando uma força é aplicada a ele em uma frequência específica, que é a mesma ou muito próxima de sua frequência natural. Isso resulta em um aumento significativo na amplitude de vibração em comparação com outras frequências. É como se o objeto estivesse "respondendo" de forma mais forte a uma certa força em particular.

O conceito de ressonância no teatro surge a partir da materialidade do corpo e da voz, um gesto que transcende o vazio, uma voz que quebra o silêncio e vai estendendo-se para novos lugares evocando afetos, despertando-os de maneira ativa e livre. O filósofo japonês Masakatsu Fujita também trata do elemento cultural MA por meio dos silêncios, um espaço de ressonância e tensão, criando conexões entre elementos:

Eles referem-se, fundamentalmente, ao espaçamento, à distância entre duas coisas, entre dois acontecimentos, mas esse espaçamento não é uma mera separação. São "intervalos" que condensam a melodia ou a interpretação que os precedem. Não são meros espaços vazios, mas lugares de ressonância, temporalidade e espacialidade de tensão que mobilizam os corpos antes do salto que vem a seguir da ressonância. Na representação teatral ou na execução musical, essa tensão une o ator e o músico ao público e ao ouvinte. Através dela o espaçamento entre ambos desaparece. Pelo compartilhamento da tensão, a parede entre o ator e o espectador é atravessada e eles mergulham um no outro (Fujita, 2021, p. 187).

Como um exemplo de duração, tempo suspenso e ressonância no teatro, temos a cena do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth II*⁷ (2021) da SCOT- Suzuki Company of Toga, começando com o teatro escuro e uma música suave, enquanto a atriz Aki Sato-Johnson⁸ entra no palco em uma cadeira de rodas, acompanhada do ator Michitomo Shiohara. Ele também está em uma cadeira de rodas, tocando uma bateria retorcida. Ambos têm aparência de roqueiros, com roupas e cabelos característicos. Aki possui um impressionante domínio do corpo e, após alguns segundos de silêncio, se prepara para o texto. Através de movimentos singulares e de uma voz potente, em cada frase ela cria espaço entre as palavras. Ao longo dos cerca de 10 minutos da cena, palavras ressoam no silêncio e o texto é aguardado pela plateia.

A voz que não só comunica, mas também cria um espaço sonoro, não se reduz a ser 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).

Como exemplo de ressonância teatral, ao final do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth II*⁹, os atores ainda em cena ficam em uma não ação por mais de 2 minutos enquanto uma sequência de fogos de artifício acontece. Os fogos cessam e eles permanecem em cena, com a mesma imagem no nosso olhar. A plateia tenta um aplauso, mas parece errado quebrar aquele silêncio.

Na relação afetiva entre palco e plateia somos levados a entender que estamos repletos de gestos que ecoam e de silêncios necessários para uma conexão. Não nos referimos a qualquer silêncio ou não ação, mas àqueles que são cheios de possibilidade de encontro.

Susan Sontag, uma das vozes influentes na teoria da arte do século XX, explora o silêncio na arte e na cultura contemporânea como uma ferramenta poderosa na expressão artística. Em seu ensaio *A Estética do silêncio* (1987) a autora observa que "a arte do nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio" (Sontag, 1987, p.19), tratando-o como contraponto. Ela cita John Cage e sua vasta pesquisa sobre o silêncio a ponto de destacar que "um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível" (Sontag, 1987, p.18), que um silêncio não é mera ausência. Sempre existirá algum som.

Sontag analisa o impacto do silêncio na experiência do espectador, onde "o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente" (Sontag, 1987, p.18).

O espetáculo *Lecture on Nothing*, com texto de John Cage, foi encenado por Bob Wilson (2012), explorando o silêncio, o vazio e a desconstrução da narrativa convencional. A peça é uma palestra

⁷ Trecho disponível no vídeo *Greetings from the Edge of the Earth II* <https://www.youtube.com/watch?v=JHV-3oYLCFc> a partir do minuto 10:18. Acesso em 14 out 2023.

⁸ Aki Sato-Johnson é formada em BFA Acting pelo Ithaca College, NY. Ingressou na Suzuki Company of Toga em 2008. É professora do Método Suzuki de Treinamento de Atores.

⁹ Trecho disponível no vídeo *Greetings from the Edge of the Earth II* <https://www.youtube.com/watch?v=JHV-3oYLCFc> do minuto 14:49 até 17:06

que trabalha com as expectativas do público. Durante a performance, Bob Wilson explora o silêncio e os espaços vazios, intercalando palavras e pausas prolongadas, fazendo uma profunda reflexão sobre a natureza do som, da linguagem e do teatro. Temos então um exemplo da noção de que o silêncio não é vazio, mas sim uma ferramenta de expressão.

Segundo Fujita o MA 間 separa as coisas e os acontecimentos e, separando-os, cria um intervalo adequado, um interstício adaptado. Mas ele não apenas separa duas coisas ou dois acontecimentos, ele também os une.

Por exemplo, quando se diz: “Ah, como é lindo!”, existe um espaçamento temporal entre “Ah” e “como é lindo!”. Em vez de palavras, esse intervalo acolhe a ressonância do sentimento presente no âmago de “Ah”. A literatura japonesa deu uma grande importância a essa “sonoridade silenciosa” criada por tal ressonância. Isso ocorre porque essa sonoridade silenciosa faz justamente surgir uma simpatia entre o locutor e o interlocutor, ou entre o escritor e o leitor. Consequentemente, o ma não é um simples espaçamento temporal, mas o espaço no qual essa simpatia é compartilhada. Mais do que dizer que esse espaçamento é o resultado de uma construção voluntária, seria mais preciso dizer que um lugar temporal e espacial se abre em algumas circunstâncias (Fujita, 2021, p. 177).

Ressonância é uma palavra que tem sua origem no latim e significa eco, ressoar, que soa junto. Anne Bogart¹⁰ em seu livro *Resonance* primeiramente define o conceito de ressonância como “resposta a vibrações de uma frequência particular especialmente por si vibrando fortemente” (Bogart, 2021, p. 5, tradução nossa).

Ressonância é o que ondula, irradia: um ser energético influencia as vibrações de outro. Se algo tem ressonância para mim, normalmente também implica que tem um significado especial ou uma importância particular para mim por meio de suas conexões com minha própria vida e experiências. Os seres humanos são corpos ressonantes que vibram e flutuam e cada um de nós ganha nossa identidade, um senso de quem somos, por meio da qualidade de nossos relacionamentos com experiências fora de nós mesmos.

Para nos adaptarmos de maneira eficaz às nossas circunstâncias mutáveis, precisamos de estímulo. Nada de bom pode ser alcançado desligando-se do mundo ou do meio ambiente (Bogart, 2021, p.7, tradução nossa).

Embora Humberto Eco¹¹ não trate diretamente dos conceitos orientais ou do silêncio, ressonância e eco, em seu livro *Obra Aberta* (2015) suas ideias sobre a abertura da interpretação e a participação do público podem ser relacionadas a questões de espaço vazio, comunicação e potencial na arte e na experiência estética.

Anne Bogart continua sua reflexão expandindo o significado e possibilidades da experiência artística, onde podemos perceber a ressonância de um livro, de um discurso, de uma obra de arte ou de uma obra teatral:

¹⁰ Anne Bogart é uma diretora de teatro e ópera norte-americana. Atualmente é uma das Diretoras Artísticas da SITI Company, que fundou com o diretor japonês Tadashi Suzuki em 1992. É professora adjunta na Columbia University.

¹¹ Humberto Eco (1932-2016) foi um escritor, semiólogo, filósofo e professor italiano. Além de sua carreira literária, escreveu sobre estética, teoria da linguagem, cultura popular e comunicação. Lecionou em várias universidades, incluindo a Universidade de Bolonha, onde foi professor de semiótica.

As experiências teatrais mais bem-sucedidas, na verdade as grandes experiências artísticas, geram ressonância e também memórias. As reverberações engendradas no momento de um encontro artístico podem ter um efeito profundo no corpo, nas vias e consequentemente sobre as ações das pessoas e, subsequentemente, no mundo em geral (Bogart, 2021, p.7, tradução nossa).

Hans-Joachim Koellreutter, compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã, criou em 1960 um ensaio sobre o som-silêncio em uma contemplação do silêncio como origem de todos os sons, em que afirmava que “o som é o silêncio e o silêncio é o som, formando-se um todo ilimitado que leva o ouvinte a perder o senso da forma” (Koellreutter, 1960 apud Irlandini, 2018, p.23).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou mostrar como vazios e silêncios carregam a capacidade de unir o sensível ao racional, permitindo que as emoções fluam e as conexões se estabeleçam, não se limitando ao que é meramente visível, mas abrangendo o halo que perdura, a dança do silêncio e a ressonância que se inscreve em cada espectador, como gestos e cenas ecoam nos ouvidos, reverberam nos corpos e transcendem pensamentos. Através de diversos autores, aproximações de textos teóricos, análises de obra e artistas, tecemos reflexões acerca do espaço de reverberação das vozes e silêncios que geram a possibilidade de afetar o outro. Pausas repletas de presença e o espaçamento entre os acontecimentos são aspectos que potencialmente podem gerar espaços de ressonância entre o ator e o espectador.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BOGART, Anne. **The Art of Resonance**. London: Theatre Makers, 2021.

BROOK, Peter. **O espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FUJITA, Masakatsu. Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o Ma, o Awai e o Ainda. In: AVANCINI, Atílio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko (Org.). **Conceitos Estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa**. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2021.

IRLANDINI, Luigi Antonio. Som-silêncio em Concretion 1960, de Hans-Joachim Koellreutter. **Opus**, v. 24, n. 2, p. 22-57, maio/ago. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2402>.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Limelight, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OKANO, Michiko. **MA: Entre-Espaço da comunicação no Japão**. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. (doutorado) - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator - performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SONTAG, SUSAN. Estética do Silêncio. In: **A vontade radical**. Schwarcz: São Paulo, 1987.

STOROLLI, W. M. A. Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação. **Repertório**, [S. l.], 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: 19 abr. 2023.

SUZUKI TADASHI / **Greetings from de Edge of the Earth II**. Japão. 2020. Disponível em: <<https://www.scot-suzukicompany.com/works/23/>> Acesso em: 13 out 2023.

TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ - Fapesp, 2000.

WILSON, William Scott. **The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fūshikaden**. Boston/London: Shambhala, 2013.

A VOZ NO PROCESSO CRIATIVO DA COMPANHIA DO TIJOLO

Adriana Agostini Mello Petry¹

RESUMO

O presente artigo relata o processo criativo, Cia do Tijolo, companhia de teatro sediada em São Paulo, em sua montagem *Guará Vermelha*, inspirada no livro *O voo da Guará Vermelha*, de Maria Valéria Rezende. O estudo visa compreender como os atores deram vida à palavra escrita nesta narrativa onde a voz ocupa um lugar especial. A dramaturgia foi assinada coletivamente e nasceu do processo criativo que abrangeu experimentação e reflexões vindas do livro e das próprias vivências compartilhadas. Assim os atores e os músicos se envolveram, ampliaram o imaginário, ativaram memórias. Voz, cena e música nasceram integradas e foram sendo experimentadas nas improvisações ao longo de todo o processo de criação.

Palavras-chave: voz; processo criativo; experimentação; cia do Tijolo; Guará Vermelha.

ABSTRACT

This article reports on the creative process that the São Paulo-based theater group Cia do Tijolo, with its montage *Guará Vermelha*, inspired on the book *O Voo da Guará Vermelha* by Maria Valéria Rezende. The aim of this study is to examine how the actors bring the written word to life in this narrative, in which the voice plays an important role. The dramaturgy was signed collectively and emerged from the creative process, which included experimentation and reflection on the book and shared experiences. Thus, the actors and musicians engaged, expanded the imaginary and activated memories. Voice, scene and music appeared integrated and were experienced in improvisations throughout the creation process.

Keywords: voice; creative process; experimentation; cia do Tijolo; Guará Vermelha.

GUARÁ VERMELHA

O processo criativo da Companhia do Tijolo, em sua montagem “Guará Vermelha”, foi inspirado no livro “O voo da guará vermelha”², de Maria Valéria Rezende. A Cia do Tijolo foi fundada em 2008 na cidade de São Paulo por membros que faziam parte do grupo de teatro Ventoforte. A montagem foi financiada pela 37ª edição do programa municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, e faz parte do projeto “A cabeça pensa onde os pés pisam - celebrando Paulo Freire no seu centenário”.

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, flautista e pesquisadora. E-mail mello.petry@unesp.br:

² Maria Valéria Rezende escreveu *O Voo da Guará Vermelha* em 2005. Em 2016 foi vencedora do prêmio Jabuti com o livro *Quarenta Dias*. Autodeclara-se feminista e luta para resgatar e promover escritoras brasileiras. É uma das fundadoras do Mulherio das Letras, grupo que reúne mais de 5 mil romancistas, contistas e poetisas do Brasil e exterior.

O projeto é uma homenagem a Paulo Freire, que é uma grande inspiração estética e política do grupo. Os ensaios do grupo ocorreram de fevereiro a setembro de 2023, três vezes na semana num período de quatro horas por dia, na sede do grupo Engenho Teatral na cidade de São Paulo. O espetáculo estreou com 170 minutos de duração no dia 29 de setembro de 2023, no Sesc Avenida Paulista em São Paulo. A observação do processo de criação, bem como uma série de entrevistas realizadas durante este período, compõem este artigo e parte da pesquisa de mestrado realizada por essa autora.

O livro “O voo da guará vermelha” narra a trajetória de dois personagens marcados por um passado difícil onde descobrem o amor, a cumplicidade e a possibilidade de ampliar os horizontes. Rosálio é servente de pedreiro, analfabeto e excelente narrador de histórias. Ele conhece Irene: prostituta, soropositiva, que se alimenta de suas palavras faladas e lhe ensina as palavras escritas, maior sonho de Rosálio. Aqui enquanto um oferece as histórias pela palavra dita, o outro ensina a palavra escrita das histórias. A voz de Rosálio leva Irene a conhecer outros mundos possíveis, onde ela poderia ter tido acesso desde que era alfabetizada. Mas é justamente através da voz que Irene se interessa pelas histórias, é através da voz que carrega as palavras, que Irene com sua saúde fragilizada, mantém-se viva durante os vinte e três dias em que esta história acontece. Irene apaixona-se pela voz que conta? Apaixona-se por quem carrega essa voz? Pelas histórias carregadas por essa voz? Talvez por tudo isso junto! Parece que aqui, quem diz é tão importante quanto o que se diz! Mesmo que a palavra comunique por sua semântica, a palavra chega pela voz de alguém e essencialmente comunica uma existência, uma unicidade. A palavra chega pela “voz verdadeira e inconfundível da vida, isto é, essa voz que põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar forma própria as ondas sonoras” (Cavarero, 2011, p.16).

Gaguinho, outro personagem do livro, cria um teatro a céu aberto onde mora e através da sua voz mobiliza e anima toda a comunidade em seu entorno. Na obra de Maria Valéria Rezende, a voz é capaz de manter a vida, proporcionar um tempo de poesia, e de (re)humanização. A voz carrega as histórias, o sopro e os sons de humanidade de quem conta, está pra além, por trás, no meio, nas brechas, entre as palavras ditas. A voz, antes de se consolidar linguagem, é som, e por si só cria atmosferas, narrativas, causa sensações, carrega afeto, desperta o imaginário. A voz traz a presença de alguém, ela carrega um corpo sonoro para dentro de outro e neste sentido há sempre encontro. Ao desalojar o homem de seu próprio corpo, ela é passagem, movência ao encontro de um outro ouvido que a acolhe. A voz carrega intenções e opera no espaço. Segundo Storolli (2018), a voz é um fenômeno acústico que ocorre no tempo, mas também no espaço, ela ocupa espaços externos e internos do próprio corpo de quem soa e de quem ouve, atingindo nossos ossos e órgãos, fazendo nosso corpo inteiro vibrar, podendo alterar inclusive nossos ritmos internos. A voz tem a capacidade de nos mobilizar internamente.

PROCESSO CRIATIVO: ENSAIOS E PROCESSO COLABORATIVO

No processo de criação desta montagem, participaram integralmente quatro músicos, sete atores, um dançarino, o diretor geral e o diretor musical³. Ao longo dos ensaios, música e cena fo-

³ Estiveram presentes em alguns ensaios a iluminadora, a figurinista e a produtora.

ram se contaminando nas improvisações e provocações lançadas. As músicas foram compostas na sua maioria por Jonathan Silva durante o processo e foram experimentadas com o corpo e a voz dos atadores⁴ muitas vezes já propondo cenas. Os arranjos também foram se formando em meio a isso tudo e se estruturando junto com a direção musical⁵. Elementos cênicos como cadeiras, tecidos, refletores de luz e brita foram dispostos no espaço de ensaio e acessados durante as cenas improvisadas. Estímulos externos mobilizavam internamente os corpos. Estavam disponíveis os instrumentos, as vozes, os corpos, os olhares, a escuta. Existia uma grande entrega para as descobertas, e juntos foram construindo e nutrindo o processo criativo do grupo. Eles trouxeram ao longo dos ensaios proposições, estímulos, música, reportagens, vivências que muitas vezes funcionaram como disparadores para a criação, originando camadas que foram descobrindo sobre os assuntos a serem explorados. A dramaturgia foi se construindo a partir da leitura do livro mas também de vivências, sugestões, memórias de cada um e dos experimentos feitos nos ensaios. Desenhou-se uma dramaturgia coletiva, originada do processo criativo! “Somos todos responsáveis pela cena. Estamos criando afetos, poesia”, disse num dos ensaios Dinho Lima Flor, que assina a direção deste espetáculo. Era o individual se desenhando na experiência e desdobramentos do coletivo, a partir das improvisações e da ampliação das conversas.

Somos todos responsáveis pela cena. Não se dá um texto fechado em que se distribuem falas. Não vai vir de cima, alguém direcionando. É preciso atenção absoluta na potência do que o outro traz. Abrir o olho, estar no presente. Elenco vivo, de inteligência aberta. Vai estar vivo, na potência da nossa inteligência e se contagiar pelo outro. Viver a experiência é o mais delicioso, construir um significado. Isso é caótico, precisa de uma presença absoluta. Fazer uma coisa diferente, viva! Muitos anos de grupo, tentando criar metodologia diferente. (Mercadante, 2023).

Segundo Rodrigo Mercadante, um dos atores e fundadores do grupo, esta é a metodologia de trabalho que vem sendo criada e que tem trazido aspectos interessantes aos trabalhos do Tijolo. Neste mesmo sentido, Karen Menatti, atriz e escritora, fala sobre a importância da improvisação e da construção em grupo, de estar aberto ao encontro com o outro.

Quando a gente vem pra cá a gente já vem começado. Muita coisa que eu penso ou ensaio em casa, ela se configura e se estabelece mesmo através da outra pessoa. Então pra mim o processo sempre demora porque eu vou descobrindo também através da outra pessoa. Pra mim não faz muito sentido eu fechar uma coisa: Eu quero que seja assim, eu quero que seja assado. Claro que tem nortes, que você fala: Seria interessante que ela fosse por aqui, aí vem o Rodrigo e me traz uma coisa, vem o Jonathan e me traz uma música, isso modifica também o meu estado e me faz achar as coisas. Então pra mim o improviso junto é muito importante. Se eu fixo demais parece que eu não abro a possibilidade de ter alguma coisa muito legal que o outro traz ou que o meu encontro proporciona no outro também. Pra mim as nossas criações são muito assim, a gente vai trazendo e de repente sai uma coisa que tem a minha, tem do outro, tem do outro, mais ainda sai uma outra, são mais deflagrações do que propriamente trazer uma coisa, porque aqui a gente não trabalha muito com vai pra lá, vai pra cá, nunca tivemos uma direção rígida ou decora o papel e venha fazer. A gente vai descobrindo muito o que é, trazendo as referências de fora, ampliando as conversas (Menatti, 2023).

⁴ Termo usado para referenciar dançarino, músicos e atores.

⁵ A direção musical foi de William Guedes, um dos fundadores do grupo.

Parece ousado trabalhar desta maneira, porém quem está acostumado a criar a partir da improvisação compreende a sua importância e transforma ansiedade em risco, a fim de se fazer algo vivo e significativo. Compreende também a importância de não dar a obra como acabada, mas talvez sempre em processo mesmo após a estreia, pois é a partir do compartilhamento com o público e da interação que ela realmente acontece e dali vai se transformando, se aprimorando e se mantem viva!

Leopoldo e Silva traz o conceito de duração de Berson, como a sequência ininterrupta de momentos. “A vida é essa continuidade absoluta de momentos diferenciados que nunca se interrompem e portanto nós estamos vivendo sempre numa continuidade” (Silva, 2017). Ele acrescenta que “o conhecimento tal como nós habitualmente o entendemos, não está talhado para este tipo de continuidade, para este tipo de vitalidade, para esse ritmo contínuo da nossa existência. Ele está mais afeiçoado a um certo ritmo descontínuo das coisas, a separação etc.” Neste sentido, pode-se fazer a analogia com um espetáculo, que mesmo finalizado, não está congelado, mas em fluxo, em transformação a cada encenação. Estar improvisando, num sentido amplo, é estar em estado de criação, ao contrário da rigidez, é um exercício de liberdade e de presença no aqui e agora.

Existe dessa maneira um processo e uma maturação em relação ao espetáculo. Um processo exige tempo. E o tempo, assim como às expectativas, há que ser generoso: Aqui você tem tempo!⁶ É uma das frases do espetáculo, em que o grupo aprofunda a discussão sobre questões relacionadas ao tempo.

VOZES EM DIÁLOGO

Nesta montagem esteve bem presente a voz do grupo, que carregou questões sociais e políticas nas quais acredita. Por diversas vezes lendo o livro ou nas criações das cenas se perguntaram: “o que o Tijolo quer dizer nesta história toda?” Aprofundaram alguns assuntos, recortaram, escolheram outros e principalmente criaram sua própria leitura e modo de dizer, acrescentando suas vozes à voz de Maria Valéria Rezende, num constante diálogo com a obra. Nos ensaios propuseram cenas baseadas nessas escolhas e fizeram muitas experimentações através dos improvisos.

Certo dia chegou “João dos Ais e Florípes”, um texto com partes musicadas criado a partir do livro. Nele havia muitas possibilidades de usar a voz: diálogos, cantos, narrações. Numa das vezes experimentaram diferentes intenções na voz e discutiram qual leitura o grupo escolheria levar ao público, quais intenções carregariam suas vozes através das palavras. As intenções e a imaginação afetavam a voz com nuances de seriedade, deboche, peso ou leveza na narrativa, além de ir criando atmosferas. Experimentaram também aproximar a palavra cantada da falada. Neste texto, assim como no restante do espetáculo existiu uma aproximação entre música e texto. O diretor musical já nos primeiros ensaios sugeriu que fosse encontrado um ritmo dentro do que seria dito e a intenção da fala dentro do canto, inclusive sugerindo arranjos e dinâmicas aos instrumentistas que potencializariam a expressividade da voz. Numa ocasião disse: “O texto tem ritmo, sub ritmos, tem melodia. As coisas que trouxemos, vamos trazer do livro, usá-lo como referência” (Guedes, 2023).

⁶ Frase inspirada em Jorge Larrosa Bondía: <https://www.youtube.com/watch?v=5FtY1psRoS4>

A música é algo de destaque dentro da cia do Tijolo, sendo bem presente nas peças de repertório⁷ do grupo e nesta montagem não é diferente. Ela não fica em segundo plano, está junto da cena, entrelaçada à ela. Quatro músicos estiveram presentes durante o processo que contou com cerca de vinte músicas criadas e arranjadas com vozes, percussão, violão, viola, guitarra, contra-baixo, acordeom e ukulele. Ao longo do tempo Jonathan Silva, cantor e compositor, ia trazendo as canções e mostrando ao grupo. Estas eram então colocadas em diálogo com as cenas, e iam sendo experimentadas. Segundo ele, é preciso ter desprendimento, pois não adianta uma canção ser apenas bonita, ela precisa ser útil e fazer sentido na montagem final do espetáculo, assim como várias cenas, que durante o processo dão lugar a outras e precisam ser abandonadas. É preciso desprendimento também nas composições e seguir no fluxo para onde a obra caminha!

Percebe-se neste contexto como a música contribui significativamente para a dramaturgia, movimenta a voz, colore o texto e sublinha a mensagem a ser dita. Cria o espaço onde a voz flutua. A música carrega a voz que conta as histórias e enriquece o espetáculo com ritmos e sonoridades diferentes. Quando é entoada em coro, se potencializa nas várias unicidades que soam. Ali não se pretendeu homogeneizar as vozes e os sotaques que carregam as várias identidades do grupo, pois é justamente a diversidade que traz veracidade a obra.

No início do processo, o livro foi lido nas improvisações de cena, com maior engajamento do corpo e da voz. Outras vezes as leituras foram feitas em conjunto, em voz alta, com pausas para compartilhamento de reflexões e ideias. Em um dos dias comentaram sobre ler em voz alta e escutar o livro: “É bom deixar o livro chegar nos corpos” (Thais Pimpão, 2023) “Não é só dizer, é mostrar as imagens no corpo. Dizer o texto com o corpo. Não é só a emissão de um texto, mas um corpo dizendo um texto e se considerando. O corpo do livro reverbera no corpo da cena. Estas palavras têm alma, é preciso encarnar as camadas do que se está dizendo.” (Dinho Lima Flor, 2023).

Odília Nunes, atriz e brincante, quando lê, parece que “entra dentro” do texto que conta. É uma leitura com corpo e voz engajados, com inflexões, emoções. Pela sua voz é fácil imaginar a história, os personagens, visualizar o que ela lê! Oliveira (2012), baseada no pensamento de Zumthor, aponta que ler é mais do que ver e interpretar, ler é performar, isto é, entrar corporalmente na cena, habitá-la e posicionar-se no espaço deste diálogo entre o narrador e o seu interlocutor, mas é também sentir o que está ao redor, pois os sentimentos construídos pela imaginação vibram na voz do narrador.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença, carregada de poderes sensoriais simultaneamente, em vigília. Na leitura essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim dirigida por intermediário do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais (...) de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (Zumthor, 2016, p.68).

Seguindo nesta direção, em carta trocada com Nunes, voltando de viagem da sua terra natal, ela comenta como se percebia enquanto narrava.

⁷Dentre as peças do repertório duas receberam prêmio Shell de melhor música: *Concerto de Ispinho e Fulô* (2010) e *Cantata para um bastidor de utopias* (2014)

Querida, só hoje te li.
 E agora te respondo com o mesmo carinho do convite.
 Lá em casa foi lindo. A terra, as pessoas, a casa, os bichos, as árvores, o céu, a comida de lá nutre a minha verdade. Então é bem bom voltar.
 O que busco no teatro é a verdade. Antes de qualquer outra coisa, busco a verdade no momento presente. Então, acredito que nessa leitura que você ouviu eu devesse também tá dentro daquele livro. Dizendo de verdade, como quem é pega de surpresa, assim feito na vida.
 Como tu já deve ter ouvido eu falar, essa história é muito minha. Te afirmo, com muita verdade que já vivi ou conheço bem de perto cada taquinho dela ou cada pessoa e bicho que mora nessa história.
 Com verdade e carinho no movimento do metrô de SP
 Odília, 19 de maio de 2023.

Neste sentido, Meran Vargens⁸, comenta que o bom narrador faz com que o espectador visualize o que está sendo dito. Fala que ele precisa saber escutar as vozes que estão no livro abertamente, sem julgamento. Quando perguntada sobre as memórias que se revelam na voz ela comenta que as memórias estão vinculadas a imagens e sentimentos. Segundo ela, o que forma a nossa interpretação numa leitura de mundo são nossas intenções acrescentadas das nossas memórias.

No Tijolo, alguns atores revelaram suas memórias durante os ensaios e identificações com a narrativa do livro. Eles pareciam envolvidos com a narrativa. Havia momentos em que era possível perceber a voz se contaminando pela leitura e o artista dando seu próprio contorno às ondas sonoras, impregnadas das intenções do texto. Era possível perceber a qualidade que a memória, a identificação, o pertencimento e o envolvimento traziam em algumas vozes.

Neste sentido, o diretor trazia também provocações para “inflamar os corpos do grupo”: “Você tem que se apropriar desta história, é a história do Brasil, a sua, a minha história, tem a ver comigo também. Isso é uma realidade, não é só um texto. (Flor, 2023).”

Ainda nesta direção, Thais Pimpão, atriz e professora, comenta como as experiências vividas influenciam o trabalho da atriz e a construção da sua personagem. Como os atravessamentos do cotidiano vêm para o teatro.

A vida tá misturada com a gente, a gente não consegue ignorar aquilo que vem e que passa. Como você faz uso disso em cena? Então a Anginha⁹, talvez no inconsciente, a forma como eu crio o corpo e a voz dela, com certeza está atravessada por todas as adolescentes que eu dei aula e que vivem esta situação e que se prostituem muito cedo ou que nem tem noção do que estão fazendo com o corpo, entendeu? Ou que a primeira transa veio a partir de um estupro, ou a partir de um lugar já de assédio. Então como que é isso, como isso vai ficando na gente? Eu acho que a Anginha na verdade é um aglomerado de meninas não assistidas ou em situação de extrema miséria (Pimpão, 2023).

Numa das conversas durante o ensaio, Danilo Nonato¹⁰, dançarino, contou sobre a consonância do livro consigo.

⁸ Meran Vargens fez este comentário no dia 19 de abril de 2023, durante um encontro extra, após a disciplina *Criar vozes, narrar mulheres*, oferecida na UDESC como parte da ação que integrou sua pesquisa de pós doutorado.

⁹ Anginha é o nome de uma das personagens. Seu nome é escrito desta maneira pela autora Maria Valéria Rezende, no livro *O voo da Guará Vermelha*.

¹⁰ Danilo Nonato é dançarino e co-fundador do Núcleo Estopim e está atuando pela primeira vez junto da Cia do Tijolo.

A gente tem a referência do livro, mas eu tenho a referência direta das realidades, que são realidades que me atravessam. Então eu acho que essa bagagem, essa realidade, essa brutalidade contribuí completamente pra essa dramaturgia porque eu não estou contando uma história fictícia, eu estou contando a minha realidade (Nonato, 2023).

A mistura entre ficção e realidade permeia o espetáculo e traz desdobramentos interessantes para as vozes que transitam nestes universos. Ora elas narram a história, ora revelam os personagens, ora revelam os próprios atadores.

A gente tem essa característica aqui no Tijolo de tentar entender as contradições, o momento atual, a política, o social, as relações, as experiências individuais. Quando você diz que é meio a gente, que tem essa fusão, é que a gente tem essa brincadeira de entrar e sair do personagem, então é a gente também. A gente não faz uma quarta parede, a gente não tem uma coisa tão rígida neste sentido. Então é imbricado porque é a gente, a gente se relaciona com a plateia em alguns momentos como artistas, em outros momentos como personagens e em outros momentos é tudo misturado mesmo. Eu acho que é característica da nossa estética e da nossa ética de trabalhar. Quando você fala de trazer, de conversar, de parar e analisar uma cena e tudo mais é justamente porque a gente sempre quer trazer uma reflexão do que estes artistas estão pensando a respeito do momento atual em fricção com a obra. Em nossos trabalhos, a gente sempre quer aproximar ou friccionar ou apontar e principalmente deixar muitas interrogações sobre as coisas que estão se passando nesse momento (Menatti, 2023).

Mercadante, ao se referir ao ator em diálogo com a obra, comenta que o teatro não pode ser considerado um trabalho alienado, onde o ator não se reconheça no produto do seu trabalho. “Se a gente tem esse suporte de quem viveu muitas experiências, como um narrador viveu, esse chão permite a convivência e a articulação dessas coisas de muitas ordens, de muitas linguagens. Ele dá o chão pra que isso aconteça” (Mercadante, 2023)

Dal Farra (2021), afirma que a narração está diretamente conectada à experiência que o sujeito narrador tem, pois passou por elas e incorporou histórias. É um atributo do narrador olhar para dentro e para fora. Ele é um aprendiz do mundo, um sujeito que está à escuta, que transmite experiências.

Na montagem da *Guará Vermelha*, inspirada no livro de Maria Valéria Rezende, as vivências e as experiências individuais e coletivas ampliaram o imaginário, avivaram memórias, nutriram o processo criativo do grupo. “A voz é vestígio do corpo, não apenas o corpo biológico, mas também do social, cultural e histórico” (Kolesch, 2004, p.120 apud Storolli, 2018, p.61). Dispor de tempo para experimentar e viver um processo artístico talvez seja ativar este lugar da experiência que se transforma em saber, que reverbera na obra no momento do compartilhamento com o público, transborda nas vozes, nos corpos, nos estados de presença do aqui e agora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz é um elo entre o livro *O voo da Guará Vermelha* de Maria Valéria Rezende e o espetáculo *Guará Vermelha* da cia do Tijolo. Ela carrega as experiências vividas e o ser experiente, carrega as

unicidades e toda a sua potencialidade. “Através da voz, ocupamos o mundo, saímos de nós mesmos, de nosso corpo, para o espaço externo, levando para este nossa essência, nossa energia criativa” (Storolli, 2018, p. 60). A voz de Rosálio, acolhida pelos ouvidos de Irene, adentram seu corpo e a preenchem no resto de vida que ainda lhe resta, assim também as vozes dos atores da Cia do Tijolo preencherão corpos durante toda a existência do espetáculo em contato com o público.

REFERÊNCIAS

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAL FARRA, Zebba. Lançamento do livro “Palavra muda”. Facebook, 2021. Disponível em <https://www.facebook.com/ausgangdeteatro/videos/732415114140809>. Acessado em 18/10/2023.

MENATTI, Karen. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

MERCADANTE, Rodrigo. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

NONATO, Danilo. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

NUNES, Odília. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

OLIVEIRA, Maria R. D. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. **Revista Fronteira Z**. São Paulo, n. 9, dezembro de 2012

PIMPÃO, Thais. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

REZENDE, Maria Valéria. **O voo da guará vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Henri Bergson: intuição e duração. Youtube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xlh2hQhArn4> Acessado em 22/09/2023.

STOROLLI, Wânia M. A. Vozes em ressonância: O espaço sonoro da experimentação. **Repertório: teatro e dança** (online). Salvador, ano 21, v.30, p.50-64, 2018.

VASCONCELOS, Fabiana. Entrevista concedida a Adriana Agostini Mello Petry. São Paulo, 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

POÉTICAS VOCAIS E NARRATIVAS DE MULHERES: experiências vividas na disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres

Karina Veloso Pinto¹

RESUMO

Este texto integra a discussão sobre meu processo de formação docente e constitui uma etapa da minha pesquisa de doutorado. Aqui apresento minhas narrativas, a partir das experiências vividas, na disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres* ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob a orientação das docentes Daiane Jacobs e Meran Vargens, cuja proposta metodológica articulou teoria e prática, a partir da realização de um laboratório de criação cênica, com ênfase nas práticas vocais integrativas e as poéticas vocais vinculadas à narração de histórias de vidas de mulheres reais, bem como a inserção de uma canção escolhida por nós e o texto *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, constituindo a base para nosso processo de criação cênica, juntamente com as demais autoras e suas respectivas obras, como Adriana Cavarero, em *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011) e Silvia Federici, em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019). Estas narrativas escritas constituem formas de cuidar e também de apresentar vozes que muitas vezes são silenciadas. Vozes que escutam, que falam, que meditam, que ressoam em outras vozes e que neste estudo se integraram as poéticas vocais para construção cênica e que ecoaram para além dos espaços formais de aprendizagem.

Palavras-chaves: poéticas vocais; narrativas; pedagogia do teatro; mulheres.

VOCAL POETICS AND WOMEN'S NARRATIVES: experiences lived in the discipline Creating Voices, Narrating Women

ABSTRACT

This text integrates the discussion about my process of teacher training and constitutes a stage of my doctoral research. Here I present my narratives, from the experiences lived in the discipline Create Voices, Narrate Women offered by the Graduate Program in Performing Arts of the University of the State of Santa Catarina (UDESC), under the guidance of teachers Daiane Jacobs and Meran Vargens, whose methodological proposal articulated theory and practice, from the realization of a laboratory of scenic creation, with emphasis on integrative vocal practices and vocal poetics linked to the narration of stories of lives of real women, as well as the insertion of a song chosen by us and the text *A Roof All Yours*, by Virginia Woolf, constituting the basis for our scenic creation process, together with

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC (Discente do doutorado em Artes Cênicas). Pesquisa em andamento-2022. Área de estudo: Pedagogia das Artes Cênicas, orientador: Dr. Flávio Desgranges- Bolsa de fomento (FAPEMA). Professora de Arte do IFMA-Campus Zé Doca, consultora ad hoc de projetos de pesquisa e extensão do IFMA, coordenadora do coletivo de teatro GEPAT-Pessoas e integra o grupo de pesquisa iNerte. E-mail: karina.veloso@ifma.edu.br

the other authors and their respective works, such as Adriana Cavarero, in *Plural Voices: philosophy of vocal expression* (2011) and Silvia Federici, in *The zero point of the revolution: domestic work, reproduction and feminist struggle* (2019). These written narratives are ways of caring for and also presenting voices that are often silenced. Voices that listen, that speak, that meditate, that resonate in other voices and that in this study the vocal poetics for scenic construction were integrated and that echoed beyond the formal learning spaces.

Keywords: vocal poetics; narratives; theater pedagogy; women.

CONTEXTUALIZANDO O INÍCIO DA CAMINHADA

Nestas narrativas iniciais apresento meu encontro com a disciplina *Criar Vozes, Narrar Mulheres*². Reitero que o nome já é extremamente convidativo e o narrar mulheres me fez perceber possíveis diálogos com a minha pesquisa de doutorado intitulada *E o bonito desta vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar os nós de nossos dias narrativas sobre Teatro e Educação no IFMA*, em que a construção textual da tese se dará a partir das narrativas de três docentes, juntamente com as de seus alunos e alunas.

A forma como teço essa escrita é carregada de vozes que se cruzam e se complementam, mas é a minha voz que conduz esta narrativa textual, com minhas inquietações, anseios, lutas, fortalecimentos em que aqui, apresento uma análise reflexiva das experiências vividas e da forma como estas vozes ecoam na mulher que sou e que está em constante formação. O olhar que direciona a questão da experiência é pautado a partir das relações construídas entre o conhecimento e a vida humana, enfatiza (Bondía, 2002, p.26) “O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana”.

As narrativas da construção cênica partiram de histórias de mulheres reais em diálogo com o texto base desta disciplina, *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf e isto me permitiu ver para além do que está ao alcance dos meus olhos, falar, ser ouvida e perceber como estas narrativas são potentes tanto para as metodologias que envolvem o ensino de Arte-Teatro, quanto para além dos muros da sala de aula.

Recorro às narrativas não só no sentido de contar histórias, a partir das experiências vividas, mas também para fundamentar o percurso metodológico que direcionou as análises contidas neste registro escrito. Afinal, isto possibilita compreender a relevância da potência de criação artística e pedagógica presente em *Criar Vozes, Narrar Mulheres* para a minha formação docente e para além da sala de aula, ou seja, para a vida. Martins e Tourinho (2016, p.122) afirmam que:

As narrativas desafiaram, também, os limites convencionais da literatura por caracterizarem-se como um tipo de investigação receptivo a gente comum que aspira contar aspectos de sua trajetória desenhando percursos e rupturas de sua história particular. Paradoxais e,

² Disciplina ofertada no primeiro semestre de 2023 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina, carga horária de 30 horas, professoras responsáveis pela disciplina Daiane Jacobs, professora associada IV do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, na área de voz/interpretação e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC e Meran Vargens, professora Associada I da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) desde março de 2017.

também, ambíguas, as narrativas mobilizam a sensibilidade intelectual, ideológica e psicológica das pessoas interpelando-as e impelindo-as a refletir ou experimentar múltiplas maneiras de perceber e interpretar. Nesse sentido, percebemos que as narrativas criaram uma nova estética, uma maneira peculiar para ouvirmos e entendermos o quê e como os indivíduos se expressam sobre a vida, memória, intimidade, medos, afetos.

As narrativas apresentadas, a partir do vivido nesta disciplina, não consistiram em simplesmente narrar o que ocorreu de maneira descritiva, mas compreender os impactos das experiências vividas, na escola em que atuo e para além deste espaço, para minha formação docente e como mulher, percebendo que nossas histórias de vida, com nossos medos, afetos, frustrações, conquistas, enfim aspectos relevantes que permeiam nossa vida, principalmente quando narradas cenicamente, nos permitem vislumbrar a potência existente nestas narrativas e como isso se reverbera no nosso cotidiano.

OS ENCONTROS DAS VOZES E DOS CORPOS ECOAM PELO ESPAÇO E CONDUZEM AS NARRATIVAS

Nesta etapa recorro ao uso de uma escrita mais descritiva para composição das narrativas aqui apresentadas, mas carregada de percepções que me tocaram e também dialogo com as autoras e autores que conduziram nossos estudos em consonância com outra(o)s que me acompanham ao longo dos meus estudos. Reitero que não apresentarei aqui um relato da disciplina, mas discorrerei sobre alguns dos momentos relevantes para mim e para minha pesquisa nessa caminhada.

Direciono meus primeiros olhares para a metodologia, em que a sua escolha é extremamente relevante para a condução dos percursos da aprendizagem. Na ementa de *Criar Vozes, Narrar Mulheres*, a base do processo criativo e a fundamentação da articulação entre teoria e prática se deu a partir da “voz que medita, a voz que escuta, a voz que fala, a voz que elabora poeticamente a experiência e se conta, em diálogo com algumas pensadoras da Teoria Crítica Feminista”³.

Apesar de não direcionar reflexões acerca do processo cênico construído coletivamente é importante mencionar que este coletivo foi constituído por estudantes matriculados de forma regular e estudantes inscritos na modalidade especial para cursar esta disciplina da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, em sua maioria, mulheres de diferentes estados do Brasil, como do Maranhão, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, São Paulo e de Santa Catarina. Experimentamos a criação de cenas coletivas e individuais e ao final de todo processo ocorreu uma apresentação pública, neste caso, um sarau performático.

Neste texto abordarei com mais detalhes, a cena individual que integrou este sarau. Mergulhamos no universo da prática e da teoria e a verificação de como esta articulação foi conduzida ocorreu de forma simples e direta.

As palavras espaço, teto, tempo e dinheiro contidas no texto base é que conduziram nossos corpos e vozes, na etapa de criação em grupo, sendo direcionados pelas docentes Daiane Jacobs e

³ JACOBS, Daiane Dordete Steckert; VARGENS, Meran (2023). Ementa da disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres. UDESC, 2023. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2945/Ementa_Criar_vozes_narrar_mulheres_final_dez_22_16705937622745_2945.pdf. Acesso em 20/11/2023.

Meran Vargens. À medida que participava das práticas corporais e das discussões gerais estabelecia conexões com os textos escolhidos para fundamentarem nossos encontros.

O texto base, *Um teto todo seu*, é um ensaio publicado em 1929, em que Virginia aborda a condição feminina, com ênfase na opressão feminina a partir das questões familiares, com destaque para o patriarcado. E ao ler sobre tudo que ela apresenta, algo que me incomoda bastante é este texto ser de 1929 e ainda lutarmos pelas mesmas causas, tão antigas e necessárias para os tempos em que vivemos, em que nossos desafios vão desde a possibilidade de frequentar e permanecer na universidade até a conquista da independência financeira.

É importante que sejamos ensinadas “a olhar as estrelas e a raciocinar cientificamente”, (Wolff, 1929, p.78). E é aqui também que, ao experienciar esta metodologia, recorri a algumas memórias que constituíram a minha formação pessoal e docente e me propiciaram ver o mundo, a partir de uma rebelião do olhar (Olarieta, 2021) possibilitando que junto aos nossos alunos e as nossas alunas, possamos pensar e perceber os tantos mundos não evidentes que habitam neste mundo.

As memórias as quais me refiro, em especial, apresentam marcas da opressão feminina vividas pelas minhas ex-alunas do Proeja⁴ e que hoje também, talvez não só hoje, constituem meu universo. Recordo de forma nítida destas alunas me falando como era desafiador estar naquele espaço para estudar e que aquelas noites na escola se tratavam de momentos só delas e com elas.

O período de duração da disciplina foi curto⁵, mas intenso não só por se tratar de uma disciplina condensada, mas porque criar vozes e narrar mulheres tem sua amplitude, potência e necessidades específicas para um processo de criação cênica. À medida que executávamos algumas ações corporais, com ênfase no processo vocal dialogávamos diretamente com os textos escolhidos para conduzir nossos estudos. A mediação de todo este processo de criação foi muito bem articulada e isto foi se tornando cada vez mais notório, no decorrer dos nossos encontros.

Naquele nosso primeiro encontro percebi que ali se tratava também de um espaço nosso, de compartilhamento de vozes, corpos, experiências profissionais e muito afeto exigindo do nosso corpo movimentação, a partir da integração da voz com as demais narrativas que conduziram nosso processo cênico.

Ao me sentar no chão daquele espaço percebi que a energia ali estava e seria diferente e as narrativas das nossas vozes juntamente com as das docentes que mediaram este processo me possibilitaram mostrar a mulher que me tornei e transferir isto para o processo de criação cênica. Lembro que fui a terceira a me apresentar, mas confesso que depois que ouvi todas as vozes que se apresentarem, eu queria ter falado sobre coisas que não falei e percebi que estas coisas que não falei compuseram meu processo de criação cênica. Pois,

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; a memória, às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós, um gesto tímido, a mão que se apertou, o sorriso que se perdeu num tempo de incompreensões, uma frase, uma pura frase possivelmente já ouvida por quem a disse. Uma

⁴ Alunas do curso técnico em Meio Ambiente, na modalidade proeja, no IFMA.

⁵ As datas de realização foram: 27, 28, 29, 30 e 31/03/23 das 19h às 22h; 01/04/23, das 10h às 12h e das 14h às 18h; 03, 04 e 05/04/23, das 19h às 22h.

palavra, portanto, tempo ensaiada e jamais dita, afagada sempre na inibição, no medo de ser recusado que, implicando a falta de confiança em nós mesmos, significa também a negação do risco (Freire, 1992, p.16).

Afinal, minha história de vida, minhas raízes, minhas memórias, enfim as experiências vividas ao longo da minha existência me constituem e reverberam no meu cotidiano. Até hoje, alguns dos relatos que ouvi, ecoam em meus ouvidos reverberando no meu processo de formação pessoal e docente que busca entender e aprender sobre processos metodológicos para o ensinar e aprender Arte-Teatro na escola de uma maneira mais significativa e potente.

E ao recorrer a meus escritos me deparo com o que escrevi no primeiro dia de aula “Se eu fosse registrar tudo que me inquieta, que me aflige. eu precisarei fazer mudanças e as primeiras seriam em mim”⁶.

Ao revisitar estas memórias, eis a primeira inquietação que emergiu a partir de dois momentos: o primeiro referiu-se ao que ouvi nas apresentações dos e das participantes no nosso primeiro encontro e o outro, a partir das relações estabelecidas com o que li no texto *Um teto todo seu* e nas demais leituras solicitadas⁷ no decorrer dos nossos encontros e seus atravessamentos com a minha vida pessoal e profissional.

Destaco como este texto da Virginia Woolf permitiu que eu percebesse de maneira mais nítida, a necessidade da existência de um lugar tranquilo para escrever ou simplesmente para fazer o que quisermos. E a tranquilidade a que me refiro é aquela em que quase não há interrupções, pois a não ser quando, de fato queremos pausar e não quando tenho que pausar, porque a comida está queimando, ou quando minha filha chama para ir ao banheiro ou que quer dormir ou qualquer outra demanda do trabalho doméstico ou qualquer outra ação que interrompa nosso tempo.

Mesmo que tenhamos um trabalho remunerado, em algum momento “nós também nos iludimos ao pensar que podemos escapar do trabalho doméstico”, ressalta (Federici, 2020, p.53). Este trabalho nos atravessa e atrapalha, eu mesma já fiz várias pausas e com isto, interrupções de raciocínio tão necessárias para escrita deste texto.

Destaco que ali nos nossos encontros, o tempo era só nosso, um tempo para trabalhar nossas vozes e nossas narrativas. E foram desafiadores alguns momentos, em que as docentes trabalharam as práticas integrativas⁸ e poéticas vocais, pois, às vezes queria que minha voz seguisse às orientações dadas, mas esta voz que eu queria demorou a sair.

Talvez porque eu já estava quase desabituada com estas práticas, por estar afastada do exercício da docência há quase um ano. Por isso reitero que o processo de formação na Pós-graduação precisa envolver teoria e prática e na maioria das vezes nos debruçamos sobre textos e mais textos

⁶ PINTO, Karina Veloso. Caderno de anotações da disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres, da Pós-Graduação em artes Cênicas da UDESC. 27 mar. 2023, 05 apr. 2023. 46 p. Notas de Aula. “Se eu fosse registrar tudo que me inquieta, que me aflige. eu precisarei fazer mudanças e as primeiras seriam em mim”.

⁷ *Voices Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), de Adriana Cavarero, *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), de Silvia Federici e *Rodas da vida: um guia para você entender o Sistema de Chacras*, de Judith Adonea (2020).

⁸ No artigo Criar Vozes, narrar mulheres publicado na revista Voz e Cena, de autoria de Daiane Jacobs e Meran Vargens, destacam-se que estas práticas vocais integrativas possibilitam “estudar na prática as teorias que lidam com os modos como as frequências sonoras, em especial as vocalidades, afetam a corporeidade humana e o meio ambiente”. JACOBS, Daiane Dordete Steckert; VARGENS, Meran. Criar Vozes, Narrar Mulheres. Dossiê Temático -Artigos -Revista Voz e Cena -Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023-pp. 12-25. ISSN:2675-4584. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em 21 de novembro de 2023

e pouquíssimas disciplinas nos possibilitam esta articulação de maneira mais profícua e é também isto que enriquece nosso processo de formação e qualificação profissional.

Durante os exercícios vocais, a sensação era que minha voz se encontrava abafada, sem condições para sair e "o modo como a voz está no corpo - ou como o corpo está na voz" (Cavarero, 2011, p.31) influencia este processo de construção vocal e conseqüentemente este abafamento silenciava minha voz e meu corpo. Agora me pergunto, em quais momentos e circunstâncias minha voz foi abafada e como isto impactou neste processo de criação e em outros momentos da minha vida?

A relação que estabeleço é que esta voz abafada se relaciona com os percalços e percursos da vida em que senti raiva, me senti invadida, com medo, desconfortável diante de situações que não podia controlar, seja na minha vida pessoal e profissional deixando marcas que me afetam e que constituem a mulher que me tornei e que ainda está em formação.

Estas marcas construíram e constroem minha voz e minhas narrativas, vozes que às vezes não quero trazer à tona, mas que vieram neste processo de criação, enfatiza (Jacobs, 2017, p.373) "a vocalidade revela várias dimensões de uma pessoa em construção constante na interação entre seu corpo vocal e o mundo" e isto possibilitou o primeiro passo para cura de feridas que talvez eu deixei ali adormecidas.

Aqui recorro ao fragmento da música *Para todas as mulheres*⁹ "abafaram nossa voz, mas esqueceram de que não estamos sós" para talvez validar esta sensação de abafamento e justamente este não caminhar sozinha me potencializou a encontrar esta voz. Mas como?

Aos poucos, a minha voz surgia, e em alguns momentos, uma voz quase inaudível, mas à medida que ouvia as outras vozes realizando os exercícios vocais solicitados, esta voz surgia e percebi como estes exercícios foram cruciais para a composição do meu corpo e dos outros corpos em cena, não consistia somente em fazer nossas vozes saírem, mas a proposição de trabalhar estas vozes integrativas em cada encontro, compuseram poéticas vocais singulares nas cenas individuais e coletivas. Neste sentido, Meran Vargens (2005, p. 72-73) enfatiza que:

Voz é resultado. Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar, além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. E se voz é resultado na vida, na construção da personagem assim também será. Portanto este princípio torna-se uma chave para o exercício vocal do ator e a exploração de sua expressividade.

Nestas trilhas percorridas, destaco que em alguns dias, meu corpo estava mais cansado e a minha voz expressava isso também. Então, nesta etapa de criação cênica recorri às experiências vividas em busca de trazer à tona a expressão vocal necessária para este processo que requereu a exploração da expressividade da minha voz. E recordo que neste dia nosso trabalho de voz foi conduzido pelo texto *Rodas da vida*, de Judith Adonea (2020), com ênfase nos chacras¹⁰.

⁹ *Para todas as mulheres*, composição e interpretação de Mariana Petroni Nolasco, ano de lançamento:2020, álbum: Para todas as mulheres, lançado nas plataformas digitais: Spotify, Apple Music, Youtube Music, Deezer.

¹⁰ *Rodas da vida* é um livro, assim como destaca sua autora, um guia prático para um assunto que normalmente é considerado bastante espiritual, em que se destacam teorias para o intelectual, imagens para o visual, meditações para o etéreo e exercícios para o corpo a fim de se perceber as conexões existentes entre a mente e o corpo físico a partir dos chacras. (Adonea, 2020, p.37) menciona

Alguns empecilhos, como o cansaço do corpo físico, bloqueavam minha expressividade. Desta forma Adonea (2020, p.47) enfatiza que “o bloqueio num funcionamento de um chacra pode afetar a atividade do chacra acima ou abaixo dele; por exemplo talvez você tenha problemas com seu poder pessoal por causa de um bloqueio na comunicação ou vice-versa”.

Os exercícios, tendo os chacras como referência, foram bastante relevantes. A concentração nos aquecimentos e demais momentos de criação cênica exigiam muito do meu corpo, principalmente porque os problemas pessoais afetaram também meu percurso e mesmo assim, eu queria estar ali, me permitir habitar este espaço e com estas pessoas e isto era extremamente necessário para a construção das cenas, tendo como foco a potência do exercício vocal em cena.

Desta forma, verifico que as narrativas criadas e compartilhadas potencializaram minha vida profissional e pessoal. Federici (2019, p. 19) enfatiza que: “É pelas atividades do dia a dia, através das quais produzimos nossa existência, que podemos desenvolver a nossa capacidade de cooperação, e não só resistir à nossa desumanização, mas aprender a reconstruir o mundo como um espaço de educação, criatividade e cuidado”.

Destarte, posso me referir ao que vivi nesta disciplina a partir da seguinte afirmação: um trabalho que suga, mas que encanta, educa, envolve e também uma forma de cuidar da gente e das pessoas ao nosso redor.

Isto reflete de forma bem explícita o que foi participar de *Criar Vozes, Narrar Mulheres* e perceber a reverberação destas experiências vividas para a minha formação docente e pessoal. Realizei algumas leituras de forma superficial no decorrer dos nossos encontros, não porque simplesmente quis, mas por conta da rotina que permeia minha caminhada neste momento e agora ao escrever estas narrativas consegui retomar as leituras de maneira mais precisa.

E nossos encontros (prefiro denominá-los assim- e não, aulas), encontros no sentido de partilhas, de pessoas que se encontram para aprender e cuidar uma das outras, eram realizados no turno noturno, depois de uma rotina cansativa, envolvendo os trabalhos domésticos e cuidados com a minha mãe e minha filha, bem como os estudos necessários que permeiam este doutorado.

E ao chegar em casa, ainda tinha a outra etapa de mulher real com uma criança de quatro anos de idade e com minha mãe de setenta e quatro anos, em que ambas só dormiam após a minha chegada, e o corpo cansado também não produzia da forma como eu queria, mas como eu podia e isto me motiva a querer mais, mesmo sabendo das minhas limitações.

Destaco como nestes e em outros momentos eu queria um teto só meu, pois sempre somos interrompidas: “As mulheres nunca dispõem de meia hora [...] que possam chamar de sua” (Woolf, 1990, p. 83). Mas percebi que este teto só meu era um desejo que mesclava entre meu e nosso, pois a presença destas pessoas na minha caminhada também me impulsiona a percorrer caminhos que talvez sozinha não me atreveria a percorrer.

E estas questões compõem as minhas narrativas, que também são construídas a partir das histórias de mulheres reais que fazem parte da minha vida. E desta forma apresento as explicações sobre como as histórias destas mulheres compuseram minha cena individual.

que “chacra é uma palavra do sânscrito que significa ‘roda’ ou ‘disco’, e denota um ponto de intersecção em que se dá o encontro de mente e corpo”.

NARRATIVAS DO MEU PROCESSO CÊNICO: SONHO, SAÚDE MENTAL E MATERNIDADE

A história que compõe minha cena individual, intitulada uma *marocagem*¹¹, foi contada dentro da apresentação do Sarau performático Narrar Mulheres, realizado no dia 04 de abril de 2023, no espaço 01 do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda da UDESC. Apresentei as minhas narrativas de composição cênica com foco na minha história de vida, mesclando com a história de três mulheres reais, ou seja, minha irmã mais velha, Kerle, minha mãe, Luiza e minha filha, Lara Geovana.

O fio condutor para a cena se deu a partir das palavras que escolhi, ou seja, sonho, saúde mental e maternidade e como a reverberação destas palavras impactaram meu corpo cênico, potencializando todo meu processo de criação. Bárbara Biscaro (2021), no texto *Vociferar a escola-um relato de experiência da docência*, ressalta que a ressonância das palavras transformadas em ação e sua relação com um contexto específico para conduzir um discurso que envolve corpo e palavra, potencializa a cena.

Apresento o meu sonho de ser professora para contextualizar meu discurso cênico. Este desejo me acompanhava desde a infância e tenho de forma muito nítida as lembranças daqueles momentos, porque brinquei várias vezes de ser professora e recordo muito bem da imagem dos meus pais me observando da janela do quarto que tinha uma vista frontal para o quintal da minha casa.

Havia um quintal cheio de árvores frutíferas, como pé de caju, juçara, carambola, mamão, abacate, goiaba, em que os pés de planta eram meus alunos, e ao brincar falava pé de juçara-presente, pé de carambola-presente e falava por horas e horas sozinha, sozinha para quem me via, mas no meu universo eu estava falando com meus alunos e tenho muito lembranças deste quintal em que ali eu me permiti viajar pelo mundo do meu sonho e este sonho me trouxe até aqui.

A palavra saúde mental faz referência aos problemas que atravessaram este meu sonho, os diagnósticos de esquizofrenia para minha irmã mais velha e transtorno depressivo grave para minha mãe e estas questões me tocam de uma forma dolorida, afetuosa e preocupante, mas não quero me ater a estas questões agora, mas é importante citar que pela primeira vez toco nestas feridas apresentando-as de forma cênica e para desconhecidos.

E aqui tive a oportunidade de participar de um processo cênico que me fez entrar em contato comigo mesma, a partir de várias vozes que integram minhas narrativas de vida, percebendo na poética da voz possibilidades de aprendizagens diversas. E minha composição cênica foi direcionada seguindo as orientações das docentes que mediaram esta disciplina, os fragmentos do texto de Virginia Woolf e a palavra maternidade direcionaram à escolha da roupa -vestido que uso desde que estava grávida e da música, apresentando vínculo afetivo com a roupa escolhida.

Ninguém tem, ninguém tem uma Larinha assim. Ninguém tem, ninguém tem, Larinha de mamãe. Só eu que tenho uma Larinha, a Larinha Geovana, Geovana de mamãe. Ninguém, ninguém uma Larinha. Só eu que tenho uma Larinha, a Larinha de mamãe, de mamãezinha, de mamãe cheirar todinha, Larinha, linda de mamãe¹².

¹¹ Utilizei este termo para trazer referências para a minha cidade São Luís/Maranhão, lá é chamado de maroca, a pessoas que fofoca sobre a vida do outro, eu trouxe a marocagem para cena no sentido de apresentar as vozes que falam através das narrativas de acontecimentos importantes que fazem parte da minha vida.

¹² Compus a letra desta música denominada *Ninguém tem* para minha filha em 2019, se trata de uma canção de ninar, que surgiu em meio a uma rotina de cansaço, desespero, mas também de muito amor. Há quatros canto essa canção de ninar para fazê-la adormecer

Jamais pensei que usaria esta música em um texto como este e isto é que torna o que aprendemos na universidade mais rico e carregado de significâncias, ao aproximarmos, ou melhor, percebermos que a nossa vida precisa também fazer parte daquilo que estudamos, afinal nossas histórias nos compõem e relacionar o vivido com o que se aprende nos espaços formativos torna a aprendizagem mais rica.

Escrever sobre estes processos nos faz vislumbrar não só possibilidades metodológicas para o ensinar e aprender Arte-Teatro na escola, mas também nos permitir aprender com os momentos marcantes de nossas vidas e com as vozes que dialogam conosco nesta caminhada de docente em formação.

E para composição da cena individual trouxe uma canção de ninar, em que inicio e termino a cena cantando. Fiz esta canção para minha filha e a trago na cena para narrar como a maternidade me afetou e me afeta até hoje, discorri cenicamente sobre os medos, os afetos, as inseguranças e até às vezes a vontade de não querer ser mãe, mesmo já sendo e está tudo bem, porque isto não quer dizer que não ame minha filha, mas que há momentos que a maternidade pesa demais, principalmente aqui na Pós-Graduação.

E neste exato momento lembro de uma frase que vi grafada na parede de um prédio na Universidade Federal de Santa Catarina, “Quem cuida de quem cuida?”

A resposta com exatidão, não sei, mas participar de processos de aprendizagem como este, também são formas de cuidar de quem cuida, pois, ao narrar mulheres somos atravessadas por assuntos e situações que afligem, afetam e constituem nossas narrativas e de outras mulheres.

AINDA HÁ MUITO O QUE FALAR, MAS PRECISO DE UMA PAUSA ... OUTRAS PROPOSIÇÕES

Criar de forma individualizada e coletiva foi algo bastante significativo, apesar de que neste texto não trago as narrativas do processo coletivo. É importante que pontue alguns aspectos que me afetaram, as histórias ouvidas sobre as mulheres reais que cada uma de nós trouxe, me mostrou vozes em que o sofrimento é elemento que permeia quase todas as narrativas. E que também constitui potência para construção cênica e ressignificação de vidas.

As músicas¹³ que constituíram a apresentação e a forma como foram inseridas e trabalhadas no processo de criação fizeram toda diferença no resultado final e como aquelas vozes estão até hoje em minha mente e na minha casa, pois minha filha sempre pede para ouvir e canta com uma energia maravilhosa e isto me enche de sensações boas, ressalto que participar deste processo contribuiu enormemente para minha formação docente e pessoal, principalmente porque nada se findará aqui, na verdade é o começo.

É importante frisar que aqui neste texto, apresentei a minha narrativa a partir do vivido no processo de ensino e aprendizagem de *Criar Vozes, Narrar Mulheres* e ressalto que as contribuições deste processo estão para além do meu âmbito pessoal, no entanto parto desta experiência para evidenciar que outras possibilidades de aprendizagens envolvendo as práticas vocais integrativas e

e se trata de um momento nosso, que em meio ao desespero por querer dormir me trouxe paz e mais afeto, mas às vezes também confesso que o cansaço me faz até ter preguiça de cantar.

¹³ Músicas: *Para todas as mulheres*, composição de Mariana Petroni Nolasco e *Germinar*, composição de Flaira Ferro e Ylana Queiroga.

as poéticas vocais podem ocorrer e contribuir para a formação das pessoas que têm a possibilidade de vivenciar este tipo de proposta de aprendizagem.

Criar Vozes, Narrar Mulheres me conectou com leituras jamais lidas, bem como processos de criação cênica jamais vivido, não da forma como foi explorado nos nossos encontros, exigiu do meu corpo conexão intensa com ele mesmo e com outros corpos.

Com estas experiências vividas percebi de maneira mais incisiva que a universidade precisa e deve se conectar com formas de aprendizagens mais holísticas, que primam pelo cuidado do corpo e da mente, algo cada vez mais necessário nestes tempos que nossa saúde mental clama por muito cuidado e atenção, e não só isso, mas me possibilitou conectar com a potência que é, ao longo da história da humanidade, a lutas das mulheres e com mulheres.

Estas narrativas que escrevo também se tratam de uma forma de cuidar, de apresentar vozes que escutam, que falam, que tentam meditar, que ressoam em outras vozes e que se integram as poéticas vocais não só para construção cênica, mas que ecoam e reverberam em nossas vidas, pois afinal de que me adiantaria estudar, estudar e não questionar, não entender até porque eu escolhi cursar este doutorado, neste lugar, esta disciplina e reitero que ela precisa ser obrigatória principalmente para nós, mulheres e ser estendida a outros espaços.

Desta forma, o processo de ensino e aprendizagem desta disciplina será compartilhado no meu espaço de trabalho, a partir do relato da experiência vivida, em forma de apresentação teatral. Assim que retornar¹⁴ ao IFMA-Campus Zé Doca, realizarei um processo de criação cênica com os alunas e alunas que integram o coletivo GEPAT-Pessoas¹⁵, com ênfase no percurso metodológico experimentado em *Criar Vozes, Narrar Mulheres* e inserindo também neste processo, a minha cena individual criada para o sarau performático Narrar Mulheres.

A ideia é realizar um processo de criação cênica que possa alcançar outras vozes, outras mulheres em outros tempos e espaços, mulheres estas de diversas idades, como as alunas e os alunos do ensino médio técnico integrado, do Proeja, do ensino superior e outras mulheres que não são discentes¹⁶ desta instituição, em que ao término deste doutorado me permitirei realizar propostas metodológicas em consonância com esta que vivi em *Criar Vozes, Narrar Mulheres*.

Diante de tudo que foi vivido é importante ressaltar que as discussões teóricas envolvendo aspectos que permeiam a lutas das mulheres foram suscitadas na proposta metodológica desta disciplina. E tais aspectos, não permeiam só meu universo, expõem vidas e relatos de diversas mulheres, em diversos períodos e situações sociais.

Ressaltando cada vez mais, como o patriarcado explora e inviabiliza nossas lutas diárias e nos reduz a uma categoria social exclusiva para a reprodução e exploração de trabalhos domésticos e cuidados com tudo que nos rodeiam, desviando nosso olhar e atenção para nós mesmas.

¹⁴ No momento me encontro afastada das atividades profissionais para cursar o doutorado em Artes Cênicas na UDESC, no período de agosto de 2022 a julho de 2026.

¹⁵ 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.

¹⁶ Para que esta proposta seja efetivada escreverei um projeto de extensão e após sua conclusão, analisarei os impactos das experiências vividas para os participantes e para a aprendizagem em Arte-Teatro no contexto da Educação Profissional e Tecnológica. Ambos projetos serão submetidos nos editais de fomento do IFMA.

As autoras lidas e estudadas nesta disciplina possibilitaram perceber que estas questões dizem respeito a Karina, Maria, Paula, Joana, Francisca e tantas outras mulheres que existem e tentam resistir cotidianamente diante das constantes batalhas que se referem à luta das mulheres. Que nossas vozes possam ecoar e resistir ao patriarcado que nos rodeia constantemente e que cada vez mais possamos ser visibilizadas e respeitadas e que tantas outras mulheres possam ter a possibilidade de experienciar o que foi vivido em *Criar Vozes, Narrar Mulheres*.

REFERÊNCIAS

ANODEA, Judith. **Rodas da vida**: um guia para você entender o Sistema de Chacras. 4a ed. - Rio de Janeiro: Best Seller, 2020.

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.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online]. São Paulo, n. 19, 2002.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**: filosofia da expressão vocal. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

FEDERICI, Silva. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um encontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo Vocal, Gênero e Performance. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/kNbkVHhshxMrDSjjRcD8Kd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 14 de abril de 2023.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert; VARGENS, Meran (2023). **Ementa da disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres**. UDESC, 2023. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2945/Ementa_Criar_vozes_narrar_mulheres_final_dez_22_16705937622745_2945.pdf. Acesso em 20/11/2023.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert; VARGENS, Meran. Criar Vozes, Narrar Mulheres. Dossiê Temático -Artigos -**Revista Voz e Cena** -Brasília, v. 04, nº 01, janeiro-junho/2023-pp. 12-25. ISSN: 2675-4584-Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em 21 de novembro de 2023.

OLARIETA, Beatriz Fabiana. Quando o mundo nos olha: sobre o privilégio de ter tido professores. In: BONDÍA, Jorge Larrosa; RECHIA, Karen Christine; CUBAS, Caroline Jacques. Tradução Fernando Coelho, Karen Christine Rechia, Caroline Jacques Cuba. **Elogio do professor** -1ª ed.-Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

PINTO, Karina Veloso. **Caderno de anotações da disciplina Criar Vozes, Narrar Mulheres, da Pós-Graduação em artes Cênicas da UDESC.** 27 mar. 2023, 05 apr. 2023. 46 p. Notas de Aula. “Se eu fosse registrar tudo que me inquieta, que me aflige. eu precisarei fazer mudanças e as primeiras seriam em mim”.

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.

VARGENS, Meran. **A Voz Articulada pelo Coração ou a Expressão Vocal para o Alcance da Verdade Cênica.** Salvador/BA: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005. Universidade Federal da Bahia. Tese (Doutorado em Artes cênicas). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27388/1/Tese%20Meran%20Vargens.pdf> Acesso em 14 de abril de 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/uma-hipotc3a9tica-irmc3a3-de-shakes-peare-um-teto-todo-seu.pdf>. Acesso em 23 de março de 2023.

SOUND ART NA CENA

Princípios Metodológicos Encontrados a Partir da Análise dos Espetáculos DeBanda e De Perto Uma Pedra

Guilherme Mayer Santos¹

RESUMO

Este escrito parte do âmbito dos estudos composicionais em sonoridades para a cena e tem como objeto de análise os espetáculos DeBanda, dirigido por César Lignelli; e De Perto Uma Pedra, dirigido por João Fiadeiro. Assim, pretende-se demonstrar como alguns princípios da *Sound Art* foram utilizados dentro destes processos composicionais. Como resultado serão apresentados três princípios metodológicos encontrados em ambas as obras: o tempo de experimentação; a disponibilização; e a escuta. Para isso, utilizou-se uma análise videográfica, entrevistas de alguns artistas envolvidos e escritos sobre as obras.

Palavras-Chave: Sound Art; Sonoplastia; Música de Cena; Cena Contemporânea; Não-humanos.

ABSTRACT

This writing comes from the scope of compositional studies in sounds for the scene and has as its object of analysis the shows DeBanda, directed by César Lignelli; and De Perto Uma Pedra, directed by João Fiadeiro. Thus, we intend to demonstrate how some principles of Sound Art were used within these compositional processes. As a result, three methodological principles found in both works will be presented: experimentation time; availability; and listening. For this, a videographic analysis, interviews with some artists involved and writings about the works were used.

Keywords: Sound Art; Sound Design; Soundtrack; Contemporary Scene; Non-humans.

SOUND ART NA CENA: PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS ENCONTRADOS A PARTIR DA ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS DEBANDA E DE PERTO UMA PEDRA

Ainda infante, tudo em minha casa era material de experimentação para fazer barulho. Por exemplo, batucar as cumbucas da cozinha. Com esse gesto era possível notar os sons, as diferenças entre o timbre do metal, da madeira e do plástico; os brinquedos que emitiam sons. Ali, mesmo sem saber, era estabelecido um oikos sonoro por meio dos ouvidos de uma criança.

Em outro sentido, além de investigador dos sons, em pouco tempo, tornava-me também um acoplador destes. A panela de ferro da minha avó ficava mais à esquerda, enquanto o baú de brinquedos da minha irmã, que, porventura, era de madeira, ficava posicionado mais ao centro. O som mais grave da madeira ficava mais próximo ao meu corpo enquanto o som de ferro, mais agudo, ficava mais distante. Essa dinâmica era mudada diariamente.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do Dr César Lignelli. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Ator, músico e sonoplasta.

É prudente sublinhar que para realizar essa brincadeira haviam outros dois objetos que mediavam a relação entre minha mão, a panela e o baú. No caso, duas baquetas improvisadas foram selecionadas: uma colher de pau e uma escumadeira de metal. O inverter desses objetos mediadores em minhas mãos já constituía novas descobertas àquele ouvido em formação.

Ao imaginarmos esse acontecimento em um contexto de cena teatral, eu, que no caso era o performer humano daquela situação, seria um tocador de objetos e ao mesmo tempo seria um participante de uma rede de diversos outros seres que compunham aquele fazer sonoro. Esse batuque poderia ser entendido no contexto exposto, por vezes como uma música de cena, no sentido proposto abaixo: “[...] composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto” (Lignelli, 2014, p.144).

Entretanto, esses mesmos objetos poderiam ser utilizados para a criação de sonoplastias. Sons que fazem referência direta a imagem. Ou seja, se a brincadeira se tornasse, de uma hora para outra, uma brincadeira de criar comidinha, por exemplo, ali se tornaria uma sonoplastia. A referência da criação de comidas em conjunto com a criação de sonoridades de cumbucas e colheres de pau iriam auxiliar na construção referencial e poderiam também ter funções dramáticas na cena. Vale portanto ressaltar que entende-se sonoplastia, portanto, como

[...] todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena (Lignelli, 2014, p.147).

Desse modo, a partir das mesmas fontes sonoras é possível trabalhar com duas formas diferentes de produção de sentido na composição de sonoridades para a cena. Esse processo composicional, inexistente mas vislumbrado a partir das memórias infantis do autor, se relaciona com o processo musical, mas também com a sonoridade que faz referência direta à imagem.

Do fim ao cabo, a proposição de priorizar a investigação da fonte sonora não se resume a uma interseção musical com a cena, mas sim como uma forma de criação própria, com ênfase na sonoridade. O que se relaciona mais precisamente com as criações em *Sound Art*.

Dando um panorama sobre o tema, Labelle expõe que “A relação sonora pode ser traçada a partir dos modos de espacialização, o som e o espaço apresentam uma dinâmica de relação. Essa é sem dúvida a base da maioria das práticas em *sound art* (Labelle, 2015, p, traduções própria²). Como complemento Alan Licht defende que “uma obra de *Sound Art*, como uma obra de arte visual, não tem uma linha do tempo definida, pode ser experimentado durante um longo ou curto período de tempo” (Licht, 2009, p. 3, tradução minha³). Isso ocorre, predominantemente, por conta da prevalência da relação da fonte sonora com o espectador de forma experimental.

² Trecho Original: sound’s relational condition can be traced through modes of spatiality, for sound and space in particular have a dynamic relationship. This no doubt stands at the core of the very practice of sound art (Labelle, 2015, p.xi)

³ Trecho Original: a sound art piece, like a visual artwork, has no specified timeline; it can be experienced over a long or short period of time (Licht, 2009, p. 3)

Desta feita pode-se entender que o artista de arte sonora é um provocador de experiências e brincadeiras entre a escuta do espectador, a fonte sonora e o espaço, que o atravessam abrindo múltiplas interpretações, sensações e deslocamento da realidade. Como no caso infantil do autor.

Em um processo de observador da cena contemporânea, tive a oportunidade de assistir e pesquisar dois espetáculos em que usavam princípios da *Sound Art* na composição das sonoridades de cena, seus performers tocavam e habitavam espaços que serão analisados no prosseguir deste artigo. Os materiais sonoros eram usados tanto para a criação de músicas de cena, quanto para efeitos de sonoplastia.

A partir da análise destes dois espetáculos pude perceber os princípios metodológicos que serão desenvolvidos neste artigo.

Primeiramente, em *DeBanda* (2018), fui convidado pelo diretor César Lignelli⁴ para visitar uma exposição sobre este espetáculo, durante o *Festival Dulcina de Moraes*⁵, na faculdade homônima em Brasília. Exponho que já havia visto materiais promocionais da peça pela cidade, entretanto, pouco ou nada sabia acerca da obra. Ao adentrar no recinto notei uma série de coisas sonoras organizadas para serem tocadas por um corpo humano, em uma pluralidade de acionamentos e organizações tímbricas - havia em minha frente um instrumento sonoro *sui generis*. Tal maquinário inquietou-me para assistir a obra meses depois.

As organizações que culminaram no dispositivo sonoro acoplado no performer, em *DeBanda*, podem se relacionar facilmente com uma das derivações da *Sound Art* que é a escultura sonora. Acerca da relação entre a fonte sonora e sua composição, para Josep Cerdá: “Som para o escultor é um material com o qual ele pode se estabelecer fisicamente e em relação ao espaço, da mesma forma com quais formas e materiais tangíveis ele pode organizar” (Cerdá 2017, tradução própria⁶). Ou seja, a escultura sonora é a organização de materiais tangíveis acerca do objeto som que invade o espaço.

Percebe-se como estes elementos foram trazidos à cena no espetáculo *DeBanda* de César Lignelli. Como dito anteriormente, o espetáculo apresenta um instrumento musical inusitado ou uma escultura sonora que é acoplada ao corpo do performer em uma relação que traz a nossa lembrança uma ideia de homem-banda. *DeBanda* foi confeccionado por um

[...] labirinto de dezenas de metros de cordões e cabos de aço de diferentes espessuras, centenas de parafusos, ruelas e porcas, mãos francesas de tamanhos variados, passadores de corda, abraçadeiras de plástico e de metal, ganchos, fivelas, fechos e prolongadores diversos, pedaços de madeira, ferragens de bateria, espuma, rolos de fita de alta fusão, colas adesivas, fitas adesivas, fita de lona de caminhão, fibra acrílica de enchimento, tinta de tecido, carrinho de compras e mochila dão liga a um tambor de cabaça, um tamborim, dois reco-recos, um pedal duplo de bateria, um prato, um bumbo, duas claves cubanas, uma campainha de hotel antigo, três buzinas a ar, dois agogôs, um kazoo, uma surdina de trompete, nove apitos, seis baquetas sendo duas luminosas e uma com sete hastes de nylon enfeixadas, mais duas próteses de braços humanos ergue uma máquina tocável de aproximadamente 30kg (Lucas; Lignelli, 2018, p. 154).

⁴ Professor de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e da Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Diretor e performer do espetáculo *DeBanda*.

⁵ A Faculdade de Artes Dulcina de Moraes é uma universidade de artes em Brasília. O festival *Dulcina de Moraes* ocorre anualmente com apresentações universitárias e de artistas diversos da cena contemporânea brasileira.

⁶ Trecho original: Sound, for a sculptor, is a material with which we can establish a physical and with which space can be organized in the same way as with tangible forms and materials.

Percebe-se como estes materiais foram organizados e se tornaram essa máquina (Figura 1).



Figura 1.

Fonte: Jaqueline Lisboa, 2018.

#paratodomundover

Um homem, branco com trajes predominantemente vermelhos, usando um chapéu marrom e botas pretas com penduricalhos indo ao encontro de uma amontado de mais de 23 instrumentos, paisagem com grama seca em local aberto.

Já a segunda peça na qual percebi a relação com a *Sound Art* na composição de sonoridades para a cena, foi o espetáculo *De Perto Uma Pedra* (2018) ocorrido no festival *Ocupa Ciao*⁷ - Lisboa. Esta obra foi dirigida por João Fiadeiro, diretor que busca em seus trabalhos multiperspectivar diversos acontecimentos. Isto posto, interessou-me perscrutar como ele relacionaria esse tipo de investigação em um trabalho com a platéia. A referida obra interessou-me por conta da possibilidade de captar ao vivo os sons que estavam no espaço, a partir de microfones manipulados por João Bento, para modificar as sonoridades dos objetos em tempo real.

⁷ Este espetáculo foi apresentado no ano de 2019, durante o festival Des/Ocupação do Atelier Real. Esta mostra ocorreu como forma de celebrar e lutar pelo espaço cultural Atelier Real que estava sendo fechado. No flyer de divulgação deste edital encontra-se a seguinte frase acerca da obra dirigida por Fiadeiro: “Os móveis do espetáculo (que faziam parte do mobiliário do Atelier Real) serão leiloados no fim da apresentação de forma a chamar a atenção para o impacto da gentrificação e das políticas culturais do Estado no fim de estruturas como o Atelier Real”

De Perto Uma Pedra é um espetáculo em que a sonoridade não é aglomerada em um espaço tão pequeno quanto as costas de um ator. Essa peça ocorre em um galpão em que diversos objetos são espalhados no espaço. João Bento, o captador de sonoridades ao vivo, capta esses sons e os modificam. Em uma comparação simples seria como se todos aqueles objetos fossem partes de um instrumento e o microfone fosse o modo de acioná-lo.

Visto dessa maneira a prática da *Sound Art* que mais se assemelha ao trabalho de composição de De Perto, Uma Pedra é a instalação sonora. A instalação sonora, “Instalação sonora, musicalidade espacializada e design sonoro, todos estão situados na relação entre som e arquitetura” (Labelle, 2015, p. xvi, tradução própria⁸). E isto pode ser visto com precisão na obra de João Fiadeiro, a partir da figura 2.



Figura 2.

Fonte: Alípio Padilha, 2018.

#paratodomundover

Um galpão com diversos objetos espalhados, tais quais: uma arara de roupa, cadeira, mesa e roupas. Na centralidade da foto um homem branco, com feição neutra, de cabelo curto usando um suéter vermelho de pelúcia e calça preta, posiciona-se deitado em uma cama improvisada, feita de metal com rodinhas. Em cima de seu rosto está posicionado um microfone Shotgun com cabo extensor.

⁸ Trecho origina: *Sound installation, spatialized musicality, and acoustic design all situate sound in relation to architecture* (Labelle, 2015, p. xvi)

Nota-se que os procedimentos de Bento e Lignelli são muito parecidos. Ambos apresentam uma investigação direta às fontes sonoras na composição das sonoridades da cena. O que diferencia, nesse sentido, é a escala. Enquanto DeBanda ocupa os espaços entre as escáfulas do artista, em De Perto Uma Pedra a instalação se espalha por um galpão inteiro.

PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS ENCONTRADOS EM DEBANDA E DE PERTO UMA PEDRA

Se, ambos os espetáculos apresentam similaridades na relação entre a *Sound Art* e sua composição de sonoridades, então, pode-se inferir certas similaridades no processo composicional de ambas obras.

Desta feita, a partir da análise dos próprios espetáculos, dos escritos sobre o DeBanda, realizados por Lignelli e Mayer (2021, 2021b), e escritos sobre o De Perto Uma Pedra, de Mayer, Lignelli e Bento (2021, 2022), tem-se enquanto resultado alguns princípios metodológicos, principalmente em relação a maneira de perceber os objetos e suas sonoridades, que podem ser reproduzidos por outros artistas.

Sendo assim, apresenta-se a seguir os três conceitos que nortearão os princípios metodológicos acerca dos processos criativos de DeBanda e De Perto Uma Pedra, que serão:

- Dilatação no tempo de experimentação;
- Disponibilidade das materialidades; e
- Variação de escuta;

A composição de objetos que emitem sons nas costas de Lignelli com o intuito de criar a máquina sonora de DeBanda demorou um certo tempo para ocorrer. Que, antes de mais nada, criar aquilo foi um exercício de paciência.

Da mesma forma, ao observar as dinâmicas sonoras propostas por João Bento no espetáculo De Perto Uma Pedra pode-se notar que a escolha dos objetos e a forma de captação também era um exercício que necessitou de um tempo de experimentação longo.

DeBanda e De Perto Uma Pedra, enquanto obras e também como processos composicionais, vão na contramão de uma tendência comum na sociedade contemporânea, a aceleração. Essa aceleração advém de uma das características modernas, o adjetivo moderno, relacionado com a ideia de modernidade, relaciona-se como uma forma de aceleração, como defende o sociólogo Harmut Rosa:

[...] a experiência fundamental para a Modernidade em todas as suas fases, de que ‘tudo se torna cada vez mais rápido’ que tudo está em constante fluxo e de que o futuro, consequentemente, está totalmente indefinido e incerto, não podendo mais ser definido pelo passado ou pelo presente (Rosa, 2019, p. 30).

Negar essa modernidade só é possível pelo desejo desses artistas. É possível sugerir que estes não querem se entregar à velocidade moderna em seus trabalhos.

Percebe-se na obra DeBanda um senso nostálgico. Uma forma de compreensão que quebra a aceleração moderna em prol de um exercício de labor e cansaço - tanto para a criação quanto para

a execução do trabalho. “Para que se relacionar com esta máquina que exige coordenação sobre-humana se *samplers* estão disponíveis, exigindo apenas movimento da ponta dos dedos? (Lignelli, 2019, p.1).

Já Bento, em uma entrevista, comenta do problema dessa aceleração, afirmando que na “Alemanha tem um modo de trabalhar muito objetivo, em que não se pode perder tempo” (Mayer; Lignelli, 2022, p. 302).

Se a aceleração na entrega de processos rápidos não é a vontade desses artistas, então como se relacionar com o processo? Para Lignelli e Mayer, o processo de DeBanda é sobre “dar tempo, resta perder tempo, assim como não perder tempo, para não deixar tempo à tirania” (Lignelli; Mayer 2021b, p. 18-19). Essa frase refere-se ao fato de que o tempo desprendido, ou perdido, como afirmado poeticamente na frase, precisa ser utilizado de maneira a focar na experimentação, não se deixando levar apenas em elucubrações que focam nos desejos do artista.

Já os trabalhos de João Fiadeiro utilizam esse tempo estendido para “[...] poder reparar em detalhes ínfimos, em todas aquelas coisas que acontecem na periferia” (Fiadeiro; Bigé, 2018, p. 179). A experimentação serve para que seja possível encontrar outras possibilidades além da primeira instância.

De maneira prática, para a escolha e curadoria dos objetos são necessários testes e estes precisam ser feitos em variações, o que chamou-se anteriormente de experimentação. Sobre esse tema, Gaston Bachelard defende a ideia de que se “[...] multiplicássemos as imagens, tomando-as nos domínios da luz e dos sons, do calor e do frio, prepararíamos uma ontologia mais lenta, mas sem dúvida mais segura do que aquela que repousa nas imagens geométricas” (Bachelard, 1993, p.337). Para o filósofo é possível pensar nesse objeto para além de estruturas bidimensionais, dessa forma a experimentação é uma multiplicação, uma multiperspectiva.

Dessa maneira, o trabalho dessa interseção entre *Sound Art* e sonoridades da cena pode ser compreendido como uma prática em que é necessário uma curadoria dos objetos utilizados. Para tal é necessário um tempo de experimentação, que não é um tempo dilatado ou apenas situado visando uma música ou uma composição específica.

Acerca da disponibilidade das materialidades, o segundo princípio metodológico a ser apresentado, vale trazer como referencial o conceito de disponibilizância cunhado por Carolina Molina: “Cria-se o termo *disponibilizância* para pensar as possibilidades compositivas e interativas entre o corpo e o ambiente” (Molina, 2017, p. 27). Ambas as obras utilizam este termo como possibilidade de criação e recomposição em várias instâncias cênicas.

Seria ingênuo supor que a relação de acoplamento entre a máquina sonora e o corpo do performer em DeBanda não foi fruto de um trabalho. Também não faria sentido vislumbrar que a forma que Bento posiciona os microfones em De Perto Uma Pedra não é fruto de decisões conscientes do mesmo. De toda a sorte, essa forma de disponibilizar é fruto de uma sagacidade.

Essa forma de percepção se relaciona com o conceito de *affordance*. “*affordances* do ambiente são o que ele oferece ao animal, o que ele fornece, seja bom ou ruim.” (Gibson, 2013, p. 127, tradução minha⁹). A título de exemplificação, *Affordance* é a capacidade que um gato tem de pular de um muro a outro sem errar a distância. Mas também diz respeito à relação de Lignelli com a escolha

⁹ Trecho original: *he affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill* (Gibson, 2013, p. 127)

dos posicionamentos dos objetos e, por conseguinte, suas precisas ativações em DeBanda; ou que Bento apresenta acerca da forma de colocação e quais microfones utilizar em cena.

Como desfecho, é prudente ressaltar as práticas que envolvem esse estado de disponibilidade das materialidades. No caso dos dois espetáculos chama a atenção - a gambiarra. Esta é uma forma subversiva e produtora de multiplicidades de um dado objeto, ao fim ao cabo, essa traz a diversidade de possibilidades de uma materialidade. Sobre isso, Bouffleur nos traz algumas variações acerca delas: “uso incomum sem mudança de função ou forma [...] simples mudança de função sem alterar a forma [...] Inclusão/exclusão de partes, peças ou componentes para mudar a função [...] Composição de um novo artefato para o aproveitamento de outro” (Bouffleur, 2006, p. 60).

O uso incomum sem mudança de função acaba ocorrendo em qualquer espetáculo teatral. A maioria dos espetáculos utiliza objetos de alguma ordem que não pertencem ao universo teatral em última instância. Assim, um figurino que, em algum momento foi uma roupa convencional é uma variação de uso incomum.

Acerca da simples mudança de função sem alterar a forma, chama atenção que este é o desejo de João Fiadeiro ao montar o espetáculo De Perto Uma Pedra:

[...] é uma prática cada vez mais recorrente no percurso de João Fiadeiro. Retomar e remontar a mesma matéria, mas em modo “unplugged”, libertando-a da tirania da narrativa que o aparato teatral obriga, é uma necessidade que se tem tornado “vital” na sua relação com os objetos e artefactos que produz (Mouramateus, 2018, on-line).

Sobre a inclusão e a exclusão de partes para mudar a função pode-se pensar no naipe de apitos utilizados no espetáculo DeBanda. Como visto na Figura 3.

Percebe-se que a colocação de diversos apitos em uma posição próxima uma da outra muda a função do apito, nesse caso o apito que tem como função a imitação de sons da natureza (pássaros, por exemplo) ou de um sinal sonoro para atenção (no trânsito, por exemplo). Essa mudança de disponibilidade torna o objeto de composição musical com variações.

Por fim, há a composição de um novo artefato a partir do aproveitamento de outro. Como é o caso do conjunto de elementos musicais reconfigurados para se tornar o objeto acoplado nas costas de Lignelli em *DeBanda*.

Ressalta-se que os espetáculos referidos tem a sonoridade como um tema central dessas experimentações. Desta feita, cabe ressaltar que a disponibilidade das materialidades se relacionam com o tempo estendido apresentado anteriormente e com a escuta, conceito e princípio metodológico que será apresentado a seguir.

Este é um conceito polissêmico. Como forma de situar esse termo parte-se de uma definição a partir de 4 escutas:

- 1 - *ecouter* (escutar): Prestar ouvidos, interessar-se por algo. Implica dirigir-se ativamente a algo ou alguém que é indicado por um som.
- 2 - *ouïr* (ouvir): Perceber com o ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde a uma atitude mais ativa, o que eu ouço é o que me é dado na audição.
- 3 - *entendre* (entender): Conservaremos o sentido etimológico - ter uma intenção - O que entendo, o que se manifesta para mim, está em função dessa intenção.



Figura 3.

Fonte: Vick Albali, 2020.

#paratodomundover

Um homem branco maquiado, com chapéu vermelho, multiplicado quatro vezes na tela, ele toca apitos que estão presos em uma espécie de aro, ao fundo um estandarte.

4 - *comprende* (comprender): Colocar para dentro de si. Tem uma dupla relação com escutar e entender. Eu compreendo o que eu percebia na escuta, graças ao que tinha pretendido entender. Há a inversa, o que havia compreendido dirige minha escuta, informa o que entendo (Schaeffer, 2003, p. 62, tradução minha¹⁰).

Nesse sentido, a disponibilidade das materialidades e o tempo de curadoria são balizados pelo entendimento acerca da escuta no sentido de entender e compreender, as formas 3 e 4 da citação acima.

Inicialmente o entender no sentido de ter uma intenção, significa aquilo que atina e prende a atenção e desejo dos autores. Essa é uma escuta que se relaciona com a prática da curadoria, com

¹⁰ [trecho original] “1- *ecouter* (*escuchar*): es prestar el oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o a algo que me es descrito o señalado por un sonido. 2- *ouïr* (*oír*): es percibir con el oído. Por oposición a *escuchar* que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es lo que es dado en la percepción. 3 *entendre* (*entender*), conservaremos el sentido etimológico: “tener una intención”. Lo que entiendo, lo que se me manifiesta, está en función de esta intención. 4 *comprende* (*comprender*), tomar consigo mismo. Tiene una doble relación con *escuchar* y *entender*. Yo comprendo lo que percibía en la escucha, gracias a que ha decidido *entender*. Pero a la inversa, lo que he comprendido dirige mi escucha, informa lo que entiendo” (Schaeffer, 2003, p. 64).

uma prática de seleção dos objetos. Além de um tempo de experimentação há uma escolha desses artistas pelo som que salta aos seus ouvidos (análoga à ideia de saltar aos olhos).

Por exemplo, Bento coloca o microfone onde o som mais lhe chama a atenção, onde ele intenciona entender, onde ele deseja. Da mesma maneira Lignelli, escolhe os sons, dos apitos e tambores a partir do mesmo balizador.

Acerca do termo compreender, entende-se que este é

[...] resultado de um trabalho de uma atividade consciente do espírito que já não se contenta com um significado, então este abstrai, compara, deduz e relaciona informações da natureza e fontes diversas. Se trata de perfilar e obter informações suplementares (Schaeffer, 2003, p. 64, tradução minha¹¹).

Perfilar, ou obter informações suplementares, comparar, deduzir, relacionar com informações outras, são atividades de percepção próprias do *affordance*, do ato de tornar aquilo que se ouve disponível, para além de qualquer idealização acerca do seu significado. Nessa prática pouco ou nada tem relevância o sentido usual e habitual da fonte sonora, mas sim o ato detetivesco de descobrir seus parâmetros, suas características, suas pequenas variações, entre outras potências.

Assim pode-se perceber que alguns sons passam por práticas de disponibilização, de retirada de componentes, de colocação de outras, formação de novos dispositivos, etc.

SOUND ART, CENA, DEVANEIOS EM POV¹²

A não-humanidade perde-se em escalas, o que de longe era uma ilha de perto era uma pedra. Nessas escalas era possível debandar, de um lado a outro e debandando por aí os ouvidos se tornavam cada vez mais astutos.

Com os joelhos no chão engatinhava e via e ouvia sons tão diferentes que era possível encontrar padrões, desencontrar, perceber e se perder em meio a tudo isso - isso no caso, era uma cozinha. Por vezes empilhando coisas, panelas e pratos, para se tornar uma grande escultura sonora; outras vezes deixava tudo se espalhar, tornando-se uma instalação sonora. O que importava ali, era uma fonte sonora, de onde vem esse barulho? Como ele aparece? É possível recompor seu lugar nesse espaço?

Em meio a tantas perguntas e nessa impossibilidade de ficar de pé, aparecem duas pessoas que guiam essa composição e mostram como brincar essa brincadeira.

De um lado, uma pessoa começa a colocar microfones na bagunça espalhada e pelas caixas de som tudo mudava, e assim, cada pequena pecinha podia gritar nessa nova empreitada. Do outro lado, uma pessoa empilhava a bagunça, e em um equilíbrio instável era possível ver uma nova máquina que podia ser manipulada. Havia, ora, a possibilidade de realizar sons referenciais à imagens propostas, ora a possibilidade de organizações musicais em tempos pré-determinados.

¹¹ [trecho original] *resultado de un trabajo, de una actividad consciente del espíritu. Que ya no se contenta con un significado, sino que abstrae, compara, deduce y relaciona informaciones de la naturaleza y fuentes diversas. se trata de perfilar o obtener una información suplementaria* (Schaeffer, 2003, p. 64).

¹² POV - sigla para point of view.

Enquanto o engatinhar continuava sendo a brincadeira de um lado, do outro já era possível uma pequena escalada, um monte Everest em escala.

A brincadeira agora mais estruturada, substituiu uma série de perguntas anteriores para apenas uma: Como fazer isso? Os dois, de bate pronto, responderam: Pare! Um objeto de cada vez...

Cada som tinha seu universo à parte. Dar tempo ao tempo para aquela fonte sonora deixar de ser uma coisa só para se tornar múltiplas. Em meio ao engatinho, ou a escalada, já começava a seleção de objetos possíveis: algumas formas de bolo iam para um lado, alguns talheres iam para outro, os descartáveis de uma festa que tinha ocorrido eram empilhados.

Os dois seres agora dizem: O que você pode fazer com isso? E, com isso, a lista torna-se inter-minável: Subir, bater, pular, engatinhar, arremessar... eram tantas possibilidades que a minha cabeça não podia parar.

Eles dizem em jargal: É possível usá-lo em outro contexto; É possível mudar a função da coisa; É possível colocar, ou retirar partes desses objetos; É possível criar uma coisa totalmente nova!

Nesse estado, os ouvidos já estavam mais atentos, eles sabiam intencionalmente aquilo que chamava a atenção, o corpo inteiro já se virava buscando o encantamento. Após entender a fonte sonora era o momento de compreender aquele som, perfilar, comparar.

De um sonho infante, a duas peças separadas por um oceano - percebe-se o encantamento com a fonte sonora como base de uma criação.

Uma possibilidade criativa.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. **Poéticas do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal.

BENTO, João. **Performance**. 2022. Disponível em: <https://joao-bento.com/PERFORMANCE>. Acesso em: 13 maio 2022.

BOUFLEUR, Rodrigo. **A Questão da Gambiarra**. São Paulo: FAU, 2006.

Catalogo DeBanda de César Lignelli, 2019 - Issuu. Disponível em: https://issuu.com/espeticulodebanda/docs/catalogo_debanda_portugues. Acesso em: 11 out. 2023.

Exposed Sound Josep Cerdà by Josep Cerdà, 2012 - Issuu. Disponível em: https://issuu.com/josep-cerda/docs/josep_cerd_llibre_brac2. Acesso em: 10 out. 2023.

FIADREIRO, João. **From afar it was an island**. De perto uma pedra / de longe era uma ilha. From up-close a stone. 2018. Disponível em: <https://joafiadeiro.pt/works/in-circulation/from-afar-it-was-an-island-2018/>. Acesso em: 13 maio 2022.

LICHT, Alan. Sound Art: Origins, development and ambiguities. **Organised Sound** v.14 n.1, 2009.

LABELLE, Brandon. **Background noise**: Perspectives in sound art. Longon, Bloomsbury, 2015.

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme. DeBanda e seus múltiplos: Lugares, espaços, simultaneidades e concomitâncias. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-26, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0204. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20470>. Acesso em: 16 abr 2022.

LIGNELLI, César; MAYER, Guilherme. **Uma cena debandável**. Conceição/Conception, [S. l.], v. 10, n. 00, p. e021021, 2021b. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8666693. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8666693>. Acesso em: 16 abr 2022.

LIGNELLI, César; SILVERA, Victor. Hugo. DeBanda. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 271–315, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31570>. Acesso em: 12 out. 2023.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. **Ouvirouver**, [s.l.], v. 10, n. 1, p.142-150, 15 dez, 2013. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

LUCAS, João; LIGNELLI, César. DeBanda e a máquina contemporânea. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 17, n. 2, p. 152-172, 1 out. 2018.

MAYER, Guilherme; LIGNELLI, César. Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 2, n. 02, p. 13–33, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/39659>. Acesso em: 16 abr 2022.

MAYER, Guilherme.; LIGNELLI, César. Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 3, n. 01, p. 297–314, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/42777>. Acesso em: 7 jul. 2022.

NADAI, Carolina Camargo. Gambiarração: poéticas em composição coreográfica. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-30052017-142002. Acesso em: 05 de set 2020.

ROSA, Harmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SALOMÉ, Voegelin. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art. Nova York: Continuum, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de Los Objetos Musicales**. 2. ed. Madri: Alianza, 2003. Tradução para espanhol de Aracelli Cabezon de Diego.

ULMER, Jasmine B.. Writing Slow Ontology. **Qualitative Inquiry**, [S.L.], v. 23, n. 3, p. 201-211, 8 jul. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800416643994>.

SOBRE APRENDER E ENSINAR: em que chão estamos pisando? Uma reflexão sobre pedagogias vocais

Valéria Cristina Machado Rocha¹

RESUMO

Este artigo reflete acerca de pedagogias vocais, de como as práticas podem fortalecer e desenvolver a autonomia do intérprete. A prática vocal é pensada aqui como um complexo campo de investigação que envolve comunicação e interação com o meio cultural do indivíduo, tornando a aplicação de metodologias um desafio. A diferenciação fundamental das metodologias vocais reside em sua natureza subjetiva, que é influenciada por emoções, pensamentos e valores individuais. Isso levanta a questão de como ensinar alguém a usar sua própria voz e desenvolver sua capacidade de autocohecimento. Tal reflexão aponta e destaca os desafios entre ensinar e aprender, enfatizando a importância de reconhecer as capacidades individuais da aprendizagem. Diante desse panorama, compartilho estratégias desenvolvidas em sala de ensaio que fortaleceram a autoconfiança, a intuição e a percepção individual dos estudantes. Isso os capacitou a se tornarem indivíduos mais autônomos e confiantes em seu processo de desenvolvimento vocal.

Palavras-chave: Pedagogia da voz, práticas vocais, educação.

ABSTRACT

This article reflects on vocal pedagogies and how practices can strengthen and develop the performer's autonomy. Vocal practice is considered a complex investigation involving communication and interaction with the individual's cultural environment, making applying methodologies challenging. The fundamental differentiation of vocal methodologies lies in their subjective nature, influenced by emotions, thoughts, and individual values. This raises the question of how to teach someone to use their voice and develop their self-awareness. Such reflection emphasizes the challenges between teaching and learning, highlighting the importance of recognizing individual learning capabilities. In this context, I share strategies developed in the rehearsal room that bolstered the students' self-confidence, intuition, and individual perception. This made them more autonomous and confident in their vocal development process.

Keywords: Voice pedagogy, vocal practices, education.

Desenvolver pedagogias que visem à liberdade vocal do intérprete requer a compreensão de diversos aspectos técnicos, culturais e sensoriais relacionados à voz. Do ponto de vista técnico, é fundamental abordar conceitos como respiração, projeção, ressonância e dicção, uma vez que esses elementos são determinantes para a produção vocal. Da mesma forma, os aspectos culturais tam-

¹ Universidade Federal da Bahia. Doutoranda em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Orientação: Profa. Dra. Meran Vargens. Professora, atriz e diretora. valeria.rocha24@yahoo.com.br

bém desempenham papel determinante, abrangendo as variações regionais e de sotaques, promovendo ritmo, cadência e unicidade para o indivíduo e enriquecendo a diversidade vocal em sutilezas. Ademais, é importante destacar a dimensão sensorial da prática vocal, pois o processo de aprendizagem vocal pode ser enriquecido por meio da visualização interna do corpo e da imaginação. Isso envolve uma profunda conexão entre mente e voz, o que permite ao intérprete explorar novas possibilidades sonoras e expressivas.

Isto posto, este artigo tem como objetivo refletir sobre a intrincada relação entre aprender e ensinar no contexto da liberdade vocal. A busca por essa liberdade vocal não é apenas uma jornada técnica, mas também uma exploração cultural e sensorial, em que a voz se torna uma manifestação autêntica da identidade e da expressão do intérprete. Em última análise, a compreensão holística da voz e de suas múltiplas facetas é essencial para o desenvolvimento de pedagogias que capacitem os intérpretes a explorar o potencial de sua expressão vocal.

Nesse sentido, faz-se oportuno desenvolver espaços de aprendizagem nos quais a prática vise à comunicação horizontalizada entre professor e estudante, para que haja compartilhamento de experiências, confiança e respeito, relacionando a prática aos saberes da vida individual do estudante e à reflexão crítica sobre todo o processo de aprendizado. Tais aspectos apontam para modos não hierarquizados de compartilhamento de experiências, promovendo a autonomia e o bem-estar do intérprete e o contínuo desenvolvimento daquele que ensina, que necessita estar aberto para as mudanças e transformações que ocorrem durante esse percurso.

A comunicação é fundamental em qualquer contexto de aprendizagem em que se trabalhe em grupo. Quando a comunicação é horizontal, professor e intérprete compartilham as experiências adquiridas, seja por meio do diálogo, que implica os atos de ouvir e falar, seja por meio de desenhos, pinturas ou colagens. É compartilhando as diferenças do que é testemunhado que se amplia a consciência do olhar/escutar. Desenvolvem-se, assim, *feedbacks* construtivos para ambos os lados, fortalecendo e encorajando o crescimento contínuo tanto de quem ensina quanto de quem aprende. A comunicação como via de mão dupla desenvolve a escuta, promovendo o respeito acerca das diferenças e contribuindo para a criação de um espaço de aprendizagem colaborativo e inclusivo. Além disso, a comunicação horizontalizada aprofunda discussões desenvolvidas pelo coletivo, ampliando o senso crítico. Por fim, a comunicação consolida laços afetivos entre professor e intérprete, o que fortalece a confiança e a motivação em ambas as partes.

A relação da aprendizagem com a vida reconhece que a prática não é hierarquicamente estabelecida: quem aprende possui *expertise* e sabedoria próprias. Como Paulo Freire (1997) afirma, ensinar não é transferir conhecimento. Ensinar exige, segundo ele, respeito aos educandos. Nesse sentido, a prática pode ultrapassar as paredes da sala de ensaio ao incluir experiências pessoais e contexto social, valorizando a *expertise* do intérprete e reforçando a sensação de pertencimento e autonomia.

Desenvolver a reflexão crítica com estudantes permite ao intérprete avaliar como a prática é recebida e realizada por ele, tornando-o consciente de seu processo de aprendizagem. Além disso, estimula o questionamento e a curiosidade e conseqüentemente amplia a sua capacidade de analisar o que foi experimentado, de modo a permiti-lo compreender o que acontece em seu corpo a cada etapa do processo, afastando-se por fim de uma passividade na aprendizagem. Por meio da reflexão crítica, o intérprete reconhece suas habilidades e potencialidades.

Diante disso, é fundamental explorar o modo como se estabelece o processo de aprendizado e como se aplica a prática de ensinar. A sala de ensaio, nesse contexto, assume um papel crucial como um ambiente propício para a liberdade criativa, a celebração das individualidades e o estímulo ao pensamento crítico. Esse espaço deve ser concebido como um local que fortalece a autonomia, conforme ressalta Bell Hooks (2021), que descreve a pedagogia engajada como aquela em que o indivíduo se envolve ativamente no processo de ensino, valorizando seus modos de expressão.

Tanto o educador quanto o aprendiz desempenham papéis essenciais nesse ambiente. A responsabilidade de compartilhar conhecimento não recai apenas sobre o professor, mas também sobre aquele que aprende. Ambos têm a tarefa de atuar de maneira ativa e engajada, participando ativamente do processo. A sala de ensaio, portanto, não é apenas um local de transmissão de informações, de transferência de conhecimento, mas um espaço interativo, onde o diálogo, a experimentação e a troca de ideias são valorizados.

UMA MUDANÇA DE PARADIGMAS

Há algum tempo, passei a refletir sobre a topografia de onde caminho, sobre o chão em que piso ao adentrar em uma sala de ensaio de modo a não ignorar a história dos indivíduos que ali se encontram. Proponho aqui uma investigação para analisar as diferenças de abordagem e de conduta para com aquele que aprende. Percebo que, durante minha trajetória, mesmo que pisasse em outros solos, caminhando por outros estados, outro país ou outra cultura, buscava “terraplanar” o chão a meu modo, alisando-o, tornando-o plano, regular e, portanto, conhecido para mim, e acabava levando uma abordagem hierárquica na qual tudo partia do conhecimento que eu possuía. Hoje, observo que uma pedagogia engajada necessita de transformação e abertura em ambos os lados.

Dessa forma, desenvolvi estratégias nas quais os indivíduos são responsáveis pelo andamento e ritmo da aula. Além disso, passei a compartilhar nuances da minha identidade e das minhas experiências, assim como as perspectivas que anseio sobre a aprendizagem. Noto como tal abordagem aproxima e engaja aquele que aprende, tornando o ambiente de aprendizagem mais amistoso, propiciando uma prática ainda mais autêntica. Acerca do partilhar por parte daquele que ensina, Bell Hooks (2021, p. 36) afirma:

Quando a educação é a prática da liberdade os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda a sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo.

Tanto aprender quanto ensinar exigem uma escuta atenta, generosa e ativa entre todos os envolvidos no processo. Conforme aponta Vargens (2013), existe inicialmente uma grande dificuldade em aplicar metodologias teatrais como geralmente é feito em outras áreas, afinal, segundo a autora (VARGENS, 2013, p. 68), a prática vocal “é corpo a corpo. É constante comunicação com o outro e com o meio. Isso requer dos processos criativos e dos procedimentos técnicos um número sem fim

de atalhos para alcançar os resultados desejados.” Os atalhos são as individualidades de cada corpo, os quais exigem que a condução da prática seja perspicaz para adaptar-se à unicidade de cada indivíduo.

Uma das diferenças ao aplicar as metodologias teatrais se dá no fato de elas lidarem diretamente com a expressão artística e serem influenciadas por desejos, emoções, intenções e perspectivas individuais, ou seja, pela existência de mundos internos, permeados pelas perspectivas, pensamentos e sentimentos particulares.

As metodologias teatrais não buscam a lógica ou comprovações quantitativas nem se concentram na resolução objetiva sobre determinado assunto, tampouco em desenvolver habilidades analíticas, como as ciências exatas, por exemplo. Pelo contrário, envolvem a exploração artística e a investigação sobre o corpo, concentrando-se em desenvolver a criatividade e a expressão, tendo, portanto, um amplo campo para investigações. Ensinar tais metodologias, portanto, vai além da explanação racional sobre determinado conteúdo. Existe, nesse processo, um caráter subjetivo, visto que elas se relacionam às percepções individuais do intérprete, expressando sua visão pessoal. Elas podem ser permeadas e influenciadas pelas experiências, pelas emoções e pelo contexto cultural do indivíduo.

Dessa forma, a interação e consequente apreensão do que está sendo exposto é completamente diferente de corpo para corpo. Tal reflexão despertou-me para o abismo que existe entre o ato de ensinar e o de aprender. Afinal: posso ensinar alguém a usar a própria voz? Como é possível fazer ver a voz? E por onde começar? Acredito que o primeiro passo a ser dado é desenvolver junto com o intérprete capacidades para que ele reconheça suas potencialidades, mapeando habilidades físicas, fortalecendo seu imaginário e ampliando sua disposição mental para permitir-se estar no momento presente, criar e analisar as ideias e experiências novas, germinando assim uma reabertura espontânea para a vida.

Nesse sentido, refletir sobre as práticas teatrais que anseiam pela autonomia faz-se fundamental. Em *O mestre ignorante*, Rancière (2007) aponta para a emancipação intelectual dos indivíduos por meio da educação. Qualquer aprendiz possui uma infinidade de conhecimentos, e justamente por isso o ato de ensinar se destaca, no reconhecimento da capacidade individual de aprender, destacando a positividade no indivíduo e a potência do que ele já sabe — conhecimento advindo de um processo natural e orgânico da vida —, para enfim relacionar esses saberes com a vontade do que se quer aprender. O autor (RANCIÈRE, 2007, p. 76) propõe uma aprendizagem baseada na igualdade e na autonomia:

É preciso aprender. Todos os homens têm em comum essa capacidade de experimentar o prazer e a pena. Mas essa similitude não é, para cada um, senão uma virtualidade a ser verificada. E ela só pode sê-lo através do longo caminho do dissemelhante. Devo verificar a razão de meu sentimento, mas não posso fazê-lo aventurando-os nessa floresta de signos que, por si só, não querem dizer nada, não mantêm qualquer acordo.

Rancière (2007) aponta para a necessidade da individualização sobre o que será ensinado. Ele defende que haja comum acordo entre o que será apresentado e *como* será aprendido, uma vez que cada indivíduo aprende de modo único. O ato de aprender envolve o fato de o indivíduo já possuir

sua *expertise* a priori. Sobre esse aspecto, conforme já mencionei, Paulo Freire (1997) afirma que ensinar exige respeito aos saberes dos educandos, saberes esses construídos e adquiridos pelos processos naturais do viver.

A questão passa a ser a de como canalizar a pulsão natural do sujeito, assim como suas habilidades intrínsecas, para outro objetivo que se almeja atingir. Para Freire (1997), a estratégia de incluir o conhecimento prévio do sujeito ao novo aprendizado estaria justamente em permiti-lo relacionar aspectos de sua vida ao universo da nova aprendizagem. Com isso, há uma imbricação de conhecimentos estabelecida de forma orgânica e não hierárquica. Nesse sentido, a prática vocal pode estabelecer um espaço aberto para o intérprete fazer suas proposições e a partir disso estabelecer-se o aprendizado.

Ao longo de minhas aulas, notei que as explicações conferidas acerca dos exercícios a serem realizados talvez estivessem diminuindo a capacidade de interpretação e intuição dos estudantes sobre o que foi sugerido. Constatei que em muitos casos as explicações direcionavam hierarquicamente o modo como eu, a condutora do processo, desejava que a prática fosse desenvolvida e realizada pelos intérpretes. Ou seja, havia uma “resposta” ideal e/ou correta ao que havia proposto. De alguma forma, havia expectativas a serem supridas, as quais, sob determinado ponto de vista, excluía a autonomia dos intérpretes, ignorando seus caminhos escolhidos, pois os exercícios deviam ser realizados conforme haviam sido previamente idealizados.

Noto como antes buscava e estabelecia em todos os grupos abordagens e resultados semelhantes; não observava o chão no qual pisava, logo “terraplanava” histórias e culturas. O chão era conhecido inicialmente somente por mim, até que os intérpretes fossem se familiarizando com o que estava sendo proposto e, com o tempo, passassem a caminhar também no meu solo, acompanhando meu tempo e ritmo.

Denominei de pedagogia para a voz desejanter, método desenvolvido em minha pesquisa de doutorado que visa a autonomia e autodescoberta do intérprete, valoriza o que este já conhece, respeitando sua cultura e contexto social. A pedagogia a qual me dedico atualmente fortalece a autonomia desde os primeiros encontros com os grupos; no qual como meio de fortalecer a confiança as instruções sobre como deve ser realizado determinado exercício ou jogo são dadas apenas uma vez. Assim, cabe ao indivíduo a interpretação do que deve ser feito, o que já faz parte do processo de aprendizagem, pois tomar decisões, fazer diferente e “errar” seguindo a própria intuição sobre o que foi sugerido são ações que o permitem acionar seu imaginário, analisando e examinando possibilidades de realização através de sua percepção individual, e não necessariamente se prendendo às orientações externas, criando então seu próprio caminho.

Cada indivíduo possui a capacidade de pensar e aprender por si, em seu próprio tempo e ritmo. Observo que, como consequência, tal abordagem intensifica o entrosamento e a escuta do grupo, que passa a ser mais atenta, potencializando a autonomia e a autoconfiança.

Essa mudança alterou sobremaneira a relação entre a condução e os intérpretes, tornando-a mais igualitária, além de desenvolver o senso crítico deles, bem como sua capacidade de resolução de problemas encontrados durante a prática. O indivíduo é encorajado a se posicionar e a agir. Para Rancière (2007), o fundamental está na relação que se estabelece entre aprendiz e professor, e ela está pautada no respeito mútuo que se estabelece justamente pelo reconhecimento da igualdade

de inteligência entre ambos. Sob esse aspecto, a condução da prática pode flexibilizar a orientação ao estudante: em vez do “fez errado”, assumir o “fez diferente” e incorporar as diferenças na prática a ser realizada, aliviando estados de opressão sobre ele, incentivando-o a perseverar e experimentar-se, investigando a diferença e diminuindo receios de arriscar e conseqüentemente de errar.

Segundo Rancière (2007), o que o mestre deve despertar no aprendiz é a busca, além de acompanhar a jornada. Complementando essa perspectiva o verdadeiro mestre é aquele que está constantemente em busca de conhecimento, que está disposto a crescer e desenvolver-se continuamente. Cada processo pedagógico é transformador, pois possibilita uma constante troca de conhecimentos, permitindo novas abordagens e aprimorando habilidades de comunicação. As práticas podem ser então um processo de diálogo e reflexão crítica, promovendo a consciência sobre si.

Essa abordagem desafia a condução da prática, pois exige novas estratégias sobre o ensinar e necessita de constante adaptação para as necessidades dos intérpretes. Além disso, exige abertura e espaço para que a aprendizagem seja construída em conjunto, tornando-se o que Bell Hooks (2021, p. 19) denomina “comunidade de aprendizado”. Para a autora (HOOKS, 2021, p. 17):

O entusiasmo pelas ideias não é suficiente para criar um processo de aprendizado empolgante. Na comunidade de sala de aula, nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros.

Nesse sentido, noto como a reflexão sobre o próprio modo de desenvolver a prática resulta em um aprimoramento contínuo, visto que observar as proposições feitas pelos intérpretes amplia a prática em si e o autoconhecimento.

Observo, assim, como tal processo é horizontal, dependendo da co-participação/colaboração e da atitude ativa de cada intérprete. Para tanto, é necessário conhecer os participantes que realizam a prática, sua história, sua cultura, além de seus interesses, inseguranças e receios. Essa pedagogia propõe rodas de diálogo constantes, para que haja troca de experiências, além de diários de bordo, para que cada intérprete acompanhe seu desenvolvimento, estimulando a reflexão crítica sobre o que é desenvolvido em sala de ensaio. Os diários de bordo podem conter textos, desenhos e colagens, de modo a tentar traduzir as emoções e sensações.

No que diz respeito à técnica vocal em si, antes eu considerava necessário modificar padrões de respiração, acreditando que indivíduos de modo geral respiravam de maneira falha ou insatisfatória. Também buscava modos de alterar padrões de fala para que todos falassem “corretamente” as vogais e consoantes. Acreditava que a voz deveria ser alterada e modificada, por isso buscava modos de aprimorá-la. Atualmente, busco, com a pedagogia para a voz desejante, valorizar as expressões e ritmos variados de fala dos indivíduos, respeitando suas características originais e personalidade. A herança cultural de cada um possui força e beleza em si própria, e, ao incluí-las, a prática se estabelece como espaço aberto para a troca e o diálogo.

Cada corpo carrega uma história, portanto técnicas precisam ser pormenorizadamente analisadas no contexto individual de cada intérprete. “É pensando criticamente a prática de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática.” (FREIRE, 1997, p. 21). Portanto, antes

de instaurar um procedimento técnico, cabe a reflexão de *como* será apresentado tal procedimento, para que ele não seja posto de maneira vertical e hierárquica, como se estivesse terraplanando o solo, alisando-o, tornando-o homogêneo, ignorando-se suas origens, suas características naturais, nivelando os relevos, eliminando as diferenças. Perceber esse outro modo de envolver as sonoridades vocais abrangendo diferenças foi para mim como tropeçar, deixando de lado um plano liso, reto e seguro, que eu conhecia e no qual sempre caminhei, para, depois do tropeço, compreender as instabilidades do caminho, as características de onde estou caminhando, as diferenças do solo. Desse modo, pude reestruturar o pensamento em torno de pedagogias vocais, pois quando tropeçamos tornamo-nos atentos ao rumo para onde andamos, notando finalmente o chão em que pisamos.

Sobre esse aspecto, cabe uma breve reflexão sobre a afirmação de André Lepecki (2009) acerca de uma política do chão. O autor estabelece uma crítica sobre os planos de composição para a dança a partir do chão, a qual se faz pertinente para a pedagogia para a voz desejante. Valery (apud LEPECKI, 2009) estabelece ampla crítica ao dizer que a condição primeira para a dança não é o corpo nem o movimento de pernas e dos braços, nem tampouco a música; pelo contrário, a condição para que ela aconteça é a terraplanagem, para que ela possa acontecer sem tropeços e escorregões. O que Lepecki argumenta é o apagamento das individualidades e singularidades, “é como se a topografia da dança já indicasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático, o a-histórico constitutivo da dança” (LEPECKI, 2009, p. 14). O que ele propõe a partir de sua crítica é uma nova relação com o chão, rompendo com o representativo, disciplinante e organizador, possibilitando ao corpo resgatar o movimento intrínseco do indivíduo.

Ainda sobre tropeçar de modo a perceber diferenças, Lepecki (2009) reflete sobre a política cinética do tropeço a partir de Frantz Fanon, sob o viés de como sua escrita revela forças hegemônicas e contra-hegemônicas que perpassam as esferas do movimento e do chão. Segundo ele (LEPECKI, 2009), foi justamente devido a um tropeço ocorrido na cidade francesa de Lyon que Fanon compreendeu que o chão não é unicamente um terreno, mas também representa atos de fala. Conforme relata, certo dia, caminhando pelas calçadas de Lyon, Fanon, que à época do ocorrido era jovem, médico e burguês, escutou do outro lado da rua uma criança gritando pejorativamente e apontando para ele acerca de sua identidade racial. As duras palavras proferidas pela criança revelaram para Fanon questões sobre o colonialismo, o racismo e a violência simbólica. Para ele, após o tropeço, ao ficar no chão, perdendo sua verticalidade, passou a mover-se na horizontal, o que significa olhar por outra perspectiva e resistir, e a partir daí criar atos de fala, fazendo notar as diferenças, reparando nos acidentes do solo, em oposição ao chão aplainado, liso e vertical.

Mover-se na horizontal para perceber: em que chão estamos pisando? Quais são os tropeços que sofremos a cada passo dado? E como aprendemos com isso? Citando Fanon, Lepecki (2009) sugere abraçarmos o horizontal, ou o tropeçar, seja por um momento, quem sabe por longos dias ou ainda por toda uma vida:

Para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se obtêm horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com seu corpo se movendo no plano que agencia o desejo – seu chão. (FANON apud LEPECKI, 2009, p. 14).

Nesse sentido, cabe analogamente perceber a aprendizagem da voz por essa imagem horizontal, a que cai e tropeça, a que escorre pelo terreno rugoso, poroso, em que intérprete e condução compreendem suas diferenças, potencialidades e fragilidades e possam alimentar-se mutuamente a partir disso.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**. São Paulo: Elefante, 2021.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sonia (Org.). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 12-20.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VOZES ENCORPORADAS, ROY HART AJUREMADO: decolonizando pedagogias vocais

Thales Branche Paes de Mendonça¹

RESUMO

Inspirado no ajuremamento, tecnologia afroameríndia fundada em epistemologias caboclas transmitidas em saberes tradicionais de povos de terreiro e pajelanças amazônicas, este trabalho propõe o debate acerca de pedagogias vocais sob um viés decolonial. Toma-se o processo de aprendizagem e desenvolvimento técnico do canto na tradição Roy Hart do trabalho vocal como ponto de partida para reflexão crítica acerca de modos eurocentrados das pedagogias vocais. A imagem de vozes “encorporadas” convoca a radicalidade do corpo em sua conexão mais potente com a ancestralidade, abrindo, assim, os caminhos de para além do que “embodied voices” é capaz de dizer. Propõe-se a desestabilização de formas hegemônicas de organização dos processos de aprendizagem do canto por meio da apropriação de elementos de culturas tradicionais afro-ameríndias na Amazônia. Articulam-se pedagogias vocais, luta antirracista, decolonialidade e epistemologias caboclas no mesmo ponto de encantaria.

Palavras-chave: Vozes encorporadas; Roy Hart; pedagogias vocais; decolonialidade; luta antirracista.

ABSTRACT

Inspired by “ajuremamento”, an Afro-Amerindian technology founded on caboclo epistemologies transmitted in the traditional knowledge of terreiro people and Amazonian shamans, this work proposes the debate about vocal pedagogies from a decolonial perspective. The process of learning and technical development of singing in the Roy Hart tradition of vocal work is taken as a starting point for critical reflection on Eurocentric modes of vocal pedagogies. The image of “vozes encorporadas” (in portuguese) summons the radicality of the body in its most powerful connection with ancestry, thus opening paths beyond what “embodied voices” are capable of saying. It is proposed to destabilize hegemonic forms of organizing singing learning processes through the appropriation of elements from traditional Afro-Amerindian cultures in the Amazon. Vocal pedagogies, anti-racist fight, decoloniality and caboclo epistemologies are articulated at the same “ponta de encantaria”.

Keywords: Embodied voices; Roy Hart; vocal pedagogies; decoloniality; anti-racist fight

¹ Docente efetivo na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e nos cursos técnico de nível médio em teatro, superior tecnológico em produção cênica e licenciatura em teatro. Integrante dos Grupos de Pesquisa GEPETU (Grupo de Estudo e Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade)/UFPA/CNPQ e TEIA (Tecnologias Educacionais Inovadoras para a Amazônia)/UFAC/CNPQ. Criador em artes e sonoridades dacena. E-mail: thalesbranche@gmail.com.

(EN)CANTO DE CHEGADA

Diz-se "ajuremado" para aquele ou aquela que adentra o mistério da jurema na encantaria amazônica². Antes rei ou princesa turca, agora jibóia branca, parteira ou arara cantadeira. Aquele que faz a travessia da encantaria e adentra o mistério da jurema muda de forma para receber o abraço da floresta que devora.

Em alguma medida, é possível que todas as vezes em que se processa o trânsito de saberes e fazeres entre espaços culturais diferentes exista algo que se perda e/ou que se some na passagem. Trocas culturais sempre existiram e sempre existirão para demonstrar a impossibilidade antropológica de se definir a pureza cultural de qualquer objeto (material ou imaterial) que seja. Em vez de buscar uma definição conceitual estrita, aqui, a invocação da encantaria serve mais à abertura de sentido da invenção acerca de ajuremamento de Roy Hart³ em pedagogias vocais e processos de criação gestados na Amazônia.

Para ajudar a imaginar, ou para além disso pensar com imagens (RANGEL, 2008), considerando sobretudo aquele que por ventura jamais fez contato com a noção de ajuremamento, compartilho muito brevemente uma conhecida história especialmente no contexto do Tambor de Mina, religião afro-brasileira bastante popular na Amazônia paraense. Conta-se que fugindo de uma guerra nas terras distantes da Turquia, um navio tripulado por membros da alta nobreza turca partiu em retirada e misteriosamente atravessou um portal de encantaria, desaparecendo naquelas terras distantes e reaparecendo em terras amazônicas, alguns dizem que na Ilha do Marajó, outros dizem que nos Lençóis Maranhenses. De um jeito ou de outro, o navio reapareceu numa "ponta de encantaria" de terras brasileiras. Após atravessar o portal de encantaria, alguns daqueles nobres turcos foram convocados em missão espiritual. Parte dessa missão dizia respeito a adentrar na jurema, ou seja, adentrar no campo misterioso dos conhecimentos sutis da floresta. Adentrando na encantaria da jurema, aquele que era apenas um nobre tinha sua natureza transformada e se tornava um turco ajuremado quando consolidado o aprendizado dos caminhos da jurema. Na jurema, aqui compreendida como lugar misterioso e linha de trabalho, a vida nova daquele turco ajuremado revelaria sua missão como trabalhador da espiritualidade.

Um parágrafo jamais poderia dar conta das profundezas desses conceitos, mas talvez seja suficiente para dar pistas de para onde aponto quando convoco o jogo místico de ajuremar Roy Hart e, por consequências, as pedagogias vocais que a partir dessa tradição são articuladas por mim.

² A Encantaria Amazônica é um campo extenso e profundo que é compreendido de forma diversa entre povos originários, populações ribeirinhas, comunidades de terreiro ou mesmo senso comum. O debate a ser realizado neste texto não se dedica a delimitar conceitualmente a encantaria, sendo tomada mais como inspiração para a produção de conhecimento comprometido com expressões da cultura local. No decorrer do texto indico de que forma me conecto com os temas da encantaria, mas desde esta primeira menção sinalizo meu respeito e evoco reverência e cuidado tudo aquilo que diz respeito a esses conhecimentos fundos na Amazônia.

³ Roy Hart, ator e diretor de teatro sul-africano, dirigiu entre a Inglaterra e a França o "Roy Hart Theatre" durante as décadas de 60 e 70, desenvolvendo uma pesquisa singular sobre a performance vocal. Sua proposta de investigação e desenvolvimento técnico sobre voz estava amplamente fundamentada na experiência de Alfred Wolfsohn, médico alemão que a partir de um trauma de guerra estruturou um modelo de processo terapêutico e reabilitação que tem na voz o eixo de trabalho. O encontro entre Roy Hart e Alfred Wolfsohn fertilizou as investidas artísticas de pesquisa do grupo teatral "Roy Hart Theatre", que, após a morte de seu diretor, reconfigurou sua forma de organização na criação do Centro Artístico Internacional Roy Hart. Sediado em Maléargues, no sul da França, o Centro oferece uma ampla gama de cursos de formação na linguagem que se convencionou chamar de "herança Roy Hart" do trabalho vocal, além de uma certificação internacional a partir de percurso de formação do professor de voz, o qual estou atualmente realizando.

Aqui arte, política e espiritualidade afroameríndia se entrelaçam e ao longo deste texto proponho abrir noções importantes que compõe a natureza desse tecido. De modo a apresentar as circunstâncias em que venho produzindo este invento pedagógico e criativo, trago um “causo” seguido de informações acerca de meu trajeto formativo em performance vocal em paralelo a elementos conceituais que servem de base ao debate que proponho em torno de uma abordagem decolonial para pedagogias vocais, em meu caso, especialmente aquele que se desdobra a partir da tradição Roy Hart.

QUEM CANTA UM PONTO ENCANTA UM CONTO

Desde 2015, venho participando de experiências de formação e colaboração artística junto do Panthéâtre, grupo de teatro sediado em Paris e Malérargues, na França, e que mantém há mais de trinta anos processos formativos e criativos em performance vocal e teatro coreográfico dirigidos por Linda Wise (Kenya-Inglaterra) e Enrique Pardo (Peru). Ambos são membros fundadores do “Roy Hart Theatre” e reconhecem em suas pesquisas atuais a presença da chamada “herança” ou “tradição” Roy Hart do trabalho vocal. A identificação desse contexto é fundamental para o reconhecimento do caminho técnico e metodológico que serve de referência a grande parte do que venho operando em termos de pedagogias vocais em minha prática docente e de pesquisa, essa eminentemente condensada nas ações do projeto institucional de pesquisa “Vozes incorporadas: processos de criação e epistemologias caboclas na Amazônia”, desde 2022 em atividade na Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), onde realizo encontros semanais de laboratório e estudos em performance vocal e culturas tradicionais afroameríndias. Atualmente o projeto de pesquisa conta com um grupo de seis bolsistas vinculados (quatro de iniciação científica e dois de iniciação à prática artística), os quais investigam de formas diversas em seus planos de trabalho temas da performance vocal e sonoridades da cena em abordagem correlata ao debate que realizo aqui.

Antes de iniciar propriamente minha narrativa, é importante frisar que mesmo práticas de pedagogia vocal mais abertas à diversidade cultural como as de Enrique Pardo e Linda Wise no Panthéâtre, é possível perceber pontos cegos. Tais aspectos evidenciam a marca da colonialidade expressa nos modos de organização de pedagogias vocais, o que, a meu ver, convoca a urgência do ajustamento dessas pedagogias. Enrique e Linda são meus mentores centrais na pedagogia vocal há mais de sete anos e a eles sou grato pela aprendizagem e de suas maestrias donde me nutro feliz, mas é preciso reconhecer que ainda há muito trabalho a ser feito no contexto da missão humanitária da invenção de pedagogias vocais decoloniais para um mundo mais justo. É em nome deste intento que aqui compartilho essa história.

No ano de 2016 eu realizava estágio sanduíche de doutorado na cidade de Paris (França). Eu era um artista amazônida auto-exilado, primeiro na Bahia, em nome do desejo de realizar os estudos de pós-graduação (no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA), mas a partir da oportunidade de vivenciar um ano de formação na Europa, a radicalidade da mudança de território mobilizou em mim choques culturais que me levaram diretamente a uma revisita atenta de minhas referências primevas em matéria de arte e cultura.

No inverno parisiense daquele ano de 2016 eu participava de meu primeiro workshop profissional com o grupo Panthéâtre, trabalhando intensivamente sobre a interpretação do canto e a performance vocal junto dos professores que mais tarde se tornariam meus mentores: Linda Wise e Enrique Pardo. Nessa ocasião eu experimentava pela primeira vez um ambiente formativo genuinamente transdisciplinar em que conhecimentos da música, das técnicas corporais e da atuação eram convocados em nome do desenvolvimento da chamada performance vocal. Ainda que certo maravilhamento me tomasse naqueles dias eleitos de trabalho fundo e rigoroso com o Panthéâtre, foi uma experiência de grande estranhamento que me produziu um impacto que neste texto eu começo a registrar minha resposta.

Em um exercício de improvisação conduzido por Linda, nós, os cantantes, éramos provocados a iniciar a improvisação com uma frase vocal que em seguida recebia uma “resposta” ou “reação” do piano tocado pelo virtuosíssimo Pierre François Blanchard. Após a “fala” do piano a improvisação seguia com cantante e pianista “conversando” livremente. Trata-se de uma forma de disparar o que Linda chama de improvisação livre. Àquela altura eu já havia improvisado algumas vezes com Pierre ao piano e sentia muito prazer ao fazê-lo. O curioso é que não havia me dado conta que, talvez por ser também (modéstia parte) um bom músico acompanhador, a cada improvisação eu seguia alegremente o piano, o que resultava em improvisações musicalmente bem sucedidas, mas com pouco desafio. Essa relação se transformou quando da primeira vez que fui provocado por Linda a iniciar a improvisação com uma frase vocal de minha própria imaginação.

Ao iniciar a improvisação optei por não escolher muito e a frase que me veio soou como um aboio⁴, claramente um lugar conhecido advindo de minha memória, minhas referências musicais que grande parte eram formadas por elementos tradicionais da música brasileira. Qual foi minha surpresa ao perceber que Pierre “não entendeu” minha frase e respondeu ao piano com uma proposta que de tão estranha a meu aboio quase inviabilizou a improvisação. Estava evidente que eu podia acompanhar a maior parte das referências musicais trazidas por Pierre, mas a recíproca não era verdadeira quando se tratava de elementos menos massificados da música tradicional brasileira⁵.

Ainda durante os dias de workshop, em uma oportunidade de debate abrangente sobre o processo, eu trouxe à tona uma reflexão acerca de como o piano como monumento da cultura ocidental e sua escala temperada poderia restringir as possibilidades experimentação na improvisação forçando muitas vezes a composição de paisagens estritamente decodificadas pela cultura hegemônica. Hoje me é mais claro que são muitas as variáveis que podem incorrer em certa restrição de possibilidades no contexto de improvisação, ou seja, não seria a troca do piano por outro instrumento, ou mesmo a supressão de acompanhamento instrumental que resolveria esta questão. Toda escolha tem perdas e ganhos, simples assim. No entanto, ainda que minha reflexão estivesse parcialmente equivocada, penso que na minha juventude eu captava um elemento significativo para compreen-

⁴ O aboio é uma forma de canto tradicional presente na cultura popular nordestina e faz parte dos saberes e práticas ancestrais do ofício de vaqueiro.

⁵ Por “música tradicional brasileira” me refiro mais especificamente às formas advindas de práticas difundidas entre populações tradicionais rurais ou urbanas. Ou seja, não me refiro ao gênero da “música popular brasileira” conforme está massificado na indústria fonográfica. Em vez disso, ocupo-me mais de formas de música popular como expressão das diversas culturas tradicionais presentes o território brasileiro.

der aquele trabalho e que não era objeto de muitos comentários. Efetivamente, minha fala não produziu muita ressonância naquele momento junto de um grupo majoritariamente europeu (só havia eu e mais um argentino de não-europeus no grupo).

Felizmente atravessei os anos carregando comigo essa questão a qual neste texto começo a responder refletindo acerca de um possível ajuremamento de Roy Hart em nome da necessária decolonização de pedagogias vocais para a produção de modos mais inclusivos de organização de pesquisa e aprendizagem em performance vocal.

PARA AJUREMAR ROY HART

Tomando a herança Roy Hart do trabalho vocal na possibilidade de fazê-la atravessar um portal de encantaria para adentrar no mistério da jurema, ou, de outro modo, oferecer à tradição Roy Hart a passagem por um processo de “acaboclamento” como sugerem Antônio Simas e Luís Rufino no livro “A ciência encantada das macumbas” (2018), vale considerar algumas boas provocações presentes nesse escrito. Os autores abordam as fricções inerentes aos temas da encantaria de modo a compreendê-las em sua dimensão política, a qual em muito fortalece o debate aqui realizado:

A colonização, afinal, operou em duas frentes, matou o corpo físico e, ao mesmo tempo, incutiu aos corpos que não morreram o desvio existencial. Se negros e ameríndios foram produzidos como não-humanos, criaram-se formas, lógicas próprias, raciocínio colonial, para os introduzirem na mecânica do projeto de dominação do Ocidente europeu. Essa lógica deu conta dos desejos econômicos, espirituais e psicológicos dos colonizadores, justificando a escravidão, a catequização e a subordinação, a partir da defesa: negros e índios não são humanos. É nesse sentido que o colonialismo opera e define-se como um procedimento de morte, seja ela física (genocídio) ou simbólica (desvio existencial). É aí, meus camaradas, que se encruza a flecha enigmática dos caboclos: é exatamente o que morreu e se cabocliizou que fica mais vivo que os que ficaram vivos. Ao ser cultuado e baixar entre nós através dos corpos em transe, o ser caboclo se afirma como antinomia mais potente ao ser civilizado. (SIMAS; RUFINO, 2018, p.102)

Importante ressaltar aqui o uso do termo caboclo em sentido do diverso do que aquele que remonta a uma designação étnica na mitologia racial brasileira. O caboclo mencionado pelos autores é a entidade, o ser espiritual, que “baixa”, ou “incorpora” nos terreiros para realizar o trabalho espiritual. No Tambor de Mina, o caboclo pode ser o espírito de uma pessoa que já morreu e que retorna como guia espiritual para dar continuidade à sua missão, ou, de outra forma, o caboclo pode ser um encantado. Numa nova dobra de sentido, aqui o encantado pode ser aquele que cruzou um portal de encantaria e ao desaparecer do mundo material dos vivos, jamais efetivamente morreu. Tal acontecido nunca se dá pela força da vontade do sujeito. Encantaria é sempre mistério e suas regras são desconhecidas, mas na crença do “povo de santo” (os povos de terreiro) quando a encantaria se manifesta é sempre em nome das mais fundas missões espirituais. Assim, não é raro encontrar nos terreiros de Mina representantes de alta nobreza, e por vezes de alta nobreza colonizadora, como Dom Sebastião, rei de Portugal, incorporados no corpo da gente cabocla fazendo magia amazônica.

Se por um lado não sustento o sentido de “caboclo” do senso comum da mitologia racial, ou seja, caboclo como indivíduo gerado da união do branco com o indígena, por outro, é interessante remontar ao estudo de Débora Lima (1999) que reconhece no caboclo uma “categoria de classificação social complexa, que inclui dimensões geográficas, raciais e de classe” (p.6). José Guilherme Fernandes corrobora com a autora demonstrando que os sentidos implicados ao termo incluem a marca da subalternização colonial, relegando ao caboclo a posição mais frágil na dicotomia entre o civilizado e o selvagem. No entanto, recuperando Simas e Rufino, tal posição imposta no processo histórico pode ser compreendida como potência ao compreendermos os saberes de terreiro como fonte para a criação artística e a invenção pedagógica engajada na luta social decolonial, ou seja “projeto que trabalha em prol da diversidade epistêmica e cognitiva” (BERNARDINO-COSTA, 2023, p.103), denotando “[...] outras formas de pensar, saber, ser e fazer que começam como atos de resistência e re-existência à invasão colonial de 1492” (idem). Nesse sentido, ao incorporar o caboclo a esta fundamentação teórica, reconheço sua força insurgente como potencial reação ao regime colonial, flecha apontando direções ajuremadas:

O conceito de caboclo, como ser supravivente, multitemporal e uma antinomia da civilidade, revela outras veredas das reflexões acerca da existência e da natureza do ser e das suas produções de conhecimento. Assim, as flechas atiradas, que só os caboclos sabem onde caíram, apontam outros caminhos. Seguindo as setas do mateiro adentramos em uma floresta de signos versada no encanto que nos permitem o transe, o movimento e cruzo por outras perspectivas de mundo, outros princípios ônticos e epistêmicos. (SIMAS, RUFINO, 2018, p.102)

Aqui convém notar que a provocação acerca de um Roy Hart ajuremado implica em fazer com que esse referencial europeu estabeleça uma relação de conexão com o que no contexto deste debate venho chamando de epistemologias caboclas. A noção de epistemologias caboclas aqui referida é um operador teórico em construção que será definido com maior precisão no percurso do projeto de pesquisa anteriormente referido. No entanto, vale ressaltar que a menção à imagem do caboclo adjetivando o conceito de epistemologia justifica-se pelo potencial transgressor e transdisciplinar de epistemologias fundamentadas sob o princípio caboclo, ou seja, na já discutida antinomia do modelo de civilidade colonial (SIMAS; RUFINO, 2018). Interessa à imagem do caboclo aqui apresentada uma leitura do termo no contexto dos saberes das tradições afrorreligiosas, as ditas macumbas brasileiras, em que sob o signo do caboclo desde espíritos ancestrais indígenas à nobreza turca são cultuados na gira dos encantados em uma surpreendente horizontalidade.

Neste ponto do debate, vale frisar minha condição de iaô em recente processo de iniciação na Casa de Cabocla Iracema. Dizer-me iaô é como dizer que sou como um bebê na caminhada espiritual do santo, ou seja, nos primeiros passos de um longo processo de aprendizagem. Pode não ser muito, mas significa que eu já “nasci” para o santo. Sendo assim, especialmente considerando que minha fala localizada pode ser estratégica no contexto de uma academia ainda eminentemente branca e eurocêntrica, considero-me situado no lugar justo para o estabelecimento de conexões conceituais entre referências europeias de técnicas de atuação contemporânea e os saberes tradicionais, os quais obviamente não sou detentor, mas com os quais me identifico em demandas relacionadas ao

desenvolvimento espiritual e ao engajamento político associado especialmente à luta decolonial e seu desdobramento no fortalecimento da causa antirracista.

Tal atitude em relação à utilização do referencial europeu é uma resposta à hegemonia desse referente sem necessariamente proceder com o descarte do mesmo, daí o apelo ao ajuntamento que absorve a referência estrangeira, assimilando-a a seu mistério. Tal processo pode se dar especialmente em contribuições europeias que desde sua origem estiveram abertas ao contato com a alteridade. E aqui vale remontar especialmente ao trabalho de encenadores na linhagem do que reconheço como poéticas do laboratório.

Nesse contexto, é interessante notar que a relação entre voz e corpo é abordada no contexto das técnicas de atuação contemporâneas por numerosas tradições que remontam desde as experiências de Stanislavski na tentativa de superação da dicotomia corpo-mente à investida de Grotowski acerca da constituição da organicidade, passando pela abordagem de energia e corpo dilatado em Eugênio Barba e nas investigações do LUME-Unicamp. Esse roteiro de referências canônicas da pesquisa em técnicas de atuação pode ser lido como uma linhagem que em seu desenvolvimento aprofundou o interesse em culturas tradicionais como forma de acessar um tipo de superação técnica, epistemológica e (por que não?) espiritual dos paradigmas ocidentais da prática artística.

Considerando esse quadro, as experiências da incorporação (ou “transe”, em língua antropológica) fornecem um rico manancial de manifestações de estados de corpo que produzem potências vocais singulares. Aqui vale tomar a incorporação como imagem⁶ disparadora do desenvolvimento da noção de vozes encorporadas, em que a troca do prefixo “in” pelo “en” sinaliza tão somente o empréstimo poético para a elaboração de uma percepção da voz como processo fundamentado em densidades interiores do corpo. Desse modo, o trabalho de desenvolvimento técnico em possibilidades e potências da voz depende do necessário mergulho da/do atuante em seu processo de autoconhecimento e (por que não?) auto-desconhecimento a partir do corpo.

Neste ponto vale convocar Roy Hart, que apesar da formação eminentemente europeia não fixava seu pensamento por meio da palavra escrita. Roy Hart deixou poucos escritos e a transmissão de seu trabalho se dava fundamentalmente pela prática, pela oralidade, assim, é curioso observar as histórias que contam em torno dos ensinamentos de Roy Hart quase como causos, forma tradicional da narratividade oral brasileira. Além disso, com frequência especialmente Enrique Pardo e Linda Wise repetem o que soam como máximas ou aforismos de Roy Hart. Num desses ditos, Roy Hart afirmava: “encontre o seu lugar e você encontrará sua voz”. No contexto do projeto de pesquisa ao qual este texto está vinculado, tal provocação serve à possibilidade da ampliação simbólica da busca da própria voz como uma demanda artística e de pesquisa baseada nas tradições do trabalho sobre si, mas com vista ao reconhecimento de suas implicações éticas, políticas, poéticas e estéticas, em nosso caso, instaurando epistemologias caboclas especialmente a partir do

⁶ Aqui reconheço a noção de imagem como desdobramento da noção de símbolo na esteira do pensamento de Jung (1982), Durand (1988) e Rangel (2009). Jung (1982) situa o símbolo como mediador entre conteúdos do consciente e das profundezas do inconsciente. Em acordo com essa perspectiva, Durand (1988, p. 21) elucida que o símbolo é não-arbitrário e não-convencional, diferindo-o do signo semiológico. Segundo o autor, o significado do símbolo só pode ser acessado pela epifania, nunca pode ser atingido pelo pensamento direto, portanto nunca é fornecido fora do processo simbólico, daí a necessidade constante da criação de imagens e analogias para a tentativa de delinear o sentido do símbolo. Nesse sentido, Rangel (2008) ressalta o processo do pensar com imagens como expressão da função lúdica do conhecimento e autoconhecimento, operação estruturante da arte em seus processos criativos. Neste projeto de pesquisa a cada vez que a noção de imagem for evocada ela trará consigo essa lúdica e complexa operação simbólica.

lugar da/do artista-pesquisadora(o) na encruzilhada identitária, afetiva e conceitual em processos de criação na Amazônia.

Sem perder jamais a atenção às demandas locais, a proposição de pesquisa vocal que está na base das pedagogias aqui consideradas como alternativa ao modelo colonial toma o trabalho realizado em laboratórios como procedimento disparador dos processos de criação e aprendizagem. Vale ressaltar que considerando a literatura especializada na área, é possível dizer que a emergência de poéticas do laboratório especialmente a partir de experiências como a de Jerzy Grotowski estabelece um marco na história do teatro contemporâneo. A herança das proposições do encenador polonês para uma prática da criação teatral fundada sob o signo do laboratório reverbera até os dias atuais em poéticas e processos de encenação de um teatro contemporâneo que evidencia a superação do paradigma da representação, tão caro ao modo ortodoxo de fazer teatro no mundo ocidental, além do reiterado interesse do encenador polonês em culturas tradicionais não ocidentais. Tal herança gestada num contexto periférico aos modelos dominantes serve à compreensão da produção artística contemporânea na Amazônia, analogamente periférica, portanto com a potência da vocação ao desvio que inventa novos mundos, e, no limite, vocação ao desenvolvimento de epistemologias caboclas.

(EN)CANTO DE DESPEDIDA

Para dar a despedida, é importante dizer que a investida de pesquisa que dá base à escritura deste texto compromete-se com a exploração do campo dos processos de criação na Amazônia com especial atenção às poéticas vocais e às epistemologias caboclas que formam o fundamento de vozes incorporadas. Noto o entrelaçamento entre processo poético e pedagógico nesta investida eminentemente laboratorial dirigida por mim junto à equipe integrante do projeto de pesquisa e atualmente a um conjunto de participantes que via extensão universitária se integram às ações por meio da implementação do projeto de extensão “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades” (página no instagram: @lab-guma).

Em termos de metas e perspectivas, projeto de pesquisa e extensão propõem a instauração de processos de criação que colaborem na reflexão sobre o tema aqui discutido, prevendo como resultados mostra de performances, demonstrações de trabalho, bem como a produção escrita de textos que sirvam à divulgação dos resultados de pesquisa em eventos acadêmicos e revistas especializadas. De outro modo, propõe-se também a conexão com criadores da Amazônia, em especial aqueles que se dedicam a performance vocais nos contextos das tradições, sejam elas as tradições do fazer teatral da cena de Belém do Pará, sejam as muitas formas tradicionais da voz em contexto não estritamente artísticos, como folguedos e práticas religiosas, especialmente as que se referem à afro-religiosidade amazônica.

Na prática, ao lado de experimentos pedagógicos realizados na dimensão do ensino nas disciplinas de técnicas vocais e canto ministradas por mim no Curso Técnico de Nível Médio em Teatro da ETDUFPA, estamos nos encontrando todas às quintas-feiras pela manhã para práticas laboratoriais ajuremadas. Neste artigo optei por focar de forma mais circunstanciada algumas das questões

que formam a base teórica de uma abordagem decolonial para pedagogias vocais que venho desenvolvendo em sala de trabalho sob a inspiração do ajuremamento. Em tempo de maturação das práticas desenvolvidas pretendo desenvolver uma escrita que dê conta e comunicar este trabalho ainda em estado de elaboração

E para dar a derradeira despedida, compartilho ainda que os movimentos de criação e crítica, poética e pedagogia aqui compartilhados também dão lugar a uma obra performativa autoral entre música, teatro e encantaria que em breve levo a público sob o nome de “Cantario”, e que nasce como álbum musical, após já ter nascido como ato poético no coração amazônico (na ocasião da imersão no seringal Novo Encanto, no Acre) e nas Cevennes francesas (durante minha última estadia para formação no Centro Artístico Internacional Roy Hart, em Maléragues). Felizmente a jurema é funda e extensa e em tempo, se assim nossos guias permitirem, traremos com a justa força cada vez mais a beleza de seu nome para nossas práticas de pesquisa, pedagogia e criação vocal.

REFERÊNCIAS

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade. In: **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. Org.: Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts. São Paulo: Perspectiva, 2023

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo. **Novos cadernos NAEA**, v.2, nº 2. Belém: NAEA/UFPA, 1999.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Saberes das populações tradicionais e periféricas. In: **Revista Cocar**. V.3 N. 6. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/25>. Acesso em 18 de outubro de 2023.

RANGEL, Sônia. **Imagem e pensamento criador**. Lauro de Freitas – BA: Solisluna, 2019

RANGEL, Sônia. **Olho Desarmado** – objeto poético e trajetória criativa. Salvador: Solisluna, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

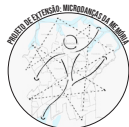
SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.



REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO

