

[SEMINAR]

Rafael Guarato
Ricardo Malveira
(Organizadores)



[ANAIIS]

III Seminário Internacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes da Cena

Cegraf UFG



UFG Universidade Federal de Goiás

Reitora

Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor

Jesiel Freitas Carvalho

Diretora do Cegraf

Maria Lucia Kons

COMISSÃO ORGANIZADORA DO III SEMINAR

Alexandre Nunes

Rafaela Blanch Pires

Rafael Guarato dos Santos

Saulo Dallago

Dalmir Rogério Pereira

Ricardo Malveira

SEMINAR

[ANAIS]

*III Seminário Internacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes da Cena*



Rafael Guarato
Ricardo Malveira

(Organizadores)

Cegraf UFG

2023

© Cegraf UFG, 2023

© Rafael Guarato; Ricardo Malveira, 2023

Normalização técnica

Eduardo Vieira Cervásio

Capa

Julyana Aleixo Fragoso

Projeto gráfico e diagramação

Allyson Moreira Goes

Julyana Aleixo Fragoso

Comissão científica do III SEMINAR

Alexandre Donizete Ferreira

Alexandre Silva Nunes

Adriano Correia Silva

Dalmir Rogério Pereira

Fernanda Pereira da Cunha

Maria Ângela de Ambrosio P. Machado

Maria Cristina de Freitas Bonetti

Marlini Dorneles de Lima

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

Newton Armani de Souza

Rafael Guarato dos Santos

Rafaela Blanch Pires

Renata de Lima Silva

Samuel José Gilbert de Jesus

Saulo Germano Sales Dallago

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) GPT/BC/UFG

S471 Seminário Internacional de pesquisa e pós-graduação em Artes da Cena - SEMINAR (3.: 2023 : Goiânia, GO)

Anais do III Seminário internacional de pesquisa e pós-graduação em Artes da Cena [Ebook] / organizadores, Rafael Guarato, Ricardo Malveira. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Goiânia: Cegraf UFG, 2023.
439 p.; il.

ISSN (Ebook): 978-85-495-0769-3

1. Arte. 2. Cultura na arte. 3. Performance (Arte). I. Universidade Federal de Goiás (UFG). II. Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). III. Guarato, Rafael. IV. Malveira, Ricardo.

CDU: 7

SUMÁRIO

8 APRESENTAÇÃO

10 PROGRAMAÇÃO

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

16 A DANÇATEATRO F(R)ICCIONAL NAS BORDAS DO SERTÃO IMAGINAL

Davidson José Martins Xavier

36 ENTRE(VISÕES) - PERFORMATIVIDADE(S) DO LEMBRADO

Edimar Pereira Silva

Saulo Germano Sales Dallago

54 ENTRE MUNDOS DE MIM

Maria Cristina de Freitas Bonetti

Marieta Judith Ferraz Ferreira

69 A IMAGEM/FOTOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO

Gabriel Gomes Cardoso

Saulo Germano Sales Dallago

89 ILUMINAÇÃO CÊNICA EM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NO ÂMBITO ESCOLAR

Danyell Oliveira Freitas

102 CASCANDO BECKETT – UMA IMAGEM COMO OUTRA QUALQUER: LUZ, SOMBRAS, ESCURIDÃO E A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PERFORMÁTICO

Allan Lourenço da Silva

Robson Corrêa de Camargo

118 EM BUSCA DE ESSÊNCIAS POSSÍVEIS:
A COMUNICAÇÃO E O FENÔMENO CÊNICO

Thiago de Lemos Santana

Marlini Dorneles de Lima

133 PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO NÚCLEO COLETIVO 22: BUSCAS E RE-ENCONTROS VIA ESTADO DA ARTE.

Claudia Cardoso Barreto

Marlini Dorneles Lima

- 147** **DRAMATURGIA DA ATRIZ NO CORPO-BONECA**
*Eliadine Geovanna de Oliveira*Resumo
- 167** **PORTAS: ENTRE VIAS SAIA SÃO – PERFORMANCE DE GENTE**
Letícia Lemes Santiago
- 183** **CRIANÇA, TEATRO E ESCOLA: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O TEATRO COMERCIAL PARA CRIANÇAS**
Amanda Toledo Constantino
Saulo Dallago
- 201** **ARTE E INCLUSÃO NA ESCOLA DO FUTURO DE GOIÁS EM ARTES BASILEUFRANÇA: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS NO CAMPO DA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL**
Renata Valério Póvoa Curado
Marlini Dorneles Lima
- 217** **PERFORMANCE DA CURRALEIRA: CULTURAS AFRO-GOIANAS - ENCONTRO DO BATUQUE COM A VIOLA NO TERRITÓRIO CERRADO**
Paula Lopes de Paula Briguiza
Renata de Lima Silva
- 233** **DA INVISIBILIDADE AO ESPLENDOR DOS PALCOS: PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “EU-MULHER” E OS CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA TEATRAL NA TERCEIRA IDADE**
Lívia da Costa Vergara

Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

- 248** **CENOGRAFIA DE BAIXO CUSTO**
Alexandre Suárez de Oliveira
- 270** **TEATRALIDADE FOTOGRÁFICA DA DOR: IMAGEM SINTOMA EM LA REBELIÓN DE LOS ICONOS**
Vanessa Cássia Rodrigues Silva
- 283** **EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA CONTRA A BARBÁRIE PRESENTE NA (E ALÉM DA) INDÚSTRIA CULTURAL: O PODER DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS PARA O EXERCÍCIO DA ALTERIDADE E DA CRITICIDADE EM THEODOR W. ADORNO**
Janice Ramos do Nascimento
Valéria Maria Chaves de Figueiredo

297 DO MUSEU PARA O TEATRO: O DESLOCAMENTO DA AÇÃO EDUCATIVA PARA VISUALIDADES PROPOSTAS PELA CENOGRAFIA TEATRAL

Daniel Freitas Herrero

317 MULHERES VISÍVEIS: UMA ENTREGA PRA VOCÊ

Maria Antonieta Vilela Mendes

329 DEMÔNIOS. UMA ANÁLISE DA DIREÇÃO DE ARTE PELA LENTE CONTRASSEXUAL

João Pedro Bento Ribeiro

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

345 O IMPACTO SOCIAL DO USO DOS TERMOS “MENDIGO” E “MORADOR DE RUA”

Jullya Graciela Alves

Matheus Trindade de Souza

360 A ARTE DO MOVER: UM CAMINHO PARA A TEORIA A PARTIR DA PRÁTICA

Gabriela Leite Lima

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

374 CARTOGRAFANDO O SAPATEADO DE GENE KELLY NO CINEMA MUSICAL DOS ANOS 50

Bruno Linhares Duarte

389 PRECARIIDADES NA CENA DO REAL E NA VIDA: ANÁLISE SOBRE A DIMENSÃO PÚBLICA DOS TRABALHOS ARTÍSTICOS BANHO DE SOL E GINÁSTICA DA PELE

Thaisa Schmaedecke

406 A ÁRVORE: NARRATIVAS DE INSISTÊNCIAS E RESISTÊNCIAS PARA DANÇAR E EXISTIR EM MEIO A PANDEMIA DA COVID-19

Kayara Castilho Pimenta

Marlini Dorneles de Lima

425 DO DIGITAL PARA OS PALCOS: UMA (AUTO)ANÁLISE DO PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO ((PARÊNTESES))

João Victor Santos Soares de Oliveira

APRESENTAÇÃO

A terceira edição do Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (SEMINAR) ocorreu entre os dias 25 e 27 de maio de 2022. O SEMINAR é realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, sempre em âmbito internacional, buscando fomentar discussões interdisciplinares que enriqueçam o universo de referências práticas, teóricas e metodológicas na área de artes, em diálogo mais amplo com as humanidades. Assim, ele se destina a pesquisadores em formação (níveis de mestrado e doutorado), assim como a pesquisadores já consolidados, tanto da área de Artes quanto de outras áreas, com abertura a diálogos inter, transdisciplinares e com interesse no estabelecimento da circulação do conhecimento internacionalmente.

Neste ano, estabelecemos como temática os *Des[do]bra[men]tos da Cena*. Esta temática surgiu no processo de retomada do formato on-line para as atividades do evento. Após suspensão de suas atividades originalmente presenciais, pelo período de dois anos, o SEMINAR está sendo retomado em 2022, alterando sua realização para o primeiro semestre letivo e experimentando o formato on-line de funcionamento, embora ainda não esteja definido qual formato será adotado nos anos subsequentes (presencial, híbrido ou on-line). A adoção do formato on-line este ano, visa permitir maior abrangência e viabilizar mais oportunidades de participação para a comunidade acadêmica.

A temática envolvendo *Des[do]bra[men]tos da Cena*, buscando abrir uma frente de pluralidade de discussões, através de um ciclo de mesas e palestras, o qual se inicia com o pesquisador alemão, Marc Rölli, tematizando as noções abertas de corpo, a partir da lógica da crueldade de Antonin Artaud e do projeto Anti-Édipo, de Deleuze/Guattari. A palestra de Rölli contará com tradução de Wolfgang Pannek (Taan-teatro Cia), estando previsto debate especializado, após a apresentação inicial. Em seguida, o SEMINAR traz uma mesa focada nas experiências poéticas da máscara cênica, abrindo-se à intimidade do Brasil popular, com mascareiros de diversas experiências, em perspectiva decolonial. No terceiro dia, o SEMINAR se abre ao universo da Cultura de Baile (Ballroom Culture), dialogando com artistas LGBTQIA+,

underground e afrodescendentes e seus legados para a performance de cena contemporânea.

Os textos reunidos nesta publicação, compreendem uma amostra das pesquisas que foram compartilhadas durante o III SEMINAR, no formato de comunicações orais. As pesquisas foram divididas em dois grupos norteadores, orientados pelas atuais linhas de pesquisa do PPAC/UFG, sendo elas: “Estéticas e Poéticas das Artes da Cena” e “Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte”. Com isso, o PPGAC/UFG reafirma seu compromisso com a pesquisa de qualidade no âmbito das artes da cena, oferecendo uma amostra dos processos de pesquisa realizados na própria UFG como em outras instituições de ensino superior.

Goiânia, 07 de dezembro de 2022

Rafael Guarato

Ricardo Malveira

PROGRAMAÇÃO

Dia 25/05/2022 às 16:00 h.

Palestra de abertura: Marc Rölli (Universidade de Leipzig) e Wolfgang Pannek (Taanteatro-SP)

A mesa temática de abertura focaliza o cinquentenário de lançamento do livro *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, buscando relacionar a filosofia de Gilles Deleuze com investigações no campo da performance e dos estudos em artes da cena, de maneira mais ampla. A poética do título busca criar um locus aberto para o estabelecimento de entrecruzamentos no campo das humanidades, conforme a perspectiva de abordagem dos palestrantes (Marc Rölli e Wolfgang Pannek). Após a apresentação inicial, a mesa se abre à participação dos debatedores da Universidade Federal de Goiás, Adriano Correia (PPG Filosofia e Artes da Cena) e Domenico Hur (PPG Psicologia).

Dia 25/05/2022 às 19:00 h.

Mesa de Comunicações: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Abriga investigações relacionadas a experimentações capazes de proporcionar melhor e maior compreensão acerca da linguagem cênica, enquanto forma de conhecimento e fenômeno cultural, bem como suas repercussões, na interação que estabelecem entre alteridades. Abriga também pesquisas voltadas ao estudo de formas, elementos, procedimentos, estéticas e sistemas de análise dos fenômenos espetaculares, em perspectivas abertas que visem descortinar novos olhares acerca dos processos criativos e formativos no campo da cena. Permite abordagens relacionadas aos diversos elementos e perspectivas contemporâneas das Artes da Cena, em termos de encenação, arquitetura cênica, dramaturgias, corporeidades, visualidades, sonoridades, espacialidades, incluindo trânsitos multimidiáticos.

Dia 25/05/2022 às 19:00 h.

Mesa de Comunicações: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Competem investigações que relacionem de forma interdependente o conhecimento em Artes da Cena com outras áreas do conhecimento que lhe são intrínsecas e colaboram para ampliar a compreensão da/sobre as singularidades da cena. Abriga investigações cujo recorte não se define por campo temático, mas como perspectiva de abordagem, especificada no modo como percorre, enfoca e analisa paradigmas teóricos-metodológicos das Artes da Cena em conexão com outros saberes que lhes são intrínsecos. Permite o desenvolvimento de estudos em trânsito relacionados à ampliação do conhecimento no campo das Artes da Cena, conforme suas múltiplas manifestações, formas e possibilidades de abordagem. Esta linha de pesquisa ampara estudos cênicos sobre processos arte-educativos, filosóficos, hibridizações artísticas, análises e conexões simbólicas, tensões e correlações entre política, ética e estética. Tangência estudos do fenômeno cênico que se situam fora do contexto tradicionalmente considerado como cênico, tendo em vista as transformações contemporâneas que o vêm afetando.

Dia 26/05/2022 às 14:00 h.

Mesa de Comunicações: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Competem investigações que relacionem de forma interdependente o conhecimento em Artes da Cena com outras áreas do conhecimento que lhe são intrínsecas e colaboram para ampliar a compreensão da/sobre as singularidades da cena. Abriga investigações cujo recorte não se define por campo temático, mas como perspectiva de abordagem, especificada no modo como percorre, enfoca e analisa paradigmas teóricos-metodológicos das Artes da Cena em conexão com

outros saberes que lhes são intrínsecos. Permite o desenvolvimento de estudos em trânsito relacionados à ampliação do conhecimento no campo das Artes da Cena, conforme suas múltiplas manifestações, formas e possibilidades de abordagem. Esta linha de pesquisa ampara estudos cênicos sobre processos arte-educativos, filosóficos, hibridizações artísticas, análises e conexões simbólicas, tensões e correlações entre política, ética e estética. Tangência estudos do fenômeno cênico que se situam fora do contexto tradicionalmente considerado como cênico, tendo em vista as transformações contemporâneas que o vêm afetando.

Dia 26/05/2022 às 14:00 h.

Mesa de Comunicações: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Abriga investigações relacionadas a experimentações capazes de proporcionar melhor e maior compreensão acerca da linguagem cênica, enquanto forma de conhecimento e fenômeno cultural, bem como suas repercussões, na interação que estabelecem entre alteridades. Abriga também pesquisas voltadas ao estudo de formas, elementos, procedimentos, estéticas e sistemas de análise dos fenômenos espetaculares, em perspectivas abertas que visem descortinar novos olhares acerca dos processos criativos e formativos no campo da cena. Permite abordagens relacionadas aos diversos elementos e perspectivas contemporâneas das Artes da Cena, em termos de encenação, arquitetura cênica, dramaturgias, corporeidades, visualidades, sonoridades, espacialidades, incluindo trânsitos multimidiáticos.

Dia 26/05/2022 às 19:00 h.

Mesa-redonda: Máscaras e Poéticas da Cena

A mesa discute experiências poéticas da máscara na cena e terá como convidados os Caretas da Festa de Nossa Senhora do Rosário de Monte do Carmo/TO e o Grupo de Teatro Máscara EnCena de Porto Alegre/RG

- Jorge Antônio Ferreira da Silva (chefe dos Caretas de Monte do Carmo – TO).
- Cleidimario Pereira dos Santos (Careta de Monte do Carmo – TO).
- Ricardo Souza Morais (Careta de Monte do Carmo – TO).
- Fábio Cuelli (Grupo Máscara EnCena – RS).
- Mauricio Casiraghi (Grupo Máscara EnCena – RS)
- Dr^a Noeci Carvalho Messias (UFT)
- Mediação: Ricardo Malveira

Dia 27/05/2022 às 14:00 h.

Mesa de Comunicações: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Abriga investigações relacionadas a experimentações capazes de proporcionar melhor e maior compreensão acerca da linguagem cênica, enquanto forma de conhecimento e fenômeno cultural, bem como suas repercussões, na interação que estabelecem entre alteridades. Abriga também pesquisas voltadas ao estudo de formas, elementos, procedimentos, estéticas e sistemas de análise dos fenômenos espetaculares, em perspectivas abertas que visem descortinar novos olhares acerca dos processos criativos e formativos no campo da cena. Permite abordagens relacionadas aos diversos elementos e perspectivas contemporâneas das Artes da Cena, em termos de encenação, arquitetura cênica, dramaturgias, corporeidades, visualidades, sonoridades, espacialidades, incluindo trânsitos multimidiáticos.

Dia 27/05/2022 às 14:00 h.

Mesa de Comunicações: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

Comunicações orais dos trabalhos aprovados pela comissão científica na submissão.

Competem investigações que relacionem de forma interdependente o conhecimento em Artes da Cena com outras áreas do conhecimento que lhes são intrínsecas e colaboram para ampliar a compreensão da/sobre as singularidades da cena. Abriga investigações cujo recorte não se define por campo temático, mas como perspectiva de abordagem, especificada no modo como percorre, enfoca e analisa paradigmas teóricos-metodológicos das Artes da Cena em conexão com outros saberes que lhes são intrínsecos. Permite o desenvolvimento de estudos em trânsito relacionados à ampliação do conhecimento no campo das Artes da Cena, conforme suas múltiplas manifestações, formas e possibilidades de abordagem. Esta linha de pesquisa ampara estudos cênicos sobre processos arte-educativos, filosóficos, hibridizações artísticas, análises e conexões simbólicas, tensões e correlações entre política, ética e estética. Tangência estudos do fenômeno cênico que se situam fora do contexto tradicionalmente considerado como cênico, tendo em vista as transformações contemporâneas que o vêm afetando.

Dia 27/05/2022 às 19:00 h.

Mesa-Redonda - Casa de Laroyê: abertura de caminhos estéticos performáticos e ocupações de corpos trans e travestis racializadas na Cultura de Baile/Ballroom Goiânia.

- Pietra Pedrosa Silva (Casa de Laroyê / UFG)
- Caiene Reinier Freitas Alvarenga (Casa de Laroyê/UFG)
- Gustavo Souza (Casa de Laroyê)
- Luda Bulhões Laroyê (Casa de Laroyê)

Mediação: Rafael Guarato

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena



A DANÇATEATRO F(R)ICCIONAL NAS BORDAS DO SERTÃO IMAGINAL

EL DANZA-TEATRO F(R)ICCIONAL EN LOS BORDES DEL SERTÃO IMAGINAL

Davidson José Martins Xavier¹

Resumo

Este texto é uma reflexão acerca da pesquisa intitulada Uma dramaturgia à deriva: possibilidades de a bordar o corpo pela dançateatro, onde investiga-se a autoficção e seus desdobramentos em práticas cênicas dançantes. Objetiva-se expor o conceito de dança-f(r)iccional, refletindo sobre a dançateatro produzida pelo criador-intérprete; e, ainda, abordando o termo coreogeografia como possibilidade de experimentação cênica do território norte mineiro. Houve a necessidade de pensar a noção de sertão Norte mineiro amplificando o imaginário geraizeiro, a fim de construir um mito-guia catrumano, fazendo-se por procedimentos f(r)iccionais criativos desenvolvidos até aqui. Por ser uma pesquisa em andamento, este texto é uma pequena introdução dos pontos e temas em desenvolvimento, onde apresento uma proposta de dança f(r)iccional, como forma de abordar o imaginário sertanejo geraizeiro do criador-intérprete.

Palavras-chave: dança; catrumano; imaginário; Sertão Norte mineiro.

1. É artista das artes cênicas, artista-educador e instrutor de movimento. DRT: 28.220. Formou-se em Licenciatura em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros- UNIMONTES (2004), tem pós-graduação em Psicopedagogia (2013) e MBA em História da Arte (2018). Está no sexto período de Licenciatura em dança no Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia -GO, é mestrando no PPGAC/UFG na linha de pesquisa "Estéticas e poéticas Artes da Cena" e Integra o "Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas" (NuPAA/FAV/UFG/CNPq) e do LAPIAC - Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC/FEFD/UFG/ CNPq).

Resumen

Este artículo es una reflexión de la investigación titulada *Una dramaturgia a la deriva: posibilidades de abordar el cuerpo a través de la danza-teatro*, donde se investiga la autoficción y su desdoblamiento en las prácticas escénicas de la danza. El objetivo es exponer el concepto de danza f(r)iccional, reflexionando sobre la danza-teatro producida por el creador-intérprete; y, aún, abordar el término coreogeografía como posibilidad de experimentación escénica del territorio norte de Minas Gerais. Hubo necesidad de pensar la noción del sertão Norte mineiro, ampliando el imaginario geraizeiro, para construir un mito-guía catrumano, haciendo un mito-guía desarrollado hasta ahora a través de procedimientos f(r)iccionales. Como se trata de una investigación en curso, este texto es una pequeña introducción a los puntos y temas en desarrollo, donde presenta una propuesta de danza f(r)iccional, como una forma de acercarse al imaginario sertanejo geraizeiro del creador-performer.

Palabras Clave: danza; catrumano; imaginário; Sertão Norte mineiro.

O presente texto tem como objetivo expor o processo de investigação em andamento com o projeto de pesquisa “*Uma dramaturgia à deriva: possibilidades de abordar o corpo pela dança-teatro*”, de Davidson José Martins Xavier. Orientado pela professora Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira, está integrada à linha de pesquisa ‘Estéticas e Poéticas das Artes da Cena’, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC), pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Amparado também pelo Núcleo de práticas artísticas autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG) onde pesquisa autoficção e seus desdobramentos em práticas cênicas dançantes. Este texto objetiva expor o conceito de dança-f(r)iccional, que me traz reflexões sobre a dança-teatro produzida pelo criador-intérprete² abordando o termo ‘coreogeografia’ como possibilidade de experimentação cênica do território norte mineiro.

2. Sandra Meyer Nunes (2013) articula esse termo no artigo *O criador-intérprete na dança contemporânea onde corpos contaminados por fontes culturais e técnicas corporais buscam criar uma assinatura própria nas relações com a dança e outras áreas de conhecimento*.

Tendo esta intenção, a metodologia adotada neste processo é amparada pela prática artística e pelo modo como adentro no universo geraizeiro³ pelo meu imaginário. Por ser um lugar de imprevisibilidade, coloca-se em evidência o corpo e sua postura cinética, que é o norteador da sistematização de um método de criação próprio, e se desenvolve por uma construção de uma dramaturgia do criador nascida durante a criação, referenciando-se em processos composicionais de dança-teatro bauchiniano.

Apesar do texto apresentar reflexões sobre uma epistemologia do dança-teatro, o aspecto mais evidente aqui é o modo como eu, enquanto criador-intérprete geraizeiro, utilizo estes termos para construir um modo de criação que se ampare na força do lugar, dando ao processo de criação em dança um caráter autobiográfico e fisiográfico.

Este texto, por ser um trabalho que esboça o início de um processo, ainda me aponta perguntas repletas de arestas como: Qual dança é autobiográfica? Ela se relaciona como o criador num caminho coreogeográfico?⁴ Qual pacto é feito entre o artista e sua obra, entre o artista e seu público? Demonstrarei aqui, parte da deriva criativa em desenvolvimento e alguns possíveis desdobramentos do percurso, que serão catalogados posteriormente na dissertação final do curso de Mestrado.

-
3. Os geraizeiros são um subgrupo sociocultural, o qual se enquadra no que se chama sertanejos, esta denominação classifica um povo que historicamente se alojou às margens do Rio São Francisco, e designam tantos outros subgrupos de povos tradicionais que tem nessa pluralidade um modo de sobreviver. Quando, neste trabalho, utilizo o termo *catrumano*, estou fazendo um movimento inverso ao histórico, pois este termo era usado de forma pejorativa para designar pessoas geraizeiras. Ao me relacionar com o tema, utilizarei *catrumano* para me relacionar com meu microcorpo e microcosmo, e geraizeiro quando relaciono o tema sertão ao espaço geográfico dos “Campos Gerais”, o norte do Estado de Minas Gerais.
 4. Helena Katz dá o nome de coreo-geo-grafia, quando a obra/artista possui uma ligação forte com o lugar, e o exprime em forma de movimento. Segundo a autora “coreo(geo)grafias são um bom exercício para se adentrar nesse seu modo tão particular de entender o movimento e o espaço num corpo que dança. na cosmogonia de Pina Bausch, tudo se faz vivo através das pessoas, sejam cidades ou países. Pessoas, gente, isso parece ser sua matéria-prima, sem abrir mão de toda a complexidade que aí cabe (Folha de São Paulo, 07 de maio de 2001). Essas coreogeografias são formas peculiares de adentrar lugares, perceber espaços por uma ótica pessoal, pois, é como a mancha dos meus olhos, que me conectam de uma forma especial, pessoal e intransferível.

Guiando-me nesta pesquisa pela prática, utilizarei a noção de ‘imaginário’ de Gilbert Durand (1989).⁵ Olhando para o processo criativo por esta lente, pretendo dar ao trabalho um foco descentralizador de epistemologias, visto que o trabalho dialoga com a compreensão de mundo e o imaginário geraizeiro. Este sertão imaginário se desenvolveu por minha vivência biológica, cultural, histórica pessoal e experiências que tive no enfrentamento da vida.

O texto observará a dança-teatro por um olhar individual com o intuito de compreender seus processos composicionais, que poderão oxigenar as pesquisas em artes da cena e ampliar a noção de dramaturgias expandidas.

Expandida para além do princípio de escrita, a dramaturgia neste trabalho se cria para afrouxar nós desta palavra, criando uma discussão a qual se apoia em imagens, memória, na corporeidade, pensando o termo para fora dos textos dramáticos, criando até mesmo formas de texto que sejam movimento e práticas de ação, as quais interliguem coreografia e dramaturgia em uma ação produzida e produtora na concepção corporal.

Abordando a criação, este texto, o qual expõe um trabalho ainda embrionário, teoriza processos que se interconectam e se apoiam, seja em escrevivências do artista, nas pesquisas autoficcionais em vídeo-dança, ou na construção de frases ativadoras do processo. Estas instigam o fazer criativo como um escavar do corpo em dança, que gera novos movimentos e cenas.

Nestes espaços de estudos, o termo coreogeográfico adentrou na pesquisa como forma de categorizar a obra de Pina Bausch, sendo um termo que explica a criação de obras da autora, feitas a partir de idas a campo: por convites feitos à cia de Wuppertal, Pina Bausch visitava cidades e países colhendo suas impressões destes lugares para então se inspirar por eles. Em um eixo horizontal, a artista se dedicava à espacialidade, percebendo como o lugar e seus componentes a estimulavam, enquanto em um eixo vertical, quando em sala de ensaio, junto com

5. O termo cultura do imaginário estabelecido por Gilbert Durand (1989), pretende em analisar imagens produzidas e a sua recepção. Aprofundando-se na ideia de imaginário o autor teoriza estruturas antropológicas do imaginário e por estas vias cria uma metodologia do imaginário, um campo de pesquisa sobre estas imagens arquetípicas que se desenvolvem em uma mitocrítica. Esta evidencia mitos diretores de uma determinado grupo social e uma mitanálise, que parte do mito para percepção de ressonâncias de uma dada sociedade ou indivíduo.

seus bailarinos, criava tendo por base a impressão dos bailarinos sobre o lugar. (Cypriano, 2015).

Utilizar o termo coreogeográfico traz para o meu trabalho uma possibilidade de resignificação da minha própria dança em experimentos cênicos. Estes valorizam as imagens geradoras geraizeiras as quais fazem parte de mim, dando à dança feita nestes moldes uma nova lógica de sentidos e outras formas de acessar espectadores.

Ou seja, pela abordagem coreográfica utilizo a imaginação e o imaginário despertados pela minha história, do mesmo modo que os bailarinos de Bausch se utilizam do imaginário nas visitas de campo. Pensar uma obra de dança por estes pressupostos me dá uma força para contar histórias próprias e atrelá-las aos meus antepassados. Por isso, apresento aqui o termo cunhado por Manoela Rodrigues (2017) que pretende me auxiliar na compreensão deste processo:

A autobiogeografia é uma “metodologia de criação de lugares de enunciação por meio de práticas individuais e/ou coletivas que abraçam caminhos para o “vir a ser” decolonial, ou seja, que despertem nas sujeitas e sujeitos desejos de re-aprender a ser. (Rodrigues, 2017, p. 3155).

Aliando a coreogeografia com a autobiogeografia, posso entender que se pode criar usando saberes e corpos locais, suas memórias, sejam recentes ou de infância e, imagens arquetípicas do lugar, dando a estes lugares o poder de desenvolver novas cosmovisões. Neste contexto, um mundo diverso possuidor de múltiplos olhares pode se tornar exercício para uma dança f(r)iccional⁶ autobiográfica, fincada no imaginário e no lugar de cruzamentos de imagens propositora de alteridades.

Afrouxando o primeiro nó: A dança teatro de Pina Bausch

Farei aqui um breve apanhado de alguns termos direcionadores deste trabalho para que o leitor adentre neste trilheiro junto comigo. Aponto aqui as escolhas do projeto em andamento e possíveis dúvidas. Não quero esconder

6. No texto de doutoramento de Luciana Lyra (2011), a autora relaciona a antropologia do imaginário e performance, explanando o termo ator de f(r)icção para teorizar o ator que, em um estado limiar entre persona e ator se fricciona, entra em atrito e desconstrução com a máscara que cria. Neste texto utilizo o termo dança f(r)iccional, inspirado em Lyra (2011) para desconstruir-me em autoficções dançantes, que assumidamente se colocam em cena e são direcionadores do processo criativo. Em uma dança sobre escombros, firmo um pacto com este universo geraizeiro, buscando o mito-guia catrumano.

pontas soltas, visto que ao afrouxar estes nós, sempre me deparo com um início de linha a qual leva diretamente para o emaranhado da pesquisa.

Abrindo este emaranhado, exponho Philippine Bausch, (1940-2009) que se aventurou em experiências expandidas por meio de seu trabalho enquanto diretora do *Wuppertal Tanztheater*. Assim, desenvolveu um modo de criar totalmente diferente, tendo por base uma sociedade europeia solitária e o ser humano contemporâneo fragmentado, Bausch lança oxigênio ao termo dança-teatro,

o tanztheater de Bausch expressa o que é mais humano no homem: a crise e o desencontro da linguagem de representação espacial do mundo. São as polaridades da natureza humana, seus traços de alegria com tristeza, de perturbação com tranquilidade, de humor com recalques, que, na cena inventada por Pina Bausch (1940-2009), se transformam em jogos múltiplos incorporados nos corpos de seus dançarinos, os quais também falam e cantam. (Caldeira, 2010, p. 118).

Trabalhos como *O lamento da Imperatriz* (1990), *Café Muller* (1978) e *A sacração da Primavera* (1975) estão impregnados em meu corpo e, por isso, o termo dançateatro sempre me foi caro. Justamente por entender que, intuitivamente, este termo poderia aglutinar lugares diversos de criação cênica e dramaturgia.

O hibridismo do dançateatro me conduziu à palavra dramaturgia e sua compreensão como um termo amplo que pode amparar tanto o teatro quanto a dança. Sabe-se que o termo pode ser usado tanto para designar qualquer tipo de escritura ou para classificar o emprego de meios cênicos e outros instrumentos para a criação de conteúdos que darão sentido a uma determinada cena (Pavis, 2015).

Por conta deste encontro de jogos múltiplos, busco neste trabalho, uma expedição à dramaturgia tensionando alguns campos da dança para compreender melhor os termos propostos no título deste campo. A autora Lícia Sanchez (2001) acredita que Pina conduz seus bailarinos em um processo de escrita corporal que envolve memória emotiva e motora, ressignificando acontecimentos do passado, criando uma “dramaturgia da memória” tentando trazer para a cena a emoção daquela experiência primeira. Colaborando com Lícia, Caldeira (2010) expõe que Bausch se interessava por outras camadas do universo do movimento, dando a este universo outros olhares e sentidos.

Pina Bausch fez apelo a várias percepções sensoriais em suas criações. Essa multiplicidade torna difícil qualquer tentativa de organização de suas ideias como um sistema de aprendizado de técnicas ou como código. Artes plásticas, ópera, teatro, cinema partilham de seu universo em harmonia. Seu interesse estava não no movimento corporal dançante em si, mas no impulso, na vontade ou necessidade interna que dá origem à ação, que se revela através de imagens em movimento. (Caldeira, 2010, p. 118).

Em geral, nas peças de dança-teatro de Pina Bausch os atores-bailarinos representam a si mesmos, não há uma construção de personagem. Por este motivo, trabalhos como os de Pina exploram lugares entre o real e o imaginário, criando um espaço de fronteiras esmaecidas, onde o campo da auto-dramaturgia se instaura. Mais à frente deste texto explícito esboços de processos criativos que se baseiam em uma auto-dramaturgia propondo um desvelamento do sujeito, que usando suas memórias, cartografias, mitologias e geografias criam um campo plural para o lugar da experimentação e compreensão do termo coreogeografia, propondo que o criador em dança é um ser em estado de diferença.

Emaranhado sertanejo: Oco do mundo

Nesta pesquisa, o Sertão norte mineiro se mostra como espaço de construção de sentidos e por isso, é ele que carrega, a meu ver, a noção de dramaturgia. Este método de vestígios propõe que todo processo criativo em arte é único e por isso, em sua construção e produção de cenas surge um método de trabalho.

Articulando a dramaturgia na dança como criação de sentidos de um trabalho cênico, posso pensá-la como uma área expandida, (Greiner, 2010; Hércules, 2005; Cools, 2019; Kerkoven, 1994, 1997) ou como um caminho para criação de novas epistemologias (Lourenço, 2021). Trabalhos que seguem estas metodologias são demolições constantes, registradas em cadernos de notas ou diários. Indo na contramão do pensamento acadêmico, esta busca de sentidos se relaciona diretamente com o fenômeno, a ponto de transformar conhecimento em sentimento em um modo impuro de fazer pesquisa. Dito isso, aqui a dramaturgia assume um lugar de deriva coreogeográfica.

Deve-se pensar que a dramaturgia na dança é uma dramaturgia em processo e, por isso, o sentido se constrói na relação entre as coisas criadas, em um movimento de aquilombar-se buscando uma conexão com o todo. Muitos artistas já

utilizaram esta noção de espaço como lugar de referência, no meu caso, enquanto norte mineiro de Montes Claros, percebo o sertão como um espaço de captura de sentidos e, por ele, busco coreogeografar o imaginário.

Este emaranhado chamado Minas Gerais é resultado de duas frentes de ocupação que adentraram neste espaço em meados do século XVII. A capitania da Bahia, expandiu um norte pastoril usando as margens do Rio São Francisco para implementar a pecuária, enquanto a capitania Paulista, entrava na região à procura de ouro e diamantes. Essa diversidade de objetivos criou duas regiões específicas, os currais dos Gerais e as Minas auríferas.

Segundo Costa (2003), em sua maioria, o estado de Minas Gerais é lembrado pelo apogeu aurífero do século XVIII, que resultou em uma cultura barroca que difere fortemente da região das Gerais que até 1720 sofria influência das capitanias da Bahia e Pernambuco. O norte de Minas, posteriormente incorporado ao estado, carrega a noção de “real espírito mineiro” (Ricci, 2010, n.p), pois segundo o sociólogo, um outro ritmo se instaura e “o sotaque é nordestino e a pele é curtida pelo sol. Há movimentos culturais desconhecidos até mesmo do grande público mineiro, como o movimento catrumano” (Ricci, 2010).

Admitir o sertão como lugar de estudo é encará-lo de forma dialógica, seja entre o Norte e o Sul, seja entre o catrumano, o sertanejo e o mineiro, ou seja, por quem vive ou viveu a intensidade dos Gerais no meio do redemoinho e os que observam de fora com um olhar antropológico. Neste labirinto percebo a vastidão do sertão, este lugar do tamanho do mundo e ao mesmo tempo o oco dele (Rosa, 2006) se torna um espaço de fronteira, definido pela sensação de pertencimento dentro dos seus e, ao mesmo tempo, um não-lugar, sem definição.

Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando a área com pendurado pé, com olhar remediando a alegria e as misérias todas [...]. Nessas e noutras muito extremadas coisas eu tornava a pensar, o espírito em meia-mão, por diante per-meio os outros meus entretenimentos de verdade. (Rosa, 2006, p. 395).

Estes olhares de sobrevoo são característicos do mineiro que, percebendo o espaço terrestre, o imagina por cima, enquanto cria um imaginário repleto de mistério, sendo personagem dele mesmo. A visão de Guimarães sobre Minas será inicialmente adotada para que eu observe esse prisma sertanejo, pois Rosa possuía uma visão tripartida do universo sertanejo, sendo:

Uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil efervescentes em seu tempo. (Roncari, 2004, p. 17).

No Livro *Ave, Palavra*, o escritor mineiro Guimarães Rosa já sentencia às facetas do estado de Minas Gerais: “Minas é muitas. São, pelo menos, várias minas” (Rosa, 1985, p. 270). Se a fantasia de Rosa me leva a um sertão de redemoinhos, me foi necessária esta pequena introdução para pensar historicamente a construção deste lugar para assim, lançar luz sobre este fractal.

Este olhar fractal é necessário para compreendermos que este estado é em parte, um pedaço dos brasileiros, devido sua importância econômica e social; e, por outra, sofreu um apagado histórico que somente agora está sendo admitido.

Este apagamento se deu primeiramente ao nomear o centro do Brasil como sertão: A palavra sertão foi usada pelos portugueses coloniais para denominar terras estranhas e quentes que se localizam longe do litoral. A palavra foi ganhando caráter pejorativo quando foi ligada a ações não civilizadas que aconteciam longe das capitânicas e cidades já consolidadas. Desde a carta de Pero Vaz de Caminha informando sobre a invasão Portuguesa em terras indígenas, designavam como “sartaam”, como espaço que adentrava o espaço, onde não se podia mais enxergar,

o território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo. Ao mesmo tempo, se conhecido, pode ser ordenado através da ocupação e da colonização, deixando de ser sertão para constituir-se em região colonial. (Cortesão, 2005, n.p.).

Walnice Nogueira Galvão, explica que etimologicamente a palavra sertão se refere a mocetão “um lugar que fica no centro ou no meio das terras” e por isso não teria conotação de aridez, e que na África Portuguesa, a corruptela sertão teve seu sentido ampliado depois para “mato longe da costa” (Galvão, 2001, p. 16).

Na literatura, vemos também outras definições para sertão:

Sertão é, para Euclides, tudo aquilo que está fora da escrita da história e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar da inversão de valores, da barbárie e da incultura. São territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram mapeados de forma sistemática. (Ventura, 1998, p. 65).

Um certo descompasso civilizatório e uma negação à marcha linear rumo a organização cartesiana, leva o sertão para uma categoria bárbara, sendo um exemplo disso as aparições dos Catrumanos no livro *Grande Sertão: Veredas*. A obra expõe uma tensão entre a cidade e o campo e, entre a noção de progresso e atraso levantando na ficção de Guimarães Rosa, uma marcante forma de compreensão deste espaço, reverberando escritos, peças cênicas, poemas e produções audiovisuais.

À certa altura do livro, há o encontro do grupo de Jaguços com os catrumanos, que segundo o linguajar proposto no livro, “catrumano” é uma expressão utilizada para designar aquelas pessoas que viviam isoladas, em regiões distantes e de difícil acesso, longe das povoações e ainda mais dos centros urbanos. No livro, a descrição dos catrumanos é esta,

os quantos homens, de estranhoso aspecto, que agitavam manejo para voltarmos de donde estávamos [...] eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. (Rosa, 2006, p. 282).

Percebo assim um imaginário sertanejo criando-se, que de forma simbólica, é bandeira de defesa desta região que não respeita fronteiras territoriais. “O sertão aceita todos os nomes”, como afirma Guimarães Rosa (2006, p. 337) e este lugar de polissemia não se afirma somente pela noção definida nos dicionários como “zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde predominam tradições e costumes antigos.”

O termo sertão condensa uma pluralidade de significados, um entremeado de imagens fugidias e associações apenas entrevistas de modo que, à semelhança, digamos do hau dos maoris, trata-se menos de uma coisa sobre a qual o nativo pensa do que de uma coisa através da qual ele pensa. O sertão é, simultaneamente, singular e plural, é um e é muitos, é geral e específico, é um lugar e um tempo, um modo de ser e um modo de viver, é o passado sempre presente, o fora do tempo, que não está nunca onde está. (Sena, 1998, p. 21).

A pluralidade mostrada por Sena (1998), ganha força na poética de Guimarães Rosa, e forma em um movimento relativamente novo chamado Movimento Catrumano. Esta ação, que formou-se no ano de 2005 na cidade de Montes Claros-MG, foi um empenho em buscar uma ressignificação histórica frente a participação do norte na promoção do estado de Minas Gerais.

Bordando o imaginário: Movimento Catrumano

Guimarães Rosa afirma que, geograficamente, o estado é um alto de contrastes e que o Norte se assemelha ao sertão nordestino por ser “sertanejo, quente, pastoril, um tanto baiano em trechos, ora nordestino na intratabilidade da caatinga, e recebendo em si o polígono das secas” (Rosa, 1985, p. 271). Essa divisão que, ao olhar atual ganha ares classificatório, era motivo de desprestígio, é atualmente utilizada como um disparador de valorização ideológica. (Costa, 2003; 2007). O “Movimento Catrumano” pretende reparar erros históricos a fim de poder contar para seu povo uma história antes não valorizada. O adjetivo catrumano se torna, por este movimento, uma designação de um povo que se evidencia pelos seus costumes e modos de vida.

Desde o ano de 2011, há uma celebração no Estado de Minas Gerais, que institui por um dia a mudança simbólica da capital mineira para Matias Cardoso, povoado que segundo registros do século XVII, já contribuiu economicamente com o progresso do estado. Este acontecimento, que foi efetivado pela Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 21/2011, admite o que já foi descrito neste texto: a coexistência de duas sociedades distintas, a mineradora e a pastoril, no período colonial.

O movimento catrumano lança luz sobre um sujeito “em estado Minas Gerais” (Rosa, 1985, p. 172), e entendo que estar neste “estado” é encontrar-se ligado à cultura e à força da territorialidade. Amparando-me entre poesia e política esta pesquisa busca um Ser que ao mesmo tempo é influenciado pelo espaço, é influenciado por ele, recriando-o. Estar neste “estado” é encontrar-se ligado à cultura e à força da territorialidade, um Ser que ao mesmo tempo é influenciado pelo espaço e, neste atravessamento, o recria.

Na procura deste “estado” que utilizo o imaginário para friccionar o tema: O imaginário pode ser classificado como um tecido de representações e afetos que unem antigas mitologias com novos escritos modernos. Este tecido que se cria no entre pode soar como algo fictício, falso ou ilusório, mas é uma linguagem simbólica coletiva universal que corporificamos emoções. Tanto esta noção de “estado de Gerais” quanto a noção de catrumano são importantes para o imaginário geraizeiro por refletirem como um sentido de vida, e em uma espécie de investigação pessoal pode chegar a imagens significativas arquetípicas.

Neste lugar que adentro que dou a figura do catrumano a noção de mito-guia, termo que uso emprestado de Luciana Lyra (2011) e sua mitodologia da arte que utiliza de forma artística o processo mitodológico de Gilbert Durand (1989), aplicando a mitocrítica e mitanálise no processo criativo.

Segundo Luciana, a mitodologia da arte seria uma restauração,

do cultivo de sua imaginação e fusão entre seu corpo-alma-espírito, visando que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, imagens oníricas, imagens de fantasias, imagens poéticas, que compõem seu trajeto antropológico e de sua cultura, fomentando uma autogeração do si mesmo na troca incessante com o meio pela via das máscaras. (Lyra, 2011, p. 333-4).

A utilização do imaginário desta forma faz com que se unam o imaginário mitológico pessoal e coletivo, onde minhas lembranças significativas dão sentido a grandes mitos do imaginário social. A junção destes lugares cria uma deformação que pretende reconstruir o mito-guia catrumano dando a este termo e à sua história um lugar de credibilidade. Lugar este, no qual enquanto é narrada esta história apagada catrumana, ficcionalizando-a, ganho noção da minha figura enquanto narrador que conta histórias e, assim, entender-me no mundo e no sertão.

Dramaturgias do corpo apagado: um trabalho pelo imaginário

Aqui, demonstrarei, em parte o processo deste estudo que se orienta pelo imaginário geraizeiro e pelo processo composicional de cenas desenvolvido nos campos da autobiografia, juntamente com o Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG), onde me percebi em uma encruzilhada que apontava diversos caminhos com mais alteridade e pertencimento.

Juntamente com este grupo de pesquisa, adentro no mestrado em artes da cena com o objetivo inicial de trabalhar com dança-teatro e os processos composicionais de Pina Bausch. Porém, quando me deparo com o termo Coreogeografia,⁷ cunhado em uma entrevista dos anos 1990 pela crítica de dança Helena Katz

7. Durante diversos encontros de orientação com a professora Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira, ela indicava o termo como uma possibilidade centralizadora da minha pesquisa. Devido a esta mudança de foco, o trabalho atual não deposita esforços em conceituar uma dramaturgia à deriva, mas sim em perceber como a coreogeografia pode ser um dispositivo de pensamento dramático em qualquer dança, desde que centralizada no criador-intérprete.

(Katz, 2001) encontro no termo uma possibilidade de uma dança autobiográfica, focada no sujeito fazedor, seu imaginário social e íntimo.

Mesmo que as temáticas teatrais encararem o termo ainda com um olhar atravessado, como exposto aqui por Patrice Pavis (2015) no verbete 'teatro autobiográfico' de seu *Dicionário de teatro*, que afirma que este teatro seria um gênero impossível, sem representatividade, pois "o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida" (Pavis, 2015, p. 374-375).

Pavis se esqueceu que o elemento principal do teatro é contar histórias e embebedar-se com elas. E, por isso, exponho aqui a definição de autobiografia de Philippe Lejeune, apresentada em 1975, expõe a autobiografia como sendo "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2008, p. 14). Uma narrativa nestes modelos pode existir em qualquer atividade artística e na dança ela se mostra timidamente quando se utiliza propostas criativas que tenham disparadores como diários de bordo ou coreografias baseadas em acontecimento vivenciais e memórias do intérprete, onde o intérprete de forma explícita, expõe sua vulnerabilidade em um corpo/voz o qual reivindica sua subjetividade e alteridade.

Noto que, mesmo enquanto intérprete, fazedor de movimentos e organizador de minha dança no espaço, uso subsídios, memórias e de imaginário pessoal para criação de suas cenas. A questão se encaminha para a noção de onde nasce o movimento do criador-intérprete: se de uma metodologia dançada ou se de um campo interior, ou da junção destes dois campos.

Mas percebo que para uma dança se tornar autobiográfica, ela deve ter de modo mais emaranhado a noção de quem está ali dançando não é um personagem, mas sim o próprio artista. Esta duplicidade que o palco expressa, entre o real e o fictício, mostra-se nos momentos em que vemos um criador-intérprete no palco e não o identificamos enquanto pessoa-social. Seria possível dançar friccionando seus medos, vontades e desejos, carregando seus antepassados, suas memórias, um imaginário criado por suas vivências e experiências? Sem, neste processo, criar uma máscara personificadora mas sim, uma dança movida pela f(r)icção do criador?

Refletindo sobre minha pesquisa enquanto criador-intérprete e o processo de f(r)icção que a práxis artística vem me trazendo, percebo que a persona em cena expõe idêntica similitude a mim, tornando-se um corpo em cena que representa uma ideia do Eu. Este não-Eu criado por mim enquanto coreógrafo, funde-se na ficcionalidade ao autor, sendo então uma espécie de auto mitologia. “Essa ambivalência é insalvável: o ator nunca poderá estar somente ‘atuando’, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem” (Klinger, 2012, p. 25).

Atrair o termo autobiografia à dança e torná-la afetivo-autoral, levando-se assim a dança cênica para mais próximo de uma dança que se fundamenta em experiências do próprio artista e que se orienta por afetos, olhares e sentidos. Muitas vezes, quando estava no palco, subjugava-me à figura do coreógrafo, ou ao idealizador dos passos, quando criava uma persona para adornar esses movimentos, tornando-me assim um intérprete, dividindo com o coreógrafo a sua carga e seu prestígio.

Quando as duas funções se depositam sobre a minha figura, tornei-me artista criador, mas nem por isso me assumi friccionando minhas memórias e afetos durante o processo de criação. E, por isso, a dramaturgia não se debruçava sobre escolhas de temas e modos que relacionassem diretamente meu imaginário, lembranças ou histórias de vida. Na frente do palco, aparentemente, usava máscaras.

Se coreografar é escrever com o corpo, então uma espécie de escrita de si, seja de máscara ou sem máscaras. Segundo Velasco (2016) escritas de si podem “se apresentar como narrativas constituídas como um tipo peculiar de biografia e/ou de ficção; romances que parecem autobiografias, mas também poderiam ser autobiografias que se apresentam como romances” (Velasco, 2016, p. 31). Pensando pela ótica do autor, para se ter uma dança autobiográfica, em que seus movimentos falem de si e escrevam por si, faz-se necessário assumi-la autobiográfica.

Quando coloco aqui a diferença tênue entre a escrita corporal do intérprete, e foco numa escrita corporal de si, é para simplesmente expor uma dança que se desdobre em um encontro com o numinoso.⁸

8. No livro *Work in Process* na cena contemporânea, Renato Cohen (1998) usa esta palavra para catalogar eventos em que o artista encontra com o transcendental, onde há um toque com o sagrado. Acredito que ao se envolver em processos tão íntimos e expô-los em forma de dança, o criador-intérprete vislumbra momentos de conexão, seja com sua ancestralidade, suas memórias, seus antepassados, ou com um imaginário fantástico que foi produzido no labor laboratorial. Enquanto trabalha a fisicalidade dos temas em salas de ensaio, o criador-intérprete se torna cientista da fisicalidade, onde por experiências próprias e metodologias guiadas pela empiria, toca o sagrado.

Enquanto professor de artes do corpo, percebi muito mais presença e intensidade nos corpos dos discentes em sala de aula quando expostos a dinâmicas como “memorial corporal”, “dance uma dor”, “cartografia biográfica”, “genealogia dos sentidos” “materialize seu poema”,⁹ do que em movimentos repetidamente decorados. Enquanto o trabalho clássico em teatro propõem que a pessoa que está em cena é um personagem, ficciografando-se no palco, por que não adentrar nestas escritas coreográficas por um lugar autoficcional? Por que não inverter os papéis e ficciografar a vida e colocar no palco as pessoas em si?

Compreender o termo autoficções na dança pode levar o intérprete a uma possibilidade mais ampla de criar, desvelando a sua subjetividade não só no campo do movimento, mas em todo o processo criativo. Autoficcionalizar é uma forma de criar um corpo diverso que abre brechas, lacunas e bordados contra universalistas.

A autoficção como processo metodológico nas artes cênicas dá espaço para uma variedade de identidades mais ou menos míticas, onde subjetividades se encontram entre realidade e ficção. Seguindo este pensamento, bordo o terreno do imaginário geraizeiro, usando a ficciografia não para cortar a ligação entre o artista e sua vida, mas para neste lugar de brecha, encontrar potenciais para vozes anteriormente pouco ouvidas por mim. Nesta pesquisa em andamento, a autoficção¹⁰ inaugurada na literatura, aproxima-se das artes cênicas para criar uma dramaturgia expandida, forjada nas experiências vividas.

A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre a mímesis e a realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação. (Azevedo, 2008, p. 46).

O encontro entre dança e autoficção faz ruir identidades estabelecidas tanto por artistas quanto pela própria história da dança, fazendo o artista ser protago-

9. Estes são disparadores criativos utilizados nas minhas aulas de corpo, ritmo e movimento desenvolvidas na Escola do Futuro Basileu França/Goiânia-GO (2016 a 2018) e nos cursos de Licenciatura em dança e teatro na Universidade Federal de Goiás/FEFD/EMAC (2019 a 2020). Sobre memorial corporal, percebo atualmente que sua abordagem se parece muito com o memorial do desejo, proposto por Luciana Lyra (2020).

10. Serge Doubrovsky cria o termo em 1977, porém, segundo Azevedo (2008) autores como Philippe Lejeune comunica que o termo é um invasor de campo; e outros, como Jovita Noronha nota que o termo é usado na literatura para fidelizar uma produção autobiográfica, porém, disfarçada de literatura ficcional. Eu utilizo o termo por sentir que meu trabalho com mitologias, mito-guia catrumano e dança f(r)iccional se beneficia do termo criando um espaço de fronteira.

nista da história que deseja contar em cena. De forma política, aquele se apropria de locais de fala e estreitando a relação entre o artista que se movimenta e o observador na poltrona do teatro.

No caso do trabalho que desenvolvo atualmente, utilizo o imaginário e sua força de construir imagens, na memória do corpo vivido, e no enfrentamento do artista com o mito-pessoal. Especificamente, falo de um corpo não-branco, “mestiço”, que viveu grande parte de sua vida no interior do estado de Minas Gerais, geraizeiro do norte de minas, que pretende por esta pesquisa despertar o mito-guia catrumano. Unindo mitos, imaginário e o universo geraizeiro crio um lugar de hibridismo, tendo por referência a noção de autoficção proposta por Klinger (2012) como sendo:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (Klinger, 2012, p. 57).

Desta forma, crio um modo de friccionar pelas brechas das fronteiras, as minhas histórias apagadas e a construção de outras histórias, por uma busca de controle pelo que será dito, guardado e registrado e por uma necessidade de performar a própria história, o próprio corpo e ressignificar a própria imagem apagada.

Uma dança F(r)iccional

Durante o ano de 2020 e 2021, junto ao NuPAA/FAV/UFG e ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC/UFG) desenrolei fios de sentidos para expor neste texto parte desta pesquisa. Ainda percebo alguns pontos não fechados, mas muito bem solidificados em pesquisas que não estão com pressa de se consolidarem.

Penso desta forma por acreditar – como Antonio Gramsci (Somero, 2006; Soler, 2017) – no chamado intelectual orgânico, como um indivíduo que compreendendo o sistema cultural, o atravessa com questionamentos oriundos de sua classe, buscando com esta atuação uma transformação dos espaços. Refletindo sobre a ação deste tipo de profissional como um agente de uma contra cultura não atrelada ao pensamento das classes dominantes e, por isso, pretende conscientizar seu entorno sobre valores intrínsecos de um povo.

Refletindo organicamente sobre o sertão norte mineiro e buscando evidenciar vozes e corpos outros, percebo que esse perfil de intelectual também se adequa bem à materialidade dos movimentos dançados, por ser um ser em movimento. Tal tipo de intelectual não é um filósofo ou cientista, mas sim um agente transformador da sociedade.

Pensar em friccionar corpos de forma orgânica se adere à noção de f(r)icção do imaginário, termo exposto em parte a partir de agora. Entendo imaginário como um espaço o qual não somente inventa histórias, mas como o lugar de residência do próprio mito que se transforma constantemente.

Os narradores do mito, em primeiro lugar, longe de ser porta-vozes estéreis, asseguram sua renovação contínua. Contar mitos é introduzir a diferença e, portanto, mitizar, isto é, participar da renovação, da recriação do mito. A mudança principal advém contudo de um trabalho de reescrita do imaginário. (Wunenburger, 2007, p. 48).

Narrar o mito catrumano geraizeiro é uma forma de imaginar o sertão em um processo de *imaginário-SerTão-imaginal*,¹¹ onde à medida que o indivíduo imagina o sertão, com suas vivências anteriores e seus afetos, inaugura um novo sertão, quando por meio destas experiências o transforma. Neste processo, o indivíduo que adentra no universo sertanejo, é um ser tão imaginário, que ficcionaliza a sua própria existência, potencializando seus modos, figuras e imagens. Utilizando o sertão como lugar de enunciação, a pesquisa ganha um caráter autobiogeográfico de “re-aprender a ser” (Rodrigues, 2017).

O lugar sertanejo, como encruzilhada do desejo de coisas diferentes, é o próprio lugar autobiogeográfico que em uma possibilidade de delírio. Seja das palavras, dos gestos ou das danças, cria um giro infinito unindo imagens arquetípicas, memórias e a possibilidade de projetar um novo futuro.

11. Documento de processo que contém escrituras feitas no primeiro semestre do Mestrado. Trabalho não publicado onde eu, na ação de borrar o dentro-fora sertanejo, percebo que espaços sertanejos (imaginário, social e histórico) fractalizam, repetem-se em uma espiral de sentidos, onde um repete o outro mas que, no ato desta repetição, instauram mudanças.

Referências

- AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista brasileira de Literatura comparada*, n.12, 2008.
- CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, Minas Gerais, v. 16, p. 118-131, dez. 2010.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COOLS, Guy. Sobre a dramaturgia da dança. *Revista Cena – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*. n.29. Porto Alegre, 2019.
- CORTESÃO, Jaime. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. (Estudo paleográfico e transcrição). São Paulo: Martin Claret, 2005.
- COSTA, João Batista de Almeida. *Mineiros e baianos: englobamento, exclusão e entre-lugar*. 2003. 221 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília. Brasília. 2003.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. Editora Cosac Naify, 2015.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [Entrevista cedida a] Gunter Lorenz. Templo Cultural Delfos, Ano VI, mar. 2014. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>. Acesso em: 25 mai. 2023.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- GALVAO, Walnice Nogueira. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- GREINER, Christine. *Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da carne*. In: Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade (org.) Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Jacaíba, Renata Pitombo. São Paulo: Annablume: Salvador: GIPE-CIT, 2000.
- HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/São Paulo, 2005.
- HERCOLES, Rosa Maria (org.). *Corpo e dramaturgia*. In: *Húmus1*. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.
- KATZ, Helena. Pina Bausch. *Jornal da Tarde*. SP, 7 de maio de 2001.
- KERKHOVEN, Marianne. *Le Processus Dramaturgique*. In: *Nouvelles de Danse*. Bruxelles, 1997, n. 31, p. 18-25.

KERKHOVEN, Marianne Van. Writing without a pencil in the hand, *In*: Van Kerkhoven, Marianne (ed.), *Theaterschrift 5–6, On Dramaturgy*. Brussels: Kaaithheater. 1994, p. 140-148.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Mito Rasgado – Performance e Cavalinho na cena in processo*. 2005.149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas/SP. 2005.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e heroínas em performance: da etnografia à metodologia em artes cênicas*. 2011. Tese. (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2011.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional : Pureza e perigo. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

LOURENÇO, Kleber. Sobre corpos, cruzos: dramaturgias urgentes. *In*: KANZELUMUKA (org.) *Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. São Paulo: Edição Independente, 2021, p. 22-37.

NUNES, Sandra Meyer. O Criador-intérprete na Dança Contemporânea. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, 2013. DOI: 10.5965/2358092501012002083. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3037>. Acesso em: 12 .abr. 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RICCI, Rudá. *Minas são muitas*. Instituto Humanitas Unisinos, 2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/30339-minas-sao-muitas>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial, *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIALÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2017, Campinas. *Anais do 26º Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3148-3163.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. *O Processo Pina-Bauschiano como Provocação à Dramaturgia da Memória*. 212f. (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2001.

SENA, Custodia Selma. A categoria Sertão: um exercício de imaginação antropológica. *Revista sociedade e cultura*, n. 1, p. 19-28, jan-jun.1998.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 26, n. 70, set./dez. 2006. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 17 jul. 2022.

VELASCO, Tiago Monteiro. Discutindo uma autobiografia contemporânea possível. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 31-49, jan./jun. 2016.

SOLER, Rodrigo Diaz Vivar. Uma leitura sobre o intelectual orgânico em Gramsci. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, p. 541-561, ago. 2017.

VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos. [online]. 1998, v. 5, p. 133-147. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000400008>. 12 jun. 2006. ISSN 1678-4758. <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000400008>. Acesso em: 24 abr. 2021.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ENTRE(VISÕES) - PERFORMATIVIDADE(S) DO LEMBRADO

IN BETWEEN (VISIONS) - PERFORMATIVITY(S) OF REMEMBERED

Edimar Pereira Silva¹
Saulo Germano Sales Dallago²

Resumo

Este estudo traz o desafio de encontrar fontes que possam dar conta de uma historiografia do teatro feito na cidade de Senador Canedo – GO, que contém narrativas que extrapolam as fronteiras das dimensões estéticas para as sociais, históricas e políticas. Este trabalho tem como objetivo investigar a possibilidade de evocação de narrativas a partir de fotos e objetos pertencentes ao Grupo de Teatro O Mundo É Nossa Casa. O método foi experimentado primeiramente na disciplina Teatro, Imagem e Memória, ministrada pelo Professor Saulo Dallago do PPGAC – UFG. A Performatividade do Lembrado foi realizada em duas imagens para suscitar desdobramentos utilizando os conceitos de: memória coletiva de Paul Ricoeur (2007), narrador de Walter Benjamin (1987) e Punctum de Roland Barthes (1984). Este método está entre a percepção de quem vê e o objeto visto, e essa imagem lembrada, criada e recriada pela narrativa suscitada pelo contato com o objeto do passado. Esse exercício metodológico é uma forma de perceber a memória evocada no con-

-
1. Mestrando no PPG em Artes da Cena (2020) e Especialista em História Cultural (2015) pela UFG na linha de pesquisa Estéticas e Poéticas da Cena e História do Teatro Goiano. Bacharel (2006) e licenciado (2008) em Artes Cênicas UFG. É professor, preparador e iluminador Cênico no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte SEDUC (2010) e Diretor, Ator e Palhaço do Grupo Improvisórios (2008).
 2. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (2004), Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (2007) e Doutor em História também pela Universidade Federal de Goiás (2012). Integra o quadro de professores efetivos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, junto aos cursos de Direção de Arte e Artes Cênicas (Bacharelado e Licenciatura), além de Mestrado em Artes da Cena, na cadeira de Produção Cultural e Teorias do Teatro, desde 2010.

tato com fotos, imagens e objetos, sendo estes estímulos sensíveis que ativam as memórias de quem com estes entra em contato. As memórias ganham concretude por meio de narrativas orais, dando espaço a essas subjetividades do lembrado e materializando-se nos corpos-orais: são histórias que não estão nos livros, mas são experiências e conhecimento de mundo desses sujeitos que narram visões de mundo e suas transformações em paralelo com o tempo presente. O texto aponta caminhos para uma metodologia para as artes da cena que está entre a História Oral e a memória dos espetáculos encenados pelo grupo que não passa por uma história oficial.

Palavras-chave: memória; performatividade; metodologia; imagem; artes da cena.

Abstract

This study brings the challenge of finding sources that can account for a historiography of the theater made in the city of Senador Canedo - GO, which contains narratives that go beyond the boundaries of aesthetic dimensions to social, historical and political ones. This work aims to investigate the possibility of evoking narratives from photos and objects belonging to the Theater Group O Mundo É Nossa Casa. The method was first tried out in the Theater, Image and Memory discipline, taught by Professor Saulo Dallago from PPGAC–UFG. The Performativity of the Remembered was performed in two images to bring about developments using the concepts of: collective memory by Paul Ricoeur (2007), narrator by Walter Benjamin (1987) and Punctum by Roland Barthes (1984). This method is between the perception of the beholder and the object seen, and this remembered image, created and recreated by the narrative provoked by the contact with the object of the past. This methodological exercise is a way of perceiving the memory evoked in contact with photos, images and objects, these being sensitive stimuli that activate the memories of those who come into contact with them. Memories gain concreteness through oral narratives, giving space to these subjectivities of the remembered and materializing in oral-bodies: they are stories that are not in books, but are experiences and knowledge of the world of these subjects who narrate worldviews and their transformations in parallel with the present time. The article points out ways for a methodology for the performing arts that is between Oral History and the memory of the shows staged by the group that does not go through an official history.

Key Words: memory; performativity; methodology; image; Arts of scene.

Ensaio 1 – Abrir os olhos ou visibilidades periféricas

O presente texto é fruto da pesquisa de mestrado em andamento dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás,³ produzido no âmbito da disciplina Teatro, Imagem e Memória (disciplina optativa ministrada em 2021 pelo prof. Saulo Dallago). As inquietações levantadas durante o período de estudo estão de certa forma ligadas a pouca produção historiográfica sobre teatro feito em Goiás; pioneiramente, o professor Hugo Zorzetti iniciou esta produção, mas apesar de toda sua jornada no esforço árduo em mapear as atividades teatrais no estado, ainda assim muitas cidades ficaram fora do seu alcance, seja por questões de logística (tempo e deslocamento), ou pelo próprio desconhecimento destas atividades diante da fragilidade e escassez dos registros que mostram os percursos culturais menos conhecidos no território goiano.

Desta forma, a cidade de Senador Canedo⁴ é uma delas, que no ano de 1989 emancipou - se como município pela Lei 10.435 de 9 de janeiro de 1988 assinada pelo governador Henrique Santillo. Essa cidade está há 18km da capital do estado e é administrativamente organizado e dividido por três regiões: Central, Galvão e Oliveiras.

Nesta última, logo a recente criação do loteamento antes chamado Jardim das Macaúbas, acontece o falecimento do seu líder comunitário,⁵ que ganha seu nome em homenagem feita pelos moradores, passando a se chamar Jardim das Oliveiras. A origem desse setor se confunde com a história do crescimento populacional caótico de Goiânia: criado para atender questões de moradia a população de baixa renda que trabalhava na capital, no contexto dos custos altos com aluguel, e também num processo de higienização social, colocando esta população economicamente fragilizada na margem, com uma realidade precária de ausência de infraestrutura e saneamento básico. (Visconde, 2002, p. 39).

3. Sob orientação do Prof. Dr. Saulo Dallago que se debruça sobre estudos da História do Teatro em Goiás.

4. Atualmente devido ao seu crescimento populacional e o aumento do número de bairros que vão da região central até Caldazinha e Bela Vista, está dividida em 4 microrregiões.

5. Manoel Jardim de Oliveira, principal liderança no processo de assentamento do bairro, com sua morte os moradores homenagearam dando seu nome atual. Ver VISCONDE, M. S. X. UM LUGAR NA METRÓPOLE: o bairro Jardim das Oliveiras no município de Senador Canedo (GO). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002, p. 79.

Ainda neste mesmo período, a prefeitura recém emancipada doa um terreno para a igreja católica, onde inicialmente a Comunidade Eclesiais de Base realizaria ali os encontros e posteriormente a fundação da Comunidade Nossa Senhora Aparecida. A iniciativa de criação do grupo vem das performances litúrgicas dentro das celebrações orientadas pelo padre e um ex-seminarista, onde este último se torna o diretor do Grupo de Teatro O Mundo É Nossa Casa.

O grupo teatral surgiu no início dos anos noventa.⁶ Dado o referido recorte temporal, a sua importância no cenário cultural canedense, mostra-se a existência e resistência do fazer teatral diante dos contextos históricos que flertam com os cenários de Goiânia, do estado e porque não, conjunturas brasileiras, no que se refere às atividades artísticas dos grupos e artistas da cena, entrecruzando realidades, poéticas e outras manifestações cênicas.

A partir disso, uma primeira inquietação aparece: que tipo(s) de metodologia(s) utilizam para a construção de suas encenações diante de muitos marcadores sociais? Só é possível fazer essa pergunta pois o grupo é ativo há mais de duas décadas, diferente de muitos outros grupos de teatro goianos que não existem mais. Além do que, é muito variável a questão de encontrar fontes como fotos, jornais, revistas e vídeos para a produção da história desses grupos, pois muitas se perderam ou inexistem. Assim, um dos desafios presente na pesquisa é justamente o fato de que o pesquisador, apesar de ter feito parte do grupo, não necessariamente significa que o acesso a essas pessoas e documentos está dado, o que demanda uma empreitada pela busca dessas fontes.

Todavia o grupo de teatro, que na referida década realizou produções dentro e fora da igreja participando de festivais promovidos pela Federação de Teatro de Goiás (FETEG), mostras e apresentações em bairros de Goiânia. Contudo, a Cia se localiza até os dias atuais no Bairro do Jardim das Oliveiras do município de Senador Canedo.

O intuito da pesquisa está na identificação das metodologias dos processos criativos do grupo a partir das entrevistas com ex-integrantes, que são marcados e influenciados por temas que vão da ordem do social ao existencial. Exigindo do pesquisador também a análise desses métodos de trabalhos que se aproximam, mas não são oriundos ou influenciados das grandes teorias do teatro. Partindo para uma investigação de dentro para fora, a partir do local. Claro que

6. Hoje tem o nome de Êxtase Cia de Artes.

considerando rudimentos da Teologia da Libertação que a Igreja que a reconhece como heresia dentro do seu magistério. Seja das escolhas dramáticas do grupo com temas que giram em torno de identidade e temas sensíveis como a ditadura militar (1964-85).

Pensando neste cenário histórico e esse objeto que está no passado, onde as fontes são de natureza da oralidade expressas pelas narrativas de quem conta, a História Oral aqui entendida como um conjunto de procedimentos metodológicos para lidar com as fontes orais (Meihy, 2002), tem como objetivo dar a oportunidade de colocar em cena vozes que outrora eram consideradas ausentes, invisíveis, menores e remontam a uma parte do teatro que acontecia naquela localidade.

Esse saber local precisa ser percebido nas duas dimensões narrativas: o ancião e o viajante (Benjamin, 1987) que são dois modos de operar essas narrativas que estão contidas nas memórias dos artistas e suas experiências, que pode ser analogamente de anciãos que contam histórias do grupo de teatro local como também as histórias dos viajantes que apresentaram espetáculos por vários lugares e processos que passaram juntos.

Sendo assim, essas narrativas orais sobre o teatro, sendo esse último de natureza efêmera que são experiências impressas nos corpos que podem ser acessadas ou não pela memória, que nessa pesquisa é evocada pela oralidade. A (entrevistas) que significa entrar pelas visões de quem narra, como entre as visões de quem escuta, no teatro pode ser entendido como contracena. Esse material fluido e dinâmico de ex-parceiros de cena, alimentado pelo até então distanciamento físico e temporal, exige do pesquisador muito mais do que uma relação sujeito e objeto de pesquisa, a relação está entre sujeitos de pesquisa, onde ambos são estimulados e afetados por um ato de reaproximação de memórias que se encontram tanto coletivas quanto individualmente caminham para o plano do sensível no que se refere aos detalhes e seus cruzamentos dando uma complexidade ao rememorar seu contexto social (Halbwachs, 1990).

Portanto, a partir das primeiras entrevistas coletadas dos três entrevistados (todos foram diretores do grupo), o que ficou dessas memórias, agora contadas das encenações, foram principalmente 4 tipos de influências: primeiro no campo teológico da igreja, com a teologia da Libertação de Leonardo Boff e Pedro Casa D'Agliá; segundo os estudos litúrgicos ligados diretamente a Igreja Católica,

para a realização dos Autos da Paixão e outras datas comemorativas envolvendo atos litúrgicos; terceiro a utilização de uma obra da literatura Brasileira com Carlos Drummond de Andrade e da Goiana com Delermundo Vieira; e por último e não menos importante, a própria rotina de ensaios do grupo sua organização para cada encenação em si e a construção de textos de dramaturgia colaborativa.

Ensaio 2 - Entre imagens e memórias: diálogos

Que diálogos podem surgir entre memórias evocadas de quem vê essas imagens, e que narrativas podem surgir a partir dos processos de experiência do e no Grupo de Teatro O Mundo É Nossa Casa?

Essa pergunta é o que faz a pesquisa pulsar e somente veio à tona em tempos pandêmicos, porque dos últimos anos para cá com as discussões sobre decolonialidade e colonialidade do Poder (Quijano, 2000) e desobediência epistêmica (Mignolo, 2010) estão abrindo espaço para estudos voltados para a reflexão para outras formas de pensar, agir, existir, olhar sujeitos e localidades, por outras lentes que não sejam eurocêntricas, por que estas estão dadas nos percursos das violências simbólicas (Bourdieu; Tomaz, 1989, p. 11).

Considerando aqui, a memória do grupo, dos espetáculos, dos processos criativos que se deram, nessas relações assimétricas, a memória pode se modificar enquanto tempo e espaço, ou seja, memória e temporalidade estão ligadas e operam nas construções e reconstruções dessas memórias do campo do vivido, das experiências narradas numa dimensão benjaminiana (Ricoeur, 2007).

Assim sendo, a imagem nesta pesquisa não se restringe somente a fotografia, mas também textos impressos, anotações, objetos, lugares físicos deste passado e do reencontro depois de décadas entre membros, a imagem do outro como contracena para a memória evocada. Então essa imagem do visto, revisto e lembrado como jogo com o passado, que pode ou não, ser e estar no presente. As memórias das encenações se misturam com a realidade social do passado na medida em que os entrevistados foram diretores da cia onde remontam a vida de fazeres e saberes do grupo de teatro feito na periferia de Senador Canedo e Goiânia, e ao mesmo tempo, conectado a temas relevantes de ordem social e existencial.

Análogo ao conto “As babas do diabo” de Júlio Cortázar,⁷ apresentado na disciplina optativa supracitada do PPGAC, onde o autor narra sua relação com sua escrita, fotografia e memória que se articula em uma operação sensível do vivido e lembrado por meio de imagens ampliadas pregadas nas paredes da sua casa como modo de reflexão e investigação dos possíveis signos e significados que aquelas imagens poderiam mostrar e provocar diante de determinado contexto, aqui neste estudo o exercício é o mesmo: investigar os signos contidos e mediados pela memória de quem esteve presente, e com suas lembranças, essas se fazem agora, apontando para o passado.

Corroborando na continuidade da reflexão em grupo sobre *Entre(visões) – Performatividade(s) do lembrado*,⁸ onde seis pesquisas distintas foram intermediadas cada uma com duas imagens sendo realizado a seguinte pergunta aos demais participantes do seminário: O que essa imagem traz? Depois que todos realizaram suas impressões e reflexões na sua relação com o objeto imagético. Em seguida os pesquisadores donos das referidas imagens abrem seu campo de escuta e tentam perceber qual(is) e como memórias, narrativas, experiências são trazidas e que campos semânticos e simbólicos estão presentes em quem narra. Assim, trazendo a luz a outros pontos elipsados da imagem possibilitando interpretações, revelando representações submersas de outras visões de mundo e de vida.

Diante disso, outra importante contribuição de um artigo⁹ proposto para estudo e discussão naquela disciplina, onde segundo (Luz; Rosseto, 2019) identificam o caráter mediador e intencional da fotografia teatral traz consigo e também como um caráter de uma possibilidade de pedagogia do espectador, onde ensinar e aprender se dão por mediação. Todavia se balizando em Susan Sontag (2004, p. 34) que “ressalta o quanto democratizamos nossas experiências ao traduzi-las em imagens”, dessa forma sendo também a portadora de experiências, a fotografia pode ser

7. Conto sobre um fotógrafo que tem o hábito em seus momentos de lazer de fotografar lugares públicos, em uma dessas, junto com um amigo, registra momentos de um casal que o deixa intrigado, onde todo acontecimento em volta levanta suspeitas, a partir dos indícios e sinais sutis dos envolvidos leva, revela e amplia as imagens a fim de entender e compreender aquele mistério, junto a memória do que presenciou. Ver em: CORTAZAR, J. As babas do diabo. In: As armas secretas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

8. Seminário com outros estudantes do Mestrado em Artes da Cena apresentado na disciplina Teatro, Imagem e Memória no segundo semestre de 2021.

9. A fotografia teatral na recepção e na mediação do espectador: o que é visto, o que é dito e o que é fato de Juliana Correia da Luz; Robson Rosseto.

considerada como *punctum* de Roland Barthes, onde exerce a função disparadora dessas memórias, na relação da narrativa de quem vê a fotografia (Barthes, 1984, p. 46), afirmando que a análise da fotografia depende muito mais de quem a observa do que ela em si, pensando em espaço fora do marco.

Sendo assim, percebemos esses dois conceitos para pensarmos metodologicamente as relações da fotografia portadora e evocadora de experiência. Pois segundo (Panofsky, 2004, p. 59) a análise iconográfica nos possibilita ler os discursos, elementos e elipses contidas nelas, vamos agora realizar o exercício dessas performatividades do lembrado com três imagens encontradas recentemente durante a pesquisa de campo na casa de membros do grupo.

Performatividade do lembrado – Cena 1

E Agora José de 2007 – Festival Poesia Encenada pela FETEG no café bar do Centro Cultural Goiânia Ouro



Fonte: Acervo de Luana Souza

O emblemático poema “*E agora José?*” publicado em 1942, por Carlos Drummond de Andrade, foi encenado nos anos finais da década de 90 pelo Grupo de Teatro o Mundo É Nossa Casa, apesar desta fotografia ser de 2007, a encenação montada no objetivo da participação do festival de poesia encenada realizado pela FETEG

uma década antes. Todavia a cia continua com esta cena em seu repertório até a atualidade, mesmo com a mudança do elenco tal encenação perpetua-se, pois discute questões sobre identidade e a existência de si, vinculado ou não a um eu social, onde o sujeito não se identifica com quem está posto ali. Como a primeira estrofe do poema exprime:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José? (Andrade, 2012. p. 23)

Conscientemente ou não, no bairro do Jardim das Oliveiras existia períodos de ausência de luz e água ocasionando problemas de saneamento básico, ruas escuras e pavimentação asfáltica somente na avenida do comércio e na linha do ônibus; inclusive o grupo de teatro realizou um protesto reivindicando a coleta regular de lixo, onde confeccionaram um caixão cenográfico de tamanho real feito de papelão e fizeram uma procissão rumo à prefeitura afirmando que era o enterro do prefeito, estava morto, e por tal motivo o bairro estava naquela circunstância.

Voltando à imagem, o elenco que está compondo a cena: o ator ajoelhado é o atual diretor do grupo Luis Agon, a atriz que o segura é Nayara Jeniffer, a outra que está no chão é Luana Souza e atrás é Marcio Lobo. Entretanto todos eles, exceto Nayara, são membros de uma das primeiras formações do grupo.

Visto que a imagem da encenação acima orbita em torno de questões de identidade, ou pelo menos em busca dela, pois não está encerrada em concepções limitantes como sujeitos subalternizados ou correpetidores de uma cultura eurocêntrica. Tanto que a cena José é essa espécie de limbo, onde nada está definido e tudo parece tão incerto, a busca é a única ação que lhe parece valer a pena, os demais personagens são os algozes que podem ser considerados como suas vozes

temporais, mas não identificáveis. Pois podem ser sobre seu passado e/ou futuro criando jogo de temporalidades do eu, que transitam esteticamente entre o social e o existencial.

Neste sentido, as estéticas e poéticas do grupo estão ancoradas a realidade social que se aproximam, seja pelo campo do sensível, do imaginário criativo dos sujeitos dessa comunidade, ou seja, por sua formação que passa por teologias voltadas para a participação dos excluídos dentro das atividades litúrgicas e paralitúrgicas da igreja.

Dito isto, o grupo de certa forma, se aproxima dos métodos de trabalhos dos encenadores como (Boal, 2011, p 15) com seu método sistematizado e explícito ligado a transformação social, principalmente quando observamos a Arvore do Teatro do Oprimido representando o chão pelas palavras: Ética e Solidariedade, Filosofia, Política, História e Multiplicação; e também a representação de suas raízes que são: imagem, palavra e som. Inferimos que essas palavras são categorias presentes nas práticas do grupo e chaves para entender a função, construção e produção de teatro feitos em espaços a margem ativamente mobilizados por coletividade e politicamente plenos, enquanto artistas da cena.

Outro aspecto metodológico que o grupo flerta é (Brecht, 1978, p 16) chamado de teatro Épico, pois das fricções entre sociedade e sujeito, movem para a produção de paradoxos entre o pensar, agir e viver. E ainda para o encenador alemão paradigmas podem em determinadas circunstâncias serem armadilhas para colocar o espectador em estado de reflexão e um distanciamento a um desejo de ilusão, convocando-o a sair do lugar de passividade provocado pelas suas obras.

Desse modo, ambas as abordagens para a construção da encenação voltadas para a sociedade do seu tempo podem dar alguns indícios de uma metodologia que surja do contexto local e suas implicações que conduzem pela permanência de investigações da cena mesmo que de forma empírica e, com a sua constância, o método ganha corpo, forma, mostrando outras maneiras de percebermos os processos criativos de grupos não hegemônicos, considerados subalternizados ou de classificações que convergem para distanciar artistas e grupos como marginais.

No intuito de perceber essa sistematização das encenações do grupo ao longo dos anos, ou seja, a *Sui Generis* dos processos criativos do Grupo, que fazem parte da

História do Teatro Goiano, trabalho trilhado por Hugo Zorzetti,¹⁰ sendo que, é também uma escrita historiográfica pela História Oral, que questiona este lugar da cultura estritamente no universo dos livros, provocando a refletirmos que nem toda a experiência do mundo está no plano da escrita. Portanto, a oralidade pode também ser o lugar de conhecimentos e saberes e fazeres, como seres humanos são bibliotecas vivas, e se tratando de artistas de teatro a subjetividade das experiências narradas e efemeridade do fenômeno teatral, juntas podem nos mostrar outros campos das Artes da Cena já presentes no cerrado goiano, mas agora vistas com o exercício do olhar decolonial para a identificação de outras formas de fazer e pensar teatro.

Performatividade do lembrado - Cena 2

Paixão de 2007 - Paróquia Nossa Senhora Aparecida - Atriz – Aline Vieira



Fonte: Acervo de Luana Souza

10. Dramaturgo e Encenador Goiano, Diretor do Grupo de Teatro Exercício e Fundador do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Escreveu Memória do Teatro Goiano em três volumes.

Agora vamos para a próxima imagem. É a abertura da Paixão de Cristo realizada por uma narradora interpretada pela atriz Aline Mendes¹¹, personagem que não morreu, atravessou os séculos e ficou para contar essa história dos tempos outros e atuais, das guerras, das transformações do mundo. Um prólogo que une a história da humanidade com a história daquela localidade e o interessante desta cena inicial realizada dentro do salão paroquial antes da santa ceia, configurada pelo tecido circular vermelho no chão.

Seguindo em frente, outro elemento contido na imagem é o cartaz segurado pela senhora sentada à direita carrega frases que fazem parte da Comunidade Eclesial de Base (CEBs) grupo idealizado pela igreja católica para realizar encontros litúrgicos nos lugares mais remotos da sociedade (acampamentos, loteamentos, periferias, bairros afastados, sítios etc.) e que muitas vezes sem a figura do padre e sim por um dos integrantes da comunidade que conduzia tais atividades. Contudo, onde o culto aos Mártires Sociais está presente nestes movimentos evidenciado no cartaz, na árvore da cruz brota a vida: Padre Józimo, Chico Mendes e Irmã Dorot. O que liga esses nomes é o fato de que todos em sua maioria foram assassinados por grileiros, latifundiários e donos de terras pois militavam por causas sociais, indígenas e ambientais como também a reforma agrária. Temas esses que hoje se reacendem e são desenterrados pela urgência de efetivas políticas ativas e mobilizadoras contra políticas antipúblicas que trafegam nas instâncias de especulação capital.

Dado a importância destes mártires sociais evocados pela narradora, outra coisa são as subjetividades do eu-coletivo contido nos personagens do Auto da Paixão, não somente na figura da narradora, onde a composição dos mesmos era reflexo dos desejos de transformação daquela realidade, aparentemente apequenada por políticas neoliberais de globalização. Contudo o objeto de cena, o globo terrestre, nesta foto contém um signo ambíguo tanto como para trazer a ideia de utopia, sonho e esperança; como também padronização, uniformização da massa, uma língua única, mas comunicada por poucos.

Ao trazer essa ambiguidade nas suas concepções de cena e de mundo, o Grupo de Teatro O Mundo É Nossa Casa, além do estudo litúrgico para a feitura dos textos de teatro dentro dos moldes do catolicismo, neste período, muitas partes ou

11. Fundadora e diretora do Grupo de Teatro Plenluno. Disponível em: <https://plenlunoteatro.webnode.com.br/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

passagens eram pensadas e criadas a partir dos acontecimentos do bairro como sua realidade. Não obstante havia resistência por parte da igreja em que as atrizes realizarem outros papéis que não fossem femininos.

Dado que com as encenações do Auto da Paixão ao longo dos anos, os processos de composição vão se aperfeiçoando com as investigações tanto direcionadas quanto empíricas, ambas caminham para um refinamento sobre os signos e símbolos colocados, conseqüentemente a verticalização da percepção de determinados personagens, alterações substanciais na ordem das cenas e suas movimentações, outras formas e cores etc. Todas estas questões, na encenação, podem se materializar, criando plasticidades em relação a composição das imagens/cenas e a organicidade na construção da encenação entre intérpretes. Observamos também que surgiram primeiros ruídos a quem estava acostumado a representação tradicional, mas, por outro lado, o grupo, numa relação de amadurecimento, percebendo fissuras por onde suas criações e discursos pudessem ter voz e audiência.

Por mais que existisse um padrão eurocêntrico para essas encenações regidas pelos signos do cristianismo, que obviamente circulavam e circulam no imaginário dos padres e da população brasileira desta história bíblica, os corpos e contexto da localidade não refletem tal expectativa. Entretanto, o grupo predominantemente preto e economicamente pobre, já apontava para trazer elementos próprios para pensar aquela realidade, a violência, a segregação social, a experiências dos mais velhos, o desejo utópico de viver e pensar em e para a coletividade.

Assim, o auto da Paixão de Cristo visto como o povo que *ainda* precisa de salvação: não pelo Jesus herói/mágico com superpoderes que pode intervir instantaneamente, mas substituído pelo Jesus revolucionário de Leonardo Boff e Dom Pedro Casa D'aguia, um protagonista que pode ser inspirador de sujeitos dispostos a transformar sua realidade em um mundo melhor. A categoria fé não somente estrita ao mistério ou ao místico, mas como interventora da realidade desigual que assombra milhões de brasileiros que vivem uma vida toda para conseguir o básico: comer, morar e ter saúde.

Performatividade do Lembrado - Cena 3

Paixão de 2007 – Praça Criativa Jardim das Oliveiras – Cena Social Morte do Jovem. Elenco: (sentados) Daniele Gonçalves, Amílto Silveira e (no chão) Thalys Iorhan Alves Leão



Fonte: Acervo de Luana Souza.

Essa imagem foi tirada nos primeiros anos após a saída do grupo da igreja, realizando a apresentação de forma independente da instituição católica; a encenação é aberta para toda sociedade civil, assistida e apoiada por outros setores da cidade como também outros segmentos religiosos na recém-inaugurada Praça Criativa do Jardim das Oliveiras, onde posteriormente tornou-se sua sede.

A cena acima é um acontecimento recorrente no bairro, e que não foge das estatísticas ao longo dos anos: assassinatos de jovens negros. Infelizmente a juventude negra brasileira é alvo de violência, seja por traficantes, familiares ou até mesmo chacinas promovidas pelas forças repressivas do Estado, com uma frequência alarmante. Especificamente esta cena já se repetiu nas encenações do grupo inúmeras vezes, como no prólogo do espetáculo, em narrações, imagens de cenas congeladas, músicas que fazem alusão a esse tipo de violência. Todas essas formas com o intento de levantar reflexões na plateia sobre o que anda acontecendo no bairro.

Outra ocorrência na encenação desta cena-denúncia foi no momento dramático em que Jesus vai rezar no Monte das Oliveiras e é persuadido pela figura do diabo personificado com vários tipos sociais, que mostra acontecimentos locais até internacionais envolvendo catástrofes, doenças, mortes e todo tipo de mazela humana; construído seus argumentos, o demônio questiona o nazareno se é esse o legado dele deixado na terra. Na encenação, havia também uma construção cênica que se apropria dos lugares dos ocorridos fatos, sendo utilizados como as estações que são feitas pelas ruas do bairro, onde anualmente as rotas são novas tentando pleitear famílias marcadas pela violência.

Com o tempo, estas cenas sociais inseridas na tradicional Auto da Paixão, de certa forma, foram incomodando a igreja católica, principalmente a área mais conservadora da igreja que criticava dizendo que as encenações estavam dando muita “visibilidade” para a figura do diabo, e que isso estava desvirtuando os princípios da fé cristã, como se a relação de Deus com o homem pela fé não tivesse poder algum. Mesmo que isso fosse verdade, poderíamos aqui citar a sagaz história no livro de Jó, onde em sua longa jornada ele busca respostas, quer saber o motivo do seu sofrimento, sua consciência não lhe dá sossego, questiona, não sabe a razões de certas coisas, contudo mesmo assim busca, incansavelmente busca entender a si, e o que fez se movimentar foi a fé.

Devemos lembrar que dois movimentos eclesiológicos coexistem na filosofia da prática da igreja: primeiro o movimento popular com as CEBS, PJMP (Pastoral da Juventude do Meio Popular), movimentos pela terra; segundo o movimento carismático que se concentra a dar importância aos rituais litúrgicos e a reflexão das representações na vida cotidiana do cristão. Portanto, no contexto da Comunidade Nossa Senhora Aparecida deste bairro, percebe-se essas mudanças e transformações internas, onde suas bases que tinham o objetivo nos anos noventa com questões de políticas públicas para a população pobre junto a sociedade, com o decorrer dos anos passa a adotar o movimento carismático.

Outra lembrança que performa pelo *punctum* barthesiano dessa fotografia, foi um fato curioso que aconteceu, quando o grupo em uma de suas últimas apresentações dentro da comunidade, foi veemente criticado pelos conservadores e o pelo próprio padre da paróquia por utilização de material especializado de som e iluminação cênica dentro do espaço sagrado, que por consequência foi retirado os obje-

tos do sacrário e desligado a sua luz vermelha,¹² simbolicamente dizendo: Jesus não está ali. Tal tensão criada pela fricção dos signos da igreja com os signos propostos pela encenação resultou em um distanciamento do diálogo entre as partes.

Sendo assim, as memórias evocadas desses disparadores que as imagens podem nos suscitar, desencadeiam narrativas orais sobre experiências de teatro de um contexto repleto de marcadores sociais, estes por sua vez são de certa forma temas geradores das discussões do grupo, temas reincidentes das encenações como também uma rede de problemas locais (ou não) colocados a fim de procurar resoluções nas práticas cênicas, nos ensaios e em suas intervenções questionadoras de legitimidades eurocêntricas.

Para os próximos ensaios

A partir destas três performatividades do lembrado que criam relações imagem-memória-narrativa, pode se inferir que imagens de cenas invocaram seus contextos de concepção e de intenção, além das dramaturgias que tecem diálogos com seus contextos sociais. Todavia, mostrando esses artistas da cena com unidade e potência formadora, soando em uníssimo com outras realidades em território nacional.

A História Oral no Brasil nos anos 70¹³, segundo (Camargo; D'Araújo, 1999), traz essa metodologia de pesquisa surgida em período militar, marcado por silenciamentos, queima de arquivos materiais e humanos, e tem como premissas buscar testemunhos e narradores que possam contar histórias e experiências que não estão nos livros, que estão nas localidades onde circulam e produzem sentido, significado e conhecimento sobre determinado passado a luz do seu presente.

Apoiado nestas premissas da História Oral juntamente com as experiências ativas que o fazer teatral proporciona, onde atores, personagens e sujeitos sociais transitam entre realidade e ficção, potencializando narrativas, expandindo oralidades e descortinando memórias, que só artistas da cena podem navegar pelos mares das subjetividades, das sutilezas da percepção, entre as nuances, do intuir

12. Essa luz acessa ao lado do sacrário é o Santíssimo Sacramento que representa a presença do Espírito Santo naquele ano litúrgico na igreja.

13. O CPDOC, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, foi criado em 25 de junho de 1973. Ver CAMARGO, A.; D'ARAUJO, M. C. Como a História Oral chegou ao Brasil - Entrevista com Aspásia Camargo a Maria Celina D'Araújo. *História Oral*, v. 2, p. 167–79, 1999.

e do sensível, seja na produção ou na recepção de uma estética que é espelho (nem que seja invertido) do seu meio.

Por fim, (por enquanto) é pensar que o teatro existe, resiste e reexiste em espaços como a igreja e a escola e que se tornam lugares outros da encenação, classificados “teatro de escola”, “teatro de igreja”, reduzindo a condição geográfica ou de generalizações que condizem com tal ímpeto. Por outro lado, é fundamental despirmos desses rótulos e percebermos ali metodologias próprias surgidas das práticas e experiências em e para a comunidade. Assim sendo, suas especificidades apontam outras formas decoloniais da cena teatral que não seguem a lógica eurocêntrica nem comercial, e que tem a chance de mostrar um outro teatro ali existente.

Referências

ANDRADE, C. D. de A. *Antologia Poética*. e-Livros ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, R. *A câmara clara nota sobre a fotografia*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BOURDIEU, P.; TOMAZ, F. T. *O poder simbólico: memória e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

CAMARGO, A.; D'ARAUJO, M. C. Como a história oral chegou ao Brasil - Entrevista com Aspásia Camargo a Maria Celina D'Araújo. *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, n. 2, jun. 1999, p. 167-179.

CORTAZAR, J. As babas do diabo. In: *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Disponível em: <https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/as-babas-dodiabo1.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2021.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LUZ, J. C.; ROSSETO, R. A fotografia teatral na recepção e na mediação do espectador: o que é visto, o que é dito e o que é fato. *Revista Travessias*. Cascavel/PR: Unioeste, v. 13, n. 1,

p. 119 - 134, Jan /abr. 2019. Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/22043/14140>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MEIHY, J. C. S. . *Manual de história oral*. 4. ed., São Paulo: Loyola, 2002

MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

QUIJANO, A. Colonialidad del Poder y Clasi? cacion Social. *Journal of World-Systems Research*, p. 342-386, 26 ago. 2000.

RICOUER, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. In: FIGUEIREDO, R. *Sobre fotografia*. 1ª reimpressão ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 224

VISCONDE, M. S. X. *Um lugar na metrópole: o bairro Jardim das Oliveiras no município de Senador Canedo (GO)*. 2002. 134 f. Dissertação. (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2002.

ENTRE MUNDOS DE MIM

BETWEEN WORLDS OF ME

Maria Cristina de Freitas Bonetti¹

Marieta Judith Ferraz Ferreira²

Resumo

Este texto explana a trajetória do mito de Ariadne, o qual se reporta aos processos de transformação para superar os momentos de isolamento social causado pela pandemia do novo corona vírus. O principal objetivo é demonstrar como reorganizamos o caos interno que nos fragmentou nesse confinamento, a partir dos caminhos percorridos nos processos simbólicos do labirinto, os quais deram um novo sentido à vida. Nesta narrativa, nos embasamos na Pedagogia das Danças Circulares Sagradas que se configuram com a simbologia do labirinto e na vivência de uma das autoras nesse processo de transformação inspirado pela disciplina Mito e Imaginário, no Mestrado nas Artes da Cena-UFG. Essa vivência demonstrou a sobrevivência do mito mediante a compreensão dos mistérios encontrados nos corredores tortuosos do labirinto, que nos convidam a revelações que se encontram nas profundezas da nossa alma, e, dessa forma, essa jornada

-
1. Maria Cristina de Freitas é Licenciada em Educação Física e especialista na área. Professora da carreira de magistério superior, DES IV, Nível II, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde atuou nos Cursos: Bacharelado em Fisioterapia, Educação Física e Licenciatura em Educação Física (Unidade Goiânia- Eseffego), e nos Cursos Tecnológicos de Gastronomia e Hotelaria, e Coordenadora Adjunta de Pesquisa do Câmpus Pirenópolis. Aposentou-se da UEG em maio de 2020. Desde 2018, atua como professora convidada do Mestrado Artes da Cena-EMAC-UFG e como analista em Cultura (SeCult Municipal), onde ministra "Curso de Formação Continuada e Qualificação em Danças Circulares sagradas", e também é Coordenadora Pedagógica do Curso de Formação Continuada em Linguagens Artísticas, do Convênio SME/SECULT. É mestre e doutora em Ciências da Religião (PPCCR- PUC-Goiás).
 2. Possui graduação em Educação Física - UNIFOA-RJ. Pós-graduação em Educação Física Escolar-UFMT. Pós-Graduação em Educação, Saúde e Qualidade de Vida- UNICathedral-MT. E-mail: marietaferreira@discente.ufg.br.

possibilitou decifrar os mais íntimos questionamentos e sonhos mais profundos que estão guardados no inconsciente.

Palavras-chave: danças circulares sagradas; labirinto; mito.

Abstract

This article explains the trajectory of the myth of Ariadne, which refers to the transformation processes to overcome the moments of social isolation caused by the pandemic of the new corona virus. The main objective is to demonstrate how we reorganized the internal chaos that fragmented us in this confinement, from the paths taken in the symbolic processes of the labyrinth, which gave a new meaning to life. In the narrative, we are not based on Pedagogy of Sacred Circle Dance that are configured. With the symbology of the labyrinth and in the experience of one of the authors in this transformation process inspired by the Myth and Imaginary discipline, in the master's degree in Arts of the Scene-UFG. This experience demonstrated the survival of the myth through the understanding of the mysteries found in the tortuous corridors of the labyrinth, which invite us to revelations that are found in the depths of our soul, and, in this way, this journey made it possible to decipher the most intimate questions and deepest dreams that are stored in the unconscious.

Key words: sacred circle dance; labyrinth; myth.

Prólogo

O passado sempre toca o futuro de alguma forma: uma foto, um sentimento, uma lembrança e nesse caso, uma foto das crianças de mãos dadas foi o estopim e a ponte para novas possibilidades. O labirinto foi escolhido como pano de fundo por ser símbolo de processos de transformação. De alguma forma fomos levados a olhar para dentro, fomos confinados no labirinto de nossa casa material e também de nossa casa/corpo/alma. Num momento em que nos encontrávamos fragmentados, fomos convidados e juntar nossos cacos para dar maior sentido à vida.

O labirinto é um arquétipo muito antigo, símbolo do processo de transformação. A descida do labirinto é uma trajetória em direção ao centro, experiência tridimensional de aprofundamento e elevação. Representa a nossa

busca, que, pelos caminhos mais diversos, nos conduzem ora para mais perto, ora para mais longe. Chegamos a Grande Luz, de onde vamos retirar a pequena luz para nossa jornada. (Wosien, 2002, *apud* Bonetti, 2016, p. 157).

Segundo Bonetti (2016) o percurso que desenhamos enquanto andamos pelo labirinto nos leva a uma conexão profunda com a terra e dessa forma criamos espaço com o nosso corpo, possibilitando encontrar nosso caminho interno. Penso aqui, no percurso feito por esses caminhos internos, quantas sombras precisamos trazer à tona, reconhecê-las e aceitá-las para só depois transformá-las em algo que faça mais sentido no momento, jogar fora o que não faz parte da caminhada e abrir espaços para novas experiências.

Durante o auge da pandemia vivemos um momento de profundas mudanças em nível mundial e individual e fomos convidados a nos mover em alguma direção, a pandemia soou o alarme de que algo precisava mudar, mexeu com estruturas e quem se dispôs a ouvir com a voz do coração despertou do sono profundo. Portanto, nos reportamos a origem da história da civilização grega a qual relata mediante a religião grega antiga, como os mitos foram construídos tendo como suporte os símbolos referentes a esses mitos e que foram perpetuados através dos ritos.

Como tudo começou...

Na origem do mito, depara-se com a dimensão simbólica camuflada, sendo esta subjacente no homem moderno. Para o homem religioso, o mito explicava o sentido da vida, das normas e das ações, criando modelos de identificação. Os mitos são adaptações dramatúrgicas dos símbolos e teve o papel de educar o homem na cultura grega clássica, além disso, mitos são educativos, uma vez que narram os dramas simbólicos e o *corpus* mítico está repleto de significações que transcendem sua substância histórica ou filosófica.

O mito reflete uma imagem interior, e a imagem da realidade exterior é sempre a projeção do mundo interior, no entanto, essas realidades vêm mudando ao longo dos tempos. Nesse momento em que todo o conhecimento fica à disposição de cada um de maneira tão rápida – quando temos tanta tecnologia à nossa disposição e compreendemos o que temos em nossa alma, é como se o nosso coração se alargasse. O indivíduo, como microcosmo, possui todo esse conhecimento condensado em si, que deve ser diluído na água da nossa consciência. Nisto a globalização pode ser uma grande oportunidade para que se tenha a dança como instrumento.

A visão de mundo dos gregos foi pautada em toda a complexidade da vida que foi transformada em histórias e mitos e é através do teatro que o mito ganha vida, vira realidade vivida pelos homens. Nosso desafio é dar o salto do tempo antigo para uma dimensão atemporal e, ao mesmo tempo, contemporalizá-la com o que temos hoje como questões. Por exemplo, nos sonhos as imagens podem ser contemporâneas, mas na realidade são apenas “roupas”. Os sonhos trazem conhecimento ancestral, como peixes que sempre nadaram nas águas de todos os tempos. A respiração é a força de Deus em mim. Com o suspiro (Ahhhh...!!!), o próprio Deus expande o seu corpo em mim – abre espaço para uma revelação. Todos os seres vivem desse respiro divino. Em outros tempos, quando as pessoas se encontravam, estas compartilhavam suas histórias e emoções. Essas histórias fazem parte da riqueza da humanidade em diferentes expressões, como as fábulas. Imagens em movimento, com ritmo. As formas mais antigas são formas geométricas, a forma primordial que contém tudo em ‘UM’ e é nada ao mesmo tempo.

A partir de meados do século XX, houve uma grande mudança a respeito dos estudos e pesquisas dos mitos, assim como de suas interpretações, visto que eles passam a ser recontados. Várias foram as contribuições para que essa virada ocorresse, na qual a fenomenologia da religião teve uma influência fundamental, bem como os novos estudos da Hermenêutica que também possibilitaram essa releitura. A civilização minóica deixou um legado incomensurável da sua arte sagrada, o qual ainda não foi esgotado em seus estudos e pesquisas. O seu sistema simbólico envolvia tanto os aspectos da vida do indivíduo quanto o social e coletivo; assim não foi difícil para esse povo tolerar e conviver com outras compreensões da religiosidade, uma vez que eles mantiveram a sacralidade feminina como fundante na sua cultura.

O sistema simbólico da sociedade minóica encontrou barreiras e dificuldades para se manter no poder. Seu principal mito, o ‘Minotauro’, como representação do Deus Touro, foi a última tentativa da manutenção da hegemonia do sistema simbólico centrado no princípio feminino, uma vez que o feminino estava camuflado ao se apresentar sob forma masculina do mito. Nesse momento histórico, deu-se o início da ruína da Deusa Mãe como padrão hegemônico; o Minotauro, fiel que era à sua Deusa, compreendeu o fato e morreu com ela.

O herói Teseu cumpriu sua missão matando o ‘Minotauro’, mas, para sair vencedor do labirinto, contou com a ajuda da princesa Ariadne que, tomada por uma pai-

xão fulminante, traiu os códigos sociais do seu povo ao entregar o fio que resgataria Teseu do Labirinto. Ela precisou abandonar seu palácio e sua terra natal, seguindo com o herói para a Ilha de Delos, onde se encontrava Afrodite. A Deusa do Amor foi reverenciada com danças para contar a aventura no Labirinto e entregar-lhe a vitória. Teseu, ao continuar seu caminho de aventuras, abandonou Ariadne na praia da ilha de Naxos, que assim é explicado por Silva (2007, p. 147):

“Imersa em profunda crise simbólica (o feminino lhe fugia e o masculino não lhe satisfazia), refugiada na esterilidade da praia, adormecida para fugir do mundo sem significado, Ariadne foi despertada por Dionísio, o deus da fertilidade e do vir-a-ser, o deus que, propiciando a morte, garante o renascimento”. Dioniso, que não estava enquadrado em nenhum sistema simbólico, permitiu, por sua dissonância harmônica e folgazã, que Ariadne despertasse em outra dimensão do seu devir.

Os ritos de encantamento narram o equivalente significado do mito nas suas formas e na própria concepção dos atos e crenças que evocam estes elementos. Nos rituais religiosos, toda celebração não é uma simples comemoração, mas representa a reatualização, isto é, o ato de tornar atual de novo, de um evento sagrado que teve lugar no passado mítico. O rito, como tal, constitui-se em algo que ultrapassa o que transcreve o real e possui a configuração formal de um fim em si mesmo.

No rito o relacionamento é com os deuses, cujo intuito é que eles influenciem em favor dos humanos, não há representação no rito. Nesse sentido, conclui Silva (2004, p. 187) que: “O rito não tem necessariamente espectador, ou seja, ao rito não importa o espectador. O ritual não tem a oposição, em que protagonista e antagonista se enfrentam e transmitem esse enfrentamento para o espectador”. No ritual há um diálogo com os deuses e os humanos entram em contato com o simbólico mediante essa troca; no teatro o ator expressa simbolicamente o sentimento em metáforas do imaginário que assumem a dimensão estética.

A arte articula uma infinidade de sentidos e a sua estrutura privilegia a imanência de significados, dentre eles a busca da transcendência, que é confirmada por Silva (2004, p. 186): “Essa incessante busca da transcendência é também uma busca de liberdade (Platão). O teatro é arte porque faz parte do desejo do homem de alcançar a transcendência e a liberdade pela busca do belo”. A arte revela uma dimensão da realidade mágica e imagética, um encantamento na sua forma de

criação que explicita suas relações com o mito, revelando o que está submerso e camuflado nos fragmentos da cultura.

A sociedade industrial reduziu o mito a expressões fantasiosas, não verdadeiras, ilusão e coisa primitiva que é distinta e anterior ao pensamento científico. Porém, não foi apenas essa sociedade que reduziu o mito, cujas representações foram classificadas como mentalidade pré-lógica. Definindo esse pressuposto tendencioso da referida sociedade, que contém uma ideia distinta da verdade lógica e científica, assim Reimer (2009, p. 13) se expressa:

“No senso comum, a palavra ‘mito’ é geralmente associada ao mundo da fantasia, a coisa que não existe na realidade”. Essa visão imaginária de mito foi asseverada pelo pensamento moderno, que tinha seus pressupostos no iluminismo e no racionalismo.

A narrativa sedimenta um novo perfil para a mulher, que se aprisiona na compulsão por poder e controle, além de vários atributos negativos da dominação materna e da fúria controlada por amores infelizes. Com esse novo perfil, a mulher nesse período desconstrói a sua natural intensidade e entusiasmo com a vida, esquecendo quem era, tornando-se apenas algo queimado e ressecado pela força do poder arquetípico do Cosmo masculino e patriarcal. É importante ressaltar o destaque afirmado por Bolem (2005) que contesta, em parte, as análises encontradas sobre a ação de Dioniso, cuja propensão era, não só ele, mas também levar as mulheres a entrar em estados alterados de consciência:

Dioniso chamava as mulheres para que se afastassem de sua existência comum e se deleitassem com a natureza, descobrindo o elemento do êxtase em si mesmas. Essencialmente, ele as iniciava numa experiência xamanista. Dioniso, o deus, era iniciado e sacerdote da Grande Deusa. Para o movimento feminino espiritual contemporâneo, Dioniso está presente em algumas mulheres que encarnam o arquétipo da sacerdotisa como mediadora entre dois mundos. (Bolem, 2005, p. 372).

Devido ao fato de Creta ter sofrido inúmeras invasões, assim como a sua própria formação étnica estar permeada de povos semitas e do Oriente Médio, acredita-se, por esta ocorrência, que este caldeirão cultural tenha recebido influência da arte e da estética desses povos. Creta aprimora a gesta sagrada e a ritualiza na liturgia do seu Cosmo Sagrado, o Cosmo Feminino, no qual reinava a Deusa Mãe, assim como a Deusa das Serpentes. A estética cretense era considerada uma arte sagrada, e um

dos seus principais cultos eram em honra da Deusa Mãe que foi personificada com os seios nus, os braços elevados com gestos de poder e segurando uma serpente em cada mão. A Deusa Mãe foi reconhecida com diversos nomes pelos gregos, dentro os principais: Gaia, consorte de Urano e Reia, Consorte de Cronos.

Partitura de gestualidades das Divindades

A dança é compreendida como sagrada, porque a relação com o outro e com a natureza era considerada sagrada, e assim ela aparece no ‘Anel de Minos’,³ bem como nos afrescos do Palácio de Knossos e catalogado como arte do período Neolítico, na qual aparecem mulheres dançando em torno de árvores, nos sarcófagos performando um cortejo fúnebre. Também ela é encontrada como uma ave dançarina como representação da Deusa ou uma sacerdotisa, a qual aparece a letra V na barra do formato da saia, associada a outros sinais comuns por toda a Idade do Bronze, na região Mediterrânea e no Mar Egeu, conforme demonstrado na figura abaixo.

Figura 1 – Deusa dançante ou sacerdotisa. Tardio Minoico III



Fonte: Gimbutas, 2008, p. 10.

Por sua vez, a gesta divina do Período Neolítico é reportada aos mitos e deuses que as inspiraram. A principal característica dessas danças são os gestos simbólicos que ora estão com a postura de orante, ora com os braços em forma de adoração; ou então os braços ficam em oposição, um para o alto com a palma da mão voltada

3. O “Anel de Minos” é uma peça antiga encontrada na região de Cnossos, que compõe as joias do período minóico.

para o céu e o outro para baixo com a palma da mão voltada para a terra. Outros gestos simbólicos e ritualísticos são encontrados em registros arqueológicos e são similares aos de outras civilizações, como a egípcia, dentre outras.

Mediante figuras da arte e estética sagrada, observa-se que o homem já tinha a percepção circular do tempo e caminhava vivenciando o seu devir, e este já sugeria que o espaço e o tempo são curvos, o qual é mostrado no desenho do artista ático do século VI a.C. (Figura 2). Esse desenho mostra o constante movimento e as transformações descritas nas mudanças engendradas pelo tempo em sua eterna e constante renovação; elas são jornadas que contêm elementos transcendentais e compõem uma realidade mágica na qual dialogam com o real e o sobrenatural de maneira indissociável.

Observa-se, ainda, que as árvores não possuem raiz, estando o ser dançante/orante caminhando através do compasso da música do tempo, cuja pausa se iguala à eternidade, um instante que não se divide-Kairós. Este ser é o eixo que compõe, com as árvores, o centro da cruz cósmica, que se refere ao tempo-espaço. O caminhante, no instante presente, segue para o futuro entre as duas árvores, a do passado e a do futuro. Os dois pássaros que estão na árvore sugerem o tempo: o que se localiza à esquerda representa o passado e as memórias vividas; o pássaro do futuro, que se encontra à direita, planeia o seu devir.

Essa comunicação estética possui valiosos símbolos que demonstram a celebração de um eterno retorno ao instante vivido, conforme é entendido por Bernhard Wosien, que explica:

O instante é também o impacto de atingir o conhecimento máximo. Assim, o intervalo de tempo que eu vivencio é tão somente um instante. Não vivencio nem o ontem, nem o amanhã; eu os vivencio só na lembrança. O que eu realmente vivencio é o instante sempre errante e assim, também eu, continuamente, caminho adiante. Contudo, só no presente é que posso vivenciar o todo. (Wosien, 2000, p. 34).

A permanência do dançarino captada no momento presente denota a afinção do corpo na postura meditativa de orante, que permite experienciar seu corpo como espaço sagrado; assim é interpretado por M-GWosien (2002, p. 55): “Este é o estado da interiorização de Deus, que os gregos chamam de *en-theos-iasmos*. O ato criador na dança, como um processo que se realiza na solidão da área espiritual, transforma-se num fenômeno que retorna periodicamente pelo processo do

exercício e do estar-junto-com o outro do movimento”. O caminho aponta para o futuro, e a raiz das duas árvores, que se entrelaçam e se tocam na eternidade do tempo, é Kairós, o instante que não se divide reevocando o eterno presente.

Figura 2 – Kairós, taça em cerâmica da Ática (550 – 530 a.C.)



Fonte: Bernhard Wosien, 2000, p. 34; M-G Wosien, 2002, p. 56.

A dança teve, na ousadia de Isadora Duncan, um novo olhar para o corpo e para a gestualidade. O corpo enrijecido por técnicas em desuso deu lugar à liberdade de expressão que ela encontrou na natureza e na arte grega. A busca pelo sagrado na dança veio posteriormente com Ruth Saint Denis ao incorporar, na sua arte, elementos simbólicos de outras culturas e tradições, transformando-os em dramas míticos coreografados e dançados.

Caminhando com a evolução da modernidade, Bernhard Wosien recuperou as coordenadas que interconectavam o tempo e o espaço no caminho da dança, rompendo com as limitações que as técnicas clássicas ainda estavam atreladas. Como teólogo luterano, por tradição de família, ele se fundamentou em conceitos de antigas reminiscências sapienciais, quebrando paradigmas e conceitos arraigados de um mundo intelectual e filosófico que já estavam sendo questionados como pensamento universal a ser seguido como a única verdade. Para ele, a dança é uma oração, uma arte silenciosa e nela está contida a gramática do movimento.

O estudo das Danças Circulares Sagradas, na contemporaneidade, impõe muitos desafios, sendo o primeiro deles a questão da materialidade e compreensão da serpente como concepção do sagrado nas danças circulares, bem como do termo sagrado nestas danças de roda. A pesquisa de Bernhard Wosien, que teve

início na década de cinquenta, indicava que este viés só seria possível recuperando a gestualidade encontrada nas danças tradicionais, que ainda eram dançadas pelo povo nas vilas e nas festas tradicionais das aldeias; assim como estudar os fragmentos da estética sagrada, encontrados na arqueologia da Europa Antiga.

Por sua vez, as procissões ritualísticas e cortejos sagrados tornaram-se danças em linha que desenham figuras simbólicas no chão, no qual desenvolvem as histórias que são contadas com os pés. As linhas desenham espirais e estas também se vinculam ao motivo do labirinto e são consideradas as mais antigas, já conhecidas desde a pré-história e a idade dos metais, assim como aconteceu com a cultura minoica.

O labirinto e a Dança Sagrada: Entre Mundos de Mim

O que teremos a seguir é a descrição do vídeo-dança “Entre mundos de Mim”, elaborado para ser apresentado pela autora Marieta Ferreira na disciplina de Mito e Imaginário das Artes da cena, que denota através dos caminhos do labirinto um entrecruzamento entre o mito de Ariadne, o labirinto e a trajetória pelas Danças Circulares Sagradas até o isolamento social, culminado na reinvenção de si e das danças a partir da pandemia do novo corona vírus.

Figura 3 – Crianças dançando ciranda



Fonte: Arquivo pessoal de Marieta Ferreira.

“[...] A bacia é de ouro, ariada com sabão e depois de ariada enxugada com roupão. Seu roupão é de seda, camisinha de filó, a touquinha vermelhinha para quem ficar vovó.” (Samba Crioula, cancionista infantil).

Era 2001, os passos simples foram ensinados rapidamente, a música de um idioma estranho aos meus ouvidos, era muito familiar ao meu corpo, então, à medida que dançava fui fechando os olhos e me deixando fluir com a música e me vi transportada no tempo e no espaço. Se não tivesse me deparado com essa foto num álbum de família algum tempo depois, talvez, não compreenderia de onde me era tão familiar estar de mãos dadas na roda. Em tempos que fotografias eram tiradas raramente, essa, com certeza foi para que me lembrasse da minha mais pura essência. O movimento que se repete nos olhos redondos e brilhantes me reconheço e me sinto pertencente. Olho para a criança que fui, lhe dou as mãos, a acolho e reverencio e a coloco no lugar de onde ela nunca deveria ter saído.

A criança faz parte da nossa natureza medial que nos impele, porque ela ouve o chamado quando ele vem. É a criança que desperta, que se levanta da cama, que sai de dentro da casa para a noite cheia de vento e que desce até o mar revolto, [...] É a criança que lhe possibilita a volta ao lar. Essa criança é a força espiritual que nos induz a continuar nossa obra importante, a recuar, a mudar nossa vida, [...] O resgate e o retorno são os objetivos a serem seguidos. (Estes, 1994, p. 204).

De acordo com Estes (1994), é a criança nos impulsiona, e reconhecer essa criança viva e desperta dentro de mim foi primordial para que me lembrasse de quem sou e para onde desejo ir. As lembranças dos sonhos e das certezas que ela trouxe à minha memória reforçaram a vontade de seguir o caminho sem ter medo do erro.

No início do vídeo-dança, após a foto das crianças de mãos dadas junto ao texto falado, uma roda de Danças Circulares Sagradas acontece em tempos que estar juntos fazia parte do cotidiano. Em torno do centro, que nos conecta com o todo, dançamos, dançamos ao som de uma música celta chamada “Samhaim”, que fala sobre o entre-mundos dos mortos e vivos, sendo um momento da passagem. Na coreografia da dança, ir para fora é caminhar em direção à luz e reportar para dentro, significa ir em direção à sombra, representando as polaridades (informação verbal).⁴ Envolvida na melodia da música não percebo que as dançarinas, uma a uma vão desaparecendo da cena e ao término da dança me vejo sozinha. Onde

4. Informação dada pela Pós doutora Maria Cristina de Freitas Bonetti numa conversa informal.

estão todas? Olho para o centro e vejo um álbum de fotografia, pego-o, abro e olhando para ele, adormeço.

Na história, quando a jovem mulher-foca perde sua pele, ela está numa bela ocupação, está dedicada à liberdade. Ela dança e dança, sem prestar atenção ao que está ao seu redor [...] Todas nós entramos no mundo dançando. Sempre começamos com nossas peles intactas.” A pele da foca é um símbolo da alma que não só fornece calor, mas que também, com sua visão, representa um sistema de alerta antecipado [...] a perda da pele significa a perda de nossa proteção [...] da nossa visão instintiva. (Estes, 1994, pg. 200-201).

Perde-se a pele toda vez que deixa-se de fazer o que o coração aconselha, toda vez que se deixa um sonho para trás em detrimento do outro, quando desiste-se de ser quem realmente se é para se encaixar no mundo que não é o seu, sempre que decide-se renunciar ao próprio destino.

O calor do sol aquece e desperta meu corpo, abro os olhos e me vejo transportada para outro espaço/tempo. Sobre meu corpo ainda está o álbum de fotos, olho para ele de novo e depois o ponho no chão. Ao levantar, deparo-me com um labirinto de pedras (figura 4) e me sinto atraída por ele, então começo a descida. São vinte e oito curvas, representando o ciclo lunar. Pelo caminho encontro xales de diversas cores, cada um com a energia de um planeta e também uma “pele da alma” perdida no decorrer dos anos. Deixo que cada um deles me envolva, aquecendo meu corpo e me reabastecendo das energias perdidas.

A história da pele de foca, pele da alma é de extrema riqueza, pois fornece instruções claras e precisas para os passos exatos que devemos dar a fim de desenvolver e descobrir nosso próprio modo de cumprir essa tarefa arquetípica [...] A pele na história não é tanto o objeto mas a representação de um estado de sentimento e de um estado de ser, um estado que pertence à natureza feminina selvagem [...] a volta periódica a este estado selvagem é o que reabastece suas reservas psíquicas para sua vida criativa no mundo objetivo [...] ela então procura sua pele de foca para revitalizar seu sentido de identidade e de alma. (Estes, 1994, p. 197-199).

Sozinha e despida, avanço pelo sinuoso caminho de pedras e com cada cor de que me visto, trago comigo a energia do planeta que a corresponde (vermelho-Marte, laranja-Júpiter, preto-Saturno, dourado-Sol, Branco-Lua, verde-Mercúrio, rosa-Vênus e marrom-Terra). O percurso que me leva para perto do cen-

tro, de repente me coloca na extremidade externa dando a impressão de estar perdida dentro e fora de mim. Os pés começam a doer incomodados com o calor e com as pedras, por um minuto penso em desistir, mas logo avisto o centro e uma força extra me impulsiona. Chego ao centro e sento-me para repousar e perceber todo percurso feito até ali, toco uma tigela tibetana que faz ecoar um som que acalma e empodera, reconectando-me internamente e então sinto-me pronta para fazer o caminho de volta. Agora, posso me desfazer dos xales, pois a pele já foi reabsorvida pelo corpo. Mais leve e renovada, sinto-me livre de crenças e amarras e me abro para o que é possível. Os tempos são outros, os sonhos são os mesmos e os desejos de criança podem ser realizados.

O labirinto guarda os mistérios da vida e da morte e caminhar por ele é mergulhar na subjetividade do imaginário. Após a jornada mítica, Teseu está celebrando e partilhando as dádivas com as divindades, pois superou o obstáculo ao atingir o centro e, ao voltar a sair do labirinto, acontece o seu renascimento. (Bonetti, 2016, p. 20).

Nesse sentido, o caminhar pelo labirinto fisicamente, ritualizar e reatualizar esse movimento de entrada e saída, reforçou o sentimento de renovação e renascimento, como uma borboleta que depois de se desvincilhar das camadas fibrosas do casulo, enxerga a possibilidade do voo.

Figura 4 – Labirinto de pedras no formato do Labirinto de Chartres, na Chácara Dona Sinhá, Cidade de Goiás - GO



Fonte: Arquivo pessoal de Marieta Ferreira.

Após sair do labirinto percebo a necessidade do caos, da escuridão e do recolhimento para que pudesse enxergar novas possibilidades em todos os campos da vida. Recordo da criança de olhos redondos e brilhantes e vejo que ela ainda está em mim com todos seus sonhos e desejos e percebo estar pronta para compartilhar minha arte com outras pessoas. O vídeo finaliza com uma dança que começa numa pequena capela da chácara onde fica o labirinto, na cidade de Goiás, passando para o quintal de minha casa, e depois a dança é transportada para a tela do computador, ganhando o mundo. Através da virtualidade, criamos uma nova forma de estarmos e dançarmos juntos, apesar da distância e,

cada um de nós podemos estar em um lugar físico diferente no planeta, porém, conectados por uma tecnologia, onde podemos nos ver e nos ouvir, mas além da tecnologia, estaremos com a atenção no mesmo assunto [...] estaremos presentes na mesma coordenada de consciência [...] se nos reunimos com pessoas mesmo que virtualmente na mesma intenção, criamos um canal potente, com nosso coração e nossa intenção através da música, oração, meditação e dança (informação verbal).⁵

Ao dirigirmos a atenção para algum lugar, de certa forma fabricamos a realidade através do direcionamento da atenção, pois, o mundo do significado e da linguagem, o que dá sentido ao universo só existe na cultura e na consciência humana, o poder de expansão de conhecimento da espécie humana está na evolução dos meios de comunicação.

“Vem surgindo o novo tempo, traz glórias do divino, mais puros e atentos nos tornamos canais do infinito [...] Estou morrendo para o passado e nem anseio pelo futuro, minha coroa tem brilho dourado, provo o néctar do amor maduro” (Chandra Lacombe, 2015).

“Recado da mãe divina”, é a música que finaliza o vídeo, nela danço caminhando para o centro em profundidade, resgatando meu caminho interno, me reconheço como sou, com minha sombra e minha luz e me reconecto com a terra. Inteira e com equilíbrio recuperado, retorno do centro para fora abrindo os portais do meu ser para me conectar com o outro que nesse momento, também sou eu. No caminho para a luz me fortaleço e me abro para o futuro, sem medo do que possa acontecer.

5. Trecho da palestra de Simón Paz no Festival do Araguaia de Danças Circulares Sagradas.

Referências

- BOLEN, Jean Shinoda. *Os Deuses e os Homens: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Eros e Psiquê).
- BONETTI, Maria Cristina de Freitas. O drama mítico de Dioniso: entre o êxtase embriagador e o lirismo sagrado. *Revista da Arte da Cena*, Goiânia, 2002, v. 2, n. 2, p. 140-160, jan.-jun. 2016.
- BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas*. 2013. 381 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, 2013.
- CHANDRA LACONBE. *Recado da mãe divina*. 2015. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chandra-lacombe/recado-da-mae-divina/>. Acesso em: 26 abr. 2023.
- ENTRE Mundos de mim. Dir. Marieta Ferreira. Goiânia: PPGAC, 2021. Vídeo (12'30"), son, color. <https://www.youtube.com/watch?v=wVbZK69Lwpl>. Acesso em 17 mai. 2023.
- ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SILVA, J. C. Avelino da. Teatro grego e realidade social. In: Caminhos. *Revista do mestrado em Ciências da Religião*, UCG. Goiânia: Ed. da UCG, v.1, n.2, jul./dez. 2004. p. 185-207.
- SILVA, J. C. Avelino da. *A Deusa Mãe Minoica*. Goiânia: Ed. UCG, 2007.
- WOSIEN, Bernhard. *Dança: um caminho para a totalidade*. São Paulo: Triom Editora, 2000.
- WOSIEN, Maria Gabriele. *Dança sagrada, deuses, mitos e ciclos*. São Paulo: Triom Editora, 2002.

A IMAGEM/FOTOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO

THE IMAGE/PHOTOGRAPHY IN THE CREATIVE PROCESS OF THE SHOW M(EU) INFINITY

Gabriel Gomes Cardoso¹
Saulo Germano Sales Dallago²

Resumo

Este texto é um relato e reflexão sobre a presença da fotografia no processo de montagem do espetáculo M(eu) Infinito, e como a sua utilização colaborou no desenvolvimento corporal e cênico dos atores e atrizes. Essa experiência com a imagem, surge na prática laboratorial com a mimesis corpórea, método criado por Luís Otavio Burnier e aprofundado pelo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – e a partitura corporal derivado dos conceitos do francês, François Delsarte. A fotografia foi uma valiosa referência criativa para os performers, desse modo, há uma breve contextualização histórica da imagem e ao final, uma reflexão em como os processos criativos podem se apropriar desse elemento.

Palavras-chave: imagem; fotografia; partitura corporal; mimesis corpórea; montagem teatral.

-
1. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é mestrando no programa de pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás. geogab15@gmail.com.
 2. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás e Doutorado em História também pela Universidade Federal de Goiás. sauloator@uol.com.br.

Abstract

This article is a report and reflection on the presence of photography in the assembly process of the show M(eu) Infinito, and how its use collaborated in the corporeal and scenic development of the actors and actresses. This experience with the image arises in the laboratory practice with corporeal mimesis, a method created by Luís Otávio Burnier and deepened by Lume – Interdisciplinary Center for Theater Research at UNICAMP – and the body score derived from the concepts of the French, François Delsarte. Photography was a valuable creative reference for the performers, so there is a brief historical contextualization of the image and, at the end, a reflection on how creative processes can appropriate this element.

Key words: image; photography; body score; corporeal mimesis; theatrical assembly.

Introdução

M(eu) Infinito é um espetáculo teatral feito por atores e atrizes cujo intuito é buscar uma arte autoral e “inédita” em sua construção, desde a dramaturgia a experimentação e criação corpórea. Para isso, a dramaturgia foi elaborada a partir das vivências individuais do próprio elenco, que posteriormente, resultaria na montagem da peça. A proposta também é/era encontrar uma corporeidade ainda não experimentada pelos envolvidos no projeto, com o intuito de desenvolver um processo “desafiador” em que todos seriam atores, autores e compositores de sua criação cênica, onde o “eu”, não encontre expressão apenas na palavra falada/verbal, mas no corpo, nos sons, saltos, respiração, deslocamentos etc., um “infinito” de formas possíveis para produzir.

No contexto do espetáculo, o infinito significa a expressão poética e subjetiva do “eu”, uma tentativa de ruptura com a lógica e a construção de um território frutífero para o devir. Mas como chegar a esse território? Qual caminho enveredar para se vivenciar/experienciar esse “eu infinito”? (DEVIR). Talvez não haja uma resposta exata para essas perguntas. Muitos exercícios se mostraram possíveis, portanto, tais questões conduziram o diretor/provocador e elenco a encontrarem na mimesis corpórea e na partitura corporal uma alternativa a ser experimentada

nesse processo, e em decorrência dessa investigação, a imagem também se revelou um elemento matriz para o desenvolvimento do espetáculo.

Dito isso, a imagem fotográfica foi/é o “objeto” norteador do processo de montagem do espetáculo M(eu) Infinito, e este texto, se propõem a refletir e relatar sobre as afetações entre fotografia e performer, fotografia e corpo, expondo nos parágrafos a seguir, essa relação criativa na montagem do espetáculo.

Caminhos criativos: Partitura Corporal e Mimesis Corpórea

Antes de abordar a relação da pesquisa do M(eu) Infinito com a imagem fotográfica, é salutar explicitar os “caminhos criativos”, (nomenclatura atribuída pelo autor) investigados no processo do espetáculo; são eles: mimesis corpórea e partitura corporal. Ambas forneceram uma gama de possibilidades e experimentações para a montagem da peça, a partir da interação/incorporação/manipulação com a imagem, memória e fotografia. Diante disso, faz-se necessário explicitar brevemente sobre a mimesis corpórea e a partitura corporal na investigação e montagem do espetáculo em questão.

As partituras corporais podem ser compreendidas como sequências de movimentos e gestos físicos que compõem a ação do ator ou a dança do/da bailarino (a), sendo uma forma de organização e codificação corpórea. Dessa maneira, o performer/bailarino/ator, poderá executar esse mesmo repertório de movimento em suas apresentações. A premissa é que o artista possa vislumbrar possibilidades de sua criação e, posteriormente, análise, observe o que foi experimentado e “escolha” quais ações, movimentos, gestos, sons, etc., irá para a sua composição final. De acordo com Curi (2013), a partitura corporal pode-se relacionar também com a noção de dramaturgia do ator, uma vez que os gestos e ações a serem atuados pelo do ator/performer são uma espécie de escrita, portanto, trata-se de um “conceito importante no universo dramático operado pelo corpo cênico” (Curi, 2013, p. 928).

Embora tal criação parta de um princípio relacional, seja ela centrada no próprio corpo do ator/atriz, sem a interação com objetos, palavra, audiovisual, projeção, música, fotografia etc., ou mesmo com a utilização destes, todo o repertório corporal está sujeito a ganhar novos contornos e sentidos ao interagir com os dispositivos cênicos, luz, palco ou espaço alternativo, a forma como plateia se or-

ganiza no espaço de apresentação (frontal, semicircular, em pé ou sentado etc.). Desta forma, podemos destacar que um aspecto importante “a ser frisado é o fato de que essa a noção aciona uma vocação relacional, já que os sentidos da cena se constroem nos agenciamentos entre os corpos e os demais dispositivos cênicos” (Curi, 2013, p. 928).

Em suma, as partituras corporais são desenvolvidas a partir de uma composição corporal e autoral da/do ator/atriz e, para tal experimentação, o ponto de partida pode ser múltiplo, diverso em sua provocação/proposição, seja a partir de exercícios de improvisação livre ou partir de um texto/poema/dramaturgia, ou mesmo de exercícios cênicos estéticos como *viewpoints*,³ *rasaboxes*⁴ dentre outros. Há uma infinita possibilidade de desenvolver/trabalhar as partituras corporais; no entanto, no processo de pesquisa e montagem do espetáculo M(eu) Infinito, tivemos como referência os conceitos do francês François Delsarte (1811-1871), considerado importante nome [...] “na história das artes cênicas, não como executor de obras, mas sobretudo como transformador da percepção e das categorias utilizadas para pensar e realizar o trabalho artístico” (Bonfitto, 2011, p. 2).

Segundo Bonfitto (2011), Delsarte tinha a necessidade de descobrir como realmente as pessoas se movem, falam e os sentimentos que influem nessas ações. Passou anos a estudar e observar com minuciosa atenção, as mães nos parques, casais e amigos.

No catolicismo há a concepção da existência da tríplice divindade (Pai, Filho e Espírito Santo), sendo utilizada por Delsarte para postular seu *système* (Souza, 2012). A partir dessa referência, o autor então desenvolve com base em sua pesquisa e estudos de longa data, a Tríplice Natureza Divina, divididas em Três Componentes Constitutivos, vida, alma e espírito. Para Delsarte, [...] “todas as qualidades espirituais invisíveis se tornam visíveis através do homem” (Bonfitto, 2011, p. 3).

3. *Viewpoints* é um treinamento originalmente desenvolvido pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau, essa prática visa propor uma formação técnica para atores e bailarinos na construção de movimentos e gestos para o palco.

4. *Rasaboxes*, criado pelo diretor e teórico em performance Richard Schechner (1934), desenvolveu através desse treinamento uma série de exercícios, que busca trazer a prática do/da performer maior visceralidade a sua criação cênica.

Tríplice Natureza Divina [Homem]
Três Componentes Construtivos

	Vida	Alma	Espírito
Estados interiores	Estado Sensível (sensações)	Estado Moral (sentimentos)	Estado Intelectual (pensamento)
Modalidade Expressiva Exterior	↓ Voz	↓ Gesto	↓ Palavra

Fonte: Autoria própria, baseada na tabela de Matteo Bonfitto, presente no livro, o Ator compositor, 2001, p. 3.

Segundo Bonfitto (2011), é a partir desse quadro que Delsarte atribui um gênero a cada expressão.

Vital (vida), denominada de Excêntrica – refere-se ao (ou aquilo) que é voltado para exterior.

Anímica (alma), denominada de Normal – refere-se ao equilíbrio entre exterior e interior.

Espiritual (espírito), denominada de Concêntrica – refere-se ao (ou aquilo) que é voltado para interior.

Sendo assim, para montagem do espetáculo M(eu) Infinito, nas experimentações com elenco, nos concentramos principalmente em explorar movimentos concêntricos, excêntricos e normais com exercícios práticos a partir desse conceito específico de Delsarte. O provocador, com um tambor em uma mão e a baqueta na outra, ao bater no instrumento, com o estímulo sonoro promovido, dirigia os/as atores/atrizes para que rapidamente construíssem uma nova forma/posição/pose/imagem com o corpo (com torções, tensões, plano baixo, médio, mãos apoiadas no chão ou não etc.) Só se mudava de imagem/forma/posição/pose quando o tambor soava, caso não acontecesse, mantinha-se firme na posição em que estava/esta.

No laboratório investigativo para a montagem, nomeou-se esse exercício de Partitura Corporal, primeiro pela dinâmica de permitir trabalhar formas/posições/imagens corporais, e a possibilidade de explorar formas corporais **concêntricas** e posteriormente **excêntricas**. E a segunda maneira de trabalhar esse exercício, foi pedir para que os performers/atrizes/atores do elenco mantivessem o braço direito **normal** (relaxado) e apenas o esquerdo se movimentaria com a estímulo do tam-

bor, o que permitiu uma ampla investigação do corpo. Desse modo, as partituras corporais foram experimentadas com o corpo todo ou apenas por alguns membros, como mãos e braços, pernas e pés, quadril e coluna, cabeça, pescoço e rosto, com o intuito de levar o artista a uma plena investigação do corpo a partir dessa fragmentação, explorando novos movimentos e gestos.

Por sua vez, a mimesis corpórea é desenvolvida pelo Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, radicado em Campinas, São Paulo, tem como fundador e mestre Luiz Otavio Sartori Burnier Pessoa de Mello (1956-1995). Seu interesse pelo teatro começou ainda na adolescência, ao estudar mímica por conta própria. Ao completar 18 anos, foi aprovado em primeiro lugar no vestibular de artes dramáticas na Universidade de São Paulo, como prêmio, foi agraciado com uma bolsa de estudos para o *Mime Mouvement Théâtre*, na França. Burnier permaneceu por oito anos em terras estrangeiras, onde graduou-se e tornou-se mestre e trabalhou com grandes teatrólogos do teatro Ocidental e Oriental. Em 1983, após anos de pesquisa e estudo, Burnier volta ao Brasil para apresentar a peça *Macario*, e em meados 1985 ele enfim, funda o Lume (Cañero, 2005).

Burnier tinha o objetivo de aprofundar sua pesquisa e desenvolver a arte de ator, pensava em estudar (estudou em campo) a cultura brasileira com o intuito de observar as corporeidades e as mais diversas manifestações religiosas, festas e tradições brasileiras. No entanto, para ele, os atores de seu país não eram munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, esse déficit, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados na cultura brasileira, diante disso, era prudente dar um passo atrás (Burnier, 2001).

É possível afirmar que o Núcleo de pesquisa fundado por Burnier, além de ter intuito de aprofundar sua pesquisa, agora em solo nacional, seria um núcleo formador, [...] “não simplesmente de atores, mas atores pesquisadores” [...], e segundo ele, que [...] “se dispusessem a se submeter a uma disciplina de trabalho e às exigências próprias e intrínsecas da pesquisa” (Burnier, 2001, p. 14).

A mimesis corpórea desenvolvida por Burnier é hoje profundamente investigada pelos integrantes do Lume, [...] “tem como um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa, um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra” (Hirson *et al.*, 2017, p. 114). O Lume desenvolve inúmeros exercícios/expe-

rimentações/oficinas que potencializam o trabalho do artista cênico. Todo esse aparato teatral explorado tem como propósito lançar o ator em uma viagem, deslocando-o do seu conforto e literalmente, arremessando-o para fora de si. Nessa jornada, convém abandonar o seu lugar de conforto, sua cama quente, entes queridos e levar um repelente se possível (Hirson *et al.*, 2017).

Ademais, a partitura corporal e a mimesis corpórea e suas afetações criativas para o corpo do ator/atriz são os objetos de análise para esta pesquisa/montagem; sendo assim, tal contextualização serve para situar brevemente o leitor em relação aos conceitos que cada uma apresenta. Nos próximos parágrafos, serão abordados a relação do elenco com as fotografias/imagens e a memória documental no processo investigativo da montagem do M(eu) Infinito.

A imagem/fotográfica como objeto investigativo

Historicamente a fotografia surgiu por volta de 1830, sua criação é resultado do engenho e da técnica somadas a oportunidade, e sua invenção não se deve apenas a uma pessoa, mas a dois franceses, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que segundo Mauad (1996), foram nomes que se ligaram por um propósito em comum, mas ambos tinham interesses divergentes. Niépce estava focado nos meios técnicos de fixar a imagem em um suporte de concreto, resultado de suas pesquisas relacionadas à litogravura, enquanto Daguerre, desejava manipular a imagem e o seu efeito de ilusão para o entretenimento, afinal, ele era um homem do ramo da diversão (Mauad, 1996).

Ainda no século XIX, outros inventores pesquisavam novas formas de capturar e eternizar a imagem, como o também francês Hercule Florence (1804-1879), os ingleses William Henry Fox-Talbot (1800-1877) e Thomas Sutton (1819-1875). Nesse período a Europa passava por grandes mudanças tecnológicas em decorrência da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, que em seguida, se espelhariam por todo o continente e posteriormente, o mundo.

Com a Revolução Industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências: surge naquele processo de transformação econômica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna. A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação

e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística. (Kossoy, 2012, p. 27).

No entanto, por mais que os avanços do maquinário estivessem a todo vapor, o fascínio e o magnetismo que a imagem exercia/exerce sobre o olhar humano, é antigo. Após o seu surgimento e larga difusão, a fotografia foi marcada por controvérsias principalmente na arte que, muitos julgaram colapsar com a nova invenção, cuja capacidade de reproduzir o real era primorosa e inatacável, pois naquele período, colocava em segundo plano qualquer pintura. “Algumas pessoas abraçaram a fotografia como um complemento para as belas-artes, enquanto outras consideravam uma ferramenta para capturar a realidade da vida cotidiana.” (Smith, 2018, p. 6).

A popularização da máquina fotográfica foi inevitável, da mesma forma o seu avanço tecnológico, e não demorou muito para surgir uma câmera mais leve, que foi desenvolvida no final do século XIX, pela fábrica da Kodak em 1888. “Essas câmeras menores, mais leves e mais fáceis de manusear possibilitaram a democratização da produção fotográfica por seu barateamento e facilidade no manuseio” (Farias, 2014, p. 4). Isso impulsionou ainda mais a relação do ser humano com a imagem, e em larga escala passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, sendo consumido/observado de inúmeras maneiras e lugares possíveis. De acordo com Smith (2018), no início do século XX, não demorou muito para que os vários profissionais e movimentos artísticos e de *design*, abraçassem a fotografia na execução de experimentos com a forma e a técnica. “O potencial comercial do meio também foi reconhecido, primeiro na venda de jornais, depois nos mundos incipientes da moda e publicidade” (Smith, 2018, p. 6).

A fotografia trouxe a luz a lugares desconhecidos que antes só se conhecia pela descrição das palavras ou desenhos ilustrativos; através dela, cidades, paisagens, povos, animais e culturas foram revelados. O retrato tornou-se sinônimo de desenvolvimento, registro e contemplação pelo desconhecido ou pela lembrança. Não importa qual seja o registro fotográfico, seja pela vida cotidiana, ou cidade, ou então os costumes, seja qual for o tema, “a cada avanço tecnológico das câmeras e, conseqüentemente, da fotografia em si, dá margem à construção de novas percepções do mundo e da realidade” (Farias, 2014, p. 6).

Como já exposto, embora o *fetich*e humano pela imagem seja mais antigo que a invenção da câmara fotográfica - considerando a relação humana com as pinturas, desenhos, sombras, paisagem, teatro etc. – o surgimento da imagem fotografia permitiu eternizar momentos importantes, pois não seriam apenas meros vislumbres que permaneceriam na memória. Tais lembranças poderiam ser gravadas em papel, uma imagem “real” do momento acontecido. Instantes felizes partilhados em família, amigos, ou eventos aleatórios poderiam agora, ser perpetuados em imagem fotográfica. Quando olhamos/observamos a fotografia referente a um momento saudoso, a imagem transporta a memória para aquele momento em específico, embora, para alguns, não seja possível lembrar exatamente de tudo como fora, a foto tem o poder de despertar a recordação: as pessoas, o lugar contido na imagem são agora, personagens vistos por alguém que rememora.

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; lá sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico [...]. (Kossoy, 2012, p. 113).

Desde a sua invenção as máquinas fotográficas têm passado por inúmeras adequações e aprimoramentos, permitindo a/o feitura/registro de fotografias cada vez mais nítidas e impressões/revelações de alta qualidade. Por sua vez, a chegada das redes sociais (*Instagram, fecebook, twitter, tiktok etc*) e do *smartphone* no século XXI, acelerou sua popularização trazendo uma nova relação com a imagem. Se antes fazia-se uma foto para eternizar um momento importante, agora tem-se a necessidade de registrar tudo (ou quase tudo) a todo momento. A fotografia tornou-se símbolo de partilha excessiva do cotidiano, sendo modificada, editada digitalmente com filtros, *gifs, emojis* etc, tudo isso na palma da mão.

A máquina fotográfica trouxe avanços não apenas para relação entre o ser humano e a memória afetiva, mas são inúmeros os setores/áreas que viram na foto, viabilidades de aperfeiçoar/otimizar seus trabalhos. Para a pesquisa, suas contribuições foram intrínsecas e valiosas, uma vez que muitos trabalhos científicos a utilizaram como fonte de pesquisa e análise, ou como registro documental. Pesquisadores de diversas áreas tornaram a fotografia tema e objeto de estudo:

sociólogos, arquitetos, engenheiros, educadores, filósofos, historiadores e semiólogos, moda e o teatro. Muitos são/foram os campos de interesse e estudiosos que se voltaram para a fotografia como parte integrante da pesquisa.

No entanto, no processo investigativo do espetáculo M(eu) Infinito, a imagem, com o avanço dos ensaios, foi se revelando fundamental na elaboração/construção das performances. A relação com a fotografia se deu por meio da influência estética na corporeidade dos performers, que devido a quantidade de material gerado/experimentado nos ensaios, a utilização do celular para gravar e fotografar se mostrou importante para documentar e posteriormente rememorar. Nesse processo em questão, pouco, ou quase nada as imagens foram afetivas, mas objetos de investigação para o trabalho do performer.

A imagem no processo de montagem

É indiscutível a influência da fotografia direta ou indiretamente em todos os segmentos da arte, que enxergaram nesse material uma força motriz/inspiradora para processos de criação a partir da análise e observação da imagem, e como esta pode influir na elaboração de novos conceitos artísticos. Por exemplo, a mimesis corpórea do Lume, que dentre o repertório de exercícios desenvolvidos utilizam a fotografia em seus processos laboratoriais cênicos. Do mesmo modo, para a montagem do espetáculo M(eu) Infinito, ao explorar a partitura corporal, recorremos a fotografia como elemento documental e posteriormente, de referência. As duas, mimesis e partitura corporal, funcionaram como repertório na construção corpórea dos atores.

Na preparação para a montagem do M(eu) Infinito, as experimentações investigadas a partir da mimesis corpórea se concentraram exclusivamente nas fotografias que o elenco levou para a sala de ensaio/laboratório. Imagens impressas de pessoas, animais, paisagens, objetos etc., foram materiais de criação para o elenco. O provocador orientou aos atores e atrizes que primeiro olhassem atentamente as fotografias, e em seguida, individualmente escolhessem do seu repertório de fotos uma imagem e a reproduzissem no corpo. O ator, no processo criativo da mimesis, elabora, cria e depois realiza recortes, buscando novos elementos: “[...] ações, palavras, estados, olhares, a dança que circular, se atualizando continuamente” (Hirson *et al.*, 2017, p. 115).

Nos primeiros dias de ensaio, a interação com as fotografias parecia inquietar os performers, embora estivessem mergulhando no processo, estavam acostumados a interagir com dinâmicas teatrais “confortáveis” e já conhecidas, no entanto, essa inquietação os movia a uma nova viagem criativa. A relação com a imagem fez com que se descolocassem da zona de conforto em que estavam acostumados a explorar, e fossem lançados para fora de si mesmos e ao mesmo tempo para dentro, uma relação de retroalimentação constante. Nesse processo, a imagem seria um caminho para a concepção dos atores, onde segundo Dallago (2012), a fotografia pode ser um elemento detonador de expressões e ações físicas para os corpos dos atores,

[...] a arte da fotografia como um apoio ao mesmo tempo técnico e sensível, como uma fonte de inspiração ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, para artistas das mais variadas artes e suportes de composição estética, desde atores/performers, dançarinos, cineastas, artistas plásticos, músicos e, como intentamos demonstrar mais pormenorizadamente neste estudo, escritores. (Dallago, 2012, p. 50).

No percorrer desse caminho, outros materiais se integraram ao processo, como poemas escolhidos pelo elenco, músicas, observação do cotidiano e da arquitetura. Desse modo, o diretor/provocador propunha exercícios para despertar a criatividade corpórea do artista, e o ator, em uma sala ou laboratório de ensaio, cria através desses estímulos. Ou seja, o artista é afetado pelas provocações, e provoca o diretor com o seu ato criador. O intuito é causar um deslocamento qualitativo no corpo dos intérpretes para uma zona de “desterritorialização”,⁵ desconstrução dos gestos, e na sala de trabalho esse corpo irá construir e territorializar-se novamente para novas experiências e significados.

[...] esse mesmo corpo se reterritorializa, dando passagem a matrizes ou formas de força (formalizações singulares de cada ator), virtualidades e intensidades atualizadas em *continuum* no tempo-espaço cênico mais potentes, ou ao menos em multiplicidade, com novas aberturas e possibilidades de combinações. (Hirson *et al.*, 2017, p. 114-115).

5. A desterritorialização e reterritorialização, termos filosóficos teorizados por Gilles Deleuze e Felix Guattari, “conceitos que determinam que qualquer processo de troca que se dá através de interações sociais possam ser transformados em seu contexto e aplicação psicossocial” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 78). Mas nesta pesquisa, esses termos surgem como conceito de tirar o ator/atriz do seu território comum e por meio de vivências e novas experiências ele/ela possa desterritorializar e reterritorializar-se no campo da criação estético artística.

Com a mimesis corpórea, o elenco pôde entrar em contato com as imagens tecnicamente prontas, coletadas na internet, revistas, livros etc. Cada ator escolhia um “cantinho” (espaço físico da sala de ensaios) para colar com fita crepe as suas fotos, algumas eram coloridas outras em preto e branco. Desse modo, tínhamos em sala de pesquisa, uma grande diversidade de imagens presas nas paredes, o espaço parecia se transformar em uma galeria, um espaço onde as imagens performavam. Os atores eram convidados a observar tudo ao redor, não somente as fotografias, mas toda a arquitetura, cada detalhe da nossa sala de ensaio, a textura do chão, as formigas que caminham no canto da parede, observar uns aos outros, as tensões do corpo, as micro rachaduras no gesso, a luz que bate no espelho etc. Tudo se tornava uma imagem, viva, pulsante, não se trata apenas de ver com os olhos, mas observar com o corpo e deixar -se afetar.

A observação e o trabalho de campo é, portanto, para o ator, a abertura para uma multiplicidade de olhares: um olhar quase clínico e pontual de cada microação e de cada microtensão que poderá ser observada e, ao mesmo tempo, um olhar generoso, de coração, direcionado para o todo, para uma percepção global de como essa relação, de alguma forma, o afeta. É a com- binação, a diagonalização entre esses dois, ou mais, olhares que farão com que a recriação de uma observação seja possível. (Ferracini, 2006, p. 232).

Já na partitura corporal como exercício prático teatral, o processo foi o inverso, por assim dizer, pois os atores/atrizes se tornaram autores de suas próprias fotografias. O ponto de partida para esse experimento, como relatado acima, se deu com o estímulo sonoro da batida de um tambor, e os atores criavam figuras corporais estáticas e a cada batida, uma nova posição/pose/forma é/deve ser adotada. A cada pose que o ator esculpia com o próprio corpo, era fotografado com um *smartphone*, primeiramente como registro, para que os atores em um momento posterior, pudessem analisar as figuras criadas pelos seus corpos e reproduzi-los, segundo, como arsenal de banco de dados do processo em si.

A fotografia como registro foi de extrema importância para os atores, que no fluxo de suas criações motivadas pela batida no tambor, dificilmente se lembrariam das posições que estavam gerando, uma vez que houve uma grande quantidade de formas corporais concêntricas, excêntricas e normais produzidas por eles. Ao observar as fotografias com suas partituras, a primeira ação do ator é o de olhar e lembrar/reconhecer o que foi concebido pelo próprio corpo nesse percurso. Para Dallago,

(2012), observar as fotografias é um exercício de memória que busca no passado a possibilidade de resgatar os instantes por meio do olhar, evocando no eu rememorante o reconhecimento dos lugares, falas e situações. Na experimentação com as partituras e com as fotografias, o eu rememorante não tem ligação afetiva/saudosa com o momento, mas busca rememorar através do olhar o que o corpo espontaneamente produziu, para que ao reproduzir, o corpo também possa rememorar.

Somado a investigação com as imagens, o provocador/diretor propunha também aos performers para se deslocarem pelo espaço, ora mais rápido ora mais lento, solicitando que falassem trechos da dramaturgia ou dançassem com as imagens e o texto do espetáculo. Do mesmo modo, o silêncio foi pesquisado, sem música e palavra, deu-se lugar para os micros ruídos, o barulho do corpo movendo-se pelo espaço, os sons da rua que invadiam a “quietude” da nossa sala de trabalho, o vento que sopra nas copas das árvores e os pássaros que cantam. E os atores com as imagens corporificadas reagiam ao som do silêncio cada um, a seu modo, e os movimentos corporais ganharam novas tessituras e camadas.

Essa quantidade expressiva de exercícios investigados em sala de laboratório permitiu aos atores estabelecerem uma relação curatorial com as suas criações, pois eles mesmos escolheriam o que levariam para a cena ou não. Selecionavam por meio das fotografias quais seriam o repertório dos gestos/movimentos/deslocamentos/posições da cena que comporia o espetáculo M(eu) Infinito. Para isso, foi preciso primeiro propor uma sequência corporal e as imagens auxiliaram nesse processo, permitindo ao elenco visualizar previamente a ordem que poderiam propor. Após criarem a sequência das suas movimentações, os atores reproduziam corporalmente imagem por imagem, fazendo isso, inúmeras vezes, não para mecanizar, mas para compreender melhor com o corpo a sequência.

O auxílio das imagens na construção da cena do performer colaborou no desenvolvimento de uma dramaturgia do corpo; tal termo é muito utilizado por teatrólogos para se referir a produção corporal do ator, que organiza e constrói materiais corporais semióticos (Falkembach, 2005). O propósito do processo investigativo do espetáculo M(eu) Infinito era conduzir o ator a uma produção autoral e genuína, desde a dramaturgia escrita pelo próprio elenco ao labor do desenvolvimento de movimentos corporais que não estivessem intimamente correlacionada a palavra, mas que os gestos/ações tivessem um propósito autô-

nomo e pungente, em suma, que o corpo também escrevesse uma dramaturgia em cena, através dos gestos, dos saltos, do ritmo e das imagens produzidas pelo corpo, e não propriamente associada ao texto vocalizado pelo ator, criando por assim dizer, uma dramaturgia corporal.

Tal expressão é cunhada no desenvolvimento da concepção de teatro como “a arte da carne”, que entende o ator como artista do corpo e como protagonista na composição da cena: enquanto dramaturgos e diretores percebem que o corpo apresenta especificidades na construção do sentido cênico, o ator, ao se entender como corpo-signo em vida, realiza um trabalho sobre si mesmo, aumenta suas possibilidades de significar e cria importância sgnica para a sua presença. (Falkembach, 2005, p. 20).

A partitura corporal e a mimesis corpórea forneceram ao processo um rico material cênico por meio e através das fotografias: esses caminhos criativos conduziram a investigação para uma relação com a memória, pois em determinado momento dos ensaios laboratoriais foi necessário abandonar o ato de observar as fotografias e trabalhar a execução das imagens pelo viés da memória. Lembrar as imagens e executá-las pela memória corporal é um desafio para os intérpretes, pois requer disciplina ao mesmo tempo em que exige do/a ator/atriz o ato de desafiar-se em sua própria criação, ao dançar, ao caminhar, ao mover-se pelo espaço com as imagens corporificadas, o/a performer, as modificam, remodelam-nas de outras formas, recriam-nas a partir de uma parte do corpo. Estas ações, exigem dos intérpretes um profundo conhecimento do próprio corpo e uma memória sensível de sua criação.

A memória possui a característica de revelar o material criativo necessário para o desenvolvimento da narrativa dramática, uma vez que dentro do processo criativo a tendência do sujeito é de transformar os aspectos do passado em algo que está no presente, seguindo o fluxo de retirar da memória lembranças passadas para se atingir a luz do presente. Nesse sentido, interessa-nos pôr a memória como elemento fundamental do processo criativo uma vez que independentemente da obra envolvida, seja ela autobiográfica, ficcional ou autoficcional, as imagens construídas ao longo da vida não poderão ser modificadas no processo de recordação, mas podem sofrer transformações durante a construção da narrativa. (Freitas, 2008, p. 4).

Pensar a imagem como elemento criativo para a cena solicita dos intérpretes ao um cuidado para o ato de analisar/observar as imagens, para que não se tornem

uma ação banal, que com o passar do tempo o corpo se habitue as imagens já dançadas e elaboradas para a cena, e com o tempo, não se sinta estimulado a criar a partir delas. Ou seja, toda vez que o corpo passar pelas imagens o/a ator/atriz não será afetado, tais sensações se cristalizaram com o hábito de suas execuções. Dallago (2012), em seu artigo em que analisa a fotografia e a memória referente à obra de Proust, elabora uma reflexão acerca do poder amortizador do hábito.

Isto porque, embora possamos afirmar o poder do documento fotográfico enquanto objeto privilegiado para a efetivação do reconhecimento, não podemos nos esquecer de uma força contrária bastante poderosa, capaz de empalidecer todo e qualquer suporte material para a memória e que nos faz mergulhar no turbilhão da vida, deixando-nos levar inconscientemente, sem percebermos o tempo que transcorre: trata-se do hábito. (Dallago, 2012, p. 4).

Os exercícios corporais desenvolvidos a partir das/com as fotografias, proporcionou ao corpo do ator uma corporeidade, engendrada de energias potenciais que se corporificam no músculo do ator, e ele desloca-se, move-se intervindo no espaço e tempo entrelaçando o dinamismo e velocidade (Burnier, 2001). Esse processo, oportunizou ao ator e atriz, um mergulho em sua própria criação experimentando-se no laboratório teatral, tornando-se autor(a) e intérprete de sua cena. Todo o repertório corporal apurado pela interação das fotografias fez com que cada performer desenvolvesse sua dança particular ou então, a dança pessoal que consiste numa “criação de uma técnica pessoal a partir do mergulho em si mesmo”. (Ferracini, 2012, p. 316).

A imagem no laboratório teatral e pesquisa

Imagens levadas pelo elenco para a sala de laboratório, provocações em diálogo com a Mimesis Corpórea.



Imagens selecionadas pela performer Lilian Martins Pereira.



Imagens selecionadas pelo performer Rainan de Souza Pires.



Imagens selecionadas pelo performer Gabriel Gomes Cardoso.



Imagens selecionadas pelo performer Dewler Rodrigues.

Os performers em laboratório e seus corpos reagindo ao estímulo do tambor, fotografias para registro documental e memória.



Na parte superior, da esquerda para direita os performers Dew Rodrigues e Lilian Martins.

Na parte inferior, da esquerda para a direita, os performers, Gabriel Cardoso e Rainan Pires.

Conclusão

A relação com a fotografia foi a práxis, para o processo de montagem do espetáculo M(eu) Infinito, trazendo inúmeras possibilidades para a construção corpórea do elenco. Houve dificuldade por parte dos atores ao relacionarem-se com as fotografias na mimesis corpórea e partitura corporal, pois tinham a sensação de que estavam condicionando o corpo a uma forma que os impossibilitavam de criar. No entanto, outras experimentações foram incorporadas na investigação para a maturação das partituras, como trechos da dramaturgia da peça, objetos que seriam usados em cena e danças sobre o próprio cotidiano. Muitos incentivos foram vivenciados e, naturalmente, bastante material foi gerado, sendo indispensável o registro por meio de fotografias de quase todas as partituras do elenco.

Todas essas qualidades, impulsionaram também o texto em cena dando a palavra falada, inflexões, volume (corpo) e vida própria, uma vez que em vários mo-

mentos não havia a menor conexão entre a dramaturgia do corpo e dramaturgia da palavra. Toda via, M(eu) Infinito buscou/busca nas imagens o start/o ponto de partida para a criação e elaboração do espetáculo cujo as formas visuais dos corpos dos performers tivessem mais presença que a palavra em cena. Esse diálogo, também proporcionou aos atores desenvolverem a partir das fotografias, outras imagens que, ao ser apresentado a plateia os incube/incumbiu de uma interpretação livre do que se vê em cena, uma vez que são afetados pela palavra e pelo corpo, essa intersecção entre tais elementos oportunizam a audiência construir seus próprios significados.

Importante salientar aqui que as fotografias colocadas acima não têm o caráter de demonstrar exatamente como se deu a apropriação das mesmas pelos performers em suas partituras corporais, mas apenas no intuito de exemplificar imageticamente a discussão desenvolvida neste texto. Além disso, na pesquisa de mestrado em desenvolvimento isto será uma das temáticas a ser mais bem elaborada, bem como outras influências estéticas/plásticas, como músicas, poesias, vídeos etc, que contribuíram para a composição do espetáculo.

Contudo, a partitura corporal, conduziu o elenco a uma aproximação interna com os elementos do espetáculo, como a dramaturgia da peça e os objetos que estariam em cena, a investigação de cada ator e atriz mesmo compartilhando o mesmo ambiente, era em sua grande maioria individualizada. Em contrapartida, a mimesis corpórea oferecia um olhar para fora, para o coletivo, em uma constante troca frutífera de afetações entre o elenco, o espaço físico e as imagens. Vale destacar que os dois caminhos escolhidos como viagem de criação, o da partitura e o da mimesis, foram analisados continuamente durante os ensaios e um não se sobrepunha ao outro, colocando no centro de todo esse caos criativo, os atores, que se equilibram e desequilibram com as infinitas possibilidades propostas pelas fotografias.

Referências

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. *Sala Preta*, p. 87-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4697>. Acesso: 15 jul. 2022.
- CURI, Alice Stefânia - Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- DALLAGO, Saulo Germano Sales. *Performance e fotografia: um estudo sobre memória, signo e escritura na obra Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust*. 2012. 205 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de História. Universidade Federal de Goiás, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1972.
- DEVIR. In: *Dicionário online de Português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/devir/>. Acesso: 02 jul. 2021.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênica*. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- FARIAS, Lídia; GONÇALVES, Osmar. *A Fotografia ao Longo do Tempo: da Kodak ao Instagram*. Intercom. In: XVI CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2014, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa. Disponível: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/30655>. Acesso em: 10 jul. 2022. p. 1-14.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FREITAS, Camila Maria Grazielle. *Memória e imagem: aspectos para a construção de uma narrativa*. In: VI REUNIÃO CIENTÍFICA: ABRACE. 2011, *Anais [...]*. p. 1-4, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2903>. Acesso em: 6 dez. 2021.
- HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O estado da arte do procedimento de mímesis corpórea do lume. *Urdimento*, n. 29, p. 112-127, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112>. Acesso: 03 nov. 2020.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 4.ed. São Paulo, Ateliê, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível: <http://www.labhoi.uff.br/node/24>. Acesso em: 21 set. 2021.

SMITH, Ian Haydn. *Breve história da fotografia: um guia de bolso dos principais gêneros, obras, temas e técnicas*. Tradução de Edson Furmankiewicz. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

SOUZA, Elisa Teixeira de. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, n. 2, p. 428-456, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/rbep/a/jjvCcJRRkfsc5ScwJsFgNQC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 12 jul. 2022.

ILUMINAÇÃO CÊNICA EM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NO ÂMBITO ESCOLAR

ILUMINACIÓN ESCÉNICA EN PRODUCCIONES ARTÍSTICAS EN EL ÁMBITO ESCOLAR

Danyell Oliveira Freitas¹

Resumo

O objetivo deste estudo é comprovar a relevância sobre a práxis da performatividade da luz e a dialética de visualidade e visibilidade do espetáculo, por meio de uma pesquisa-ação e um estudo de caso, “História Viva” que é realizado no Instituto Federal de Goiás no câmpus de Luziânia. Além de, pesquisar e projetar novas formas de diálogos com métodos pedagógicos para desenvolver o uso de iluminações cênicas em atividades escolares.

Palavras-chave: performatividade da luz; visualidade e visibilidade; iluminação cênica na escola.

Resumen

El objetivo de este estudio es demostrar la relevancia de la praxis de la performatividad de la luz y la dialéctica de la visualidad y visibilidad del espectáculo, a través de una investigación-acción y un estudio de caso, “História Viva” que se realiza en el Instituto Federal de Goiás en el campus de Luziânia. Además de investigar y diseñar nuevas formas de diálogo con métodos pedagógicos para desarrollar el uso de la iluminación escénica en las actividades escolares.

1. Graduado em Educação Física (Licenciatura) pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2012). Pós-graduado em Gestão Pública (2019). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – EMAC-UFG (2022-atual). Técnico em audiovisual do Instituto Federal de Goiás -IFG, Campus Luziânia (2019-atual). Possui experiência nas áreas de técnico em audiovisual, educação e técnico de iluminação profissional e manutenção.

Palabras clave: performatividad de la luz; visualidad y visibilidad; iluminación escénica en la escuela.

Meus pais foram pioneiros no seguimento de iluminação profissional na capital do estado de Goiás, atuantes há mais de 40 anos. Neste ambiente de trabalho relacionado com a iluminação profissional adquiri conhecimento e experiência neste campo apenas na prática, executando e repetindo ensinamentos compartilhados por meus pais sem pensar em mais nada além dos aspectos técnicos. Porém, no ano de 2019 fui empossado no cargo de técnico em audiovisual no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFC). Nesta nova jornada, senti necessidade de me qualificar não só pelo ponto de vista profissional como também do pessoal.

Dessa forma, decidi estudar a iluminação, uma perspectiva que eu dominava de forma mecânica, mas que carecia de conhecimentos teóricos. Além disso, seria possível correlacionar minha experiência prática com minha atuação no campus. Após esta decisão, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC-UFG). O projeto de pesquisa está relacionado com os estudos dos aspectos ligados à performatividade da luz na iluminação cênica e seu uso no estudo de campo no IFG no campus Luziânia (IFG/LUZ) com os alunos dos primeiros anos dos cursos técnicos integrados ao ensino médio.

A priori, trabalhava com a iluminação cênica com objetivo de iluminar a cena e deixar visível para o público. A conhecia tecnicamente, distante e diferente do real sentido de compreendê-la como sujeito e componente integrante da cena com capacidade de transmitir sensações e sentimentos ao público. Tudella (2017) denomina este processo de tornar a cena visível, de visibilidade, porém ele expressa que a iluminação possui mais características e funções que vai além de iluminar. Neste viés, Luciani expressa em seu artigo que a iluminação vem adquirindo caráter performativo e demonstra seu potencial na participação da construção e investigação na cena (Luciani, 2012), isto é, a luz não possui apenas função típica de iluminar. Neste contexto, estudar a performatividade da luz pode ser um aliado importante na aplicação no campo das pedagogias.

Luciani (2012) em seu texto expressa que a “operação ou manipulação dos recursos de iluminação de maneira visível ao público” (Luciani, 2012. p. 94) é característica essencial em apresentar a iluminação performativa, trazendo de forma intencional o real onde antes seria apenas ficcional. Neste sentido, ao manipular

uma mesa de luz operando os recursos luminotécnicos ou até mesmo um refletor ou uma outra fonte luminosa na cena, esses objetos passam-se a compor o espetáculo como sujeito cênico e integrante ativo da performance. Começando aí a quebra de paradigma, para mim, quando pensava a iluminação apenas no sentido de trazer visibilidade e enquanto a “luz estaria a serviço do espetáculo” (Luciani, 2012, p. 89). Segundo a autora, foi assim pensado por muito tempo, embora não se limitando apenas a este uso.

Braccialli (2015) diz que além de possuir aspectos perceptivos visuais (objeto), a iluminação também consegue “desempenhar diversas funções em cena, desde iluminar o espaço, criar ambientes, ser cenário, transformar figurinos, até realizar a função de personagem” (Braccialli, 2015, p. 70), ou seja, sujeito. E conclui que a iluminação cênica deve ser construída conjuntamente com a cena de modo a favorecer a “composição de sentidos da obra de arte” (Braccialli, 2015, p. 61), de modo a ser essencial para a criação do espetáculo quando comparados a outras funções como por exemplo do diretor e dos atores. E, Luciani (2020) demonstra em sua tese de doutorado que a atuação da luz é indissociável de toda a obra que se estabelece como fundamental quando comparado “à atuação do performer (ator, músico ou dançarino), como agente igualmente performativo” (Luciani, 2020, p. 369).

Luciani (2020) expressa que para compreender a iluminação cênica como componente da cena é fundamental que desde o princípio da criação da cena, a luz seja pensada conjuntamente com a elaboração da cena, sem que haja qualquer criação antecipada de outros elementos que irão compor a cena e nem uma ideia prévia do que será produzido pelo próprio iluminador. Ela conclui que é importante a participação do iluminador, assim como de outros criadores, no processo de criação “para que que seja possível propor um projeto de luz coeso e integrado ao espetáculo” (Luciani, 2020, p. 30).

Neste viés, Tudela (2017) estabelece que o uso das iluminações cênicas é diferenciado entre visibilidade e visualidade da cena. O primeiro está relacionado com o processo de adicionar luz para tornar a cena visível como se fosse apenas um processo físico-químico sem a influência de quaisquer aspectos artísticos. Já o último, se relaciona com a “atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica” (Tudella, 2017, p. 24). Isto é, ao projetar-se luz na cena promove-se a visibilidade, e ao analisar aspectos técnicos, poéticos e estéticos de tal ação, promove-se a visualidade do espetáculo.

Assim, no livro *Design da Iluminação: Iluminação Cênica de um Espetáculo Teatral*, o autor comprova que o público “conseguiu visualizar o dia e a noite, fazendo referências a elementos e acontecimentos referentes ao seu passado” (Assis, 2016, p. 140) deixando evidente que a iluminação cênica influencia na visualidade do espetáculo na visão dos espectadores. Neste viés, Luciani (2020) contempla que a luz performativa pode transmitir à cena, materialidade poética e esta sensação, quando oferecida ao público, “pode remeter a algo já vivido, a uma experiência anterior do espectador, e que conduz à percepção de um sentimento comum” (Luciani, 2020, p. 315), sendo até possível uma experiência coletiva.

A introdução das artes com o teatro e a iluminação cênica nas escolas de ensino básico quando utilizado de forma pedagógica objetivando o desenvolvimento integral dos alunos, pode contribuir para ser construído e mediado uma visão que vai além da técnica para os alunos. As pedagogias Tradicional, Nova, Tecnicista, Libertadora e Histórico-crítica consideram em seu processo de ensino-aprendizagem as dimensões humanas, político-sociais e técnica “conhecimentos para resolver problemas e questões que surgem no cotidiano da escola e do espaço da aula” (Vieira, 2011, p. 66) e pode-se pensar para artes a melhor que se adequar ao contexto.

A Lei de Diretrizes e Bases do Brasil de 1996 (LDB), em seu artigo 26, parágrafo segundo prevê a obrigatoriedade do ensino das artes na educação básica, e em seu parágrafo sexto expressa que as “artes visuais, a dança, a música e o teatro” (Brasil, 1996) são componentes curriculares do ensino das artes. Segundo Barbosa (2017, p. 15) o estudo das artes “articula a cognição através da integração do pensamento racional, afetivo e emocional numa escola”, possui relevante função nas instituições de ensino no país que possuem papel legal e fundamental no seu estudo.

Neste contexto, os Institutos Federais também possuem papel importante no estudo e desenvolvimento de ações artísticas no âmbito escolar. E, hoje o IFG possui 14 câmpus no estado de Goiás e todos promovem eventos e festivais artísticos para a comunidade. O IFG/LUZ não é diferente e realiza alguns eventos artísticos durante o ano levito envolvendo toda a comunidade acadêmica. Um destes é o “História Viva” (atividade proposta pelos docentes) que geralmente ocorre no Teatro do câmpus. Este festival de teatro e dança envolve todos os alunos dos primeiros anos da Educação Técnica Integrada ao Ensino Médio do câmpus. O espetáculo consiste em produções de performances baseadas em livros, onde os alunos são

instruídos a dar vida às histórias das obras. Sendo eles responsáveis por toda a criação performativa do evento.

Esta atividade no IFG/LUZ é proposta pelo professor da disciplina de História Dr. Reinaldo de Lima Reis Júnior, atualmente também Diretor do câmpus. Ela consiste em expor aos alunos diversos livros de história em que cada turma elege uma das obras para dar vida ao enredo em uma performance teatral. Neste ano, três turmas dos primeiros anos foram envolvidas no espetáculo “História Viva”, sendo elas: Técnico Integrado em Edificações, Técnico Integrado em Informática para Internet e Técnico Integrado em Química. Os livros escolhidos para cada turma, respectivamente, foram: Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa Medieval (1280-1330) de Alain Boureau; Magia e Bruxaria na Idade Média de Franco Cardini; e O queijo e os vermes de Carlo Ginzburg.

Após a entrada em exercício no cargo de audiovisual no IFG/LUZ no ano de 2019, e a coincidência de reinauguração após uma reforma e instalação de equipamentos mais modernos de som e a primeira vez que o teatro ganhou iluminações, o autor da pesquisa definiu o espetáculo “História Viva” como base para este estudo pois, foi o primeiro festival realizado no teatro do câmpus que contou com uso de iluminações cênicas e o envolveu de forma direta no espetáculo. Foi relatado pelos discentes e servidores que o uso destas luzes, contribuíram de forma significativa com o engajamento dos alunos e resultado final das performances. Contribuindo de forma considerável com transmissão do objetivo de dar vida aos livros definidos naquele ano ao público e toda comunidade.

No festival em questão, no ano de 2019, foram três turmas também dos primeiros anos, que participaram do evento de teatro além de algumas apresentações de dança de outras turmas. Naquele momento, foi eleito pela turma uma pessoa que ficaria responsável por transmitir as ideias ao técnico em audiovisual para realizar determinadas cenas, sem que ele soubesse ou participasse da elaboração do enredo da história. No caso em questão ele estava sendo um auxiliar do iluminador eleito pela turma para executar de forma técnica, as ideias do aluno ali representando o iluminador.

Alguns recursos foram utilizados como técnicas de uso das luzes, dentre elas uma que chamou a atenção de toda a comunidade que estava presente no teatro, a de projeções. Nessa ocasião, o aluno responsável por ser o iluminador da turma,

solicitou ao técnico do câmpus, para que fosse instalado um projetor de multimídia no chão (posicionado próximo à ribalta do palco) de modo que ninguém da plateia percebesse que ali estava este equipamento de projeção de imagem (sendo projetado para o ciclorama). O objetivo desta projeção foi transmitir um vídeo que simbolizava um “fogo” para a cena em que a “bruxa” seria queimada em praça pública. Na ocasião foi utilizado luz âmbar e vermelho próximo à atora que estava posicionada em cena (sobre o cenário de uma fogueira). A projeção foi propositalmente posicionada para a atora, que transmitiu a mensagem dela estar em chamas. O público se encantou com a riqueza de detalhes da cena, e alguns se sentiram no lugar da artista (pegando fogo). Foi uma cena bem elaborada pelos alunos onde ninguém imaginaria que seria tão bem recepcionada pelo público, em que todos do elenco envolvidos nesta performance ficaram surpresos.

Em outra turma, a performance foi produzida e executada baseada nas iluminações que existiam na época em que o livro mencionava (fogo, lamparinas, tochas, luz do sol, reflexo da lua etc.). Para a apresentação do teatro desta turma, foram criadas três cenas básicas de iluminação, sendo a primeira iluminada pela luz do sol, a segunda iluminada pela luz do luar (quando simbolizavam ambientes externos durante a noite) e a terceira pela utilização do fogo (quando simbolizavam ambientes internos e durante a noite). Naquela ocasião, o aluno responsável da turma por ser o iluminador, solicitou ao técnico do teatro, para executar estas cenas, priorizando e focando em uma “igreja” (que os alunos montaram como cenário), pois, segundo ele, o objetivo era expor as diversas situações ocorridas naquele contexto histórico, tinham influência da igreja católica.

Na terceira turma, os alunos elegeram um cenário de um castelo, onde a iluminação foi pensada pelo iluminador da turma, toda em cor âmbar e vermelha por conta das velas e tochas que eram utilizadas na época em que o livro escolhido pela turma, fazia referência. Naquele contexto, tinham cenas em que eram realizados alguns “bailes da princesa”, onde os alunos decidiram em utilizar a máquina de fumaça (que tiveram que locar, pois o câmpus não possui). Na cena específica do baile, foi utilizado e proposto pelo iluminador da turma, mudanças de cores na iluminação para simbolizar uma “balada”. Porém no contexto histórico em que era contado o enredo da obra escolhida pela turma, não existia esta tecnologia e várias

pessoas da plateia, perceberam o detalhe de ter sido influenciado pelo jogo de luzes coloridas.

Neste viés, após a eleição do espetáculo “História Viva” como fonte de estudo, pretende-se envolver os participantes do evento com a práxis da performatividade da luz e a visualidade e visibilidade do espetáculo. Propondo aos discentes realizar a produção do uso da iluminação cênica de suas performances concomitantemente com a elaboração dos outros elementos cênicos componentes do espetáculo (cenário, figurino, roteiro, iluminação, som etc.).

Nesta presente proposta de estudo, pretende-se introduzir conceitos e ensinamentos básicos de como produzir e pensar a iluminação cênica no contexto do espetáculo que eles devem produzir. Buscando viabilizar e adaptar (quando necessário) os recursos materiais disponíveis no câmpus, às ideias e construções dos alunos. Além de, instigá-los a pensar a dialética da performatividade da luz correlacionadas com questões de visualidade e visibilidade. Visando comprovar e desenvolver o uso e a importância da iluminação cênica no ambiente escolar.

A justificativa do estudo é de comprovar a relevância da performatividade da iluminação cênica buscando demonstrar a dialética da visualidade no âmbito das performances apresentadas no espetáculo “História Viva” do IFG/LUZ, e assim projetar novas formas de diálogos com métodos pedagógicos para desenvolvimento do uso de iluminações cênicas em atividades escolares. Além de, possibilitar maior visibilidade para o câmpus na área de artes cênicas e servir de base para outros estudos.

Como objetivos gerais, pretende-se estudar a performatividade da luz e em seguida elaborar propostas de atividades práticas em oficinas para introduzir esse olhar e conhecimento enquanto elemento pedagógico. Além disso, a iluminação cênica e sua relação dialética será questionada na construção do discurso teatral como sujeito ou objeto e suas influências no espetáculo “História Viva”.

E como objetivos específicos, será realizado um levantamento de dados e revisão bibliográfica acerca da performatividade da luz utilizando como fonte de pesquisa: livros, artigos e outras literaturas científicas. Além disso, oficinas de introdução à iluminação cênica utilizando metodologias de pedagogia participativa serão propostas. Ademais, atividades que têm como proposta exercitar a percepção acerca da performatividade da luz. A criação e produção do espetáculo

“História Viva” sob a perspectiva da construção do discurso e a influência da iluminação cênica nas performances dos alunos do IFG/LUZ será avaliada e discutida. Por último, os dados coletados sobre a recepção dos discentes a respeito da performatividade e visualidade da Iluminação cênica em suas apresentações teatrais serão avaliadas e analisados.

Pretende-se estabelecer um cronograma de pesquisa conjuntamente com o cronograma da disciplina de história do professor Reinaldo do IFG/LUZ visando viabilizar o estudo. Geralmente este espetáculo “História Viva” ocorre no segundo semestre, mais precisamente no mês de setembro. Está sendo estudado a possibilidade de se realizar a pesquisa presencial com os alunos no próximo ano letivo para os possíveis ajustes e adequações da pesquisa.

Para a metodologia, planeja-se utilizar o método estudado por Tripp (2005) referente à pesquisa-ação que consiste na interação participativa e cooperativa entre o pesquisador e o pesquisado, também problematizado pelo autor “como uma variedade de investigação-ação” (Tripp, 2005, p. 463). E pelo conceito trabalhado por Severino (2013) que busca compreender a situação com vistas à modificá-la “O conhecimento visado articula-se a uma finalidade intencional de alteração da situação pesquisada” (Severino, 2013, p. 93). Neste viés, além de possuir característica de análise de uma problemática, realiza um diagnóstico, e a pesquisa-ação estuda uma proposta que visa mudanças em busca de uma melhoria das práticas a serem analisadas.

Neste contexto de pesquisa-ação, o pesquisador irá realizar uma oficina com os participantes do espetáculo “História Viva”, em que consistira em uma iniciação e introdução à iluminação cênica e debate sobre os materiais e métodos que se tem disponível no câmpus e suas possíveis adaptações, baseando-se nas diretrizes metodológicas de introdução à iluminação e utilizar-se-á dos métodos de projeto, mapeamento e roteiros de luz contempladas por Assis (2016). Além de, caso seja imprescindível, será disponibilizado pelo autor da pesquisa alguns recursos próprios (elipsoidal, Fresnel, PAR 64 e PC - plano convexo) para um melhor desenvolvimento dos estudos e trabalhos.

Além disso, através de uma mesa redonda pretende-se pontuar a influência do uso da iluminação cênica sobre a perspectiva da contagem da história do espetáculo “História Viva”. Por fim, será conduzido pelo pesquisador aos alunos, uma

proposta de construção da performance e solução da problemática da dialética do uso e do não uso da iluminação como sujeito com objetivo de estudar e desenvolver métodos pedagógicos de se inserir o estudo da performatividade, visibilidade e visibilidade da iluminação no âmbito do IFG/LUZ, concomitante com a elaboração das peças teatrais.

Durante a elaboração e após a execução do espetáculo “História Viva”, será efetuado uma avaliação do processo com a aplicações de questionários físicos para todos os participantes da pesquisa, incluindo o público do espetáculo, com o auxílio dos métodos de produção e elaboração de questionários propostos por introduzir Vieira (2009), em que serão elaboradas questões fechadas (diretas – sim ou não) e abertas (o pesquisado irá expor sua opinião). Concomitante, será realizado um estudo de caso fundamentada na proposta por Severino (2013), que consiste em concentrar a pesquisa em um caso particular “significativamente representativo” (Severino, 2013, p. 94). Para as análises dos dados e dos resultados obtidos no estudo, serão trabalhados rigorosamente com relatórios qualificados e embasar-se nos métodos e critérios de categorização do Bardin (1977) que versa sobre ser semântico, sintático, léxico e expressivo. Além de realizar-se um feedback com os envolvidos na pesquisa, expondo os resultados da pesquisa por meio de uma mesa redonda e diálogos para possíveis melhorias para as futuras pesquisas.

A pesquisa será desenvolvida no teatro do IFG/LUZ, o qual possui 336 lugares. O palco possui 96 metros quadrados (sendo doze metros de largura - boca de cena - e oito metros de profundidade) além de possuir um proscênio de aproximadamente 42 metros quadrados (14 metros de largura e três metros de profundidade), como ilustram as imagens 01 e 02 capturadas em dois diferentes ângulos e pontos dentro do ambiente do teatro.

A superfície do piso do palco é feita por uma espécie de revestimento em vinílico como é possível visualizar na imagem 02. Além disso, o teatro conta com o seguinte Rider Técnico: cinco varas de luz manuais, sendo uma vara plateia (onde contém 8 refletores) e 4 varas sobre o palco (em que contém 4 refletores em cada exemplificadas através da imagem 03), totalizando 24 refletores modelos par led RGB de 54 leds modelo SL-154-3 (na imagem 03 demarcados com as setas verdes). Para o controle e comando utiliza-se o protocolo Multiplex Digital (DMX) através das duas mesas de iluminações DMX 512 de 192 cenas modelo LK-192 que ficam instaladas no interior da cabine, de frente para o palco, a aproximadamente 30

metros de distância do proscênio (como ilustra a imagem 02). A ligação entre as mesas e os refletores do palco são feitas através de cabos específicos.

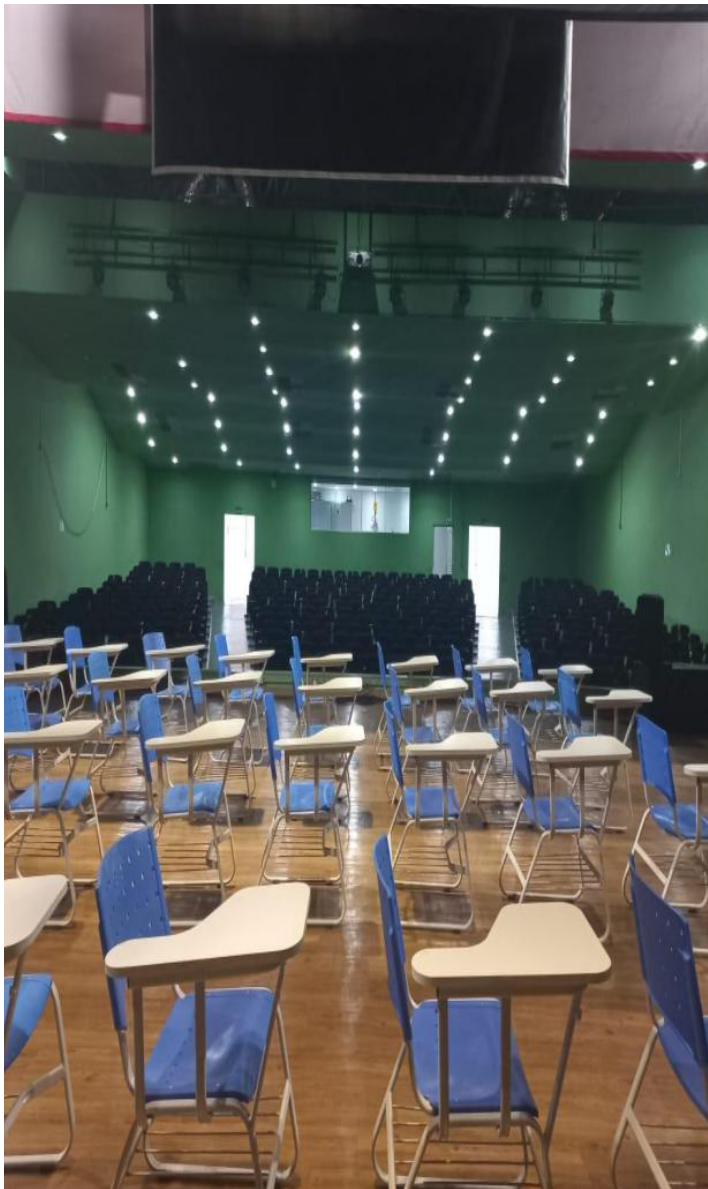
A iluminação do teatro do IFG/LUZ é restrita e não possui variedade de equipamentos e quando comparados com outros teatros, falta vários recursos. Porém, pelo contexto político e social que se vive no presente momento em que a pesquisa ocorre, pode-se dizer que os materiais disponíveis são suficientes para desenvolver o estudo e contempla minimamente todos os eventos institucionais atuais do câmpus.

Imagem 01 – Fotografia do teatro IFG/LUZ (visão da cabine)



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 02 – Fotografia do teatro IFG/LUZ (visão do fundo o palco)



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 03 – Fotografia das varas de luz do teatro IFG/LUZ



Fonte: Arquivo pessoal.

Referências

- ASSIS, Rodrigo Costa. *Design da Iluminação: iluminação cênica em um espetáculo teatral*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2016.
- BARBOSA, Ana Mae. O dilema das artes no Ensino Médio no Brasil. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 7, n. 13: maio, 2017.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução: Luís A. R. e Augusto Lisboa: Persona, 1977.
- BRACCIALLI, Felipe. Iluminação cênica: possibilidades de um sujeito em cena. *Revista Sala Preta*, Uberlândia, v. 15, n.2, 2015.
- BRASIL. *Lei nº 9.394/96*. Lei de diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1996.
- LUCIANI, Nadia Moroz. *Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador*. 2020. 241 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- LUCIANI, Nadia Moroz. Sobre a performatividade da luz: o mosaico. *Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, n. 8, p. 87-101, julho/dezembro, 2012.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, setembro/dezembro, 2005. p. 443-466.
- TUDELLA, Eduardo. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- VIEIRA, Marcio de Souza. As Reformas Educacionais e o Ensino de Artes. *Revista Cocar*, Belém, v. 5, n. 10, julho/dezembro, 2011. p. 65-71.
- VIEIRA, Sonia. *Como elaborar questionários*. São Paulo: Atlas, 2009.

CASCANDO BECKETT – UMA IMAGEM COMO OUTRA QUALQUER: LUZ, SOMBRAS, ESCURIDÃO E A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PERFORMÁTICO

CASCANDO BECKETT – AN IMAGE LIKE ANY OTHER: LIGHT, SHADOWS, DARKNESS AND THE CREATION OF PERFORMATIC SPACE

Allan Lourenço da Silva¹
Robson Corrêa de Camargo²

Resumo

Este trabalho é o registro/elaboração de construção da performance *Cascando Beckett* – uma imagem como outra qualquer, montagem do Grupo Máskara sob a encenação de Robson Corrêa de Camargo, adaptação para o palco da dramaturgia feita para rádio, de autoria do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989). As oficinas de montagem de *Cascando Beckett* tiveram início no ano de 2015 e a peça foi apresentada para a cena goiana no segundo semestre de 2016, entre os meses de agosto e setembro. O que se apresenta aqui são elementos do diálogo estabelecido entre o artista iluminador com o encenador durante esse processo, procurando compreender como os elementos constituintes do processo criativo de uma encenação, em suas incertezas, buscas e tentativas se estabelecem em

-
1. Graduado em licenciatura em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas; mestre e doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Professor de iluminação, direção de arte, som e imagem no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica no ITEGO em Artes Basileu França. Ator, iluminador e pesquisador do Máskara – Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, Teatro e Performance, Goiânia-Goiás. É integrante do grupo de pesquisa Jung, Memória e Sensibilidade, da professora Dra. Nádia Maria Weber Santos. E-mail: allan.doutorado@gmail.com.
 2. Idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG (Doutorado e Mestrado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. É fundador e Diretor do Grupo Máskara – Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Dança, Teatro e Performance. Cópias de trabalhos em <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>.

um entrelugar da luz, da sombra e da escuridão para a criação do Espaço Performativo de *Cascando Beckett*.

Palavras-chave: luz; sombra; escuridão; Cascando Beckett; Grupo Máskara.

Abstract

This work is the recording/elaboration of the construction of the performance *Cascando Beckett*: an image like any other, montage by Grupo Máskara staged by Robson Corrêa de Camargo, adaptation for the stage of the dramaturgy made for radio, by the Irish writer Samuel Beckett (1906-1989). *Cascando Beckett*'s assembly workshops began in 2015 and the play was presented to the Goiás scene in the second half of 2016, between the months of August and September. What is presented here are elements of the dialogue established between the lighting artist and the director during this process, seeking to understand how the constituent elements of the creative process of a staging, in their uncertainties, searches and attempts, are established in an in-between place of light, shadow and darkness for the creation of *Cascando Beckett*'s Performativ Space.

Key words: light; shadow; darkness; Cascando Beckett; Maskara Group.

Introdução

O Grupo Máskara, fundado em 2002 por Robson Corrêa de Camargo, é um Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, Teatro e Performances da Universidade Federal de Goiás. Desde a sua fundação, o grupo procura realizar pesquisas sobre o processo de construção de um espetáculo cênico. Para isso, busca ter em seu corpo cênico artistas que se enveredam pelo ramo da investigação da Cena. Como metodologia de pesquisa, o Grupo Máskara estabelece o seu processo criativo baseado no método experimental de tentativa e erro. A partir de determinada proposta, o grupo desenvolve um processo criativo conhecido como teatro experimental no qual todos os seus partícipes estão envolvidos num processo de mútua colaboração.

Nesse sentido, *Cascando Beckett*, um espetáculo sem um texto dramático, ou roteiro ou uma história definida, estruturou-se num processo criativo de pesquisa experimental das diversas áreas do fazer teatral que podem se colidir, dentre elas, a da iluminação. O ato de iluminar uma dramaturgia de Samuel Beckett sob a encenação de Robson Corrêa de Camargo procurou, em um estado limiar da luz,

da sombra e da escuridão, seus prelúdios, suas fronteiras e passagens, seus atravessamentos. Não é simplesmente o acender de uma luz, contar uma história, ou deixar alguém no claro ou escuro, mas pensar em como esses fenômenos adentrariam a cena para criar o espaço performático da encenação em suas múltiplas camadas perceptivas. No *Máskara*, o processo criativo da iluminação de um espetáculo precisa se estabelecer amalgamado em um entrelugar do simbólico, do imagético e do dramático.

O ato de iluminar em *Cascando Beckett* ultrapassa o estado mimético e verossímil do que está sendo apresentado. Não se trata mais apenas de criar uma iluminação dentro dos princípios naturalistas ou realistas em seu ato de fotografar ou imitar a realidade, mas de estabelecer um processo no qual se produzam novas camadas de significados.

A filosofia pragmática de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em *O olho e o espírito* (*L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1961), desenvolve a necessidade de se fazer falar o espaço e a luz, pois a visão deve mostrar mais que ela mesma. Para Merleau-Ponty:

A luz é redescoberta como ação à distância, e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma. [...] Sua transcendência não é mais delegada a um espírito (sic) leitor que decifra os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e que faria o mesmo se jamais houvesse habitado um corpo. Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. (Merleau-Ponty, 2004, p. 33).

Assim, o ato primeiro de percepção espacial é determinado pela luz em seu embate com a escuridão, entrecruzada pela sombra, que promove a interação desses fenômenos com a visão/sentidos, possibilitando novas leituras de mundo/universos e do próprio ser humano. Por meio da luz e de sua ausência, o espaço é permeado pelas sombras que as entrecruzam, daí pode-se perceber as distâncias, os contrastes, as cores, as alturas, larguras e profundidades, entre outros elementos que esse espaço contém. Se a luz fala, não se pode negar a presença da sombra e da escuridão em seus espaços sonoros.

Giorgio Agamben (1942-) adensa a questão ao apresentar essa relação luz/escuro como marca de um tempo em seu livro *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009) - *Che cos'è il contemporaneo?* (2007). Primeiramente, ele apresenta uma definição do que é contemporâneo, afirmando ser “aquele que mantém fixo o olhar no

seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (2009, p. 62)”. Continua Agamben: “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2009, p. 63)”. Agamben, então, pergunta “o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? Ele mesmo responde:

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009, p. 63-64).

Agamben (2009, p. 65) descreve que “as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz”, e conclui (2009, p. 65): “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros”.

Como vemos, o processo de ser contemporâneo para Agamben se estrutura na interação desses fenômenos, “perceber no escuro do presente essa luz”. Assim, o processo de criação de um espetáculo precisa ser estruturado de forma a pensar esses fenômenos como princípio ativo, iluminar sem luz os cantos escuros e ensombrecer o que aparenta.

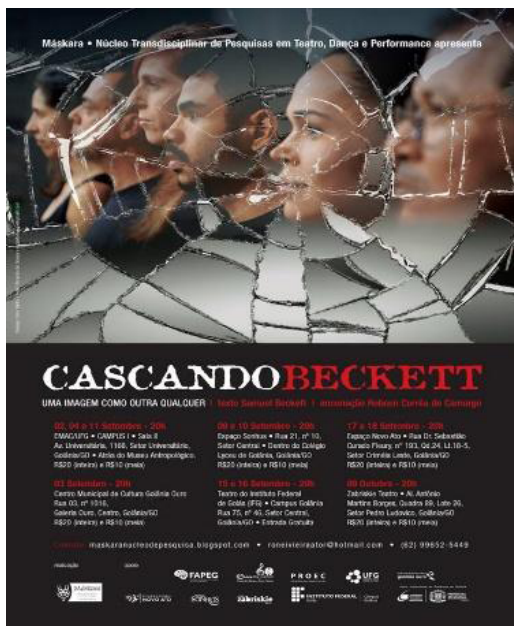
A luz dentro de um espetáculo teatral se fundamenta, portanto, a partir dos princípios ativos da escuridão e da sombra, pois cada um desses fenômenos tem propriedades que podem ampliar o potencial imagético/poético e dramático de uma encenação. O que se mostra não é tão importante.

Cascando Beckett e a criação da imagem

O processo de estudo dos elementos da teatralidade moderna, no caso do *Máskara* os fenômenos luz, sombra e escuridão, permite uma pesquisa sobre a criação do espaço performático em seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos. Embasados por nossas pesquisas práticas e teóricas anteriores, partimos

para analisar a criação da iluminação na produção do Grupo Máskara da peça *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*.

Imagem 1 – Cartaz de divulgação



Fonte: Arquivo do Grupo Máskara (2016).

A procura por escurecer e encontrar nossas galáxias distantes foi a base para a imersão em *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*. A equipe esteve por quase dois anos ensaiando/inventando/repetindo/entendendo diariamente esse texto de Samuel Beckett para construir uma imagem que incorporasse os desejos retidos. Essa montagem foi uma adaptação de uma das peças de Beckett para rádio, com o nome original de *Invention Radiophonique Pour Musique et Voix (Invenção radiofônica para música e voz)*. Uma invenção que, para rádio, recusa o corpo que se apresenta. A montagem, em si, já era uma busca do lado ausente, escuro dessa obra.

Cascando é uma peça para rádio de Samuel Beckett, escrita em francês em dezembro de 1961. Seu título é um pouco maior, ***Invention Radiophonique pour musique et voix (Invenção radiofônica para música e voz)***. Sua primeira transmissão foi feita na França em 13 de outubro de 1963 com Roger Blin (L'Ouvreur), o primeiro diretor de Esperando Godot, e Jean Martin (La Voix). A peça foi original-

mente chamada de **CALANDO**, um termo musical que significa diminuindo ou decrescendo, que pode envolver o tempo musical ou a intensidade. **Cascando** é também o título de um curto poema de Beckett de 1936. (Camargo, 2016, s/p).

Sim, uma peça criada por Samuel Beckett inicialmente para ouvir. Uma escrita que procura proporcionar, através da palavra escrita/falada, uma nova experiência pela relação audição/imaginação. Beckett procura, portanto, a palavra escrita/falada como instigadora para que o ouvinte enverede pelo hemisfério (des)conhecido de si mesmo, provocando sensações e novas experiências pela sua dramaturgia silente. Então, temos, por meio do processo de montagem da peça *Cascando*, de uma outra forma, a procura de um outro *Godot* sobre os pés de um Curupira. Surge o desafio de pensar uma imagem que, além de traduzir o pensamento de Beckett, pudesse provocar sensações corporificadas sem uma história aparentemente construída. Assim, Robson Corrêa de Camargo relata:

Como sempre, nas montagens do Máskara, procuramos uma leitura particular de Beckett, um diálogo com nossas paixões. Não é nosso objetivo procurar uma cópia fiel do que supostamente teria sido proposto pelo autor em algum teatro hoje inexistente, nem o de ser diferente. Procuramos, nas vozes e silêncios de Beckett, um diálogo com seus escritos, com suas palavras, imagens esboçadas de seu processo criativo. (Camargo, 2016, n/p).

A primeira questão que se levanta é a de que o Máskara procura ter uma leitura particular das obras de Samuel Beckett. Ou seja, o grupo não compra leituras prontas e determinadas por outros leitores, não segue cadernos de direção de montagens feitos em outras culturas e ocasiões, mas pelo seu próprio processo de leitura/entendimento busca construir as suas experiências criativas com um olho na contemporaneidade e em seu local de existência e raiz. Isso nos leva à segunda questão: a busca de uma autonomia criativa particular que se estabelece, então, como uma proposta estética da experimentação.

Para tanto, Corrêa de Camargo, junto com sua trupe, busca desenvolver pesquisas tanto práticas quanto teóricas e laboratórios de experimentação que possam desvelar e revelar os segredos de uma montagem cênica. Por isso o encenador e a sua equipe trabalham para desenvolver, em suas vivências e experimentações teatrais, um processo criativo que, por consequência, possa estabelecer uma identidade do Grupo do Máskara. Uma identidade, como estamos falando em arte, que se reconstrua e se questione a cada momento. Essa identidade se constitui

no processo de produção da encenação e em sua procura por uma imagem única, primeira. Assim, surge outra questão: a produção da encenação para a construção de uma imagem que dialogue com sensações múltiplas e diferenciadas, que não se destinam apenas ao entender lógico primeiro.

A busca por uma imagem total se constitui como um fator emblemático no Grupo Máskara por entendermos que nela se imbricam vários elementos da teatralidade moderna. É na interação desses elementos que a dramaturgia escrita se amalgama na dramaturgia da encenação. Assim, o encenador Corrêa de Carmo procura, em uma síntese, desvelar o mistério teatral na totalidade de sua obra pela união de todos esses elementos mobilizados pelos atores criativos que estimulem propostas e percepções. Toda a equipe técnica artística apresenta, então, figurinos, maquiagem, acessórios, sonoplastia, cenografia, iluminação e dramaturgia que caminhem nesse sentido e não necessariamente o de uma unidade.

O Máskara procura compreender/equacionar a dramaturgia cênica como uma totalidade. É nessa totalidade que temos, pela interação desses elementos, o processo da criação da imagem. Para melhor compreendermos sobre a importância da imagem no teatro contemporâneo e no Máskara, trazemos o pensamento de Patrice Pavis:

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula ou ação. Havendo reconquistado completamente sua natureza visual de representação, *o teatro de imagens* chega mesmo a recorrer a uma sequência de imagens e a tratar os materiais linguísticos e actanciais como imagens ou quadros. (Pavis, 2011, p. 204).

Entende-se, a partir da exposição de Pavis, que o ato de se pensar uma produção teatral se baseia na feitura da imagem, muitas vezes construída em oposição ao texto, à fábula ou à ação dramática ou independentemente deles. Essa questão é fundamental para refletirmos sobre o processo criativo da imagem no Máskara, pois o encenador, ao pensar sobre a feitura de suas encenações, procura não necessariamente construir um estado mimético de representação. A imagem se encontra, muitas vezes, em oposição, outras em comentário, outras independente do fato textual. Pode-se dizer que se aproxima de uma composição em suíte, em que diferentes relações se apresentam a cada momento sem necessariamente uma ordem.

Uma imagem é produzida com intenção muito além de representar algo, ela se presentifica em sua multiplicidade de sensações, produzindo diálogos, sentidos e memórias que colocam o espectador no território das (in)certezas. Procura-se, para recuperar Agamben (2009), colocar o ato artístico, o teatro, a performance, atores e espectadores frente às trevas do presente.

Essas (in)certezas produzidas pelas imagens, em sua forma poética e dramática, permitem que cada espectador tenha a sua própria percepção da obra teatral, num processo de imersão. Ou seja, a sua experiência estética se estrutura na liminaridade, entre o grotesco e o sublime, nas suavidades e tensões, entre a prosa e o lirismo, entre o profano e o sagrado, entre a luz e a sombra. Carl Gustav Jung (1875-1961) talvez nos ajude, ao apontar em *O Eu e o Inconsciente* (2015, p. 130) que: “A “forma-viva” precisa de sombras profundas a fim de revelar sua realidade plástica. Sem as sombras, ela fica reduzida a uma ilusão bidimensional ou então a uma criança mais ou menos bem-educada”. São sombras profundas que solicitam outras formas de luz ou ausências dela.

É sobre o limiar desse processo estético experimental e produtor de múltiplas experiências que se há de pensar sobre a feitura da encenação *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*. Uma dramaturgia de Samuel Beckett feita inicialmente para ser ouvida, na encenação de Corrêa de Camargo é, também, para ser vista e sentida em suas múltiplas possibilidades.

Há, nessa montagem, um entrelugar que se estabelece no limiar do real e do imaginário, da dramaturgia textual e da cênica, da audição e da visão na criação de um espaço performático. Após um período de discussões interessantes sobre o papel desses fenômenos na produção da imagem e do espaço performático, este foi configurado entre a luz e a sombra, envolto da escuridão para a produção e para a revelação das imagens alternadas de *Cascando Beckett*.

O processo de se pensar a luz no Máskara ultrapassa os seus potenciais mímicos e verossímeis, além, é claro, de sua funcionalidade. Não é simplesmente iluminar, mas produzir potenciais dramáticos e poéticos que possam intensificar a dramaturgia visual tanto em seus aspectos estéticos quanto simbólicos. Esse ato de iluminar um espetáculo no Máskara se estrutura na liminaridade da luz e da sombra em sua interação com a escuridão. Esses fenômenos, como demonstrado aqui nessa pesquisa, se constituem como fatores de relevância para

a compreensão do espaço performático e da imagem, pois sob eles os nossos dramas sociais são velados e desvelados.

Assim, os personagens do drama expõem seus conflitos internos e externos trazendo a consciência por meio da incidência de luz as suas sombras projetadas da escuridão do seu inconsciente coletivo. A presença desses fenômenos na psique humana permite-nos refletir sobre a importância deles na construção da individuação das personagens e do nosso próprio *self*. Em Jung, encontramos o seguinte pensamento:

Uma vez que a natureza humana não é constituída apenas de pura luz, mas também de muita sombra, as revelações obtidas pela análise prática são às vezes penosas e tanto mais penosas (como é geralmente o caso) quanto mais se negligenciou, antes, o lado oposto. Há pessoas que se abalam excessivamente com essa descoberta, esquecendo que não são as únicas a possuírem um lado sombrio. Entregam-se a uma depressão exagerada e começam a duvidar de tudo em si mesmas, nada lhes parecendo correto. (Jung, 2015, p. 29-30).

A presença da sombra, não somente da luz, permite repensar o ato de produção teatral em seu sentido estético e simbólico, pois a feitura do drama precisa ser construída nas tensões ou nos conflitos que se estruturam na interação desses fenômenos. Como o pensamento do Jung, não podemos conceber a feitura de uma iluminação apenas pela sua luz, negando assim os outros lados: a sombra e a escuridão.

Somos seres humanos que nos configuramos como sujeitos que se encontram num eterno velar e desvelar de si mesmos e do mundo no qual vivemos. Na interação desses fenômenos, imagens naturais e simbólicas são reveladas ou construídas na escuridão do nosso inconsciente coletivo. No encontro da luz e da escuridão, imagens arquetípicas são, também, projetadas como sombras em sua natureza dual: o bem e o mal. Nesse sentido, na dualidade da sombra, em sua interação com a luz e a escuridão, nossa percepção de mundo e do Eu vai sendo construída e as nossas performances tanto artísticas quanto culturais são produzidas. Portanto, nesse ato de interação cria-se um espaço performático, vivo e pulsante que se modula de acordo com a presença desses fenômenos.

É nesse entrelugar da luz, da sombra e da escuridão que o espaço performático da peça *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer* foi produzido. Nele, todos os conflitos foram velados e desvelados e, principalmente, imagens aden-

traram a nossa visão produzindo novas percepções espaciais e temporais. Portanto, podemos iniciar uma compreensão da configuração da imagem por meio da interação da luz, da sombra e da escuridão na/e para a criação do espaço performático em *Cascando Beckett*.

***Cascando Beckett* e a criação do espaço performático entre a luz, a sombra e a escuridão**

Imagem 2 – *Cascando Beckett*: a luz, a sombra e a escuridão - Dramaturgia de Samuel Beckett. Encenação de Robson Corrêa de Camargo. Cenografia da Luz: Allan Lourenço



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Allan Lourenço (2016).

Entre o espaço real e o espaço performático se inicia a produção do pensar o lócus de encenação da peça *Cascando Beckett*. O dilema de procurar um espaço físico que se constitua em um espaço imagético da peça é fundamental em uma produção teatral. Isso ficou bem esclarecido em Edward Gordon Craig (1972-1966) quando ele procurou pensar o espaço a tal ponto de desenvolver sua teoria do quinto palco, embora devido a questões financeiras, dentre outras, ele tenha permanecido no *Espaço Italiano*, espaço real mais tradicional desde a era barroca à contemporaneidade.

O *Palco Italiano* com sua estrutura tradicional de caixa cênica com varas de luz, varas de cenários, maquinaria, urdimento, coxias, alçapão e plateia frontal é um dos espaços mais utilizados para a produção de espetáculos que visam ao efeito ilusionista, mimético, simbólico entre outros. Entretanto, esse não é apenas um único local para a produção de uma peça teatral. Há, também, os espaços teatrais em forma de arena, de semiarena, o elisabetano e os não convencionais, como espaços cotidianos.

Esse conhecimento sobre os espaços reais de atuação é importante para a compreensão dessa pesquisa sobre os fenômenos da luz, da sombra e da escuridão em *Cascando Beckett*. Isso devido ao pensamento de Corrêa de Camargo, que procura compreender o mundo como um espaço de encenação. Através desse ato, o encenador busca estruturar os seus processos criativos entre os espaços convencionais e os não convencionais de encenação.

Essas múltiplas possibilidades de espaços reais convencionais e não convencionais instigam o encenador e sua equipe a pensarem sobre o ato de produção em seus múltiplos aspectos e, dentre eles, o da locomoção. Para realizar essa empreitada, a equipe criativa, sob a batuta do encenador, precisa organizar todos os equipamentos para que, ao se deixar o espaço de origem, a encenação possa ser realizada com a mesma qualidade estética também na produção de materiais que sejam viáveis para todos os tipos de espaços, embora nem sempre isso seja fácil de fazer.

Essa abordagem inicial do espaço real é fundamental para se pensar o espaço performático de *Cascando Beckett*. Essa montagem se estrutura, portanto, em um espaço não convencional de encenação, cujo desafio para o encenador e sua equipe é a criação da imagem. O espaço não convencional escolhido pela direção foi a Sala 8, pertencente à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Essa Sala é localizada no Campus I da UFG, nos fundos do Museu Antropológico e do prédio da Faculdade de Farmácia, no Setor Universitário. A Sala 8 tem como estrutura um espaço tridimensional de 10 a 15 metros de largura, de 20 metros de profundidade e de 4 a 5 metros de altura. Há, nela, apenas uma entrada, um minipalco, 8 janelas e alguns ferros de sustentação do telhado, paredes pintadas de preto e algumas lâmpadas fluorescentes tubulares para iluminar o espaço no dia a dia.

Nesse contexto, adentramos no entrelugar da encenação de *Cascando Beckett* que se estabelece no limiar desse espaço real apresentado e na criação da encenação do Máskara. Primeiramente, passamos pela compreensão do texto encenado. Em seguida, vieram os ensaios do elenco e as dúvidas e propostas levantadas por eles junto ao encenador. Depois, a presença de uma cenografia simbólica. Por último, passamos à utilização de um processo de criação de iluminação permeada pela luz, sombra e escuridão.

Desse modo, o espaço performático de *Cascando Beckett* se constitui de todos esses elementos para a produção de uma IMAGEM SIMBÓLICA. Para Jaffé in Carl Gustav Jung:

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) e até mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial. (Jung, 2008, p. 312).

Assim, uma peça de teatro pode se constituir de potenciais simbólicos para a produção de uma imagem poética e dramática. O espaço performático pode se estruturar como simbólico por meio dos elementos constituintes de sua encenação. De fato, percebemos esse potencial simbólico na criação de Corrêa de Camargo também em sua concepção do cenário em parceria com o cenógrafo goiano Wagner Gonçalves dos Santos. Eles produziram uma cenografia simples e, ao mesmo tempo, complexa, baseada em janelas como sendo os olhos, e sua base o sistema neural humano.

Portanto, essa cenografia ultrapassa, em si mesma, qualquer ideia de imitação da realidade, se estruturando em um processo simbólico devido às suas significações para além dos limites concretos da consciência humana. Temos em *Cascando Beckett* uma cenografia que procura estabelecer um processo criativo que ultrapasse a imagem real. Nela, os atores buscam, ao abrirem janelas ou olharem pelas suas frestas, produzirem uma nova ordem na recepção da imagem. É um jogo, proposto pelo encenador, entre quem está observando e quem é observado. E esse jogo se torna mais veemente principalmente por essa montagem se estabelecer em uma visão frontal e ao mesmo tempo produzir uma relação íntima

entre atores e espectadores, havendo, assim, uma mudança de percepção através do jogo estético proposto. Podemos observar essa relação na imagem abaixo.

Imagem 3 – *Cascando Beckett* – a escrita cenográfica - Na foto, os atores: Deusimar Gonzaga, Carlos Campos, Karine Ramaldes e Bruno Pina



Fonte: Arquivo do grupo. Foto: Robson Corrêa de Camargo (2016).

Percebemos, nessa imagem, quatro personagens em seu espaço íntimo, e ao mesmo tempo coletivo, que olham por janelas que se abrem às avessas. Por essas janelas abertas ao contrário, os atores, em suas respectivas personagens, procuram estabelecer um jogo com os espectadores que provoque a sensação de estarem adentrando em seus mundos particulares e universais. É como se entrassem no inconsciente coletivo dos espectadores, instigando-os a revelarem os seus segredos mais íntimos, através das janelas que seriam os seus olhos, e por elas teriam acesso ao seu sistema neural, ou psique.

Há, em *Cascando Beckett*, um espaço real que se transforma em performático na relação da luz e da sombra envolta na escuridão. Nesse espaço, modificado por esses fenômenos, dramas são estabelecidos em um jogo íntimo entre os atores e a plateia, de modo que se intensificam pela imagem poética criada. No intrincado jogo da encenação, todos os elementos da teatralidade moderna (dramaturgia, atores, cenografia, figurino, sonoplastia, maquiagem, acessórios e iluminação) se

unem para promover, por meio do olhar do encenador, uma dramaturgia visual capaz de possibilitar múltiplas percepções e sensações. O encenador procura, assim, estruturar um processo criativo que possa proporcionar, para cada espectador, uma percepção particular da obra de Samuel Beckett.

Nesse sentido, Robson Corrêa de Camargo procura estabelecer um processo no qual cada elemento seja pensado com cautela e dentro de uma pesquisa séria para a produção da encenação. Para isso, ele instiga os seus parceiros criativos para o ato da pesquisa, oferecendo elementos chaves para que a proposta seja estabelecida dentro de uma coerência estética. Ele, como um regente da obra, precisa conduzir todos em um mesmo objetivo para que sua concepção venha a se concretizar.

Essa condução do encenador é de extrema importância em um processo criativo que pretenda se estabelecer como uma obra de arte teatral. Principalmente quando, no mesmo processo, existem várias mentes pensantes e atuantes, a figura do encenador dá o norte à encenação e conduz a montagem como um quebra-cabeça, unindo e provocando as diversas áreas do fazer teatral e evitando que cada puxe” o processo criativo para o seu lado.

Uma dessas provocações de Corrêa de Camargo foi com a área da iluminação. O encenador, ao apresentar as suas ideias sobre a montagem de *Cascando Beckett*, propôs que realizássemos um trabalho de iluminação que fosse capaz de lidar com o potencial simbólico e a perseverança da memória. E mais ainda, que pudesse produzir em uma imagem um espaço que transitasse entre o onírico, o real e místico. Para tanto, esse trabalho de iluminação precisou abarcar, também, um espaço real não convencional o potencializando para produzir o espaço performático da encenação. Um espaço performático que era dividido entre os atores Deusimar Gonzaga, Carlos Campos, Karine Ramaldes, Bruno Pina, as coreógrafas dançarinas/*performers* Elisa Abrão e Warla Paiva e, por fim, um terceiro personagem: o público.

Desse modo, a criação da iluminação de *Cascando Beckett* teve o desafio de estabelecer-se por toda essa estrutura criada pelo encenador. A iluminação estava entre o ato de direcionamento do olhar e a criação de um espaço performático que se estruturava no limiar do onírico, do místico e da psique humana. Assim, chegou-se à decisão para a iluminação em sua cor/luz azul, que vinha das laterais e do fundo do palco e que incidia diretamente no espaço dos atores. A incidên-

cia dessa luz/cor colocava-os nesse espaço onírico, tempo e espaço determinados. Esses atores transitavam num espaço onírico que, ao se encontrar entre a luz, a sombra e a escuridão, proporcionava imagens reveladoras de um inconsciente coletivo. Nesse sentido, os atores ao abrirem as janelas, recebiam uma quantidade grande de incidência de luz dourada, a qual desvelava a imagem real traduzida na figura do espectador.

Ao olhar essa realidade, na grande incidência de luz, os atores procuravam, em suas personagens, pontos de sombras e escuridão para velar a realidade dura exposta pela luz adentrando as janelas. Nesse momento, não havia mais a sensação de estarmos na Sala 8, mas em um entrelugar do real e do onírico, sem tempo/espaço definidos. Um espaço/tempo em que, por uma hora de encenação, parecia termos a sensação de estarmos em um lócus em que eles possuem outras medidas. E isso foi importante para percebermos o espaço místico existente entre a plateia e os atores.

Esse espaço místico se encontrava nas quatro extremidades do palco, sendo a primeira frontal, a segunda e a terceira as laterais e a quarta o fundo do palco. Eram extremidades iluminadas à luz de velas e por duas luzes de refletores elipsoidais, ambas recortadas na frente e no fundo do palco incidindo de lados opostos. As velas no chão demonstravam um espaço e criavam ao mesmo tempo um caminho a ser seguido. Assim, instigados pela proposta do encenador, procuramos realizar um trabalho criativo de iluminação o qual ressaltasse os potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos da luz, da sombra e da escuridão em *Cascando Beckett*.

Considerações finais

O Máskara se estabelece como um grupo de pesquisa que visa ao estudo da luz, da sombra e da escuridão na criação da imagem em seu potencial simbólico, poético e dramático. Nesse sentido, o que afiançamos aqui é que esses potenciais ficaram ainda mais evidentes quando demonstramos que, pelo ato de interação, eles produziam estados liminares e de entrelugares. Assim, é preciso compreender que um processo de criação de iluminação precisa se estruturar sempre no desvendamento de novas possibilidades estéticas e técnicas. Nessa montagem,

ficou evidente a presença de uma escrita dramática, proposta pelo encenador Robson Corrêa de Camargo, para estruturar a luz, a sombra e a escuridão.

Por fim, compreendemos, nesse trabalho, a importância de um estudo dos fenômenos da luz, da sombra e da escuridão não apenas em seus fatores físicos, mas também em seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos. As propriedades encontradas nesses fenômenos fortalecem uma nova percepção deles na vida cotidiana e na escrita da cena. Não se trata de estudar exclusivamente a luz como único elemento importante de iluminação, mas desvelar as propriedades ativas da sombra e da escuridão, como bem apontou Merleau-Ponty e Giorgio Agamben. Essa pesquisa prática/teórica, a partir desses fenômenos, pôde, portanto, produzir o potencial imagético e dramático por meio do simbólico na criação da imagem teatral em *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*, na montagem do Grupo Máskara, sob a encenação de Robson Corrêa de Camargo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro; Editora Bertrand Brasil, 1989.

CAMARGO, Robson Correa de. *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*. Máskara Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Teatro, Dança e Performace, 2016.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EM BUSCA DE ESSÊNCIAS POSSÍVEIS: A COMUNICAÇÃO E O FENÔMENO CÊNICO

EN BUSCA DE ESENCIAS POSIBLES:
COMUNICACIÓN Y FENÓMENO ESCÉNICO

Thiago de Lemos Santana¹

Marlini Dorneles de Lima²

Resumo

Os escritos que seguem compõem o processo de investigação de mestrado, desenvolvido no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, intitulado “*Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia*”. O presente trabalho se propõe a abordar os aspectos da comunicação sensorial e do fenômeno cênico a partir de uma perspectiva fenomenológica da percepção. Buscamos estabelecer conexões entre possíveis essências destes fenômenos comunicacionais nas diferentes formas de relações de representação, para tal consideramos os processos intercorporais estabelecidos entre os órgãos dos sentidos e o espaço/objeto. Para tal abordagem buscamos, dentre os embasamentos teóricos, os estudos de Merleau-Ponty (1996) com suas abordagens sobre a percepção corporal, de Sarraf (2013) e seus

-
1. Licenciado em Artes Cênicas pela UFG, em Pedagogia pela Faculdade Única de Ipatinga (FUNIP) e graduado em Propaganda e Marketing pela Universidade Paulista (UNIP). Especialista em Educação, Desenvolvimento Humano e Inclusão Escolar pela Universidade de Brasília (UnB) e em Arteterapia pelo Instituto FACUMINAS. Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Cenotécnico efetivo do Centro Cultural UFG. Coordenador Pedagógico e de Cultura do Instituto Arte e Inclusão (INAI).
 2. Docente do Curso de Licenciatura em Dança e vice coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena ?EMAC- da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Arte pelo Instituto de Arte IDA- Universidade de Brasília- UnB. Foi Coordenadora das Ações Afirmativas da CAAF-UFG (2018-2021). É Diretora artística do Grupo de Dança Diversos (projeto de extensão da PROC-UFG), integrante do Núcleo Coletivo 22 (Goiânia), Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Investigação Cênica Núcleo Coletivo 22 (UFG), integrante do Núcleo de Estudos Africanos, Afrodescendentes e Indígenas (NEADI-UFG).

estudios sobre a comunicação dos sentidos, de Dubatti (2007) com suas abordagens sobre o convívio e suas implicações no fenômeno cênico e de Souza (2003) em seus estudos sobre as relações de representação. Esperamos com este estudo problematizar os aspectos hegemônicos do ver e do ouvir da comunicação no fenômeno cênico propondo um dilatar sensorial nos processos de composições cênicas visando uma recepção mais inclusiva.

Palavras-chave: percepção sensorial; comunicação sensorial; convívio; relações de representação.

Resumen

Los escritos que siguen componen el proceso de investigación de maestría, desarrollado en el programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás, titulado “Otros lugares desde donde se puede ver: accesibilidad comunicacional en espectáculos escénicos en Goiânia”. El presente trabajo propone abordar los aspectos de la comunicación y el fenómeno escénico desde una perspectiva fenomenológica de la percepción. Buscamos establecer conexiones entre posibles esencias de estos fenómenos comunicacionales en las diferentes formas de relaciones de representación, para ello consideramos los procesos intercorpóreos que se establecen entre los órganos de los sentidos y el espacio/objeto. Para tal abordaje buscamos, entre los fundamentos teóricos, los estudios de Merleau-Ponty (1996) con sus aproximaciones a la percepción del cuerpo, de Sarraf (2013) y sus estudios sobre la comunicación de los sentidos, de Dubatti (2007) con sus planteamientos sobre la convivencia y sus implicaciones en el fenómeno escénico y de Souza (2003) en sus estudios sobre las relaciones de representación. Con este estudio pretendemos problematizar los aspectos hegemónicos de la comunicación visual y auditiva en el fenómeno escénico, proponiendo una expansión sensorial en los procesos de composición escénica buscando una recepción más inclusiva.

Palabras Clave: percepción sensorial; comunicación sensorial; convívio; relaciones de representación.

Notas Introdutórias

O fenômeno cênico se revela cada vez mais complexo e vivo, não só no campo estético/ contemplativo/ reflexivo, como também nas relações humanas, sociais e políticas, as quais julgamos serem responsáveis pelas trans(forma)ções das linguagens cênicas que se destacam perante nossas percepções ao longo dos tempos. Ora como um campo vasto de reflexões sobre si e seu tempo, ora como arma e estratégia de dominação e contra dominação, na constante luta pelo poder e sua manutenção.

Há quem possa considerar as linguagens cênicas como sistemas de comunicação, e desta teoria não discordamos, afinal para que ocorra o fenômeno cênico havemos de ter minimamente uma pessoa atuante em cena e outra na recepção, no espaço conhecido como plateia ou “lugar de onde se vê”. Entre estas pessoas pode haver uma troca de informações, que para alguns estudiosos se dão pela estrutura textual, mas aqui, em uma perspectiva fenomenológica, talvez seja mais oportuno chamar esta textualidade de expressões da percepção. Estas expressões se dão continuamente nos lugares momentos vivenciados, por todas as pessoas envolvidas, nas relações estabelecidas no fenômeno cênico.

Estas expressões da percepção se dão de forma singular, partindo desde a disponibilidade sensorial de cada corpo, perpassando pelas operações psicológicas, históricas e culturais que determinam distintas formas de afetividade, às condições espaciais e físicas que determinam os acessos. Estas expressões da percepção podem ser manipuladas ou resultarem de um impulso emocional.

A expressão da pessoa atuante pode ser talvez o maior exemplo de percepção manipulada, por poder se tratar de uma experiência projetada, construída e ensaiada em laboratório de criação, pois assim se tem uma construção cênica resultante da organização de uma sequência de informações e saberes prévios, ou seja, produções de conhecimentos advindos de percepções vivenciadas anteriormente ou no ato da criação pelo indivíduo criador, sistematizadas para expressar com o seu espaço-corpo um novo conjunto de informações, que poderão ser percebidas por outros corpos ao entrarem em estado de relação com o outro corpo criador.

Os outros corpos, das pessoas que ocupam o espaço da plateia, poderão perceber informações emitidas no local de representação e reagirem de forma impulsiva e emocional, a depender da qualidade de conexão estabelecida no lugar momento em que ocorrer a relação entre artistas e espectadores, porém não se

trata de um fenômeno simples e lógico, afinal estes corpos em relação apresentam subjetividades e sensibilidades sensoriais diversas e distintas, e estes fatores também são determinantes das formas expressivas de cada corpo.

Temos, portanto, uma operação que não se trata simplesmente da emissão e da recepção de informações, como podemos deduzir primariamente sobre um sistema de comunicação. Encontramos no corpo emissor uma complexa gama de possibilidades expressivas, que podem recorrer a múltiplas estruturas sensoriais para estabelecer relações com outros corpos receptores e suas estruturas sensoriais disponíveis. Vale evidenciar que a alternância de papéis entre corpo emissor e corpo receptor determina a fluência e a energia gerada nas relações, mesmo quando manipuladas, expressando representações opostas aos afetos sentidos e experienciados por cada corpo em determinada experiência individual ou coletiva.

Neste raciocínio, identifica-se alguns termos que parecem conter pistas indispensáveis em nossa busca pelos aspectos essenciais possíveis do fenômeno cênico, assim como pelas possíveis formas de comunicação estabelecidas nele. São termos como espaço, corpo, cena, plateia, percepção, disponibilidade e sensibilidade sensorial, expressão manipulada e de impulso emocional, relações, subjetividade e singularidade. Termos estes, que podem ser reunidos em grupos de conceitos que se interseccionam em diferentes dimensões, chamados de convívio e representação.

Seguindo estas pistas, caminhamos em busca de uma expansão de nossas percepções sensoriais possíveis, e convidamos alguns estudiosos do teatro, da comunicação sensorial e da filosofia, para nos auxiliar na compreensão crítica, empática e contra hegemônica sobre diferentes possibilidades de comunicação no fenômeno cênico.

Percepções possíveis - consciência de si e do outro

A fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1996) nos convida a compreender as manifestações das experiências humanas para as percepções sensoriais e para o processo de conscientização das relações estabelecidas nos fenômenos.

Temos, aqui neste processo investigativo, dois fenômenos que se interseccionam e se complementam: a manifestação cênica e a comunicação. Nestes fenômenos notamos em comum o corpo humano, suas formas de expressão e produção de conhecimentos. Para percebermos as relações entre estes fenômenos,

tentaremos abordar inicialmente algumas compreensões sobre estas abordagens epistemológicas a fim de encontrarmos pistas para a compreensão de seus aspectos essenciais.

No fenômeno cênico a presença viva das pessoas, em convívio, é para o historiador e filósofo teatral Dubatti (2021), um de seus aspectos essenciais. Em seu relato em uma aula magna do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), ele nos diz que em 1993, quando tecia sua pesquisa doutoral, entrevistou o dramaturgo e ator Eduardo Pavlovsky, e na entrevista foi surpreendido por uma pergunta do entrevistado, na qual questionou sobre qual seria a temática investigada em relação a obra dele, e, em resposta, Dubatti diz ser o aspecto comunicacional, ao qual o Pavlovsky, em sua réplica, afirmou que sim, “há comunicação no teatro, mas não é o centro, e sim a dimensão existencial, experiencial, a dimensão de subjetividade do acontecimento” (Dubatti, 2021, tradução nossa), naquele momento Dubatti reelabora suas questões e passa então a buscar marcos epistemológicos que abordassem o conceito de acontecimento, de existência, de experiência e subjetividade, e principia seu trabalho em uma filosofia do teatro.

Dubatti defende desde então o convívio como algo essencial no fenômeno cênico. Ele o conceitua como o “encontro de dois ou mais homens, encontro de pessoas em uma encruzilhada cotidiana do espaço tempo”, e continua sua abordagem defendendo que sem o convívio “não há teatro, portanto podemos reconhecer nele o princípio - no duplo sentido de fundamento e ponto de partida lógico-temporal - da teatralidade” (Dubatti, 2007, p. 43, tradução nossa).

Estes conceitos identificados na abordagem de Pavlovsky sugerem com a dimensão existencial um latente desejo individual de compreensão sobre seu corpo em relação ao meio, indicam ação com a dimensão experiencial, com isso a relação entre os corpos e suas qualidades de presença, enquanto subjetividade sugere um retorno a si, às suas formas de percepção, de afetividade, consciência e produção de conhecimento. Esta trama conceitual nos indica, portanto, alguns dos processos constitucionais da cultura e da identidade cultural que se estabelecem a partir da convivência.

Até o presente momento abordamos aparentemente apenas o fenômeno cênico, porém já se faz possível notar as interseções e complementações estabelecidas com a comunicação, afinal nas experiências conviviais o corpo cria,

compartilha e interpreta mensagens uns com os outros a partir de suas percepções sensoriais, antes mesmo de codificar um sistema comunicacional complexo como são as linguagens cênicas.

Sarraf (2013) contribui neste sentido com seus estudos sobre comunicação sensorial em espaços culturais. Ela nos explica que a comunicação é estabelecida pelas mídias primárias, secundárias e terciárias. A mídia primária refere-se à comunicação dos sentidos, a secundária e a terciária à escrita e aos meios de comunicação em massa.

É importante ressaltar que há aqui uma consideração crítica quanto a compreensão sobre as mídias secundária e terciária, com ênfase na compreensão sobre comunicação de massa, por estabelecer relação direta com os processos de conscientização e saberes de si para um posicionamento contra hegemônico. Compreende-se, portanto, que “comunicação de massa” não se trata apenas de meios de comunicação como a televisão, o rádio, os jornais, revistas, entre outros, mas também de uma reflexão crítica embasada nas reflexões de Marilena Chauí (2008, p 59) acerca da construção de uma cultura dominante que “legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social”, que categoriza as pessoas usuárias destes meios de comunicação por “certas capacidades mentais ‘médias’, certos conhecimentos ‘médios’ e certos gostos ‘médios’, oferecendo-lhes produtos culturais ‘médios’” Chauí (2008, p. 60), por haver um demérito às potencialidades expressivas da percepção humana e ainda como estratégia de dominação, porém não aprofundaremos neste aspecto e sim dedicaremos neste estudo às reflexões referentes à mídia primária, ao campo comunicativo sensorial.

Em relação à mídia primária, Sarraf (2013) afirma que “toda comunicação começa e termina no corpo” (Sarraf, 2013, p. 25) e, que é no corpo que ocorre a primeira comunicação, ainda na experiência intrauterina, onde começa a desenvolver sua capacidade comunicativa de forma tátil, olfativa, gustativa e auditiva. Para a autora, a manutenção da mídia primária em todas as etapas da vida é importante para a perpetuação da condição humana e para a noção de alteridade.

Experimentos e estudos médicos já comprovaram que nossas primeiras imagens são interiores, endógenas, produzidas ainda na vida intrauterina. Não são de natureza visual, mas de natureza tátil... Mas as imagens visuais exteriores se

tornam tão numerosas, tão gigantes, tão chamativas, tão atraentes, tão sedutoras, que nos esquecemos de nossas próprias fantasias e sonhos... Os outros sentidos também geram imagens. Imagine uma imagem tátil com a lembrança de uma textura ou de uma forma, como aquela gerada pelo abraço de uma pessoa querida. E sinta uma imagem olfativa de um lugar específico, a casa de um amigo ou a casa de nossa infância na hora da preparação do almoço. Com exceção das imagens proprioceptivas, que somente podem ser endógenas, todas as outras – olfativas, visuais, auditivas, gustativas e táteis – possuem suas correspondentes exógenas. Assim, nossa memória possui arquivos de imagens sensoriais diversas. (Sarraf, 2013, p. 24).

Havemos de considerar, a partir destas abordagens de Sarraf e Baitello, que há uma diversidade de corpos, múltiplos, heterogêneos e singulares, todos com potencial de comunicação, de sistematizar e organizar suas percepções, independentemente da presença de todos os sentidos em um mesmo corpo, pois a comunicação dos corpos se dá primariamente por meio da sensorialidade, por um ou múltiplos sentidos. Com estas diversas formas de percepção se faz possível o convívio e as relações de representação.

Mas afinal o que leva as pessoas a buscarem o convívio e nele estabelecer formas comunicativas que gerem o fenômeno cênico? Como compreender que não se trata de um conflito epistemológico e sim de uma interseção, de uma complementação entre os dois fenômenos?

Em busca destas respostas encontramos na abordagem fenomenológica da percepção de Meleau-Ponty (1996) uma possibilidade de compreensão do convívio a partir das abordagens sobre o corpo, e conseqüentemente do fenômeno cênico e da comunicação, a partir das experiências sensíveis em uma condição espacial e temporal em que se encontram os corpos.

No livro *Fenomenologia da Percepção*, Meleau-Ponty (1996) discorre sobre uma ambigüidade nas concepções de corpo, presentes nos discursos clássicos, as quais compreendem o corpo a partir de uma racionalidade psicológica, reduzida ao mentalismo, e outra fisiológica, reduzida ao mecanicismo. O filósofo sugere, portanto, outra perspectiva, a do corpo próprio, que é constituído por meio de um outro corpo, considerando o sensível como essencial nas relações reversíveis e

intercorporais que constituem “o veículo do ser no mundo” (Merleau-Ponty, 1996, p. 122), a carne do mundo, o quiasma.³

Para Merleau-Ponty, isso se deve à forma como nos posicionamos frente ao mundo, como “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo”. (Merleau-Ponty, 1996, p. 230).

É através desse duplo movimento que surge essa superfície de contato que o filósofo francês chama de quiasma, “carne do mundo”, cujo conceito aponta para o instante no qual a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção. Essa diluição de fronteiras entre o corpo e o mundo faz com que a percepção não se centralize apenas no sujeito, mas também nas coisas. (Costa, 2018, p. 370).

O posicionamento no mundo, e como parte prolongada dele, nos faz retornar ao princípio da reversibilidade e da intercorporeidade, que é explicado por Merleau-Ponty (1996) a partir do exemplo da experiência do corpo com o toque, a qual podemos expandir para outras experiências sensoriais possíveis dos corpos em suas constituições de mundo, de quiasma.

Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de ‘tocante’ e de ‘tocada’. Ao falar de ‘sensações duplas’ queria-se dizer que, na passagem de uma função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante — neste pacote de ossos e de músculos que minha mão direita é para minha mão esquerda, adivinho em um instante o invólucro ou a encarnação desta outra mão direita, ágil e viva, que lanço em direção aos objetos para explorá-los. O corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça ‘um tipo de reflexão’, e bastaria isso para distingui-lo dos objetos, dos quais posso dizer que ‘tocam’ meu corpo, mas apenas quando ele está inerte, e, portanto, sem que eles o surpreendam em sua função exploradora. (Merleau-Ponty, 1996, p. 137).

A compreensão da carne do mundo nos exige um retorno às duas distinções de corpo, *Lieb* e *Körper* feitas pelo filósofo alemão Husserl (1859 – 1938), com as quais

3. Com a noção de quiasma, uma reversibilidade carnal, Merleau-Ponty evidencia como as coisas encontram-se entrelaçadas numa espécie de movimento dialético sem síntese. (Santos, 2018, p. 79). Quiasma é a encruzilhada, o momento que o sujeito percebe o objeto e faz dele parte de si, em uma redução da fronteira entre corpo e mundo.

Merleau-Ponty identifica a ambiguidade na abordagem clássica mentalista e mecanicista. A primeira concepção, *Lieb*, “designa o corpo em sua dimensão sensível, da ordem da vivência e, portanto o corpo do qual somos, senciente-sensível, sujeito de reversibilidade” (Santos, 2018, p. 73), corpo vivo, o corpo próprio. A segunda, *Körper*, designa o corpo como objeto, anímico, movido pelo pensamento objetivo e causal. Portanto a ambiguidade pode ser percebida logo na primeira concepção, por considerar que o corpo vivo não se movimenta pela consciência, mas, por ser vivo, tem em seus sentidos as funções psíquicas, “que nos colocam em comunicação com o mundo exterior por meio de aparelhos especiais chamados ‘órgãos dos sentidos’” (Montalvão, 1982, p. 213). Deste modo, segundo a concepção fenomenológica da percepção, o corpo não se reduz a um objeto manipulável, ele “é detentor de uma intencionalidade operante” (Santos, 2018, p. 73), que como uma arte “só se conhece em seus resultados” (Merleau-Ponty, 1996, p. 75).

A constituição do eu por meio do outro mantém estreita relação com a compreensão de corpo habitual e corpo atual, conforme Santos (2018) nos esclarece:

O corpo habitual é a sedimentação de nossa experiência no mundo, o corpo atual, por sua vez, é o que torna possível o corpo se reinventar, ou criar novas experiências no presente. Todavia, não se trata de dois momentos separados objetivamente, o habitual, é retomado pelo atual, e o atual não teria como apoiar-se senão nisso que está aí à disposição. (Santos, 2018, p. 73).

Portanto o que está sedimentado é retomado na constante relação entre os corpos habituais e atuais, e a reversibilidade, presente no corpo próprio se tornará o que o filósofo chama de intercorporeidade. Trata-se de um funcionamento sensível no qual a reversibilidade não está somente no meu corpo como também no corpo do outro. Nesse sentido é reconhecido que o *Körper* também se enquadra na condição de partícipe de experiências reversíveis. É a essa compreensão de corpos que o filósofo chama de carne do mundo. “A carne é um tecido, um elemento, do qual todas as coisas, inclusive o corpo próprio, são feitas” (Santos, 2018, p. 76).

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser. (Merleau-Ponty, *apud* Santos, 2018, p. 76).

Em essência compreende-se que o corpo vivo, em movimento intercorporal com os demais corpos próprios ou anímicos, tendo como apoio os sedimentos acumulados pela experiência pregressa do corpo habitual, possibilita novas experiências conviviais, constituintes de subjetividades e novos imaginários que nutrirão o corpo futuro, atualmente em convívio, implicando assim, no fato de ser corpo potente transformador da carne do mundo, fazendo saber que se toma consciência do corpo através das relações com o mundo, e tem-se consciência dele a partir do lugar e do tempo que é percebido pelo indivíduo, seja em relação ao aspecto sensorial de comunicação com o mundo, seja pela construção social que determina os limites, ou não, da condição da amplitude perceptiva de cada pessoa e de suas formas criativas e expressivas manipuladas ou não.

O convívio e as relações de representação

A partir do pressuposto apresentado por Dubatti (2007) de que a essência da teatralidade está nas estruturas de convivência, na relação humana em um tempo e em um espaço comum, o filósofo teatral nos esclarece a partir dos aspectos fundantes do teatro grego que estão vinculados à literatura oral no mundo antigo, alguns aspectos que considera invariáveis das diferentes formas de convívio e que nos oferecem pistas para o aspecto essencial do fenômeno cênico:

a) O convívio implica o **encontro de dois ou mais** homens, vivos, em pessoa, **em um centro territorial, encontro de presenças no espaço e coexistência limitada** - não extensa - em tempo de compartilhar um **rito de sociabilidade** em que se **distribuem e alternam dois papéis**: o **remetente** que divulga - verbalmente e não verbalmente - um texto, o **destinatário** que o escuta com atenção.

b) o convívio implica estar com o outro / os outros, mas também consigo mesmo, uma dialética do eu-tu, de sair de si para encontrar o outro / consigo mesmo. É importante o diálogo das presenças, a conversa: **o reconhecimento do outro e de si, afetar e deixar-se afetar no encontro**, gerando uma suspensão da solidão e do isolamento. Chamaremos esse componente de empresa convivial - do baixo latim empresa, que etimologicamente se refere a *cum* (com) e *panis* (pão): os reunidos são companheiros, ou seja, 'os que dividem o pão'.

c) o convívio implica na **proximidade, audibilidade e visibilidade**, bem como uma **conexão sensorial que pode abranger todos os sentidos** - por exemplo, paladar, tato e olfato através do vinho ou comida compartilhada.

d) o convívio é efêmero e irrepetível, está inserido no fluxo temporal vital em sua dupla dimensão bergsoniana: objetiva e subjetiva.

e) a socialização não é exclusivamente humana: o convívio inclui a oferenda e a manifestação da ordem divina em rito de reunião. (Dubatti, 2007, p. 46-47, tradução e grifo nosso).

O primeiro aspecto condiciona o convívio para a necessidade de haver o encontro entre pessoas vivas em um mesmo espaço por um tempo determinado e, na perspectiva fenomenológica perceptiva, neste encontro dos corpos apenas com suas presenças já se estabelecem comunicações, a depender da disponibilidade sensorial destes corpos presentes. A comunicação ganha novas dimensões quando o filósofo se refere à alternância de papéis na emissão e recepção de mensagens verbais e não verbais as quais são as expressões da consciência que se tem a respeito de algo ou uma representação de ideias sobre algo, e esta representação pode se dar com a performatividade social de determinado indivíduo ou artística, ambas manipuláveis.

A comunicação volta a ser referenciada no segundo aspecto, ao referir-se ao ato de compartilhar, de ter sua participação em determinada experiência, na expressão de sua subjetividade, permitindo se afetar e da mesma forma afetando os demais com as formas de existência.

No terceiro aspecto o autor estabelece quatro condições, são elas: a proximidade, a audibilidade, a visibilidade, e uma disponibilidade de todos os sentidos para a recepção de estímulos. Estas condições nos convidam a buscar uma percepção mais atenta sobre elas, afinal estar próximo ou distante pode ser proposital em relação às opções estéticas de determinada manifestação cênica, e esta proximidade pode até mesmo ser inviabilizada por obstáculos que impeçam a aproximação de determinadas pessoas. A audibilidade, a visibilidade e disponibilidade dos demais sentidos também são condições que dependem da disponibilidade sensorial dos corpos em questão. Todas estas condições pontuadas neste aspecto, que implicam na essência do convívio, precisam ser relativizadas, pois reconhecemos que os corpos são diversos e em alguns casos se faz necessária a mediação com recursos tecnológicos assistivos, como a tradução pela audiodescrição, pela interpretação em língua de sinais gesto visual ou tátil por exemplo, para que esta condição não seja excludente e seletiva. Sobre este aspecto essencial e suas condições discorreremos mais adiante.

O quarto e quinto aspecto reforçam a necessidade de se fazer presente, em ação e disponível para os afetos. Evidenciam que outros corpos não humanos e até sem vida podem ser considerados parte de um acontecimento convivial.

No que concerne ao encontro de pessoas vivas em uma alternância de papéis, identificamos nestas características uma tríade necessária para que ocorra o fenômeno cênico: o espaço, o artista e o espectador, ou seja, pessoas reunidas em um espaço, em relacionamento entre si e com o espaço, em um jogo de alternância de papéis entre quem propõe e quem é convidado a participar do acontecimento que aciona contatos multisensoriais. Este relacionamento é determinante dos afetos provocados no encontro, na intercorporeidade, na convivência, assim como o reconhecimento de todos os sentidos como radares perceptivos dos corpos em convívio proximal, uma vez que a presença física e viva da pessoa é uma condição primeira para que ocorra o acontecimento cênico.

O aspecto proximal nos instiga a compreender o aspecto espacial que nesta pesquisa se ampara na compreensão das “relações de representação”, um conceito de Clóvis Garcia (1996) desdobrado por Newton de Souza (2003), que nos esclarece o conceito como “meio de contato entre dois grupos, o atuante e o assistente” (Souza, 2003, p. 31) e que configura as posições propositalmente, ou não, dos lugares de onde se vê, o que se vê e como se vê de cada lugar.

Pavis (1999), nos esclarece que a representação não é o espetáculo em si, e em suas abordagens podemos notar que ele considera as relações estabelecidas para a ocorrência convivial do fenômeno cênico.

Representar, é também tornar temporal, e auditivamente presente o que não estava; é apelar ao tempo da enunciação para mostrar algo, ou seja, insistir na dimensão temporal do teatro. A representação, não é, portanto, ou não exclusivamente, o espetáculo; é tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade. (Pavis, 1999, p. 340).

Neste sentido compreendemos que as relações de representação são atos de reconexão, de retomadas de consciência, tratam-se de possibilidades de novas intercorporealidades, organizadas a partir do desejo pela conexão com o outro e com o espaço. O corpo se destaca nestas relações como essencial na estrutura de convivência que prevê a presença e a comunicação. Esta estrutura pode ser lida em todas as linguagens das artes da cena, por também se configurarem como

acontecimentos artísticos que se efetivam quando o receptor elabora sua compreensão da obra, ou, como nos esclarece Desgranges (2011), quando é estabelecida uma relação entre o objeto, o criador e o receptor. Esta relação depende de um espaço-tempo, da presença aproximada entre o artista e o espectador, de seus aspectos sensoriais e, como no teatro, apresenta um caráter efêmero e ritualístico.

Este fato se relaciona diretamente com a democratização das linguagens cênicas, reconhecendo a diversidade corpo-sensorial em relação ao lugar do espectador frente ao espetáculo. Nesse sentido voltamos a nos encontrar com Desgranges (2011), que nos indica um caminho para a compreensão de que as linguagens artísticas, por apresentarem uma variedade de elementos de significação, provocam o espectador a ter suas próprias percepções, decodificações e interpretações, tanto da experiência cênica como de sua expansão para a leitura do mundo.

O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura. (Desgranges, 2011, p. 23).

O aspecto da leitura de mundo, de consciência de si e do mundo, nos chama a atenção para os diferentes paradigmas sobre corpo e normalidade nas configurações dos modelos sociais ao longo dos tempos e suas influências na constituição da sociedade brasileira. Dentre estes paradigmas podemos destacar a exclusão, a segregação e a inclusão de pessoas que não se enquadra(va)m na normalidade instituída dentro de um avassalador projeto de modernidade, que efetivamente promoveu diversas linhas abissais de exclusão, de normatização, de invisibilidades, quando o que não está(va) dentro dos ditames de uma civilização moderna era invisibilizado, e esta leitura de mundo tenciona na atualidade formas de convívio que solicitam cada vez mais uma alteridade empática.

Notas finais

Tendo reconhecida a essência sensorial da comunicação e o aspecto convivial do fenômeno cênico, concluímos este estudo reconhecendo que a comunicação perpassa diversas formas possíveis de percepção sensorial, estabelece conexões que configuram espaços com diferentes relações de representação. Identificamos

com estas reflexões uma crítica contra hegemônica necessária concernente à hegemonia visual e sonora recorrente em espetáculos cênicos, e que nos faz perceber a necessidade do estabelecimento de mediações no aspecto comunicacional, para que um número maior de pessoas possam ser contempladas.

Em um tempo e lugar que se preza a democracia e a liberdade, possibilitar o convívio e a comunicação é um ato político que respeita e valoriza a si e ao outro nos espaços momentos de partilha. Ampliar nossas possibilidades sensoriais é promover uma expansão corporal de impacto cultural e social, afinal desta forma um maior número de pessoas tem a oportunidade de conviver e de estabelecer suas relações de representação, de serem representantes e representadas.

Todas estas reflexões sobre as percepções possíveis do corpo, com destaque na comunicação e no fenômeno cênico, nos parecem essenciais para a compreensão das problemáticas hegemônicas que supervalorizam determinados órgãos do sentido em detrimento a outros nos processos de produção de conhecimento, aqui enfatizados na produção artística cênica. Ver e ouvir se tornaram percepções restritivas às experiências corporais a partir do momento em que se produz mais expressões perceptivas para estes órgãos do que ao tato, ao paladar e ao olfato, órgãos que podem dilatar as percepções de si, do outro e promover um maior alongamento de si em relação à carne do mundo, além de possibilitar a expansão de outros corpos que recorrem a diferentes sentidos para suas intercorporalidades, promover assim a inclusão.

Referências

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 2008

COSTA, Alexandre Rodrigues. O quiasma e a experiência da infinitude nas obras de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 53, p. 369-386, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/lj/elbc/a/LQqLryQH79t3Kff4tXFqxQg/?lang=pt>. Acesso em: 01 jul. 2021.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2011.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro 1: convívio, experiência, subjetividade*. 1 ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Aula magna do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas* (UFOP) - Acontecimento teatral, inefabilidad y espectadores-sujetos: existencia, experiencia, Infância. UFOP, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDh1cjcP7G8>. Acesso em: 6 jul. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTALVÃO, Alberto; ROSA, Aurora; FITTIPALDI, Bártolo. *Biblioteca de ciências exatas e humanas: Psicologia*. Vol.2. São Paulo: Novo Brasil Editora LTDA, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTOS, Renato. Do corpo à carne: Merleau-ponty e a radicalização do sensível. *Peri revista de filosofia*. v. 9, n. 2, 2018. p. 69-80. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/2845>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SARRAF, Viviane Panelli. *A comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediação e acessibilidade para pessoas com suas diferenças*. 2013. 251 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC: São Paulo, 2013.

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO NÚCLEO COLETIVO 22: BUSCAS E RE-ENCONTROS VIA ESTADO DA ARTE

NÚCLEO COLETIVO 22 ARTISTIC PRACTICES: SEARCHES AND
RE-ENCOUNTERS THROUGH THE STATE OF THE ART

Claudia Cardoso Barreto¹

Marlini Dorneles Lima²

Resumo

O presente texto é fruto de reflexões vinculadas ao percurso trilhado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/UFG), entre março de 2021 e abril de 2022, especialmente ao cursar duas disciplinas do programa, quais sejam: Cultura (s) do Campo Artístico, ministrada pelo professor doutor Rafael Guarato e Experiências Educacionais e Poéticas Populares, ministrada pela professora doutora Marlini Dorneles de Lima. A primeira mobilizou a reflexão e a investigação a respeito da expressão 'práticas artísticas'. Tal expressão constou já no título do pré-projeto apresentado para o ingresso no PPGAC/UFG que, cabe recordar, foi intitulado: Crianças em Coletivo e Práticas Artísticas do Núcleo Coletivo 22: processos de aprender, criar e descolonizar danças. A experiência de mediação com professor e professora daquelas disciplinas, a respeito das concepções, teorias, noções e pensamentos, evidenciaram o universo plural que se apresenta ao buscar escolhas de características sobre arte e

-
1. Professora de Dança na Secretaria do Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO). Especialista em Pedagogias da Dança pela PUC/CEAFI-GO. Mestranda no Programa em Artes da Cena (EMAC) da Universidade Federal de Goiás. Artista Integrante da Companhia Artística Núcleo Coletivo 22 e do laboratório de pesquisa e investigação cênica-NUPICC.
 2. Artista Docente do Curso de Licenciatura em Dança (FEFD/UFG) e do Programa em Artes da Cena (EMAC-UFG), vice coordenadora do PPGAC-UFG. Doutora em Arte pelo IDA - UnB. Coordena o laboratório de pesquisa e Investigação Cênica Núcleo Coletivo 22 (NUPICC). Diretora artística do Grupo de Dança Diversus. Integra equipe de apoio pedagógico em Centro de Educação Trabalho e Tecnologia (UFG) /Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França - Goiânia.

suas práticas. Ao expandir essa compreensão entendeu-se necessário aprofundar e sistematizar descobertas realizadas nas disciplinas sobre possíveis significados da expressão 'práticas artísticas' em relação com as escolhas da companhia Núcleo Coletivo 22. Nessa etapa, foram significativas as reflexões sobre de(s)colonização vivenciadas na segunda disciplina. Questões mobilizadoras têm conduzido a busca por elementos e argumentos que possibilitem identificar as práticas artísticas, por meio do estado da arte do Núcleo Coletivo 22 a partir dos escritos vinculados a projetos, espetáculos, performances, vídeo-dança; performances tradicionais (Capoeira Angola/Tambor de Crioula/ Samba de Roda/Jongo e Batuque); currículo da Companhia; alguns artigos, dissertações e teses de integrantes do grupo, em diálogo com o pensamento decolonial. A busca inicial é por entender: o que pode ser considerado 'prática artística' nas rotinas e vivências do Núcleo Coletivo 22? Quais práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22 podem subsidiar e potencializar processos de aprendizagens em dança com grupo de crianças? Tal investigação fomenta a discussão no desenvolvimento da pesquisa, cujo objetivo é possibilitar que um grupo de crianças tenha acesso a práticas artísticas identificadas e explorar se e como são eficazes para instigar aprendizagens, construções e re-construções de saberes e(m) danças.

Palavras-chave: práticas artísticas; dança; pensamento decolonial.

Abstract

This article is the result of reflections linked to the path taken in the Postgraduate Program of the Performing Arts in College of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás (PPGAC/UFG), between March 2021 and April 2022, especially when taking two subjects of the program, named: Culture(s) of the Artistic Field, taught by Professor Dr. Rafael Guarato and Educational Experiences and Popular Poetics, taught by Professor Dr. Marlini Dorneles de Lima. The first mobilized reflection and research on the expression 'artistic practices'. This expression had already been included in the title of the pre-project presented for admission to the PPGAC/UFG which, it is worth remembering, was entitled: Children in Groups and Nucleus Coletivo 22 Artistic Practices: processes of learning, creating and decolonizing dances. The mediation experience with the professors of those two subjects, regarding the conceptions, theories, notions and thoughts,

indicated the plural universe that can be found when searching for choices of characteristics about art and its practices. At this stage, reflections on decolonization experienced in the second subject were significant. Mobilizing questions have led to the search for elements and arguments that make it possible to identify artistic practices, through Núcleo Coletivo 22's state of the art, based on writings linked to projects, shows, performances, video-dance; traditional performances (Angola Capoeira/Creole Drum/Samba de Roda/Jongo and Batuque); Nucleus's curriculum; some articles, dissertations and theses by the nucleus members, which dialogue with decolonial thinking. The initial search is to understand: what can be considered 'artistic practice' in Núcleo Coletivo 22 routines and experiences? What Núcleo Coletivo 22 artistic practices can support and enhance dance learning processes with groups of children? Such investigation encourages the discussion in the research development, whose objective is to enable that a group of children have access to identified artistic practices and to explore if and how they are effective in instigating learning, constructions and re-constructions of knowledge and/in dances.

Key words: artistic practices; dance; decolonial thinking.

Práticas Artísticas: dispositivo para processos de de(s)colonizar

Na última década, como integrante do Núcleo Coletivo 22,³ fui bastante atravessada pelas vivências ali oferecidas que, ao longo do caminho, foram dialogando com meus questionamentos e anseios de professora de dança da rede pública de Goiás, em especial, no que se referia a abordagens nas relações de aprendizagem em dança com crianças em grupo. Esses questionamentos, anseios e vivências me encorajaram a escrever um pré-projeto, um dos pré-requisitos para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – PPGAC/UFG. Tendo sido apro-

3. Núcleo Coletivo 22 vem desenvolvendo pesquisas e ações culturais em uma zona de confluência entre a dança, teatro, música e as performances tradicionais. A companhia artística que nasceu no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), fundado por Renata Kabiliaewatala e Ively Mayme Viçari, migrou para cidade de Goiânia em 2010, a partir do advento da criação do curso de Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), ponto de encontro para a história goiana do grupo, que aglutinou além de docentes do curso, músicos, professoras da rede e profissionais do teatro, reafirmando seu caráter interdisciplinar, todavia tendo na linguagem da dança e nas dramaturgias corporais sua principal base para criação.

vada, em março de 2021, iniciei cursando duas disciplinas em modo remoto. Ali, juntamente com as novas descobertas, me acompanhavam uma espécie de euforia pelas trocas e possibilidades e, ao mesmo tempo, aflição com tantos outros questionamentos que passaram a me acompanhar.

Uma dessas disciplinas que cursei no primeiro semestre PPGAC/UFG, foi Cultura (s) do Campo Artístico, que me mobilizou, de modo especial, em três episódios que fundamentam as reflexões deste texto.

O primeiro deles, se deu já na aula inicial, que acontecia de forma remota pela plataforma zoom, quando o professor Rafael Guarato, que ministrava a disciplina, solicitou que cada discente da turma, ao se apresentar, respondesse também a pergunta: o que é arte para você? Enquanto eu tentava organizar as ideias, percebi que, ao fazer esse exercício que de certa maneira, me aproximava de questões importantes relativas a área de arte que tanto me atrai, também me fazia lembrar de oportunidades em que, na condição de estudante e aprendiz, ouvi questionamentos e afirmações de especialistas no assunto, sobre o problemático e até mesmo desnecessário esforço de definir o que é ou não considerado como arte. Após suceder a fala de todos nós que estávamos presentes na aula, pude constatar o quão diferente podiam ser os entendimentos sobre arte mesmo em um grupo pequeno como aquele da turma, ficou reverberando e me incomodando essa pergunta e também os fundamentos da minha resposta.

Depois de um determinado período, os encontros da disciplina passaram a ser organizados em forma de seminário: cada pessoa ou dupla era responsável por trazer reflexões relacionadas a textos específicos e propor maneiras de compartilhamento com os demais colegas.

No plano de ensino da disciplina, constavam nas referências, dezoito autores sendo que, treze deles tinham seus textos indicados no cronograma de atividades para fundamentarem estudos, debates e os compartilhamentos do seminário.

Danto (2006), afirma em seu texto *O mundo da arte* que, “ver algo como arte exige algo que o olho não pode repudiar - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”. Tendo constado como um dos autores abordados no seminário, gerou algumas questões no colega de turma, que ficou responsável em apresentá-lo,

como podemos pensar o fato de alguns estilos de expressão simbólica, em muitos casos, não serem considerados arte, ou talvez conceituados como cultura popular, por exemplo? Seria por essas expressões simbólicas não terem características que a lógica legitimadora exige que se tenha? E isso tem alguma relação com a lógica legitimadora de arte se basear em um tipo específico de cultura? É necessário e possível definir arte, construir um conceito universal que abranja todas as variedades de expressões simbólicas nas mais variadas culturas? (informação verbal).⁴

No meu caso, refletir sobre essas questões ultrapassaram as discussões na aula e se configuraram como segundo provocador de desdobramentos que me encaminharam até a escrita deste texto. Encontrei o estudo de Rachel Costa, professora da Universidade do Estado de Minas Gerais, estudiosa de Danto, que o afirma como um dos teóricos mais conhecidos e reconhecidos pela pesquisa em arte contemporânea, tendo baseado seus estudos em construir um conceito universal para a arte.

Segundo Costa (2021), Danto afirmava que na arte contemporânea as características são historicamente determinadas, elas fazem parte de uma história da arte; para ser arte é preciso estar vinculada a um processo histórico; de problemas relacionados a história da arte e de argumentações em tornos desses problemas o que caracteriza o conceito de mundo da arte, que ele criou. De acordo com (Costa, 2018, p. 90) “Danto afirmou: [a] percepção artística é totalmente histórica. E, conforme meu ponto de vista, a beleza artística é também histórica”.

Ela declara ainda, que ele é dos primeiros filósofos a propor algo pluralista, uma hipótese de análise que pressuponha diversidade:

A diversidade que ele propõe não é tão suficiente assim como imaginamos que deve ser, mas é impossível não dar o crédito ao Danto de, primeiro ter encontrado na própria arte os seus problemas e segundo ter proposto a necessidade de se falar de um universo plural e múltiplo que não se deve ser pensado a partir de aparências. O conceito de multiculturalismo que respaldaria a pluralização, ele é um conceito que, na verdade não pluraliza, pois, o conceito de multiculturalismo abre para uma diversidade de aparências que mantém uma estrutura essencial semelhante. (Costa, 2021).

4. Questões propostas por Roosevelt Saavaedra durante aula da disciplina Cultura(s) do Campo Artístico - Programa de Pós - Graduação em Artes da Cena vinculado a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás em 20/04/2021.

Na experiência da disciplina Cultura (s) do Campo Artístico, o terceiro provocador foi o estudo e preparação que realizei juntamente com um colega da turma para compartilhar com os demais colegas, o texto Pedagogias de La Re – Existência - Artistas indígenas y afrocolombianos, de Adolfo Alban Achinte.

O autor inicia o texto afirmando que o exercício de pensar ‘o atual contemporâneo’, o levava irremediavelmente a colocar em foco as violências coloniais contra negros e indígenas que tiveram entre tantas consequências, a construção por parte do ocidente europeu de uma temporalidade que indicava um antes e um depois: “En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados em um tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia” (Achinte, 2013, p. 444).

Durante o estudo desse autor, compreendi que, considerar a construção histórica como característica determinante para participar do mundo da arte como propunha Danto, é um bom argumento caso a intenção seja continuar desconsiderando quem ficou invisibilizado por não estar histórica e geograficamente na Europa ou Estados Unidos. No prosseguimento das reflexões no texto de Achinte, me deparei com tantas outras indicações que contribuíram com a reflexão do uso que eu estava fazendo da expressão ‘práticas artísticas’:

- Reconhecimento das particularidades socioculturais, questionando lugares e poderes dentro da sociedade, especialmente de um olhar para a América Latina e para seus produtos culturais, a partir de narrativas europeias ou estadunidense (p. 447);
- Arte e ato criativo como uma outra agência e não somente criação de artefatos (p. 453);
- Arte atuando como mecanismo de auto- resignificação e de construção de novas simbologias (p. 452);
- Formas de arte que contribuam para fortalecimento das identidades, a partir de memórias e tradições historicamente silenciadas (p. 456).

Eu já questionava quais os critérios eu estava considerando ao usar a expressão ‘práticas artísticas’ para compor o título do pré-projeto que apresentei para o ingresso no PPGAC/UFG que, cabe recordar, foi intitulado: *Crianças em Coletivo e Práticas Artísticas do Núcleo Coletivo 22: processos de aprender, criar e descolonizar danças*. Tais reflexões contribuíram para que os questionamentos se configurassem como uma das buscas da pesquisa, que passou a ser, evidenciar quais critérios

fundamentavam o que eu estava considerando ‘práticas artísticas’ nas rotinas e vivências do Núcleo Coletivo 22.

Essa busca foi realizada por meio de um estado da arte do grupo a partir dos escritos e ações dos projetos aprovados em editais; espetáculos, performances, vídeo-dança; performances tradicionais (Capoeira Angola/Tambor de Criola/Samba de Roda/Jongo e Batuque); currículo da companhia; alguns artigos, dissertações e teses de integrantes do grupo e, em diálogo com a Poetnografia, metodologia da pesquisa, reflito também, a partir dos sentidos que dou a essas vivências no campo vivido.⁵

Concomitantemente à realização do estado da arte, cursei ainda em modo remoto, a disciplina Experiências Educacionais e Poéticas Populares, no primeiro semestre do ano de 2022. Mediada pela Prof.^a doutora Marlina Dorneles de Lima, com aulas construídas de forma a incentivar, criar espaços e condições para a participação de todos/as discentes, valorizando o saber sensível nas experiências propostas a cada encontro semanal. Ali, mulheres das águas nos receberam!⁶ Bebemos saberes das fontes, tanto de mulher-onça com a presença de Juma Pariri, como lendo autoras e autores como, Nágila Oliveira dos Santos, Catherine Walsh, Marlina de Lima, Nilma Lino, Renata Kabilaweatala, Falcão, Fals Borda, Mota Neto, Paulo Freire. No fluxo, uma correnteza de noções conceituais: pedagogia de(s)colonial, colonialidade, colonial, decolonial, descolonial, pós colonial, performances negras, dramaturgia do corpo, deram vazão a minha busca no *Águas de Menino*.

Águas de Menino é então uma ação e um lugar. Uma ação educativa territorializada na tradição da diáspora africana por meio da Capoeira Angola e do corpo em movimento... *Águas de Menino* é educação de fundo de quintal. É um lugar, um lugar de encontro, convivência e memória, um lugar onde se faz história, onde se cria histórias, onde se lembra de histórias e se conta histórias. Enfim, um lugar onde efetivamente se vive a história. (Silva; Falcão, 2021, p. 223).

5. Campo vivido - noção conceitual desenvolvida no bojo da proposta da pesquisa em Poetnografias, e se refere a forma e modo de inserção do artista pesquisador no campo de pesquisa. Para aprofundar esta noção conceitual consultar (Lima, 2016) Silva e Lima (2021).

6. Recepção que aconteceu por meio de poemas e contos do livro *Mulheres das Águas II: antologia de contos, crônicas e poemas*. Quissamã: Revista África e Africanidades, 2022. Organizado por Nágila Oliveira Santos.

Re-conheci esse lugar, onde acontecem os encontros do Núcleo Coletivo 22 e o projeto de Capoeira Angola que recebe especialmente mulheres e crianças. Esteve organizado também como projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, construindo esse diálogo importante entre diferentes saberes, deslocando o espaço universitário para ocupar um “fundo de quintal” caracterizando-se como uma iniciativa pedagógica não formal, que constrói conhecimento com a na relação com a comunidade” (Lima *et. al.*, 2022, p. 229), como descrito no artigo “Sementes, Águas e Ventos: Capoeira Brotando no Fundo do Quintal” das autoras e capoeiristas, Renata Silva, Marlini D. de Lima, Warla G. Paiva e Joana Plaza Pinto (2022).

A ideia de fundo de quintal está sim literalmente associada a um espaço atrás da casa. Mas a expressão não remete apenas a um lugar. Ela carrega também a ideia de ação cultural, construção de processos identitários, exercício de solidariedade e de trocas de saberes. É um lugar de brincadeira, de festas e celebrações. Um espaço físico e simbólico que dá vivacidade à arte do fazer popular. (Silva *et. al.*, 2022, p. 233).

É espaço de festas, devoção, fogueira, pesquisas, oficinas, cenário, compartilhamentos de arte e vida. Sensibilizada pelo estado da arte em andamento, e pelas propostas na disciplina Experiências Educacionais e Poéticas Populares, especialmente na leitura do livro Performance Negra e Dramaturgias do Corpo na Capoeira Angola (Silva; Falcão, 2021), tive minha percepção ampliada para o Águas de Menino, ainda que frequentando há quase uma década, testemunhando suas transformações e vivenciando experiências estéticas tão significativas como dançarina, professora, mulher [...] pessoa!

Entre as novas percepções relacionadas diretamente ao Águas de Menino, vibrei ao (re) conhecer práticas pedagógicas que, entre tantas características decoloniais, apresentam exercício de superação do antropocentrismo, evidenciando que na “Capoeira Angola é possível aprender com uma árvore ou um passarinho em canções como: Bem te vi botou gameleira no chão que metaforiza e problematiza relações de poder” (Silva; Falcão, 2021, p. 223).

Vale destacar também uma das últimas obras sobre o Projeto Águas de Menino, já anteriormente mencionada, escrita por mulheres capoeiristas que escreveram não só no lugar de pesquisadoras, mas sobretudo a partir de suas práticas de angoleiras e mães de filhos que tiveram suas vidas atravessadas pela capoeira

angola, que entre árvores, sementes, ventos, ginga e sons de berimbau e atabaque criaram seus filhos e se atreveram a pensar e viver possibilidades de “jeitos de ensinar, modos de aprender, [...] aprender com a experiência vivida e se preparar ainda mais para brincar com o imponderável, o intangível e o invisível da vida “ (Silva *et al.*, 2022, p. 240).

Além do (re) conhecimento de tais características decoloniais nas práticas pedagógicas “do ‘Águas’ pude relacioná-las com o texto de Achinte, já antes citado e que convida a:

Pensar en la posibilidad de asumir el arte como una pedagogia decolonial, es decir, una pedagogia que nos aliente a reflexionar en torno a la manera cómo estos pueblos [originários y de la diáspora africana] han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental. (Achinte, 2013, p. 451).

Se Achinte convida a assumir a arte como Pedagogias da Re-existência: prática pedagógica decolonial para fomentar a construção de compreensões e aprendizagens que considerem produções materiais e simbólicas para além das eurocêntricas e que se comprometa em tornar visíveis identidades, memórias, fazeres, saberes e os próprios artistas indígenas e afro diaspóricos, no Águas de Menino isso se realiza, visto que, a ação educativa decolonial, acontece corporificada na prática de Capoeira Angola que é afirmada por sua fundadora como “ expressão artística afro-brasileira.” (Lima; Falcão, 2021, p. 226) e, em outra produção localizada como arte do fazer popular. (Silva *et al.*, 2022, p. 233).

Vias de buscas e re-encontros

Ao trilhar esse percurso e margear essas águas, pude fazer a reflexão sobre minha própria construção e, mergulhando um pouco mais, reconheci que, ao optar pelo uso da expressão *Práticas Artísticas* no pré-projeto, naquele momento de elaboração e reflexão, eu me referia ‘apenas’ aos *espetáculos, performances e vídeos-dança* produzidos pelo Núcleo Coletivo 22.

Sem desconsiderar a potência que essas três formas reúnem para que, em contato com elas ou com elementos que as constituem, minha pesquisa com grupo de crianças as possibilitassem acessar e construir conhecimentos em dança, fui mobilizada, pelos indícios encontrados na vivência das disciplinas como ante-

riormente descrito, a novamente olhar, pensar, sentir as práticas vivenciadas pelo Núcleo Coletivo 22, alargar, dilatar minha compreensão pela expressão *Práticas Artísticas* e, assim, olhar e localizar a capoeira angola, como uma expressão artística praticada pelo Núcleo Coletivo 22, sendo necessário com isso, acrescentar no mínimo, mais um 'item' como parte do entendimento de práticas artísticas relacionadas `a companhia.

Em uma das aulas da disciplina Experiências Educacionais e Poéticas Populares, esteve presente a autora de um dos livros referência para nossos estudos, a também professora, fundadora do Águas de Menino e diretora do Núcleo Coletivo 22 Renata Kabilaweatala. Ficou mais evidente, em uma de suas exposições, o motivo das minhas inseguranças em nomear como práticas artísticas o que não estava nos espaços institucionalizados de 'artes da cena' ou em aparências mais próximas ao que costumeiramente me foi apresentado como arte. Ela afirmou: “ *o que tem realmente diferenciado o que é arte e o que não é, é a classe social.*”⁷ Ao fazer tal afirmação, a professora Renata parecia dialogar com a pergunta feita pelo colega que narrei no começo desse texto: “*Seria por essas expressões simbólicas não terem características que a lógica legitimadora exige que se tenha? E isso tem alguma relação com a lógica legitimadora de arte se basear em um tipo específico de cultura?*”

A relação com essas autoras e autores citados nessa pesquisa, as buscas e re-encontros via estado da arte nos escritos da /sobre a companhia e também a partir dos sentidos que atribuo as essas vivências, considerando o campo vivido, me permitem perceber e num ato analítico afirmar que existem saberes que constituem, mobilizam e/ou são pretendidos nos espetáculos, performances e vídeos-dança produzidos pelo Núcleo Coletivo 22 como: manifestações da cultura popular brasileira, consciência corporal, criação, coletividade, saber sensível, poéticas negras e afro-ameríndias, alteridade, visibilidade de corpo/histórias silenciadas, dramaturgia corporal, espiritualidade, potência dos encontros, singularidades, encantamento, espaço-tempo de aprendizagens, ancestralidade, encruzilhada, teatro, música e dança e, que pulsam também em vários fazeres com os quais a companhia está envolvida e comprometida como prática da capoeira angola, en-

7. Fala de Renata Kabilaweatala durante a Disciplina Experiências Educacionais e Poéticas Populares Programa de Pós - Graduação em Artes da Cena vinculado a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás 18/05/2022.

contos de processos criativos e formativos da companhia, ações dos projetos desenvolvidos, festas, performances tradicionais vivenciadas - Tambor de Crioula, Samba de roda, Jongo e Batuque.

Infográfico 1 – Saberes e fazeres



Fonte: Claudia Barreto.

A partir dessas reflexões e, instigada por Camnitzer (2000, p. 109, *apud* Achinte, 2013, p. 453) ao defender que “o sentido do artístico não está dado nos objetos, em umas obras ou em umas ações, senão que é uma complexa rede de significações...” passam a ser consideradas - ainda que até o momento e para essa pesquisa - como práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22 possíveis para subsidiar e potencializar processos de aprendizagens em dança com grupo de crianças: espetáculos, performances, vídeo-danças, os encontros de criação e formação da companhia, ações de projetos desenvolvidos, escritos de narrativas semi-ficcionais e textos poéticos em livros, artigos, teses e dissertações, as festas realizadas no Águas de Menino e as performances tradicionais vivenciadas-Capoeira Angola, Tambor de Crioula, Samba de Roda, Jongo e Batuque.

Ao percorrer esse caminho, compreendo e atribuo mais sentido ao que mencionei no início do texto a respeito das afirmações e questionamentos de especia-

listas em arte, sobre o problemático e até mesmo desnecessário esforço de definir o que é ou não considerado como arte. A necessidade de determinar, categorizar, enquadrar [...] geralmente está estabelecida numa compreensão dualista, de certo - errado, feio - bonito, tradição – originalidade, muito comum na perspectiva ocidental que, ao se basear em uma ideia universalista de arte, o faz a partir de concepções eurocêntricas e da classe social dominante, estabelecendo contornos que excluem histórica, cultural, social e geopoliticamente diversos povos, suas expressões e bens simbólicos. Além de muitas vezes manter a discussão em torno unicamente de objetos e obras, subestimando diferentes manifestações expressivas materializadas a partir do corpo e da oralidade especialmente, no que se refere aos modos de saber, fazer e existir das classes sociais populares.

Sementes brincantes: por uma reflexão final que se inicia

[...] Água para a semente germinar e vento para semear...

(Silva *et al.*, 2022, p. 242). Convido a você minha querida parceira Claudia para uma reflexão de espaço tempo, que desconfia dos poderes exercidos pela colonialidade, que sente o vento no rosto ao girar na roda de ciranda e ou ao dialogar com o tambor de crioula ou ainda fazer um bom jogo na roda de capoeira. Fazer nas e a partir destas experiências o espaço tempo dilatar e pensar uma educação que também se dilata nesse estudo, acreditamos e vivenciamos o compromisso arteiro e engajado com sentidos estéticos, políticos e educativos para e com nossas crianças [...]. (Marlini de Lima, 2022).

No fluxo que deságua pelo vento reflexivo destas palavras de Marlini Lima, faço minhas reflexões não finais pois, a pesquisa ainda está começando enquanto processo de estudo do mestrado, porém me chamo e sou constituída por esse coletivo, atravessada por essas mulheres, homens, artistas, filhos e filhas com os quais conVivo no Núcleo Coletivo 22, que me desafia e inspira.

O giro realizado enquanto estado da arte, foi impulsionado por questionamentos que encontraram no pensamento decolonial tanto fundamento para reconhecer as violências e hegemonias presentes também no cotidiano no meu lugar de artista – educadora, como asas para reencontrar no grupo pesquisado, vivências e produções que, ao valorizar e visibilizar culturas populares, poéticas e estéticas não hegemônicas; epistemologias diversas; investimento no fazer coletivo; encontros com alteridades; performances tradicionais brasileiras; diálogo

ético com as cosmopercepções afro-ameríndias; arte fomentando novas simbologias e construções identitárias; questionamentos de lugares e relações de poder; fundo de quintal como espaço de aprendizagem, me permitiu o re-encontro com as práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22, que me convidam a vivenciar toda seriedade de ser brincante enfrentando o desafio de artear coletivamente, também como pesquisadora.

Essa pesquisa-semente, almeja profundidade ao ser semeada e regada em terras férteis porosas de potência de vida e merecedoras de serem respeitadas em sua liberdade de não acolher todas as sementes que lhe são oferecidas. Crianças serão convidadas a experimentarem as práticas artísticas do Núcleo Coletivo 22 e/ou os elementos que as constituem para explorar se e como são eficazes para instigar aprendizagens, construções e re-construções de saberes e(m) danças. Elas, as crianças! Que “inquieta[m] nossos saberes, questionam o poder de nossas práticas!” (Alencar; Machado, 2017, p. 44).

Referências

ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la re-existêcia. Artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

ALENCAR, Jorge; MACHADO Neto. Infância e dança: um jogral manifesto. In: BOFF, Fernanda Bertoncello (org.). *Pequenices: dança, corpo, educação*. Porto Alegre: Canto, Cultura e Arte, 2017.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. O que é Arte em Arthur Danto. In: *Conversações filosóficas – Live com Caio Couto*. Youtube, 2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=khMNkXnimk. Acesso em: 11 jul. 2022.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. (13-25), jul. 2006.

LIMA, Marlini Dorneles de. *Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética de alteridade*. 2016. 272 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTOS, Nágila Oliveira (org.). Mulheres das Águas II: antologia de contos, crônicas e poemas. Quissamã: *Revista África e africanidades*, 2022. (Coleção Territórios Literários).

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola*. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlina Dorneles. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. Porto Alegre: *Revista Brasileira de Estudo da Presença* v.11, n.3, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/4229>. Acesso em: 29 nov. 2021.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlina Dorneles; PAIVA, Warla Geany; PINTO; Joana Plaza. Sementes, águas e ventos capoeira brotando no fundo do quintal. In: ARAÚJO, Janja; SILVA, Renata de Lima; FERREIRA, Elizia Cristina (org.). *Mulheres que gingam*: reflexões sobre as relações de gênero na capoeira. Curitiba: Appris, 2022.

DRAMATURGIA DA ATRIZ NO CORPO-BONECA

DRAMATURGIA DE LA ACTRIZ EN EL BODY-DOLL

Eliadine Geovanna de Oliveira¹

Resumo

Este texto tem como objetivo apresentar reflexões acerca do tema dramaturgia(s) dando maior foco a dramaturgia do corpo, a partir do olhar para o projeto de pós-graduação intitulado, PERAMBULAR: Um olhar para as corporeidades em um processo de criação cênica, pertencente a linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena que está sendo desenvolvido na Universidade Federal de Goiás, sobre orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado. Propõe-se dentro da investigação metodológica de prática como pesquisa uma vivência artística de composição cênica que tenha o corpo da atriz como eixo dessa criação, buscando compreender como esse corpo desenvolve suas corporeidades para a cena e com quais técnicas e métodos corporais esse corpo dialoga hoje. Mas aqui, o corpo em criação ocupa o lugar de objeto de pesquisa como também de guia, se busca investigar e falar através e com ele não apenas sobre ele nas escolhas de técnicas de investigação, nas experiências laboratoriais e na dramaturgia que é o foco deste texto. Apresentarei de forma detalhada essas experiências, com ênfase na construção dessa dramaturgia do corpo, expondo alguns desafios e soluções encontradas.

Palavras-chave: dramaturgia; dramaturgia do corpo; corporeidades; prática como pesquisa; composição cênica.

1. Mestranda em Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/Emac/UFG), integrante do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC) da UFG.

Resumen

El objetivo de este texto es presentar reflexiones sobre el(los) tema(s) dramaturgia(s), dando mayor enfoque a la dramaturgia del cuerpo, del sueño al proyecto de posgrado titulado PERAMBULAR: Un sueño para corporeidades en proceso de educación infantil. , perteneciente a la línea de investigación: Estética y Poética de las Artes de la Cena que se está desarrollando en la Universidad Federal de Goiás, bajo la dirección del Prof. Dr. María Ángela de Ambrosio Pinheiro Machado. Se propone dentro de la investigación metodológica de la práctica como una investigación sobre una experiencia artística de composición dramática que tiene como causa de creación el cuerpo de la actriz, buscando comprender cómo este cuerpo desarrolla sus corporeidades para la cena y con qué técnicas y métodos corporales esto diálogo corporal con . Más aquí, el cuerpo en creación ocupa el lugar de objeto de investigación y también de guía, busca indagar y dialogar a través de él y con él no solo sobre la selección de técnicas de investigación, experiencias de laboratorio y la dramaturgia que es el foco de la artículo. Presentaré estas experiencias en detalle, con énfasis en la construcción de la dramaturgia corporal, exponiendo algunos desafíos y soluciones encontradas.

Palabras clave: dramaturgia; dramaturgia del cuerpo; corporeidades; práctica como investigación; composición escénica.

A partir de experiências vividas durante minha trajetória enquanto artista-pesquisadora, propostas artísticas com ausência do texto promovia ao corpo um papel destaque tanto durante o processo de criação quanto durante as apresentações, enfatizando sua expressividade em cena. E por isso, optei por observá-lo nesse processo com um olhar mais aguçado, me propondo uma pesquisa em que ele é o eixo, o guia. Em busca de uma dramaturgia do corpo.

Ao escolher o não uso de um texto como princípio da criação me senti impelida a compreender como na história do teatro essa possibilidade foi conquistada. Por muitos anos, o teatro ocidental teve como eixo principal mais aceitável dentro do campo artístico, o texto. E todas as outras partes eram vistas como comple-

mentares, tais como, figurino, sonoplastia, cenário, e até mesmo a potencialidade corpórea da atriz.²

Jean Jacques Roubine (1998) traz um apanhado das mudanças acerca da percepção sobre a autoridade do texto dentro de um espetáculo teatral em seu livro *A linguagem da encenação teatral*. Aponta caminhos que foram (re)descobertos e como alguns dos grandes encenadores e teóricos teatrais³ pensaram o texto nas suas práticas artísticas, alguns dando-lhe grande importância e outros questionando o texto enquanto obra que devesse ser seguida em sua completude. Segundo Roubine (1998), os problemas relacionados ao texto estão acima das considerações estéticas, se encontrando em um lugar de poder artístico, tanto que no século XVII, se têm uma hierarquia dos gêneros, valorizando formas que possuíam domínio exclusivo do texto como a comédia e tragédia.

Fazer uma criação artística que não parta do texto não é algo novo, inovador, pois ao olharmos para o passado, muitas são as formas teatrais que não tinham uma dramaturgia literária dramática seguindo as normas aristotélicas de tempo, espaço e ação, com início, meio e fim, ou com diálogos e personagens individuais bem estabelecidos. Temos a Commedia Dell'Art, a Mímica, Ballet d'Action, cinema mudo e algumas linguagens teatrais do oriente, como o Teatro Nô. Ainda segundo Roubine (1998) a comédia-balé, a farsa, ópera com máquinas e todas as outras formas que atribuem ao espetáculo uma parte importante foram desvalorizadas em função da valorização do texto.

Muitas destas por muito tempo foram marginalizadas e sancionadas, inclusive proibidas e ganhando erroneamente um não reconhecimento teatral pelo seu caráter improvisacional, como a Pantomima da qual falarei agora.

Esta já estava presente na Grécia após o século V, seus elementos e procedimentos se aproximam muito (e arrisco até dizer que em dados momentos se confundem) aos do teatro grego, era dançada e aparecia nas comédias, tragédias e dos mimos gregos (cenas da vida cotidiana), existia um coro, que cantava e contava uma história e havia o mimo, que interpretava corporalmente a história contada.

2. Utilizarei durante todo o texto o termo atriz no gênero feminino para reafirmar meu local de fala, mas quando me referir a este termo estou englobando atores no geral.

3. Alguns nomes trazidos por Roubine são: Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948) Constantin Stanislavski (1863-1938), Edward Gordon Craig (1872-1966), Jacques Copeau (1879-1949) Jean-Baptiste-Marie-Gaston Baty, Jerzy Grotowski (1933-1999)(1885-1952), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940).

Em Roma, segundo Robson Camargo “[...] havia também um estilo pantomímico denominado fábula sáltica, com aspectos comuns a pantomima grega” (Camargo, 2006, p. 2). As companhias de mimo apresentavam vários números com trapézio, ilusionistas, animais treinados, atores com pernas de pau, equilibristas, canto, daí podemos indagar o porque relacionamos o mimo ao circo. Mas o espetáculo pantomímico era uma dança que contava uma história geralmente com caráter mais sério, mas as vezes cômico, havia também um coro que cantava um texto e uma orquestra com flautas e címbalos, e o dançarino silencioso acompanhava. Os romanos chamavam os mimos de *careteiros* ou *Sanniones*.

Há vestígios de que a Pantomima passou a ser utilizada como espetáculo de serenata, os mimos eram contratados para interpretar enquanto músicos cantavam. Após isso existe um hiato e ela volta a aparecer enquanto resquícios na época medieval, mais especificamente com a *Commedia Dell' Arte* na Itália no século XV, e no século XVII na França, onde sofreu muitas mudanças. Por um lado seu caráter dançante ganhou força, o que gerou os Ballets Pantomimas que veio a ser posteriormente o *bellet d'action* ou ballet de repertório que é um ballet que conta uma história através das coreografias e contarei agora o porque.

Thomas Leabhart (2009) trás uma referência do livro *Recherches historiques et critiques sur les mimes et sur les pantomimes* [Pesquisas históricas e críticas sobre os mimos e as pantomimas] em que o autor Jacques Méricot trás uma distinção entre os termos mimo e pantomima, sendo para ele duas formas diferentes, na primeira havia o intérprete/performer que era acompanhado por um ator que falasse por ele, já a pantomima sendo inteiramente silenciosa.

Mas Leabhart (2009) não acredita em uma pantomima silenciosa e dialoga com alguns autores na tentativa de compreender o porquê desse equívoco ser tão difundido, começa com uma especulação de Willson Disher que está relacionada a figura da *Duchesse du Maine* [Duquesa do Maine], que em 1706, querendo glorificar as festas que fazia no castelo apresentou uma peça Horácio de Corneille, com um ballet, sem falas e ela se dirigiu a apresentação como um Balé-Pantomima, o que segundo Maurice Willson Disher “daquele dia até este, insistem que pantomima significava show-mudo simplesmente porque a Duquesa du Maine disse que o era” (Disher, 1925, p. 225). Foi nessa época que se começou a desenvolver os Ballets Pantomimas, citados acima. Mas:

Embora na maioria dos períodos o mimo e a pantomima incluam alguma forma de palavra produzida por um primeiro ou segundo performer, além da música e dos sons percussivos produzidos pelos performers ou músicos, existem alguns períodos importantes nos quais a pantomima ocorreu sem textos falados em função de sanções governamentais que os proibiram em certos teatros. Essas restrições produziram uma forma de performance que pode ser bela e completa em si mesma. (Leabhart 2009, p. 83).

Assim sendo, os principais acontecimentos que levam a Pantomima a ter o caráter mudo da cena, estão relacionados à censura. Na França esta era uma técnica muito utilizada nos teatros de feira, como na *Commedia Dell'Art* já citada acima. A respeito das censuras, houveram interferências por parte do Rei a pedido principalmente de artistas da *Comédie Française*, que descontentes com a fama que esse tipo de teatro estava fazendo decidiram interferir.

Para Camargo (2006), as interferências caminharam primeiro por uma proibição de diálogos durante a cena, assim os intérpretes dos Teatros de Feira se reinventaram em cena. Enquanto um usava da fala o outro intérprete só respondia por meio de gestos, depois trocavam, ou então revezavam o espaço cênico, primeiro um intérprete entrava utilizava do monólogo e saía, após isso, outro intérprete entrava realizava seu monólogo e saía. Assim se desenvolvia a história.

Mas não parou por aí, ainda sobre pressão da *Comédie Française* o Rei proibiu o verbo monologar, não podia mais usar da palavra em cena, então mais uma vez houve uma reinvenção da cena, os intérpretes só gesticulavam e faziam ações corporais, alguns detalhes da história apareciam em uma placa que geralmente uma pessoa segurava ficando acima do palco, e disso foram surgindo vários jogos com a plateia; onde era necessário haver uma fala ou um diálogo, era a plateia que lia o texto, enquanto os intérpretes mimos atuavam. Camargo (2006), também cita jogos em que esses textos eram em versos e que a plateia os cantavam.

A palavra falada depois de algum tempo voltou a ser permitida. Mas daí já se podia ver variações de dinâmicas da pantomima e dos jogos cênicos desenvolvidos que essa condição desenvolveu. Esse caráter da resistência dos intérpretes e também de suas reinvenções, me aparece como um dos motivos do porquê mesmo com tantos pesquisadores que afirmam que essa arte tem seus limites e por vezes fora esquecida, esta acaba retornando ora ou outra, seja aparecendo enquanto linguagem própria seja relacionada a outras linguagens de forma híbrida,

outro motivo é em como essa arte desde sempre foi bem aceita popularmente, com grande sucesso, era isso que incomodava a Comédie Française, por exemplo. Mas, ainda assim, segundo Roubine:

Apesar dos seus sucessos, a pantomima permaneceu sendo, no século XIX, uma atividade marginal, e hoje em dia tende-se ainda a esquecer que a palhaçada circense, o music hall, o balé e a ópera também fazem parte do teatro. Ora, trata-se de um fenômeno ideológico que não recebeu a chancela de nenhuma rejeição por parte do público. Esses gêneros, bem como as práticas e técnicas que eles suscitam, nunca deixaram de conhecer um sucesso que muitos autores dramáticos tradicionais lhes poderiam invejar. Trata-se apenas de uma consequência da interiorização de um sistema de valores que não voltaria a ser questionado antes do século XX. (Roubine 1998, p. 47).

Mas sim, a soberania do texto e logo do autor começou a ser questionada em um primeiro momento começou-se a pensar no diretor e sua importância dentro do evento teatral. Este deveria apenas tornar concreto os desejos do autor e as indicações presentes no texto? Ou poderia vir a interferir na composição que se concretizava vindo a se tornar também criador da dramaturgia? Assim, algumas coisas eram postas em xeque, o que era então importante para o teatro, sua dramaturgia? O que consistia essa dramaturgia? Quem criava essa dramaturgia?

Os diretores foram compreendendo seu lugar enquanto criadores também da dramaturgia da peça, sem ter de seguir tudo o que estava inserido nos textos. Começou-se a utilizar da nomenclatura encenadores, pois agora não apenas dirigiam a um texto pronto mas também criavam a encenação, não se sentindo tão presos às amarras dos textos. Aos poucos o ator também começa a ser reconhecido enquanto criador e não apenas o reproduzidor de algo,⁴ posteriormente também se começam a questionar papel da plateia dentro do teatro.⁵

O ator começaria também a ser reconhecido neste lugar, segundo Roubine, “Com a experiência de Grotowski, portanto, a resposta à pergunta sobre quem é o criador do texto sofre uma modificação. É o autor, sem dúvida, mas não é mais apenas ele. O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto” (Roubine, 1998, p. 73).

4. É possível observar isso a partir dos legados e estudos de teóricos como Constantin Stanislavski, Meierhold, Grotowski.

5. Sendo bastante questionado por Bertolt Brecht.

O que é importante perceber é que a partir dos questionamentos sobre a soberania do texto literário dramático, também se questionaram o que seria o texto no teatro. A partir da análise de Roubine nenhum encenador procurou anular o texto, mas ao questionar seus usos criou-se um movimento de integração do texto ao espetáculo, e hoje podemos compreender dois textos, o texto dramático, que são as peças, como os textos clássicos, “os que podem ser apreciados, conforme a tradição nos havia acostumado”, (Roubine 1998, p. 78) mas entendemos também um segundo texto enquanto a dramaturgia do espetáculo, que pode ser composto pelo primeiro, ou não, criado, (re)criado, adaptado, seguindo ou não os desejos do autor, e claro não necessitando necessariamente da palavra.

A dramaturgia do espetáculo se desvincula então do texto literário dramático e passa segundo Fernando Antônio Mencarelli (2010) a ser visto como arte de compor e tecer materialidade cênica. Podendo inclusive partir de uma música ou uma luz ou do corpo do ator, que é o que proponho dentro da minha pesquisa, graças a essa possibilidade que foi conquistada. Hoje, há o entendimento, inclusive, considerando que essa dramaturgia do espetáculo é composta por várias outras dramaturgias, como dramaturgia da luz, da cenografia, da sonoplastia, do figurino.

A dramaturgia entendida como a arte de compor e tecer a materialidade cênica passa a sugerir novas articulações conceituais. Dramaturgia da luz, propõem os artistas da área. Dramaturgia da imagem, ensaiam os estudiosos de um teatro mais imagético e plástico. A percepção das múltiplas textualidades permite vislumbrar a polifonia discursiva constitutiva da cena teatral. Dramaturgia da cena, concluem os criadores debruçados sobre a pluralidade sónica e polissêmica de gestos, sons, palavras, imagens, luz, espaço. (Mencarelli 2010, p. 17).

Cada uma destas linguagens carrega signos, denotam e conotam sentidos, para além da linguagem verbal e que na encenação dialogam entre si, ora se complementando, ora criando contrastes dependendo da intenção, deslocando ou fazendo perambular os sentidos do espectador.

A perspectiva de pensar essa dramaturgia a partir do olhar de Sierguéi Eisenstein (1994) parece contemplar a possibilidade de diálogos dessas dramaturgias. Segundo ele, seu olhar sobre as películas de montagem de um filme identifica que $A + B$ não gera AB mas sim C . Explicando o que quero dizer, se em um espetá-

culo eu tenho um cenário fúnebre + uma música alegre o que nasce dessa contradição é uma coisa outra além da dualidade de ambos.

Trago agora dois conceitos para se pensar o texto do espetáculo atualmente a partir desse olhar para a dramaturgia, existem outros, mas trarei os que mais tem estado presente nas minhas pesquisas a partir dos pontos apresentados acima. O primeiro é o termo Texto Sincrético de Greimas (2002).

O texto sincrético não é uma simples bricolagem, uma mistura de componentes diversos; é uma superposição de conteúdos formando um todo de significação. Nele não há uma simples soma de seus elementos constituintes, mas um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. Não se trata de unidades somadas, mas de materialidades aglutinadas numa nova linguagem, do sentido individual ao sentido articulado, fruto de uma enunciação única realizada por um mesmo enunciador, fazendo com que cada substância do plano de expressão seja ressemantizada. (Cortina, 2014, p. 8).

Texto sincrético é um termo da semiótica que se refere a dramaturgia visualizada a partir da tessitura da polissemia das linguagens presentes. Essa dramaturgia tal como foi dita acima, a partir das relações não se trata de soma de signos, mas justaposições, contrastes, similaridades, complementariedade, um jogo de signos que constroem sentidos diversos.

O outro termo é o do Texto de Representação de Eugenio Barba (1995) que se refere a tessitura de ações. Silvia Fernandes em seu texto *Teatralidades Contemporânea* (*apud*, Werneck, 2009), para além da descentralização do texto e os movimentos citados acima sobre a composição da dramaturgia do espetáculo, vai trazer a hipótese sustentada por Peter Szondi de que as novas formas híbridas do texto teatral contemporâneo surgiu pois os modelos históricos não conseguiam abarcar as necessidades de expressão de assuntos, peças com diálogos comuns não conseguiriam expressar as novas contradições da realidade. Quando o drama absoluto já não conseguia abarcar as relações sociais e suas complexidades, pensaram então na dramaturgia da representação.

Esses dois termos não se anulam, e trago-os aqui por terem relação com minha pesquisa, visualizo a dramaturgia do espetáculo como um texto sincrético, colocando em constante relação e comunicação todos os elementos sógnicos, mas ao escolher uma dramaturgia que parte do corpo (irei aprofundar esse tema mais a frente), e ainda mais sem o uso da palavra em um primeiro momento (que foi

um desafio escolhido) comecei a visualizar essa dramaturgia texto de representação. Através de meu diário de bordo e de escritos da cena não são possíveis se compreender os signos tal como visualizando, pois esse tipo de texto só aparece no ato da representação, das ações. Um texto que escrito em papel não conseguiria expressar os signos que são construídos e divididos enquanto apresentados.

Buscar uma dramaturgia do corpo é justamente pensar em uma dramaturgia que só é compreendida na fisicalidade desse corpo. Trazendo novamente Roubine, após falar sobre como o movimento realizado pelos encenadores fez com que a dramaturgia começasse a ser pensada para além de um texto escrito traz a seguinte fala:

A grande novidade talvez consista, afinal de contas, na coexistência de dois tipos de textos bastante diferentes: os que podem ser apreciados, conforme a tradição nos havia acostumado, no simples ato de leitura independentemente de sua existência cênica. [...] E, do outro lado, temos os textos que não existem nem pretendem existir fora do teatro [...]. (Roubine, 1998, p. 78).

Por isso, pensar em dramaturgia enquanto representação ou texto cênico enquanto representação, é justamente pensar um texto que não existe fora da representação fora da cena, fora do momento em que está sendo apresentado.

A descentralização do texto dramático na composição da dramaturgia cênica fez com que os artistas de teatro comessem a serem vistos agora não como corpos a representar algo estipulado pelo autor do espetáculo. Se antes atrizes e atores precisavam “encarnar” um personagem desejado pelo autor nas indicações das rubricas⁶ teatrais, a partir do século XX começam a ser reconhecidos também como criadores da dramaturgia cênica.

Dentro da pesquisa, me propus a realizar uma composição artística que partisse do corpo percebendo que assim estava constituindo a dramaturgia do corpo neste contexto. Nessa composição, o corpo não só cria a dramaturgia como também ganhou evidência a partir de uma decisão do não uso da palavra codificada em cena, o que acentuou ainda mais o texto da representação da materialidade corporal.

Essa dramaturgia se desenvolveu a partir de células cênicas criadas durante oficinas e laboratórios (dos quais falarei mais a frente) em diálogo com as técnicas

6. Rubricas são indicações que o autor escreve no texto literário dramático, que podem conter ambientação, indicações de ações e também de emoções que devem ser transmitidas a partir das falas.

que foram sendo escolhidas a partir da prática que estava se desenvolvendo onde seus entrelaçamentos e conjunturas estão se concretizando também em laboratórios como se supõe em uma pesquisa guiada pela prática.

Para Maria Fonseca Falkemback (2005), a dramaturgia do corpo pode ser definida como:

O conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, como a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica. Essa dramaturgia efêmera é determinante em espetáculos cujo texto significativo é o texto de representação. Esse texto do corpo é a concretização do projeto poético do ator-dançarino. Fruto de um trabalho técnico sobre si mesmo, capaz de relacionar a sensibilidade, o fluxo de sentimento e a expressão consciente, tal concretização do projeto poético acontece no corpo. (Falkemback, 2005, p. 20-21).

A atriz como poeta de si vai desenvolvendo a poética do corpo enquanto compõe essa dramaturgia. Para Vagnes Vargas (2018) essa dramaturgia que atravessa, transpassa a elaboração/organização de signos, sentidos e significados expressos pelo corpo da atriz relacionando todos os aspectos sinestésicos em relação a atriz para consigo mesma em todas as variações da corporeidade.

Mas o que seria essa corporeidade? Ainda para Vargas, é um elo dos elementos não-objetivos e objetivos vivenciados em nossos corpos, relacionando os aspectos sensoriais, afetivos, expressivos, subjetivos, emotivos. Não é só o corpo em movimento, mas o movimento no corpo, levando em conta as dinâmicas internas.

Em *O Ator Compositor*, Matteo Bonfitto (2011), considera que a atriz não pode só saber fazer mas precisa pensar seu fazer, logo, me declaro atriz compositora, mas não estamos nos referindo a uma operação intelectual apenas, mas sim experiencial. Descobri que a questão da dramaturgia dentro do meu processo não estava tanto em pensar em como criar uma dramaturgia do corpo, mas olhar a dramaturgia que já estava sendo criada a partir deste.

Bonfitto (2011) vai trazer a hipótese de se pensar a ação física como inerente ao teatro que traz o corpo em cena. E que independente das matrizes, corpo, texto, independente do eixo de trabalho, ele considera que toda atriz desenvolve um processo de composição, em maior ou menor grau dependendo do tipo de personagem que precisa desenvolver.

Mas o que é ação física? Algumas características segundo Bonfitto (2011) apresentam que as ações devem desencadear processos internos são catalisadoras de elementos sobretudo de processos internos, (relação entre ação externa e interna), além de catalisar também pode modificar esses processos, alterando o funcionamento destes.

Trarei agora uma breve contextualização do que seria ação-física e suas relações e diferenças destas com os termos movimento e gesto para que não surjam dúvidas a respeito dessas nomenclaturas enquanto compartilho minha experiência de composição cênica posteriormente:

definimos como sendo movimento todo elemento plástico moldável do corpo humano que pode também produzir deslocamento espacial. O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. As ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função sógnica. Quando tais ações passar a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar então, em tais ações, a presença de gestos. (Bonfitto, 2011, p. 109).

Minhas escolhas para prática foram compostas por laboratórios que em um primeiro momento foram realizados em modo digital, em casa pelo fato de que estávamos vivenciando a pandemia de Covid 19. Dentre esses laboratórios, as oficinas apareceram como parte importante da metodologia de minha pesquisa, pois nelas, além de ser possível a troca de conhecimento técnico e metodológico, elas são reconhecidas aqui enquanto procedimentos de pesquisa e criação da corporeidade cênica, através delas foram possíveis desenvolver conhecimento tácito e construir a dramaturgia do corpo.

Aqui farei uma distinção entre oficina e laboratório, mas só para fins de melhor especificar essas práticas, ambas são consideradas como práticas laboratoriais, mas separei por uma breve diferenciação na configuração destas, quando me referir a oficinas estarei me referindo às práticas laboratoriais que foram ministradas por pessoas externas (que não fosse eu e nem pessoas relacionadas diretamente à pesquisa), e quando me referir a laboratórios estarei englobando toda a prática realizada em que eu mesma fui proponente mas também orientada por professores, colegas da pós/vivenciadas durante aulas ou encontros dentro da Universida-

de, ou seja a diferenciação estará na relação da metodologia dessas práticas, sendo que as oficinas não foram pensadas com enfoque no meu tema e os laboratórios já tiveram maior relação ao meu tema de pesquisa. Trarei algumas dessas práticas agora, pontuando percepções importantes vivenciadas através delas, um adendo é que estas não estarão todas em ordem cronológica.

Minhas escolhas no começo foram voltadas para práticas que auxiliariam ao retorno de um processo de criação. Nós artistas sabemos da importância de técnicas que despertem nosso corpo para a cena, que prepare-o e aqueça-o para que possamos evitar dores e poder utilizar o máximo de suas potencialidades, práticas que potencialize nossa percepção, que nos traga energia, presença, organicidade, maior integração corporal expressividade e consciência dos movimentos. Estas práticas escolhidas e vivenciadas no início da pesquisa cênica se configuraram como práticas contemplativas e práticas somáticas.

As práticas laboratoriais começaram a ser desenvolvidas através de oficinas realizadas em modo remoto no ano de 2021, a primeira oficina intitulada Corpo em Movimento, tinha como base algumas práticas contemplativas, termo utilizado pelo Daniel Reis Plá (2018), que ao utilizar essa nomenclatura se refere às ações que tenham por objetivo refinar a percepção do praticante sobre seus processos biopsíquicos, bem como dar-lhe condições de agir sobre os automatismos que o aprisionam em padrões rígidos de comportamento e pensamento. Incluindo aí “meditação, oração, práticas corporais (como yoga, tai-chi e artes marciais), rituais diversos, visualização, peregrinação, trabalho voluntário, meditação andando, narração de histórias, terapias diversas, entre outros procedimentos de trabalho sobre si” (Reis Plá, 2018, p. 5).

E as práticas contemplativas dessa primeira oficina foram a meditação, o yoga e o que estou intitulando como dança pessoal. Em cada encontro também falávamos um pouco sobre alguns conceitos somáticos tais como descondicionamento gestual e tecnologias internas, estes conceitos de Bolsanello dizem respeito a forma que cada corpo apresenta de realizar suas ações.

Havia um ritual pré-estabelecido para nossos encontros, primeiro chegávamos, discutíamos um pouco alguns textos e realizávamos a meditação, posteriormente íamos para dança pessoal onde ambas as participantes podiam dançar da

forma que quisesse as músicas que iam tocando, e em um terceiro momento a partir do segundo mês de oficina, fazíamos algumas posições de Yoga.

A priori a escolha dessa oficina se deu por uma necessidade de me colocar em um estado de conexão e integração corporal, daí a escolhi pelo seu caráter somático, algumas práticas somáticas já experienciadas durante minha graduação, se mostraram potentes nesse sentido, refinar o processo de percepção pessoal, assim como estar atenta para os automatismos, buscando sempre observar em meus movimentos os padrões, os desafios que surgiam, observar o que meu corpo gosta de fazer e como faz.

As primeiras meditações trouxeram algumas dificuldades, pensamentos acelerados, medo e receio da pesquisa em si, mas logo fui me apropriando melhor desse momento e utilizando-o como um lugar de me colocar presente, no aqui e no agora.

As danças pessoais, eram deveras um momento de muita degustação, músicas com batuques de tambores, que sempre me deixavam com vontade de movimento, já saíamos da posição de meditação para a dança, cada uma das participantes em seu tempo, da sua forma. O que se pretendia era deixar o corpo conduzir o movimento em diálogo com o som escutado, tentando não pensar muito em que sequência de movimento fazer ou se estes possuem uma estética para cena.

Gostava de deixar meu corpo livre, livre para se movimentar conforme sentia necessidade e conforme era atravessado pela música, e comecei a desenvolver dentro dessa prática um olhar mais aguçado para o que estava desenvolvendo, havia ali uma catarse nessas danças, mas de forma consciente eu buscava observar e sentir os movimentos enquanto lugares potenciais para uma criação posterior, sempre anotava imagens ou movimentos ou lugares para investigar que surgiam durante essas práticas e que eu considerava como expressivos e potentes.

Era muito visível o lugar e a relação com o eu, acredito que o momento pandêmico tenha influenciado nisso, mas cada vez mais, estava me sentindo próxima de mim, de meu corpo, de meus sentimentos, minhas sensações... O yoga apareceu depois do primeiro mês e eu já havia tido contato com essa prática alguns anos antes, lembrei o quanto sentia meu corpo mais alongado e disposto quando realizava essa prática antes dos laboratórios teatrais realizados quando integrei o grupo LUDOS na Universidade. Com o yoga vinha flexibilidade mas também dores... Não surgiu dessa primeira oficina cenas, ou células dramáticas das quais falarei mais

a frente, porém surgiu muitos olhares e apontamentos para lugares que eu considerava durante a prática como lugares potentes de investigação.

E foi já nessa primeira oficina que a imagem do corpo-boneca apareceu, muitas vezes durante a dança pessoal, meu corpo se mostrava disposto ao brincar, ao não realismo, ao cômico, ao desajustado, ao corpo não humano despertando meu desejo para esse lugar do corpo na mímica.

Segundo Débora Pereira Bolsanello (2011), nas práticas somáticas se busca autenticidade e desenvolvimento de tecnologias internas sempre respeitando o corpo, e compreendendo este em suas especificidades, não se tenta copiar nenhum exemplo pronto. Meu contato com práticas somáticas se aprofundou através de uma oficina de dança que tinha como suporte o Método Somático Feldenkrais. Nesta oficina a partir de orientações de micro-movimentos feitos com muita atenção e repetidas vezes, conforme a prática de Feldenkrais se chegava a um movimento do cotidiano de forma que a ideia era que o corpo vivenciasse essa descoberta e aprendesse formas mais práticas e menos cansativas de executar o movimento, logo é estar e se colocar disposta a descobrir com o corpo e com os movimentos.

Após esses exercícios se propunha a composição de células cênicas para serem apresentadas a partir das partituras corporais de ações físicas, essa oficina foi muito importante para que eu começasse a pensar nelas oficinas enquanto lugar de construção da minha própria composição artística para a pesquisa e a partir desse olhar eu comecei a me atentar para a composição da minha própria partitura de composição cênica.

O termo partitura aqui empregado toma por base Eugênio Barba (1994) que compreende partitura como uma composição de ações, um desenho do movimento pelo espaço, ou ainda “a sequência de ações físicas e vocais executadas pelo ator” (Bonfitto, 2011, p. 139). E quando me referir a células cênicas estou me referindo a partes da partitura cênica.

Simultaneamente a essa oficina realizei outra de Teatro Físico (também em modo online), intitulada Corpo em Cena, ministrada pela Brisa Caleri, o desejo de experimentar essa técnica se deu por dois fatores, os estudos feitos até então sobre a pantomima que se tornaram estudos de mímica que é uma linguagem reconhecida dentro do Teatro Físico e pelo “reconhecimento da validade do processo de cons-

trução da narrativa por imagens, apresentada pelo corpo” (Romano, 2005, p. 66), que é o tipo de trabalho desenvolvido dentro dessa técnica. A forma como o Teatro Físico coloca a fisicalidade do corpo como centro da cena me interessa.

Na oficina de Teatro Físico se propunha a partir de várias técnicas a vivência essa fisicalidade, o foco estava no corpo. Utilizamos da mimesis corpórea do animal (falo mais a frente sobre mimesis corpórea) e de uma figura mímica do Étienne Decroux, para criar várias micro-cenas que eram compartilhadas com os demais participantes.

Relatarei um ponto muito importante que percebi na vivência integrada dessas duas oficinas, em um dia saí da oficina de dança, depois de termos vivenciado um exercício que aguçou muito minha interocepção,⁷ (que inclusive foi um dos motivos pelo qual escolhi vivenciar práticas somáticas pois já tinha experimentado a vivência desse aguçar da interocepção), fui então para a oficina de teatro físico no qual estávamos aprendendo a sequência de ações física da figura do Pensador, era uma sequência muito específica, muito marcada, mas em vez de fazê-la automaticamente, eu estava tão atenta para como meu corpo fazia, quais músculos movia, quanto de força colocava, nesse momento diferente da maioria das vezes eu não estava focada na imagem que meu corpo estava gerando mas sim com as sensações internas.

Após minha primeira experiência com a figura de Étienne Decroux meu desejo por conhecer mais sobre a mímica corporal dramática só aumentou. Então participei de uma oficina online de Mímica Corporal Dramática: Estudo de Figuras com Deborah Moreira e George Mascarenhas da Mimus Companhia, onde vivenciamos várias figuras do mestre Étienne Decroux como exercícios para compreensão das ações. Muito foi observado nessa oficina, cada figura traz um peso específico um signo diferente ou seja, uma propriocepção nova se fazia a cada figura e colocava o corpo cênico em um lugar diferente.

As potencialidades da mímica se encontram não na ausência de textos falados, mas de um corpo expressivo que revaloriza o silêncio e o som. Onde segundo Lúcia Romano “o visual é meio e não fim para o estabelecimento da presença expressiva do ator” (Romano, 2005, p. 59).

7. Interocepção: percepção interna do próprio corpo (órgãos, músculos, esqueleto). Exterocepção: percepção vindas do mundo exterior, sensações táteis, visuais, olfativas. Propriocepção: percepção da posição do corpo, localização espacial, orientação, força.

Mas vindo de práticas que me estimularam a observar muito meu corpo internamente em relação aos movimentos, sem ações pré-definidas me surpreendi ao observar na mímica um ponto interessante sobre a corporeidade, em uma figura específica que era uma figura de descanso senti que havia muita tensão no abdômen pressionado, mas a figura que era vista era de um corpo relaxado. Muito tenho pensado a respeito de tensões desnecessárias no corpo, mas nesse caso era necessário, para aquela figura ficar relaxada era necessário aquela tensão em oposição a imagem, para quem visse, não imaginaria a tensão presente no abdome.

Nos meus laboratórios individuais busquei sempre trabalhar questões que surgiam nas oficinas e posteriormente também trabalhar o amarrar dessa dramaturgia que estava sendo construída, buscando um encontro, um diálogo entre elas. Isso apresentou algumas dificuldades, primeiro o fato de cada célula ter sido criada a partir de uma prática diferente tendo propósitos diferentes e feitas em momentos diferentes, lembro-me então de ter realizado vários laboratórios refazendo as células, em ordens diferentes, e aos poucos os sentidos iam se construindo a partir das ações físicas de cada célula e eu ia compondo então minha dramaturgia.

Uma segunda questão que surgiu foi de como registrar nesse primeiro momento essa sequência narrativa, utilizei então de desenhos e escritas ora mais narrativas ora mais performáticas, nas quais visitava. A terceira dificuldade surgiu quando a narrativa já estava pronta, nesse momento em laboratório estava muito mais preocupada com a reprodução exata das partituras que acabava sentindo por vezes a perda da conexão com o corpo, então decidi retornar às práticas somáticas e contemplativas que me trouxeram esse lugar da conexão novamente.

Uma quarta dificuldade se referia então a como finalizar essa cena, confesso que esta ainda não foi solucionada mas tal como as outras estou buscando resolvê-la na prática, como a metodologia escolhida pra minha pesquisa propõe; uma pesquisa guiada pela prática.

Tive a oportunidade de vivenciar uma oficina com o grupo de teatro LUME (modo digital), intitulada Lume em quatro tempos – conceitos e práticas (2021) com Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, durante quatro dias, cada dia um ministrava e aplicava algum conceito ou técnica específica, falando sobre momentos específicos do grupo LUME e como em cada momento alguma técnica ou objetivo estava mais forte. Primeiramente em um

dos dias consegui dialogar bastante sobre a distinção entre mímica e pantomima, termos que estavam circulando minha pesquisa e que naquele momento me causava muitas dúvidas, e em um outro dia trabalhamos com a mimesis corpórea a partir de quadros de nossa própria casa.

A Mimesis corpórea “se baseia na observação e posterior teatralização de informações externas ao corpo, possibilita ao ator-dançarino que sua criação emerge da relação entre corpo e ambiente. É sobre a relação entre a materialidade do corpo e de objetos, ações físicas e vocais de pessoas, quadros ou fotos, que iniciam-se processos de recriação dos mesmos” (Amaral, 2015, p. 66).

A experiência tinha como foco a construção de corporeidades a partir do que continha no quadro e me proporcionou trabalhar com qualidades de movimentos diferentes conforme mudávamos de quadro. Lembro-me de um quadro que havia uma borboleta que me proporcionou experimentar a qualidade de um movimento contínuo, leve e um corpo integralizado nas ações mesmo lentas, como do bater das asas.

Enquanto investigava um outro quadro de Charles Chaplin ao relembrar a corporeidade desse ator, o andado o jogo pantomímico, reencontrei o corpo boneca. Um dia antes havia levado para oficina 10 objetos pessoais para um exercício de escrita, e um desses objetos era uma boneca Emília que ganhei de meu pai. Emília é uma personagem do Sítio do Pica Pau Amarelo de Monteiro Lobato, uma persona boneca da qual sempre tive muito afeto.

Importante dizer que a figura da boneca foi aparecendo durante as práticas, não foi pensado a priori na criação dessa persona, ela foi surgindo nos laboratórios, nos estudos, enfim, durante a composição de dramaturgia do corpo.

Como uma boneca fala? Anda?

E como fala!

Sempre me vi Emília,

Falava demais,

Gritava demais,

Brigava demais!

Emília não era de verdade,

Não tinha corpo como os outros.

Precisou ser inteligente

Já que não era gente. (Texto retirado do diário de bordo da autora).

Emília é um corpo descobrindo a si e ao espaço enquanto busca incessante o movimento. Esse corpo que vai se costurando e se descosturando em cena, enquanto brinca com suas mãos, articulações e rosto, sempre em busca de mover-se.

A criação se tornou então um espetáculo que fala do/com corpo, colocando em constante diálogo o corpo. Emília é fictícia, mas sou eu, tu, nós, um corpo que busca conhecer a si mesmo a cada momento, um corpo que busca sempre se mover. Há uma brincadeira a partir da simbologia do imaginário popular da boneca de pano, Emília vai se metamorfoseando em cena, ora corpo, ora marionete, ora boneca, ora robô, ora gente perambulando em cena, jogando consigo e com a plateia, costurando a narrativa cênica a partir dos jogos que desenvolve com seu próprio corpo, com objetos (imaginários ou reais) e com a música.

Finalizo então esse texto ansiosa para ver como essa dramaturgia virá por fim se concretizar em cena, na presença de um espectador, minha pesquisa dentro do mestrado não tem intenção de refletir sobre o momento do compartilhar desse produto, mas sinto a necessidade de vivenciar a troca desse texto de representação para ver enfim possíveis de diálogos entre meu corpo e os corpos dos espectadores. Deixo abaixo uma citação que acredito que descreve bem todo esse processo compartilhado até aqui de descoberta enquanto atriz compositora, enquanto atriz-corpo-boneca, enquanto papel, pena e grifo.

O ator operacionaliza a sua corporeidade dentro desse mecanismo dinâmico, no qual o corpo se exprime nos símbolos, nas metáforas, nas alegorias, nos signos, nas práticas, nos códigos, produzindo um imaginário capaz de ser comungado pelo/com o espectador. Com isso, o imaginário está de tal modo presente, subjacente e imbricado em seus universos de subjetividades que, muito facilmente, influi no que é apresentado. Entretanto, é a energia desse artista, a sua disciplina, o seu trabalho, suas motivações, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio que dão vida a esses elementos. O artista que se expressa através dos seus movimentos é simultaneamente o papel, a pena e o grifo, sendo o espaço que o seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve, se potencializa e se manifestam todos esses elementos. (Gil, 1997; 2005).

Referências

- AMARAL, Ana Clara. Dança e mimese corpórea. *Conceição/Concept.*, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 65-76, jul./dez. 2015.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier (Supervisão). Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. A educação somática e os conceitos de Descondicionamento Gestual, Autenticidade Somática e Tecnologia Interna. *Motrivivência*. Ano XXIII, n. 36, Jun./2011. p. 306-322.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor. as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. Editora Perspectiva. 2011.
- CAMARGO, Robson Correa de. *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, Ano III, n. 4, outubro/ novembro/ dezembro de 2006.
- CORTINA, Arnaldo. SILVA, Fernando Moreno da. *Semiótica e comunicação: estudo sobre textos sincréticos*. (org.) Arnaldo Cortina e Fernando Moreno da Silva. Araquara: Cultura Acadêmica, 2014.
- DISHER, M. Willson. *Clowns and pantomimes*. London: Constable, 1925.
- EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do Corpo cênico*. 2018. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2018.
- GREIMAS, Algirdas Julien. COURTÉS, Joseph. *Semiótica*. Firenze, La casa Usher. 1979.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2 Ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- LEABHART, Thomas. Mimo e Pantomima. Tradução e notas de Luciana Cesconetto Fernandes da Silva. *Urdimento*. n. 12, março 2009.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. Grupo Teatro Invertido*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

REIS PLÁ, Daniel. Mindfulness, meditação, dharma art: pistas para a pedagogia do ator. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.8, n.15: mai.2018.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

VARGAS, Vagner de Souza. *Dramaturgia da corporeidade: a pedagogia do evento teatral*. 2018. 231 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

WERNECK, Maria Helena. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009.

PORTAS: ENTRE VIAS SAIA SÃO – PERFORMANCE DE GENTE

PORTAS: ENTRE VIAS SAIA SÃO –
PEOPLE'S PERFORMANCE

Letícia Lemes Santiago¹

Resumo

Proponho apresentar um recorte da minha pesquisa a qual está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UFG, a mesma aborda as relações e reflexões a respeito da minha trajetória artística vivida, dialogando com o aporte teórico que trata sobre “afetos” de Spinoza e as “vozes” de Bakhtin, o caminho metodológico adota a práxis na busca de revisitar minha formação pensando nas práticas cênicas, dialogando com esse campo epistêmico busco um outro referencial teórico, com perspectivas decoloniais para fazer e compreender as artes da cena, no fluxo da práxis, será construído performance intitulada: “Portas: Entre Vias Saia São – Performance de gente.” com uma comunidade periférica, em definição. O projeto de pesquisa objetiva permitir e viabilizar ao morador dessa comunidade “entrar” pela “porta” do conhecimento e das práticas nas artes da cena, como “via” de capacidade de seu próprio corpo, voz e pensamento, permitindo-lhe sair do processo enriquecido pela reflexão crítica sobre seu espaço de vivência, autoconhecimento e conhecimento do outro. Assim, o trabalho tem o propósito de trazer a reflexão do amadurecimento do ser de forma poética/corporal e sua trajetória a partir dos posicionamentos escolhidos, influenciados, apreendidos e da memória dos partícipes.

1. Letícia Lemes Santiago - Professora, atriz e produtora cultural. Mestranda em Artes da Cena - UFG. Integrante do grupo de pesquisa NuPICC (Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22) - UFG. Graduada em Artes Cênicas - UFG, Pós-Graduada em Linguagem, transversalidade e interdisciplinaridade - UFG, cursada em Produção Audiovisual - Vila das Artes.

Palavras-chave: performance; periferia; memória; corpo e decolonialidade.

Abstract

In order to present a part of my research, which is being developed in the Graduate Program in Arts at UFC, this research addresses the relationships and reflections about my lived artistic trajectory, dialoguing with the theoretical contribution that deals with “affections” of Spinoza and the “voices” of Bakhtin, the methodological field adopts the praxis in the search to revisit formation thinking about the scenic practices, dialoguing with this epistemic path, I seek another theoretical reference, with decolonial perspectives to make and understand as arts of my scene, in the flow of praxis, the performance entitled: “Doors: Entre Vias Saia São – Performance by people” will be built. with a peripheral community, in defined. The objective research project will allow and enable the resident of this community to “enter” through the “door” of knowledge and practices in the performing arts, as a “way” of the capacity of their own body, voice and thought, allowing them to leave the process enriched by critical reflection on their space of experience, self-knowledge and knowledge of the other. Thus, the work has the purpose of bringing the reflection of the maturation of the being in a poetic/corporeal way and its trajectory from the chosen, influenced, apprehended positions and the memory of the participants.

Key words: performance; periphery; memory; body and decoloniality.

1. Grotesca e sublime paradoxo para-tudo – Ser e fazer teatro

Desde pequena sempre me vi de modo confuso, distraída e atenta, doce e amarga, delicada e grossa, feliz demais e melancólica absurda. O mundo me fazia parecer que eu deveria ser uma coisa só, ou fazer parte de um determinado grupo, isso me deixava frustrada, me via sem personalidade, alguém sem identidade, pessoa não definida. Sentia que era necessário escolher somente uma cor preferida, um estilo musical, um estilo de roupa, ou que eu poderia andar apenas com um determinado tipo de grupo social. Essa dualidade me acompanha até hoje, mas agora tenho a consciência de que posso e devo ser mais de uma, pois existem muitas vozes em mim, das quais fui afetada durante toda a minha vida.

Além desse emaranhado de vozes que me fizeram ser quem eu sou, quis representar outras falas, dei vida a inúmeras personagens que se revelaram pela minha boca e se movimentaram por meio do meu corpo, enxergando pelos meus olhos e compartilhando comigo de meus afetos. Da mesma forma que cada uma delas me afetou.

Engraçado eu ter achado que deveria ser uma coisa só, visto que desde pequena me colocava de frente para um público, imitava personagens da vida, contava piadas, dançava esquisito, fazia caretas, ou apresentava um trabalho escolar. Quando era muitas sempre me sentia à vontade e quando me voltava para a sociedade me enrijeci. Os personagens da vida já não me satisfaziam. Foi quando minha mãe encontrou um centro de artes que oferecia aulas de teatro a um preço acessível. Mal sabia eu que a primeira aula definiria todo o meu futuro profissional.

Eu espero que todas as pessoas do mundo tenham sentido o que senti ao menos uma vez na vida, a sensação de estar e de pertencer àquele meio, a impressão de estar onde se deveria estar o tempo todo. Senti isso aos doze anos, era e é tão forte que não tenho dúvidas que interpretar é o que sou e sou porque interpreto. Meu fascínio era tão grande que perturbei o professor por meses perguntando se haveria uma apresentação ao final do ano, eu queria muito estar no palco, até que ele apresentou o texto. A inquietação era tão grande que li e já disse antes de qualquer pessoa que gostaria de fazer o personagem principal.

Parece tudo muito egóico, mas era só uma criança de doze anos descobrindo que era aquilo que ela gostaria de fazer pra vida inteira, sem culpa, sem obrigação e sem malícia. Uma criança que enxergou nas maiores falas de um texto a possibilidade de ficar mais tempo fazendo o que parecia ser mais legítimo do seu ser naquele momento. E falo sobre a minha trajetória, que também parece autocentrada, para demonstrar o que se somou desde então para essa pesquisa se tornar o que ela é no momento.

Seguindo minha trajetória de teatro-vida, no ensino médio entrei para o Lyceu de Goiânia - Goiás, me emocionei quando o professor de teatro passou na sala convidado para as aulas no contraturno escolar, para minha realidade aquilo era quase impossível de acontecer, inclusive de forma gratuita, me senti privilegiada, meu coração bateu forte e eu queria pular naquele momento, me via predestinada ao teatro, a protagonista da minha própria história realizando um sonho.

A prática naquele espaço foi vital para a minha corporeidade enquanto atriz. O professor Nando Rocha² não se limitava aos eventos da escola, mesmo sendo pressionado para tal, as apresentações de datas comemorativas eram pontuais. Nós fazíamos muitos exercícios, a sua vertente era o teatro-físico, uma de suas referências de trabalho era *O Lume Teatro*.³ O grande espetáculo do grupo de teatro do Lyceu de Goiânia acontecia ao final de cada ano. Ensaivávamos quase todos os dias, trabalhávamos muito o personagem, as cenas, os figurinos, me sentia dentro de um grupo profissional, pois o professor demonstrava essa dinâmica durante todo o processo.

Foi nesse período que descobri que existia uma graduação para o que eu tinha escolhido aos doze anos, até então nem essa informação eu tinha acesso. No terceiro ano do ensino médio, o professor de teatro fez um intensivo de improvisações teatrais para quem iria prestar vestibular em Artes Cênicas na UFG - Universidade Federal de Goiás. Eram três etapas, prova de múltipla escolha, prova escrita e dois dias de avaliação prática. Lembro-me bem de fazer a prova prática com muito entusiasmo e de ter ganho uma nota excelente por ela, outras duas colegas ingressaram na universidade comigo.

Como toda caloura entrei com muita euforia e vontade de aprender, mas já no primeiro mês tive dificuldade com as matérias teóricas, até então eu sabia da prática do palco, quem é Stanislavski? Quem é Brecht? Quem é Artaud? Muitos colegas já tinham conhecimento prévio sobre alguns teatrólogos, eu não fazia ideia de que existiam diferentes vertentes teatrais. Fui muito julgada por isso, tanto por colegas quanto por professores, senti que mais uma vez eu não fazia parte também desse grupo, o da academia, mas foi nesse espaço que escutei de um dos professores que eu era sublime e grotesca ao mesmo tempo, desde então tentei não me encaixar mais em nada, eu podia ser muitas e isso não tirava a minha legitimidade de ser.

Falo tudo isso sobre mim por querer ouvir do outro agora, do que não é escutado, do que não é lembrado, do inacessível, marginalizado e invisível. No momento

2. Ator, diretor, professor e fundador do Grupo Sonhus Teatro Ritual da cidade de Goiânia-Goiás.

3. As origens do LUME repousam na experiência do seu fundador Luís Otávio Burnier, em seus anos de treinamento como discípulo de Etienne Decroux e em pesquisas com diversos mestres como Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Yves Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). (LUME, 2022).

estou iniciando a minha pesquisa no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás, esse trabalho tem a proposta de apresentar e/ou descobrir a subjetividade da pessoa através das experiências sociais de cada um. A prática será feita no meio coletivo/urbano para a cena, o foco deste trabalho é em áreas periféricas da cidade de Goiânia, será escolhida uma comunidade para realização deste trabalho. Será utilizado como base artística e dramaturgica a atuação de pessoas dessa comunidade, pessoas para quem as práticas artísticas na cidade de Goiânia quase nunca são pensadas. O trabalho vem do propósito de trazer a reflexão da subjetividade da própria pessoa de forma poética/corporal e sua trajetória a partir dos posicionamentos escolhidos, influenciados e apreendidos.

A proposta de encenação é utilizar poeticamente das experiências dessas pessoas, apresentando entre elas as semelhanças e diferenças de suas trajetórias. Assim, as experiências expressadas na voz e no corpo serão postas em cena, e haverá um entrelace entre todas elas, culminando na concepção de uma performance coletiva.

O motivo de realizar essa vivência vem da necessidade de movimentar e potencializar artisticamente essas comunidades da cidade, com uma linguagem cênica, amplificando a voz dos próprios moradores, trazendo o questionamento e seus posicionamentos sobre suas memórias.

2. Abrindo títulos

Esse título: “Portas: Entre Vias Saia São - Performance de Gente” como disse minha orientadora Marlini Dornelles⁴, é um labirinto de significados, onde deixo aberto para interpretações, mas eu o defino da seguinte forma: Que a pessoa dessa comunidade vai entrar pela *porta* do entendimento sobre as práticas nas artes da cena, como *via* (*por essas vias, que ele mesmo vai acessar durante a prática*) de capacidade de seu próprio corpo, voz e pensamento, permitindo com que ele *saia* desse processo enriquecido pela reflexão crítica sobre seu espaço e da sua vivência, seu autoconhecimento e conhecimento do outro. Um caminho *são* de autoconhecimento e reconhecimento pela arte, de acesso a si mesmo através das práticas tendo consciência de si e do outro.

4. Doutora em Artes pela UNB, mestre em Educação Física pela UFSC, graduada em Educação Física pela UFSM, coordenadora e professora do curso de Pós-graduação em Artes da Cena na UFC e professora do curso de Dança da UFC.

Mas não somente com intuito de quem abre essa porta, mas na posição de quem a atravessa e é por ela atravessada. A minha posição, portanto, não é de detentora do conhecimento, e de que vou apenas depositar conteúdos e as práticas artísticas nas pessoas como se elas fossem vazias, até porque a produção da performance depende delas. A produção é a narrativa da vida e do conhecimentos destas pessoas, ou seja, é primordial que suas histórias sejam valorizadas, individual e coletivamente. Dessa forma acontecerão atravessamentos por várias vias, entre várias saídas tentando achar caminhos de sanidade a partir dessa experiência.

E “Performance de gente” vem da minha história de quando entrei na academia, percebi que acadêmicos apresentavam para acadêmicos, na cena goiana notei que atores apresentavam para atores e eu tinha colegas que chegavam a dizer que o teatro deveria ser elitizado, para poucas pessoas, para que fosse entendido cada símbolo e significado colocado em cena, isso me incomodava muito porque eu só tive a minha primeira oportunidade de assistir a uma peça teatral, de balé ou dança por causa da minha prima que tinha condições de estar numa escola de arte e que se apresentava todo final de ano, ela já fez parte do grupo de balé, jazz, hip hop e de teatro de uma das escolas de artes mais caras de Goiânia, e eu sempre quis assistir mais peças, eu sempre quis estar lá naquele palco.

Desde sempre estudei em escola pública, e também sempre soube que era a arte que me movimentava, os seminários pra mim eram o auge da minha conquista de estar frente a um público, foi quando aos doze anos decidi o que queria fazer pelo resto da minha vida.

Já na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, onde fui muito feliz e um lugar que tenho muito carinho, afinal foi a realização de um sonho e da construção da minha carreira profissional, mas foi lá também que adquiri um dos meus maiores traumas, lembra daquele seminário que adorava apresentar na escola? Na universidade já não conseguia mais. A teoria teatral então foi o meu desespero, quando fiz uma prova em dupla cheguei a escutar da outra pessoa que: “além de eu não ter enchido o saco (pois fiquei calada durante a prova) ainda consegui responder uma das questões”, meus textos de orientação eram cheios de correção em caixa alta dizendo que escrevia pior que a revista Capricho, assim quando me apresentava nos seminários aquela “platéia” acadêmica me desnudava como nenhuma outra conseguiu fazer até então. Esses episódios adquirem sentido com-

pleto agora durante a minha pesquisa, que se propõe a tentar mudar ou no mínimo questionar esses padrões e levar a acessibilidade em todas as minhas práticas cênicas e da vida, pra onde quer que eu vá.

Segui com esses anseios e ingressei como contratada ainda na universidade e depois como concursada na educação de Goiás, este ano completando 14 anos dando aula de teatro, me aproximei mais ainda da realidade dos estudantes periféricos de Goiânia, dei aula em muitas escolas públicas e fui percebendo cada vez mais a carência de espaços em que essas pessoas pudessem se expressar, soltarem a voz e serem ouvidas.

Cinco anos depois de formada fiz uma pós-graduação em: Linguagem, Transversalidade e Interdisciplinaridade na Faculdade de Letras da UFG, foi quando estudamos um texto de Bakhtin e eu fiquei intrigada com o conceito de vozes⁵ que ele colocava, e a medida que fui estudando me lembrei de uma professora na graduação havia citado o conceito de afetos⁶ de Spinoza, guardei essa lembrança e continuei estudando sobre a definição de vozes e fui convidada pra fazer um artigo com a Márcia Pelá o título foi: *Goiânia, Brasília e Palmas: Entre Cidades, Sujeitos e Discursos* (Pelá; Santiago, 2017). Nele analisei os discursos dos sujeitos dentro dessas cidades planejadas, e para isso utilizei os estudos sobre linguagem e a polifonia de Bakhtin.

Um ano depois participei da performance dirigida pela artista Tamara Cubas - licenciada em Artes Plásticas e Visuais IENBA/UEDELAR e Mestre em Arte e Tecnologia em EMMA, Escuela de Artes de Utrech - chamada Multitud,⁷ a imersão de uma semana desestruturou toda a projeção que eu carregava sobre a prática cênica e inclusive sobre a minha vida, a forma com que ela fazia os participantes lidar com os outros corpos, os jogos que se estabeleciam de afetar e ser afetado. Também guar-

5. Todo membro da coletividade falante enfrenta a palavra não enquanto palavra natural da língua, livre de aspirações e valorações alheias, despovoada de vozes alheias, mas palavra recebida por meio da voz do outro e saturada dessa voz. A palavra chega ao contexto do falante a partir de outro contexto, cheia de sentidos alheios; seu próprio pensamento a encontra já povoada. (Bakhtin, 1979b, p. 295, *apud* Bubnova 2011).

6. Por Afeto entendo as afecções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afecções. (Spinoza, 1677, Ed. 2008).

7. Multitud aborda questões sobre o corpo individual e o corpo coletivo, ambos concebidos como espaços de luta e de construção cultural. Segundo Tamara Cubas, o espetáculo analisa “a forma social do ser humano contemporâneo, a noção de heterogeneidade no coletivo, a outeridade, o espaço público, as relações interpessoais e a possibilidade de dissenso (desistência de um dos contratantes antes do vencimento do contrato)” Secom-UFG, 2016.

dei essa experiência, mas agora com uma inquietação maior, tanto do meu papel enquanto artista e pesquisadora da arte quanto na minha vida pessoal.

Assim comecei a perceber que na verdade não existe essa separação, vida pessoal e vida artística, percebi que todos os caminhos que percorri e que ainda quero percorrer me integra cada vez mais com o que sou e com o meu propósito de vida/arte. O tipo de terapia que eu faço, como eu lido com as pessoas, o estilo de vida que levo, procurando ser leal e genuína comigo mesma e respeitando o outro.

Inclusive na minha trajetória busquei a perspectiva não hegemônica de vida, de artes, nas minhas relações, a todo momento, assim além dos afetos e das vozes eu abro outras portas, trazendo referências decoloniais, vou tratar de conceitos de Spinoza e de Bakhtin, trazendo as vozes de outros autores.

A experiência desta escrita formalizou minha vontade de falar sobre esse tema e a minha vontade de possibilitar a prática de alguma forma, então nessa pesquisa vi a abertura para documentar a prática de tudo isso que me atravessou por todo o meu percurso. E porque eu fui influenciada por tudo isso pra chegar aqui, com esse trabalho, quais vozes passaram por mim, quais vias atravessei, quais afetos me fizeram enxergar certas coisas. E o propósito final é potencializar as comunidades periféricas com a prática e a pesquisa teórica nessa área, enquanto educadora na cidade de Goiânia, moradora, nascida e criada no meio. É uma pesquisa acadêmica, uma pesquisa no campo da produção artística e que também será fomentada por um edital municipal, assim espero conseguir fazer a minha pesquisa da melhor forma com esse auxílio.

A proposta, portanto, é atravessar minha porta e chamar essas pessoas para dentro, fazendo com que elas abram as suas portas e permitam-se mergulhar nessa performance/vida, consentindo a minha entrada também para que a prática nos conceda o conhecimento de nós mesmos pelo coletivo.

3. Vias de fato

O objetivo do trabalho é desenvolver uma pesquisa teórico-prática onde será feita uma performance urbana com moradores de uma comunidade de Goiânia a partir de estudo de campo sobre a ancestralidade de suas vozes, afetos e memórias, em diálogo com os conceitos de *vozes*, em Bakhtin, e *afetos*, em Baruch Spinoza.

Para tal irei correlacionar os dois conceitos com a realidade dos moradores de uma comunidade na cidade de Goiânia e, dessa forma, produzir uma experiência artística de caráter performático com os moradores inspirada em suas próprias experiências de vida e assim tentar responder e/ou discutir através da prática performática os seguintes questionamentos: Quais vozes e afetos ancestrais e sociais estão neles impregnados? Quais pessoas, lugares, ideias e/ou fragmentos fazem parte de seus próprios olhares, percursos e falas?

Em princípio será posto um diálogo poético entre os postulados sobre a linguagem e as subjetividades da pessoa, através dessas aproximações será feito um estudo onde é colocada a interlocução entre as vozes de Bakhtin, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros (Bakhtin, 1997) potencializando a ancestralidade e a cultura; e os afetos de Spinoza decorrentes da trajetória de vida e vivências citadas em seus escritos, por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções (Spinoza, 2008).

Esses discursos “encorporados” no texto, dizeres e seres transmitem uma ideia, a do “autor”, as múltiplas vozes configuram um dizer, este seria um emaranhado de vozes que não deixaria de ser de outrem, mas que são partes de fato do discurso deste. Tais vozes existem, mas não são discursos isolados, a voz do autor ecoa por essas vozes numa organização particular de pensamentos inseridos na lógica discursiva do texto, da ação, do dizer e do ser, em especial, a maneira pela qual as vozes dos outros (autores anteriores, destinatários hipotéticos) se misturam à voz do sujeito explícito da enunciação (Bakhtin, 1997).

A subjetividade do indivíduo será trazida através da prática com exercícios propostos por mim e também pelos próprios participantes, concomitantemente a teoria adentrará no espaço contribuindo com a proposta artística, pois utilizaremos do corpo e da voz,

da voz emocional do outro: ouço-me no outro, com os outros e para os outros. Objetivar-me num modo lírico é consentir que *o espírito da música* me mantenha em seu poder, me penetre e me impregne. O espírito da música, o coro possível: eis no que reside a autoridade da posição exotópica que o autor interior ocupa em relação à minha vida interior. Encontro-me na emoção de uma voz alheia, encarno-me na voz alheia que me canta, encontro nela uma abor-

dagem válida para minha própria emoção interior; através do canto de uma alma amorosa canto a mim mesmo. (Bakhtin, 1997, p. 105).

A performance terá essa esfera, assim como afirma Bakhtin, em seus apontamentos sobre o coro e o lirismo instalado no mesmo, ao ouvir-se no outro e ter a consciência da voz alheia: que canta a si mesmo e/ou ambos. Com os participantes da performance, atravessar as camadas das vozes que lhe falam, explorar quantos/quais discursos têm nos seus movimentos e quantos/quais pontos de vista têm nos seus olhares.

Dentro dessa experiência, descobrir ou conhecer como se sente ou se segue afetado pelas práticas,

ser afetado de muitas e diferentes maneiras por um só e mesmo corpo e, inversamente, uma vez que uma só e mesma coisa pode ser afetada de muitas maneiras, poderá igualmente afetar de muitas e diferentes maneiras uma só e mesma parte do corpo. Por isso tudo, podemos facilmente conceber que um só e mesmo objeto pode ser causa de muitos e conflitantes afetos. (Spinoza, 2008, p. 111).

Trazer tais afetos na prática performática e questionar a ação da qual ele estará inserido, tendo consciência do que será trazido e incorporado à cena. Lembrando-se do coletivo e das possibilidades de se trabalhar o que quer ser dito através do que é posto, fazendo sempre a reflexão dos posicionamentos escolhidos e apresentados.

Desenvolver entre as práticas o conhecimento de performance tendo como base central o livro *Performance Como Linguagem* de Renato Cohen, que traz em uma das suas definições que,

a característica de arte de fronteira da *performance*, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc, questões que são extensíveis à arte em geral. (Cohen, 2011, p. 27).

Portanto utilizaremos a performance como rompimento artístico e questionador dos espaços, das ações cotidianas e das próprias pessoas, ou seja, para quem assiste e principalmente para quem será participante ativo da ação. Além disso, a proposta prática sugere qualquer tipo de expressão dentro da performance artística, sem imposição de um atuante, texto ou público, entre os sujeitos e seus

discursos criar-se-á uma vivência de reconhecimento da sua voz e afetos que seu próprio corpo carrega, e como cada escolha e reação individual interfere no coletivo, assim como o corpo responde com o coletivo. Para a prática diária da montagem, a pesquisa teórica será pautada nos livros: “Arco-Íris do Desejo” de Boal, “Pega Teatro” de Joana Lopes e “Drama como Método de Ensino” de Beatriz Cabral e toda a experiência que acumulei durante minha vida profissional. Lembrando que nem todas essas sugestões poderão se encaixar durante o processo, essa investigação se dará durante o processo prático, por meio da observação e conversa direta com o coletivo de pessoas.

A base prática terá o aporte teórico com foco inicial nos conceitos de *vozes* de Bakhtin e de *afetos* de Spinoza. Levar dessa forma o recorte de tais pensamentos de forma acessível à prática com a comunidade. Os participantes serão autores de seus dizeres e ações corporais, mas dessa vez com a consciência de que seu ser ecoa afetos e vozes de outros seres, discursos, lugares, traumas etc. Escrever com os participantes o que pode ter sido influenciado em determinadas escolhas, gestos, manifestações, características, pensamentos e as negações inseridas em cada uma de suas influências.

Para a escolha da comunidade, será feita uma pesquisa quantitativa baseada na economia e educação das áreas periféricas da cidade de Goiânia, das quais tem pouco ou nenhum acesso às artes teatrais/performativa, com o objetivo de potencializar movimentando artisticamente as pessoas por meio de suas memórias. Para isso entrarei em contato com instituições locais que possam apoiar a prática no bairro, podendo ser escolas ou locais apoiadores do bairro, através do contato com a coordenação do Educação de Jovens e Adultos (EJA), assim os locais também poderão ser sugeridos pela própria coordenação do EJA. Será feita a divulgação convidando pessoas da comunidade a participarem da vivência artística/social. A divulgação será baseada na identidade do bairro e para o bairro.

O processo de investigação corporal será iniciado pelas histórias de vida deles, sobre quais os motivam estar no espaço proposto e o que eles querem contar para as pessoas, Silva e Lima falam do inventário pessoal como dispositivo metodológico para se chegar na fruição estética da dança e do teatro:

O campo vivido também pode nos colocar frente aos desafios da diferença, impondo a barreira do ser de dentro e do ser de fora, daí a importância da

pesquisa sobre si (inventário pessoal), para se chegar em campo ciente de sua identidade. Ademais, um olhar e escuta atenta e sensível para não forçar por-teiras que não se querem abrir. Estar ciente de sua identidade, porém, signifi-ca também compreender a identidade como algo em constante construção e atravessamentos, pois para se entrar no campo vivido é preciso estar poroso, para desdobrar o eu, isto é, na poética da alteridade, se reinventar. Essa rein-venção acontece por meio da poenografia e são marcas que ficam tatuadas na pele por se tratar de aprendizados afetivos. (Silva; Lima, 2021).

Uma pesquisa pela memória, buscando objetos, ações, histórias e movimentos dos quais queiram ser compartilhados, nisso entram memória afetiva e corporal, certa de que até aqui a separação de ambas não faz sentido para o estudo artístico, já que o que se busca são as vozes e afetos que integram a pessoa nesse fazer artís-tico. Após o relato de cada participante, eles escolherão palavras-chave de suas his-tórias para expressá-las no corpo e/ou voz de alguma forma, sempre com trabalhos individuais e coletivos, com o auxílio de músicas, sons ou vídeos trazidos por mim e também pelo coletivo, sempre com o respaldo teórico feito até então.

Assim que a criação de movimentos corporais se tornarem atos, cenas ou es-queletos coreográficos, será feita uma discussão sobre quais movimentos, chei-ros, sons, entre outros, reverberaram no coletivo ou individualmente, e quais fo-ram as influências deles. Assim que finalizarmos o processo de criação artística, iremos divulgar os dias e locais de apresentação no próprio bairro com auxílio das associações, comércio da comunidade.

A experiência será relatada junto ao diário de bordo que utilizarei durante todo o processo, assim como, filmagens, reportagens, fotografias e falas devida-mente autorizadas na dissertação fazendo os apontamentos necessários de acor-do com a proposta teórica já descrita.

Como esse trabalho se trata de memórias, de vivências, do ser coletivo e indivi-dual, cabe uma organização da escrita a partir da escrevivência minha e deles, pois a finalidade deste trabalho não se coloca somente no meu olhar, ou somente na mi-nha escrita, a escrevivência é o resgate das histórias de tudo e de todos que foram apagadas pelo texto unívoco da branquitude. É o recriar e recontar a História a par-tir de – e reconhecendo – suas potencialidades. (Cardoso, 2020), que pode também abrir o viés para a escrita performativa em alguns momentos. Será um trabalho fei-

to por muitas mãos, sem os registros fotográficos, fílmicos e da fala por escrito pode se perder parte de todo o sentido, já que a proposta inicial é performativa:

Da mesma forma, quando a *performance* pende para um discurso visual – não-verbal – composto a partir do movimento dos atuantes, é a *intenção dramática* que vai aproximá-la mais do teatro do que da dança. *Disappearances*⁸ é um bom exemplo disto, ficando caracterizada esta “teatralidade” tanto pela linguagem utilizada pelos performers (gesto, entonação, ação etc.) quanto pela composição da mise en scène. (...)

A performance se estrutura, portanto, numa linguagem “cênico-teatral” e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (mais plástica no Fluxus⁹, mais teatral em *Disappearances*). (Cohen, 2011, p. 56-57).

Assim como a proposta de performance na prática se constitui pela visualidade, a escrita performativa “expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital” (Haseman, 2015, p.47). A vida acontece de maneira integral, ao dançar, por exemplo, sentimos cheiros, transpiramos, sentimos o vento, a alegria, a euforia, a vibração sonora, o toque, o coração bater mais forte, visualizamos o ambiente, escutamos a música, sentimos vontade de rir ou chorar, recordamos momentos etc. A escrita também pode trazer essas sensações e memórias.

Posto que o mote de todo o trabalho é composto por memórias, sejam elas pelas vozes e narrativas constitutivas do ser social-histórico-psicológico-individual, ou sejam pelos afetos corporais (lembrando que elas não se separam e sim o oposto) o caminho da escrita performática atravessa a do método autoetnográfico e da escrevivência, da mesma forma eles não se desassocia. Dito isso,

o que caracteriza a especificidade do método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição

8. O grupo de Richard de Marcy apresenta a performance *Disparitions (Disappearances)*. O roteiro dessa performance é baseado no poema *The Hunting of the Snark (A Caçada do Turpente)* de Lewis Carroll (Cohen, p. 53, 2011).

9. O movimento Fluxus, centrado num grupo de artistas europeus, americanos e asiáticos, esteve activo entre os inícios da década de 60 e os meados da década seguinte.(...) As suas manifestações preferidas eram os happenings (fusão de arte, dança e teatro executada para audiências públicas ou privadas), as performances interactivas, onde o público era convidado a participar, o vídeo e a poesia, os objects trouvés. (Fluxus, 2022).

do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços. Tudo isso tem uma conexão direta com o reconhecimento do caráter político e transformador que tal método assume ao “dar voz para quem fala” e em “favor de quem se fala”. (Santos, 2017, p. 219).

Coloca as dores e os amores na escrita, não somente as minhas, mas também e principalmente a do outro, na construção da vida-poesia que esse trabalho se propõe. Soares e Machado colocam notadamente essa questão explicando que a escrevivência:

Trata-se, portanto, de produzir uma virada epistêmica, ao situar a diferença como produtora de potência de vida e de processos de subjetivação, trazendo “um questionamento à história oficial e constituindo a memória e a criação poética como reescritas dessas histórias obliteradas. A noção de escrevivência age como instância ética, estética e poética, pois dá vazão à mudança de perspectiva por meio do processo criativo”, como sugere Luana Barossi (2017, p. 33). Também Iris Oliveira (2017, p. 652), a partir de análises no âmbito da formação de professores, destaca que a escrevivência possibilita a exposição de fissuras, brechas, vazios e o impensável, ao apostar nas invenções de si, “na compreensão da cultura como rede de significações instáveis e cambiantes [...], fundada na narrativa de si”. (Soares; Machado, 2017, p. 208).

Essa exposição do ser perfurando as fissuras, transpondo seus ruídos numa bandeja do palco-vida¹⁰ traz à tona a poética do processo para o nível artístico questionador, levando em consideração as diferentes realidades, cada um vestindo suas inspirações e aspirações, colocando as palavras e os movimentos do que se quer dizer e mostrar ao mesmo tempo que interpela sua existência.

10. Trago aqui o palco-vida como o espaço de apresentação da performance e também do processo da prática que se dará por conta da experiência de vida dos participantes.

4. Fechada com o princípio

Re-existir nesses espaços se torna urgente em tempos de movimentos autocráticos que tentam minar e regular nossos corpos e nossas ideias, potencializar artisticamente pessoas para quem as práticas artísticas foram negadas e fomentar ideias a partir de suas vivências me parece imprescindível no momento.

Desse ponto de vista que uma proposta de encenação que utilize como referência poética as experiências de suas vidas, desenhando as semelhanças e diferenças entre suas trajetórias de vida e onde cada participante possa utilizar sua própria trajetória de vida como fundamento para a prática artística é fundamental. Assim, a criação de performance coletiva se propõe a ser um lugar de afeto, em que as experiências poetizadas de cada um serão postas em cena e se consolide também como lugar de entrelace entre todas elas.

Sempre estudei em escola pública e de bairro, somente fui para escola centralizada em Goiânia no ensino médio, mas os estudantes também vinham de bairros periféricos e trabalhavam meio período na região da escola, assim como eu, nesses espaços pude perceber o escoamento de práticas artísticas. Reconheço, inclusive, que o meu acesso é fruto direto dos meus privilégios como pessoa branca, mesmo vindo de família de baixa-renda. Esse é também um motivo fundamental para que hoje com melhores condições financeiras, psicológica e social, possa reconhecer os meus privilégios e possibilitar que os utilize como porta para levar uma experiência artística da qual sempre tive o anseio de participar. Credo sobretudo que há muito o que se escutar, sentir e ver. E que só assim serei, efetivamente, muitas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUBNOVA, Tatiane. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli, In: *Bakhtiniana*, São Paulo, p. 268-280, Ago./Dez. 2011.

CARDOSO, Loyde. Um ponto de vistas situado para o vazio em Ponciá Vivêncio. (org.). In: FERREIRA, Rosineia da Silva; RAMOS, Celiomar Porfírio. *Reflexões sobre as escrevivências de Conceição Evaristo*. 1.ed. Curitiba: Bagai, p. 9-20, 2020.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FLUXUS. *A arte da performance*. <https://aartedaperformance.weebly.com/fluxus.html>. Acesso em: 15 jul. 2022.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa peformativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 2015, São Paulo. *Resumos* [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/web/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

LUME, Teatro. *História – A nascente e suas fontes*. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/historia#sub-top>. Acesso em 26 jul. 2022.

PELÁ, Márcia Cristina Hizim; SANTIAGO, Letícia Lemes. Goiânia, Brasília e Palmas: entre cidades, sujeitos e discursos. In: COSTA, Alexandre *et al.* (org.). *Diálogos continuados na formação de professores: conjunturas, objetos e vertentes teórico-metodológicas*. Versão online, Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG, 2017.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Revista Plural*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24.1, p. 214-241, 2017.

SECOM-UFMG, 2016. Disponível em: <https://secom.ufg.br/p/17988-sessenta-artistas-estrei-am-o-espetaculo-multitud>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SILVA, Renata de Lima Silva; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660102530>. Acesso em: 11 set. 2022.

SOARES, Lissandra Viera; MACHADO, Paula Sandrini. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Revista Psicologia Política*, 2017, p. 203–219, 2017.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CRIANÇA, TEATRO E ESCOLA: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O TEATRO COMERCIAL PARA CRIANÇAS

CHILD, THEATRE AND SCHOOL: A BRIEF REFLECTION ON
COMMERCIAL THEATRE FOR CHILDREN

Amanda Toledo Constantino¹

Saulo Dallago²

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a arte teatral como metodologia pedagógica no ensino infantil, em seus diferentes aspectos. O texto inicia-se a partir de uma recapitulação histórica sobre o sujeito a ser estudado – no caso a criança e sua respectiva infância – e aborda a recepção e influência do teatro no desenvolvimento e transformação humana, principalmente durante uma atividade intrinsecamente educadora. As crianças como espectadoras e receptoras teatrais, assim como a relação do teatro e escola – esta última como uma importante mediadora e formadora do espectador consciente, são objetos de análise, questionando a utilização do teatro na contemporaneidade como mercadoria de submissão do capital através da indústria cultural e o que isso pode provocar no processo de formação, criação e reflexão desenvolvidos na infância.

Palavras-chave: teatro; escola; criança; indústria cultural.

Abstract

This work proposes a reflection on the theatrical art as a pedagogical methodology in children's education, in its different aspects. The article begins with a his-

1. Mestranda em Artes da Cena pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

2. Professor do Programa em Pós-Graduação em Artes da Cena/UFG, Mestre e Doutor em História pela UFG, graduado em Artes Cênicas/Bacharelado pela mesma instituição.

torical review of the subject to be studied – in this case the child and their respective childhood – and addresses the reception and influence of theater on human development and transformation, especially during an intrinsically educational activity. Children as spectators and theater receivers, as well as the relationship between theater and school - the latter as an important mediator and trainer of the conscious spectator, are objects of analysis, questioning the use of theater in contemporary times as a commodity of submission of capital through industry and what this can cause in the process of formation, creation and reflection developed in childhood.

Key words: theater; school; child; cultural industry.

1. Criança e infância

Inicia-se esta discussão a partir dos conceitos de “criança” e “infância” e seus valores históricos, sociais, culturais e a compreensão do significado atribuído à infância ao longo da história. Para isso, deve-se ter em mente que as crianças estiveram inseridas no interior de uma formação social determinada, porém a infância só começou a ser considerada a partir do século XX, antes disso, a infância não era conhecida como uma parte diferente da vida e um exemplo disso é o fato de as crianças começarem a trabalhar com os pais logo que começassem a caminhar.

É bastante importante, antes de discutirmos sobre a relação do teatro com a criança, entendermos sobre a criança e sua respectiva infância enquanto grupo social ao longo da história, e como a construção de sua identidade está ligada a um intenso processo de constituição de estruturas físicas, psicológicas e sociais que se desenvolvem a medida em que ela interage com a realidade social e se relaciona por meio de fatores biológicos, sociais, internos e externos.

Para a educadora Sônia Kramer, “crianças são sujeitos sociais e históricos, marcadas, portanto, pelas contradições das sociedades em que estão inseridas” (Kramer, 2006, p. 15). Com base nessa afirmação de Kramer, entende-se que o significado do termo “criança” é concedido através da representação que o adulto tem dela por meio de suas relações, ou seja, a criança é condicionada em suas determinações sociais e econômicas ao longo da história. Segundo Kramer,

A inserção concreta das crianças e seus papéis variam com as formas de organização da sociedade. Assim, a ideia de infância não existiu sempre da mesma

maneira. Ao contrário, a noção de infância surgiu com a sociedade capitalista, urbano-industrial, na medida em que mudavam a inserção e o papel social da criança na comunidade. (Kramer, 2006, p. 14).

Na Idade Média, o termo “infância” não existia, e esta particularidade infantil de distinção entre a criança e o adulto que encontramos a partir do século XVIII, não era reconhecida naquela época. A sociedade compreendia as crianças apenas como adultos em menor escala, consideradas como meros seres biológicos, sem estatuto social e/ou autonomia existencial. Esse termo começou a ser empregado a partir da Idade Moderna, apontado como uma nova categoria social que exercia um papel ativo na sociedade. Na idade média, no início dos tempos modernos, e por muito tempo ainda nas classes populares, as crianças misturavam-se com os adultos assim que eram considerados capazes de dispensar a ajuda das mães ou das amas, [...] aproximadamente, aos sete anos de idade. A partir desse momento, ingressavam imediatamente na grande comunidade dos homens, participando com seus amigos jovens ou velhos, dos trabalhos e dos jogos de todos os dias.

Diante disso, é fato que as relações das crianças com a sociedade projetam determinados conceitos de infância em diferentes épocas. Desse modo, a infância é aqui compreendida como uma fase da vida e como tal, deve ser compreendida na sua dimensão social, que é a de um indivíduo concreto, construído historicamente e que representa os valores presentes na sociedade em diferentes períodos.

A partir do século XX, é marcante a valorização da criança nos estudos da psicologia, da pedagogia e do teatro. Diante da interação dos processos físicos e psicológicos da criança com o meio em que ela vive, se desenvolve, teoricamente, um ciclo vital de concepções com base em princípios e métodos na construção humana que, segundo Jean Piaget³, propõem explicar como as mudanças ocorrem na vida do sujeito e de que modo podem ser compreendidas e descritas.

Piaget em seu livro *Inteligencia y Afectividad*, apresenta o “desenvolvimento relacionado diretamente da inteligência e essa relação é de tal ordem que ninguém nega sua constante interação” (Piaget, 2005, p. 17). Para isso, Piaget realizou estu-

3. Jean William Fritz Piaget foi um biólogo, suíço, considerado um dos mais importantes pensadores do século XX. Através da minuciosa observação dos seus filhos e principalmente de outras crianças, Piaget impulsionou a Teoria Cognitiva, que propõe a existência de quatro estágios de desenvolvimento cognitivo do ser humano, influenciando na educação de maneira profunda.

dos que demonstravam os estágios cognitivos da criança por meio de sua *Teoria Cognitiva*. Subdividido em quatro estes estágios se constituem em:

- Estágio pré-natal e/ou sensorio-motor (concepção até o nascimento): que consiste na formação da estrutura corporal e a grande vulnerabilidade às influências ambientais;
- Estágio da primeira infância e/ou pré-operatória (do nascimento até os três anos): onde há o crescimento físico, habilidades motoras e capacidade de aprender são rápidos;
- Estágio da segunda infância e/ou operatório concreto (dos três aos seis anos): o comportamento predominantemente é egocêntrico, ideias ilógicas acerca do mundo, além da imaginação, criatividade e o autocontrole próprio se expandem e são mais elaborados;
- Estágio da terceira infância e/ou operatório formal ou abstrato (dos seis aos doze anos): o crescimento físico e o egocentrismo diminuem, porém, as habilidades físicas e de linguagem se aperfeiçoam, passando a ter raciocínio lógico.

Por sua vez, o psicólogo Vygotsky⁴ não formulou uma ideologia estruturada como a de Piaget, mas também fez pesquisas significativas no processo do crescimento cognitivo e psíquico da criança. Para ele, a aprendizagem é que possibilita o despertar de processos internos e, através do contato da criança com o ambiente cultural e de sua criação, há a promoção do desenvolvimento.

Se considerarmos que a criação consiste, em seu verdadeiro sentido psicológico, em fazer algo novo, é fácil chegar à conclusão que todos podemos criar em grau maior ou menor e que a criação é companheira normal e permanente do desenvolvimento infantil. (Vygotsky, 2009, p. 91).

E para isso, Vygotsky defende a possibilidade de a criança exercitar a criação artística em idade escolar para que os estímulos se organizem deliberadamente à vida, de modo a gerar a necessidade e a possibilidade para expressão de sua criatividade. Segundo o teórico, os processos criativos infantis se formam sobretudo na imaginação pois, nela, as crianças criam a experiência vivida em seu meio social, edificando novas realidades de acordo com seus desejos, motivações e necessidades.

4. Lev Semyonovich Vygotsky, foi um psicólogo, proponente da psicologia. Foi pioneiro no conceito de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e das condições de vida.

A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando o futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela. (Vygotsky, 1999, p. 320).

O objetivo da pesquisa não é discutir todos esses fatores e conseqüentemente, as mudanças que intervêm nas fases do desenvolvimento da criança, mas é entender de que modo o teatro contribui e pode provocar o intelecto-cognitivo e social da criança no mundo atual. Para isso, como introdução, faz-se necessário entender, ainda que superficialmente, o conceito de criança e infância para dar continuidade ao objetivo que o trabalho se propõe, no que diz respeito aos conceitos (símbolos) que estejam em conexão com as experiências da criança, ou seja, entre o sentir (vivenciar) e o simbolizar, inserindo-a na linguagem artística teatral, seja enquanto fazedora e/ou espectadora de teatro.

2. O teatro e a criança espectadora

O teatro tal como o entendemos aqui, é uma área da arte que atua pela percepção e auxilia na transformação humana e na relação do sujeito com a cidadania. O propósito aqui é entender o teatro como uma potente arte educativa e política, e identificar de que maneira tal atividade pode contribuir como articulador social na vida da criança, propondo alavancar a reflexão do sujeito na sociedade em que está inserido.

Para isso, é preciso entender a definição do que é o teatro: na etimologia grega a palavra teatro significa “lugar de onde se vê”. Através dessa etimologia, o crítico teatral, historiador e professor Sábato Magaldi, em seu livro *Iniciação ao Teatro*, utiliza-se de algumas definições para conceituar o fenômeno teatral, como:

A tríade essencial no teatro dramático ou declamado, objeto deste ensaio (há os gêneros da comédia musical e da revista, por exemplo), são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade. (Magaldi, 1994, p. 8).

Já o surgimento do teatro aconteceu a partir do homem na sociedade, por intermédio de suas necessidades, colocando-se diretamente contra o isolamento do indivíduo e defendendo o trabalho coletivo de acordo com as inter-relações

pessoais com o outro. De acordo com Raquel Romano, especialista em Arte Educação, em seu artigo *Função Libertadora da Arte* (1999):

Com toda a riqueza de linguagens (música, plástica, teatro, dança, literatura), a arte tem lugar inquestionável na educação, considerando sua natureza democrática, que permite o acesso de todos à vivência e ao conhecimento artístico [...] Enfim, entendendo que a função básica da Arte-Educação, diante do seu poder de intervenção sócio-política, cultural e pedagógica, é a formação da cidadania, consolidamos a ideia do rompimento com modelos ultrapassados de gestão pedagógica e ação comunitária [...] na busca de interação entre ética, estética e poética na educação do olhar que critica, cria, transforma, modelando o livre e consciente gesto da cidadania. (Romano, 1999, p. 4).

Para Romano, esse caráter educativo e social da arte estabelece uma conexão com a experiência estética, à medida que proporciona o envolvimento total do indivíduo, seja por meio processo criador, seja através da observação do objeto estético. E esta experiência deve ser sempre renovada, principalmente quando se pensa na arte como parte produtiva e complementar da sociedade como atividade para exercício da cidadania, que é sobre estar com o outro, porque exige uma postura ética adequada à coletividade.

É através da expressão teatral que se oportuniza à criança utilizar as diferentes formas de linguagem da sociedade – seja a corporal, a verbal, a escrita, entre outras – que expressam suas próprias vivências e experiências de maneira mais crítica, analisando e avaliando assim resultados de suas próprias ações pela interação com o meio social em que vive.

Além disso, a experiência desse sujeito com a representação teatral mostra-se bastante importante para torná-lo mais humano, crítico-reflexivo e criativo, ajudando-o a perceber e a interiorizar alguns conceitos como a cidadania, o respeito, a responsabilidade e a confiança. É também um meio de promover a interação social, estimular a confiança e a imaginação/criatividade, possibilitando o conhecimento de valores diante da realidade que o sujeito/espectador vive.

E para se criar gosto pela cultura artística, é necessário aproximar as crianças das atividades teatrais, sejam como fazedores e/ou espectadores de teatro. Para isso, pode-se afirmar que a comunidade de aproximação privilegiada das crianças espectadoras é a escola, uma vez que ir ao teatro costuma não ser uma atividade cotidiana, porém com a singularidade de assumir um caráter de novidade – ati-

vidades que podem representar os primeiros e únicos contatos da criança com o teatro. A criança inserida no universo teatral, tem uma experiência valorizada e determinante na constituição de suas próprias identidades, enquanto cidadã, e principalmente, receptoras.

Segundo a professora e pesquisadora de teatro, Taís Ferreira, em seu livro *Escola no Teatro e o Teatro na Escola*, relata,

algo lhe passa ao espectador. Algo acontece que lhe (trans) forma, ou deforma. Algo faz do acontecimento experiência, já que coloca em xeque aquilo que o espectador é ou pensa ser, faz vulnerável o centro mesmo daquilo que temos como nossa identidade, nos mostra um lado oculto e misterioso, desconhecido. (Ferreira, p. 34, 2010).

Essa (trans) formação que acontece na criança através do intelecto-cognitivo por meio de sua experiência enquanto espectadora de espetáculo teatral, socializa ideias e acima de tudo possibilita sua aprendizagem de maneira lúdica. Além de lidar com a criança, através da expressão de suas emoções, da criatividade, da expressividade e da sensibilidade, trabalha com o conhecimento de si mesma e do mundo que a cerca.

Segundo o professor Flavio Desgranges, em seu livro *A Pedagogia do Espectador*, um dos eixos da formação que se pode oferecer à criança espectadora consiste em fornecer conceitos necessários ao despertar sua criticidade de simples consumidora de espetáculos, ela pode tornar-se capaz de formular e sustentar suas apreciações.

Na sociedade baseada na espetacularidade dos acontecimentos e apoiada na indústria moderna, formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo. [...]. Com um senso crítico apurado, esse cidadão espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procura estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo. (Desgranges, 2009. p. 36-7).

Já em seu livro *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*, Desgranges diz que a formação do espectador através das práticas teatrais transfere pedagogicamente experiências artísticas de maneira mais sensível, democrática, e, principalmente, reflexiva. Para isso, Desgranges diz que é preciso compreender a atitude proposta do espectador teatral como uma experiência educacional, a partir do enfoque de Wal-

ter Benjamim,⁵ que recomenda que o sujeito ouvinte de uma história deve ouvi-la e compreendê-la em seus detalhes, empreendendo uma atitude interpretativa através de sua própria experiência para a construção e de um pensamento crítico.

Em nossos dias, um dos aspectos marcantes do pensamento do valor pedagógico da arte está no desafio de elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa [...]. Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado como valioso aliado da educação, a frequência a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica. (Desgranges, 2006, p. 21).

Neste exercício de compreensão da obra, é necessário que o aluno-espectador se confronte com a vida e reflita sobre os aspectos da história com a qual se depara, estimulando assim o pensamento crítico a partir da comparação, interpretação, e reformulação de suas atitudes e comportamentos, podendo interferir no seu presente através de sua autonomia, tornando-se assim um sujeito capaz de redesenhar o seu próprio futuro.

Na visão de Desgranges, e na perspectiva desta pesquisa, trata-se então de iniciar o público infantil em uma linguagem específica teatral, a fim de fomentar, por meio do espetáculo, o exercício do conhecimento crítico-reflexivo. O olhar crítico busca uma interpretação apurada dos signos e o espectador torna-se apto para elaborar uma própria compreensão dos acontecimentos cotidianos.

O professor Flavio Desgranges, em seu artigo *A Posição do Espectador: Perspectivas Pedagógicas*, destaca a importância da formação de espectadores e sua necessária participação no desenvolvimento da arte teatral, assim como a importância de que haja espectadores interessados em ver e debater teatro,

já que não há desenvolvimento da arte teatral que possa se dar sem a efetiva participação dos espectadores. (...) Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença deste outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si mesmo. Sem espectadores interessados neste debate, o teatro perde conexão com a realidade a que se propõe refletir e, sem a referência deste outro, o seu discurso se torna ensimesmado, descontraído, estéril. (Desgranges, 2009, p. 85).

Assim, a formação de espectadores - a partir da recepção teatral, com a aplicação de procedimentos destinados a criar o gosto pelo teatro e ressaltar a neces-

5. Walter Benjamin (1892- 1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo alemão.

sidade e a importância desta arte como forma educativa, e consiste também em estimular esses indivíduos a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas também no mundo. Entender que o espectador precisa ser ensinado, através da arte teatral, para que não se contente em ser apenas o receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo, mas sim desenvolver um senso crítico apurado daquilo que o cerca.

3. A escola como mediadora teatral

O teatro como forma de arte educativa, contribui para o desenvolvimento integral da criança a partir do seu ensino-aprendizagem. Além de colaborar para o desenvolvimento da expressão e comunicação, o teatro facilita o conhecimento da cultura, contribuindo para a compreensão do mundo e do sujeito.

De acordo com Margot Berthold⁶ (2001, p. 103-104) o teatro foi cultivado pelos gregos como uma importante arte no ato de ensinar. “Por ser uma obra de arte social e comunal, isso nunca foi mais verdadeiro do que na Grécia Antiga. A multidão reunida no *Theatron*⁷ não era meramente espectadora, mas participante, no sentido literal”. Diante disso, o teatro grego, como de Sófocles e Eurípedes, não visava apenas à diversão da plateia, mas também se colocavam em discussão certos temas que dividiam a opinião pública naquele momento, como a transformação da sociedade grega, cumprindo um papel político – que refletia sobre o destino da própria comunidade em que se vivia, e pedagógico – sobre valores coletivos e individuais.

A escola é uma importante intermediadora que pode proporcionar o – primeiro e/ou único – contato das crianças com os espetáculos teatrais (como espectadoras de teatro) e/ou com experiências na prática teatral (fazedoras de teatro). Compreende-se assim, a escola como uma das mediações mais ativas que compõem a relação das crianças com a linguagem teatral, tornando-se um local que permite essa aproximação entre o espectador e o espaço teatral.

6. Margot Berthold é escritora do livro *História Mundial do Teatro* que integra de maneira primorosa uma busca documental e registro da história da dramaturgia e do espetáculo.

7. *Theatron*, em grego, deu origem à palavra teatro. O termo foi utilizado pela primeira vez na Grécia Antiga, durante o século IV.

Por conta disso, pode-se dizer que as apresentações teatrais são uma extensão da participação nas atividades dos estudantes da escola, pois, a criança que assiste, também participa do ato estético e, portanto, de sua experiência pedagógica através da recepção do teatro apresentado para a escola.

A formação da criança espectadora dentro do espaço escolar é uma pauta que demanda a necessidade de uma participação efetiva, construindo um campo em que se solicita o olhar da criança para o exercício da imaginação e do conhecimento. Para tanto, é primordial a vivência do público infantil no papel de espectador, para a ampliação dos conhecimentos específicos da área teatral. Além disso, a arte teatral proporciona o crescimento pessoal e a exposição de ideias, estimulando, juntamente, o diálogo e a troca de experiências.

O teatro sempre foi visto, por alguns teóricos, como uma atividade de ensino. Aristóteles, em sua *Poética* (1993, p. 37), acreditava que a tragédia tinha a função de produzir *catarse*⁸, isto é, purificar o espírito dos espectadores que se identificavam com os personagens e a história, sentindo medo e piedade diante dos acontecimentos representados.

Já o dramaturgo Bertold Brecht pensava não só em um teatro baseado apenas nas relações individuais, mas também introduzia as esferas sociais dessas relações, pois, segundo a concepção marxista que inspirava o teatro brechtiano, o ser humano deve ser analisado em conjunto com suas relações sociais, e somente assim o homem pode ser verdadeiramente compreendido.

Segundo Brecht, o sentido social do teatro é torná-lo uma arma de conscientização e politização, sem, entretanto, perder a característica de divertimento. Em seu texto *Pequeno Órgano para o teatro*⁹, Brecht comenta que,

o teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial [...] E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. (Brecht, 1967, p. 128).

Brecht propõe que o divertimento precisa transformar-se em uma maneira de fazer com que o público seja racionalmente conduzido a compreender o momento

8. *Catarse* (do grego *kátharsis*) significa “purificação”, “evacuação” ou “purgação”. Segundo Aristóteles, a *catarse* refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um trauma.

9. *Pequeno Órgano para teatro* capítulo que encontra-se no livro *Teatro Dialético* de Bertold Brecht.

histórico/social, estimulando a análise crítica do espectador. A intenção do autor é apresentar um teatro que divirta e ao mesmo tempo ensine, esclarecendo o espectador sobre os problemas da sociedade e discutindo formas de transformá-la. Essa característica didática exige que seja eliminada a ilusão do teatro dramático burguês, onde o público sai do teatro purificado e satisfeito, numa atitude nitidamente passiva e conformista.

Impossibilitado de se colocar enquanto sujeito que assiste a uma peça de teatro, o espectador deste teatro burguês, segundo Brecht, seria conduzido emocionalmente pela trama, o que diminuiria a sua capacidade reflexiva. Os recursos cênicos utilizados pelo teatro épico brechtiano têm, assim, o intuito de afastar o espectador da ação dramática, interrompendo a corrente hipnótica e possibilitando a sua atitude crítica. “O espectador não deve viver o que vivem os personagens, e sim questioná-los”⁵. O encenador alemão propõe, em seus espetáculos, que o espectador se distancie e reflita sobre o que vê, ao invés de entregar-se a um envolvimento emocional que inviabilizaria o raciocínio. (Desgranges, 2009, p. 89).

É importante ressaltar que o teatro brechtiano, conhecido como Teatro Épico¹⁰ não é contra as sensações emotivas, mas pretende elevar as emoções ao raciocínio. Para atingir esse objetivo, a estética proposta por Brecht lança mão de alguns recursos dramatúrgicos e cênicos para obter o efeito do distanciamento, o qual, ao invés da identificação com a personagem – estimulada pelo teatro dramático, propõe que o espectador se torne lúcido e participe com mais criticidade, elevando assim ao conhecimento, e criando um público com emoção crítica.

É clara a intensão de Brecht, ao trabalhar a questão de forma didática e ao mesmo tempo artística, questionando a passividade do público diante do espetáculo teatral, propondo, em seus espetáculos, um caráter fortemente narrativo – ao contrário do gênero dramático, que pretende gerar no espectador um sentimento de “crença na veracidade” do que se vê. Ou seja, no *Teatro Épico*, o espectador não deveria assistir à peça apenas para contemplá-la ou se emocionar, mas, sobretudo, para pensar, refletir e criar.

10. Teatro Épico consiste em uma composição teatral que polemiza com as unidades de ação, espaço e tempo, fundamentadas em determinada compreensão da Poética de Aristóteles, segundo Brecht, a catarse torna o homem passivo em relação ao mundo.

Com isso, seguindo esses pressupostos de acordo com o *Teatro Épico* de Brecht, descrito por Desgranges, o teatro praticado para a escola deve propiciar a criança –espectadora, ou seja, as companhias teatrais necessitam construir os seus espetáculos tendo em vista a busca de uma escritura cênica provocativa, nem sempre evidente, que valoriza a atitude do espectador diante da obra, estimulando-a a construir uma leitura própria e sensibilizando-a para a decifração dos códigos e a efetivação de uma leitura plural do espetáculo a partir das suas próprias manifestações como sujeito no mundo em que vive. Com isso, o teatro é uma linguagem fundamental capaz de assumir o desafio de contribuir na construção de um mundo mais justo de acordo com o posicionamento e obtenção de valores para o seu espectador.

A experiência do estudante/espectador está atrelada à recepção de um espetáculo teatral e a qualidade estética de tal produto, o qual raramente tem sido posta em questão neste intercâmbio entre escola e artes cênicas. Neste campo, é importante ressaltar que para um trabalho satisfatório com o ensino da linguagem teatral, a escola precisa compreender a linguagem cênica como um espaço de constante transformação, e de necessidade de formação de um espectador crítico e reflexivo.

É importante, também, que análises sobre esta recepção sejam instigadas num campo de reflexão artístico, capaz de estimular estudantes/espectadores ao pensamento reflexivo sobre a apreciação teatral, a fim de estabelecer um diálogo produtivo e investigativo sobre diversas leituras.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (Brecht, 1967, p. 197).

Desse modo, compreende-se que o teatro, por se tratar de uma atividade artística, se transforma, via apresentação, em estímulo, aprendizado e formação do espectador. Nesse processo, abrem-se as possibilidades do debate sobre temas diversos em fazer o aluno/criança enxergar sob novas perspectivas. Mais uma vez, o teatro se apresenta como exercício de cidadania – atividade propensa a promover a emancipação dos participantes, sejam eles “atores” ou espectadores.

4. O teatro como produto mercadológico

Partindo da trajetória do teatro para crianças, é possível perceber algumas falhas dessa prática, no que diz respeito a como os espetáculos teatrais, principalmente a partir dos anos 90, vem se tornando gradativamente apenas “mercadorias de consumo” para se encaixar nos moldes comerciais e restringindo-se cada vez mais a estrutura da arte teatral, bem como a importância da presença/participação do espectador, conduzindo-o apenas emocionalmente pela trama, tornando-se meramente um receptáculo de um discurso que lhe propõe um silêncio passivo, limitando sua capacidade reflexiva, como existia no *teatro burguês*, questionado por Brecht.

O que se pode investigar mais precisamente é o público, uma esfera sensível desse todo que tende, atualmente, a ser esquecido em prol de um produto mercadológico, de peças de teatro que seguem o modo da cultura audiovisual, da propaganda, da televisão e de um teatro mais para ser vendido do que preocupado com suas possibilidades artísticas e/ou pedagógicas. Ou seja, o teatro passa a ser visto somente por um viés econômico, de sustentação financeira das produções, sem compromisso com a educação e sem efetivamente uma relação de participação do olhar ativo do espectador e seu processo reflexivo/criativo. É evidente que o fator econômico é vital e não pode ser esquecido, porém características do *teatro burguês* e/ou elitista torna o acesso inviável, excluindo uma parcela do público que talvez fosse a mais interessada. A linguagem teatral, assim, pode deixar de lado coisas essenciais no campo teatral como: a originalidade, a acessibilidade e a qualidade da arte em si.

Apesar da arte teatral fazer parte do consumismo e das estratégias hegemônicas da sociedade capitalista, a indústria cultural a transforma em mercadoria, porém, no contexto atual, o teatro está transformando cada vez mais e mais em um produto de consumo rápido. Isso é perceptível nas produções teatrais que se utilizam do grande *marketing* cultural, materiais/instrumentos exuberantes, dramaturgias propriamente prontas e “copiadas” de indústrias cinematográficas, ou da participação de “celebridades” para promover e entregar um produto final que não tem o significado da arte em si, seja ela através da falta do preparo artístico em relação à pesquisa teatral ou pela originalidade e criatividade de dramaturgias que nos façam refletir.

Atitudes como essas acabam por promover a produção comercial, que arrecadam muito dinheiro com ingressos caros – enquanto se utilizam de leis públicas fiscais de incentivo à cultura e promovem a falta de acessibilidade de pessoas com menos recursos monetários, dificultando assim a aproximação entre a arte e o povo, em mera troca mercadológica. Ou seja, por conta da transformação do teatro como objeto de consumo, a criança espectadora pode perder sua relação com “o” sensível, o aspecto invisível das emoções e das relações, do gosto do fazer teatral, e capacidade de um pensamento autônomo crítico-reflexivo.

A necessidade de fazer com que suas ideologias sejam permanentes na mente dos seres humanos cresce cada vez mais nos projetos modernos da produção capitalista. No livro *A sociedade do Espetáculo*, Guy Debord fala a respeito da relação da vida como um espetáculo e mostra como ela sofre constantes mudanças para melhoria dos ideais do capital, através de representação da realidade de forma ilusória e da inversão do mundo real a partir de um modelo imposto pelo próprio meio de produção. Ou seja, o que é real deixa de existir, dando lugar ao mundo falso que passa a ser visto como verdadeiro: o espetáculo é a aparência de tudo aquilo que falta na vida real de um homem comum.

O outro fator relevante para se pensar uma pedagogia do espectador, em nossos dias, diz respeito à espetacularização da sociedade pela proliferação de meios de comunicação de massa. (...) Em uma sociedade baseada na espetacularidade dos acontecimentos e apoiada na indústria moderna, que “não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente ‘espetacularista’”, em que o espetáculo é “o sol que não se esconde jamais sobre o império da passividade moderna”. (Debord, 2000, p. 21).

Nas sociedades de consumo, o espetáculo se origina através dos projetos das condições modernas de produção, no interesse pelo consumo massivo, expandindo o trabalho alienado das sociedades. O indivíduo é isolado, e ao mesmo tempo, controlado pelos sistemas do capitalismo através de meios sociais – como a mídia, que deposita a cada dia novos valores da vida social, falsificando a vida do homem comum por meio de mercadorias e aparências.

O poder dos conglomerados comunicacionais se fortalece e a indústria cultural, articulada mundialmente, se transforma na ideologia do capitalismo, por meio de produção de imagens e valorização da dimensão visual da comunicação,

como instrumento de exercício do poder e da dominação social, a partir da industrialização. Debord afirma:

Quando a economia substitui a *necessidade econômica* pela necessidade do desenvolvimento econômico infinito, só pode estar substituindo a satisfação das primeiras necessidades humanas, por uma fabricação ininterrupta de pseudonecessidades. (Debord, 2000, p. 35).

A partir disso, para o referido autor, é preciso ressaltar que a cultura se torna um armazém de produtos para consumo, e para uma mercadoria ser consumida ela precisa ter valor e este, por sua vez, é determinado pelo grau de utilidade e *pseudonecessidade*¹¹ gerada através de um produto por intermédio da indústria cultural. Diante deste aspecto, o capitalismo tem a necessidade de gerar lucro e transformar as relações em mercadorias, baseadas nas leis da oferta e da procura, criando cada vez mais o consumo excessivo.

Uma das consequências da industrialização e do progresso tecnológico foi a tendência para a valorização dos bens materiais e para a transformação dos bens culturais e artísticos apenas como produtos de consumo sem a necessidade da formação reflexiva do espectador. Em tal caso, entendendo a arte como forma de expressão, é possível constatar que, para se relacionar com a mesma, o capital passa a transformá-la em objeto de consumo e começa a investir cada vez mais na produção de um espectador passivo e consumista.

Nos dias de hoje, com o capitalismo como sistema de economia mundial, gerador e determinante nas relações sociais que giram em torno da multiplicação dos mercados na maioria dos países, o teatro enquanto “mercadoria” torna-se cada vez mais enfraquecido em sua particularidade enquanto arte. Ao se identificar com as coisas e com objetos de consumo, o ser humano perde sua conexão com as emoções e suas relações, sem nenhum ponto de vista crítico, enfraquecendo a sua capacidade enquanto um ser criador e reflexivo das - novas - realidades.

Essa ideia de teatro mais difundida atualmente, e mais conhecida pela maior parte da população – do público de massa – é a de “teatro comercial”, voltado exclusivamente para o entretenimento, mas de forma superficial e que não traz em

11. A pseudonecessidade, para Guy Debord, entende-se como uma necessidade provocada pela indústria cultural. O homem passa a construir necessidades ao qual não necessita por conta da alienação gerada pelo mercado de consumo.

seus ideais e em seus objetivos uma reflexão sobre a realidade em que o sujeito vive ou então os valores a serem questionados e discutidos na sociedade.

Conhecidas como as chamadas “peças comerciais” ou “teatro comercial”, que são as mais assistidas, as mais comentadas e que possuem uma maior bilheteria por trazerem grandes produções ou artistas de televisão, torna o teatro como mais um mecanismo de fazer a economia se movimentar, sem mostrar, em sua maioria, conteúdo relevante em sua dramaturgia e na dinâmica teatral à essência do ser; sem agir, necessariamente, sobre a coletividade e/ou a transformação da mesma.

A partir dessas informações, percebe-se que é necessário ressaltar a importância dos movimentos sociais, dos projetos culturais, dos gestores e dos artistas para buscar soluções que valorizam a função social da arte e do teatro em si, como, por exemplo, o fortalecimento do trabalho de teatro em regiões periféricas, tornando acessível o teatro para bairros e populações mais carentes, que é uma oportunidade para o exercício de uma democracia participativa e que cria espaços de gestão coletiva com qualquer cidadão - independentemente de sua classe; requalificar espaços públicos e promover outras possibilidades como forma de construção e organização artística.

Diante disso, observa-se que o processo de (trans) formação da arte e seus desdobramentos como desenvolvimento histórico social é de fundamental importância para entender como e quais os caminhos que a arte teatral tem trilhado em tempos históricos, e como essas mudanças têm impulsionado novas formas de reflexão acerca de um contexto marcado pelas políticas neoliberais e avanços da globalização.

Conclusão

Observa-se que o processo de transformação da arte e seus desdobramentos históricos-sociais são importantes para entender como e quais os caminhos a arte teatral tem trilhado em tempos históricos, e como essas mudanças têm, de certa forma, impulsionado novas formas de expressão e reflexão acerca de um contexto marcado pelas políticas neoliberais e os avanços da chamada globalização.

Para Carlos Augusto Nazareth, em seu artigo *O teatro infantil: na cena do mundo*, “Enquanto o teatro infantil estiver fora das discussões acadêmicas, dificilmente ele irá atingir um *status* de Arte Maior” (Nazareth, 2006, p. 1). Por isso, é importan-

te pensar que não basta apenas fazer teatro infantil, é preciso pesquisar, estudar e se sensibilizar a respeito dele.

É importante deixar claro que a pesquisa aqui não é contra as superproduções de espetáculos que possam acontecer, mas sim contra a falta de qualidade, originalidade, acessibilidade e criatividade que podem provocar, e que através da recepção teatral não promovem possibilidades no espectador de reflexão. Diferentemente de produções artesanais qualitativas de teatro que tem autenticidade e desenvolvem/criam e pesquisam por si próprios esta linguagem teatral, essas superproduções acabam padronizando e mecanizando uma qualidade de percepção, criando gosto no público que nega sua própria cultura e dificulta o acesso às outras formas existentes de teatro, sem necessariamente abranger todo o contexto histórico e suas linguagens teatrais existentes.

A partir dessas informações, percebe-se que é necessário ressaltar a importância dos movimentos sociais, dos projetos culturais, dos gestores e dos artistas para buscar soluções que valorizam a função social da arte e do teatro em si, respeitando a diversidade e ressignificando a linguagem teatral, além de pensar na criança como ser social, completo, dotado de todas as capacidades do adulto, respeitando uma série de questões que dizem respeito à integridade física, social e psicológica da criança.

Para isso é preciso colocar o teatro infantil acima ou no mesmo patamar de importância que o teatro adulto, seja sob o ponto de vista estético e social, seja no que se refere à função de formação do caráter do indivíduo e do cidadão.

Desse modo, deve-se potencializar e melhorar ao máximo as atividades de trabalho do teatro para criança como uma situação de sensibilidade e criticidade, sem desprezar a capacidade de compreensão dela, uma vez que a criança está em constante desenvolvimento cognitivo até atingir a fase adulta.

E esse é um dos paradigmas da produção teatral voltada para a criança, que deve considerar como uma obra de arte e uma atividade que implica no conhecimento específico por meio de um teatro de qualidade que se atente à inteligência e à sensibilidade da criança, exercendo assim a criatividade e a imaginação a partir da apreciação artística que auxilia no entendimento da condição sociocultural historicamente determinada (em processo de construção) e que se caracteriza como criadora, transformadora e simbólica.

Referências

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. *A Posição de espectador: perspectivas pedagógicas*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Meditação, 2010.
- KRAMER, Sônia. *A infância e sua singularidade*. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Ensino Fundamental de nove anos: orientações para a inclusão da criança de seis de anos de idade*. Brasília: FNDE, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.
- NAZARETH, Carlos Augusto. *O Teatro Infantil: na cena do mundo*. 2006. Disponível em: <http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com/2006/12/o-teatro-infantil.html>. Acesso em: 23 mai. 2021.
- PIAGET, Jean. *Inteligencia y afectividad*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2005.
- ROMANO, Raquel. A função libertadora da arte. *Estado de Minas* (Jornal), Caderno OPINIÃO, p. 15 -15, 1999.
- VYGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VYGOTSKY, L. S. *A imaginação e a arte na infância*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARTE E INCLUSÃO NA ESCOLA DO FUTURO DE GOIÁS EM ARTES BASILEU FRANÇA: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS NO CAMPO DA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL

ART AND INCLUSION IN THE SCHOOL OF THE FUTURE OF
GOIÁS IN ARTS BASILEU FRANÇA: ARTISTIC AND PEDAGOGICAL
EXPERIMENTS IN THE FIELD OF PROFESSIONAL TRAINING
AND PERFORMANCE

Renata Valério Póvoa Curado¹

Marlini Dorneles Lima²

Resumo

A Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França é uma escola que atua na formação inicial, continuada, técnica, tecnológica (em nível de ensino superior) em diversas linguagens artísticas, tais como, teatro, dança, circo, música, artes visuais, produção cênica e arte-educação, para crianças, jovens e adultos há mais de 50 anos em Goiânia-Goiás. Dentro da estrutura e perspectiva formativa pedagógica de artistas, representamos a coordenação de arte e inclusão, com os cargos de coordenadora de arte e inclusão e professora de apoio pedagógico da Universidade Federal de Goiás vinculada à diretoria de Artes e Culturas do Centro de Educação, Trabalho e Tecnologia- CETT-UFG. Nosso trabalho atua na base do ensino de artes para as pessoas com deficiência-PcD presentes na escola, que é compos-

-
1. Licenciada em Artes Cênicas-UFG, Pedagoga-IPF, Mestra em Memória Social-UNIRIO, Especializanda em Linguagem, Cultura e Ensino-UEG, Doutoranda em Performances Culturais-UFG, Coordenadora de Arte e Inclusão- EFG em Artes Basileu França, Atriz e Professora de Teatro.
 2. Docente do Curso de Licenciatura em Dança (FEFD) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (EMAC) da UFG. Doutora em Arte pelo IDA- UnB. Membro do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Núcleo Coletivo 22 (NUPICC). Diretora artística do Grupo de Dança Diversus, é da equipe de Apoio pedagógico nas áreas de dança e arte e inclusão da Direção de Artes e Culturas - CETT -(UFG) que atua na EFG em Artes Basileu França.

ta por profissionais com diversas formações- Teatro, Pedagogia e Dança, onde, viemos construindo um plano de atuação e acompanhamento com foco nos (as) estudantes com deficiência na escola, onde temos uma diversidade de características como a neurodiversidades, deficiências sensoriais e físico-motoras. Nosso objetivo é proporcionar capacitação para os docentes, apoio aos professores das áreas artísticas já mencionadas, acompanhamento às famílias das pessoas com deficiência (com ou sem laudo médico), pensar coletivamente metodologias de ensino e tecnologias adaptadas, e principalmente, a entrada e continuidade das pessoas com deficiência na escola, vislumbrando sua formação técnica e teórica para sua atuação qualificada no mundo do trabalho. Faz-se importante mencionar também a articulação desta coordenação e sua equipe para ações de consultoria, orientação e efetivação de produções artístico-culturais acessíveis à PcD. Como fundamentação teórica que embasa nossas práticas, nos concentramos em estudar teóricos da psicologia da educação como Lev Vygotsky, bem como pesquisadoras da arte, inclusão e formação docente como Vanessa Dalla Déa e Marlini de Lima. Este texto visa assim apresentar algumas experiências vivenciadas na EFG em Artes Basileu França em 2022, trazendo relatos de experiências, situações bem sucedidas e também os diferentes desafios que se enfrenta no campo institucional ao pensar nos artistas com deficiência e no capacitismo estrutural de nossa sociedade atual.

Palavras-chave: inclusão; ensino de artes; apoio pedagógico; capacitismo.

Abstract

The Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França is a school that provides initial, continuing, technical, technological training (at higher education level) in various artistic languages, such as theater, dance, circus, music, arts visual arts, scenic production and art education for children, youth and adults for over 50 years in Goiânia-Goiás. Within the structure and pedagogical training perspective of artists, we represent the coordination of art and inclusion, with the positions of coordinator of art and inclusion and teacher of pedagogical support at the Federal University of Goiás linked to the Directorate of Arts and Cultures of the Education Center, Work and Technology- CETT-UFG. Our work operates on the basis of teaching arts for people with disabilities-PwD present at the school, which is

composed of professionals with different backgrounds- Theater, Pedagogy and Dance, where we have been building an action plan and monitoring focused on (the) students with disabilities at school, where we have a diversity of characteristics such as neurodiversity, sensory and physical-motor disabilities. Our objective is to provide training for teachers, support for teachers in the aforementioned artistic areas, support the families of people with disabilities (with or without a medical certificate), collectively think about teaching methodologies and adapted technologies, and mainly, the entry and continuity of people with disabilities in school, envisioning their technical and theoretical training for their qualified performance in the world of work. It is also important to mention the articulation of this coordination and its team for consultancy, guidance and execution of artistic-cultural productions accessible to PwD. As a theoretical foundation that underlies our practices, we focus on studying educational psychology theorists such as Lev Vygotsky, as well as researchers in art, inclusion and teacher training such as Vanessa Dalla Déa and Marlini de Lima. This article aims to present some experiences lived at the EFG em Artes Basileu França in 2022, bringing reports of experiences, successful situations and also the different challenges that are faced in the institutional field when thinking about artists with disabilities and the structural capacity of our current society.

Key words: inclusion; arts teaching; pedagogical support; capacitism.

O início

“Você deve ter medo da inacessibilidade, não da deficiência.”

Natalia Hodgins

A Escola do Futuro do Estado de Goiás (EFG) em Artes Basileu França possui um longo histórico de formação inicial, continuada, técnica e profissional na área de Arte em Goiânia-Go, com foco em música, dança, teatro, circo, produção cênica e artes visuais. A experiência com foco na inclusão de pessoas com deficiência data de 20 anos a partir do aniversário de 30 anos da escola, em média, quando a Profa. Francis Oto Santana inicia o trabalho de buscar trabalhar especificamente com pessoas com deficiência na escola, principalmente na área de música, sua

área de formação. Isso não significa que pessoas com deficiência não passaram na escola antes, mas o trabalho com foco no artista com deficiência data da metade do tempo de existência da escola para frente, ao menos que temos notícias e arquivos. Além da educadora e precursora Francis, também tivemos Edna Mendonça Oliveira de Queiroz, Thiago Santana, Gilvana Machado e outros e outras grandes profissionais que trabalharam com foco na inclusão e acessibilidade na escola, estabelecendo parcerias locais e internacionais, desfazendo barreiras, incluindo nas classes gerais e criando classes e grupos específicos para o atendimento e formação dos estudantes com deficiência na instituição. Nesse contexto nasceram os grupos de Arte INAI - Instituto de Arte e Inclusão e o NAIBF- Núcleo de Arte e Inclusão Basileu França.

A partir desse breve histórico iniciamos este texto, reconhecendo aqueles que vieram antes de nós, abrindo caminhos e possibilidades de trabalho em prol da diversidade humana e da igualdade de oportunidades. A escola como um espaço de formação profissionalizante busca a formação em alta performance dos seus estudantes-artistas, para ocuparem o mundo do trabalho com êxito, premiações e destaques, nas diferentes áreas sobretudo nas do Ballet Clássico e das Orquestras sinfônicas. Nesse sentido, apresentamos uma questão, sobre o estudante-artista com deficiência, como ele se adapta a escola e a escola a ele, quais caminhos podem ser feitos para a inclusão total e irrestrita na formação profissional em Artes, são algumas das reflexões deste texto.

Dimensão ética e política da inclusão

“Não podemos nos satisfazer com pouco. Apesar de termos avançado nas últimas décadas, não podemos achar que foi suficiente. Não basta ter um ou dois negros na empresa, na tv, no museu, no ministério, na bibliografia do curso. Se disserem que ser antirracista é ser ‘o chato’, tudo bem. Precisamos continuar lutando.”

Djamila Ribeiro

Em analogia a Djamila Ribeiro em seu “Pequeno Manual Antirracista” nos propomos aqui a refletir práticas e métodos de ensino anticapacitistas, que não excluem ou taxam a pessoa por sua capacidade física, intelectual e/ou sensorial,

mas, sim, entende a educação e o ato de ensinar e fazer arte, como um espaço de experimentação e possibilidades de ensino e aprendizagem para quaisquer pessoas, independentemente de suas características fenotípicas, considerando sobre tudo o que hegemonicamente encaramos como dificuldade, serem tratadas como singularidades, inclusive no trato da formação e produção artística.

Quando se pensa em uma escola pública, gratuita e de qualidade se faz mister pensar na inclusão, pois a inclusão engloba aspectos de acesso de pessoas de baixa renda, pessoas negras, pessoas quilombolas, pessoas indígenas, pessoas do campo, pessoas com deficiência, e tantas outras minorias sociais que podemos elencar em um país múltiplo, em processo de desenvolvimento, com inúmeras desigualdades e mazelas sociais e com ampla diversidade humana e cultural como o Brasil. No caso do trabalho aqui descrito o foco será a pessoa com deficiência e sua acessibilidade e também os desafios e ou conflitos encontrados nas ações de inclusão. Mas é importante ficar explícito que a inclusão é um termo mais amplo e por isso mesmo tão urgente de ser discutido e implementado nas instituições públicas de ensino brasileiras.

Dimensão didática da inclusão

“Tenho que viver já, senão esqueço-me”

Mia Couto

A coordenação de Arte e Inclusão da EFG em Artes Basileu França trabalha com foco em pensar e propor práticas e metodologias que possam promover a inclusão das pessoas com deficiência na escola. O início do trabalho se dá na divulgação dos cursos da instituição em espaços, escolas e associações que frequentam as pessoas com deficiência-PcD, como a ASDOWN- Associação Down de Goiás, CEBRAV- Centro Brasileiro de Reabilitação e Apoio ao Deficiente Visual e a Associação Pestalozzi (onde frequentam estudantes de idades e deficiências diversas), pois muitas vezes a exclusão se inicia mesmo na forma e formato das informações, no sentido de que as pessoas podem acessar esta escola. Em seguida, com as inscrições feitas, fazemos um acompanhamento das necessidades específicas de cada pessoa com deficiência, atuando no apoio às provas de aptidão e aos processos de matrícula, já que a

escola faz testes de habilidades para quase todos os cursos oferecidos. Como é legalmente instituído, as PcD têm direito à dilação de tempo em suas provas e também adaptações metodológicas necessárias para cada tipo de prova feita, e no caso da área de arte, a maioria das provas são práticas. Então pensar em como são as salas, as provas, e principalmente a flexibilização da avaliação pela banca examinadora, quando necessário, levando em consideração as barreiras físicas e/ou intelectuais que as PcD possam vir a ter é de suma importância e direito adquirido das PcD após lutas históricas por equidade nos processos avaliativos e formativos. De acordo com a Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015, no que concerne ao direito à educação das pessoas com deficiência, devemos garantir:

XIII - acesso à educação superior e à educação profissional e tecnológica em igualdade de oportunidades e condições com as demais pessoas; [...] XV - acesso da pessoa com deficiência, em igualdade de condições, a jogos e a atividades recreativas, esportivas e de lazer, no sistema escolar; XVI - acessibilidade para todos os estudantes, trabalhadores da educação e demais integrantes da comunidade escolar às edificações, aos ambientes e às atividades concernentes a todas as modalidades, etapas e níveis de ensino; XVII - oferta de profissionais de apoio escolar; [...] Art. 30. Nos processos seletivos para ingresso e permanência nos cursos oferecidos pelas instituições de ensino superior e de educação profissional e tecnológica, públicas e privadas, devem ser adotadas as seguintes medidas: I - atendimento preferencial à pessoa com deficiência nas dependências das Instituições de Ensino Superior (IES) e nos serviços; II - disponibilização de formulário de inscrição de exames com campos específicos para que o candidato com deficiência informe os recursos de acessibilidade e de tecnologia assistiva necessários para sua participação; III - disponibilização de provas em formatos acessíveis para atendimento às necessidades específicas do candidato com deficiência; IV - disponibilização de recursos de acessibilidade e de tecnologia assistiva adequados, previamente solicitados e escolhidos pelo candidato com deficiência; V - dilação de tempo, conforme demanda apresentada pelo candidato com deficiência, tanto na realização de exame para seleção quanto nas atividades acadêmicas, mediante prévia solicitação e comprovação da necessidade; VI - adoção de critérios de avaliação das provas escritas, discursivas ou de redação que considerem a singularidade linguística da pessoa com deficiência, no domínio da modalidade escrita da língua portuguesa. (Brasil, 2015).

A lei é extremamente nova e bem completa em seus caracteres, mas a realidade das instituições públicas demonstra que muito se tem a caminhar nesses que-

sitos legais, porém, em nossa coordenação e direção escolar fazemos um esforço e dedicamos muito tempo para oferecer o máximo de recursos acessíveis para que os estudantes-artistas PcD possam fazer as provas para entrada na escola e que após isso, estes possam assistir às aulas com a maior segurança, estrutura, conforto e qualidade possível.

Após a aprovação das PcD nas provas de nível, com o apoio da coordenação de arte e inclusão, focamos nos processos de ensino e aprendizagem e na permanência do estudante com deficiência na escola. De acordo com Romeu Sasaki (2009), pesquisador do desenho universal na inclusão das PcD em diversos âmbitos sociais, como a escola, espaços de lazer, na família, no convívio sócio-coletivo, entre outros, quando se pensa em inclusão, a ideia de exclusão está implícita, e por isso é importante pensar em como apoiar e estimular a permanência de pessoas historicamente hostilizadas socialmente no campo da educação:

Realização de atividades de sensibilização e conscientização, promovidas dentro e fora da escola a fim de eliminar preconceitos, estigmas e estereótipos, e estimular a convivência com alunos que tenham as mais diversas características atípicas (deficiência, síndrome, etnia, condição social etc.) para que todos aprendam a evitar comportamentos discriminatórios. Um ambiente escolar (e também familiar, comunitário etc.) que não seja preconceituoso melhora a autoestima dos alunos e isto contribui para que eles realmente aprendam em menos tempo e com mais alegria, mais motivação, mais cooperação, mais amizade e mais felicidade. Pessoal capacitado em atitudes inclusivas para dar atendimento aos usuários com deficiência de qualquer tipo. “Provendo as escolas dos recursos humanos [acessibilidade atitudinal] (Brasil, 2001). (Sasaki, 2009, p. 6).

Essa ideia de inclusão ampla e irrestrita é muito importante para esta coordenação, já que quando se pensa em alta performance os processos excludentes se fazem presentes, mas com quaisquer experiências desenvolvimentais que não estejam no que é considerado “padrão”³ nos processos acadêmicos e artísticos- de didáticas e metodologias específicas para a aprendizagem- já que as pessoas

3. Padrão está entre aspas porque questionamos e queremos desconstruir quaisquer padrões estabelecidos socialmente, pois estes reforçam e diminuem as pessoas com deficiência, já que o padrão estabelecido geralmente reafirma conceitos de perfeição, beleza e eficiência de forma universalista, generalista e excludente da ampla diversidade humana.

aprendem de formas e em tempos diferentes, a diversidade faz parte da própria condição humana. Como explica Guilhermina Ribeiro, sobre Museus acessíveis:

A humanidade sempre valorizou os atributos do corpo, que, por sua vez, devem ser compatíveis com os padrões do grupo, estabelecendo-se um padrão sempre proposto pela classe dominante: tudo aquilo que está “fora do padrão” é rejeitado pelo grupo. Busca-se normalizar, formatar o modelo reconhecido e aceito, negando o que não for possível enquadrar. (Ribeiro, 2014, p. 25).

Nas questões pedagógicas, portanto, esta coordenação apoia e acompanha os processos de ensino-aprendizagem dos estudantes com deficiência na escola, tanto acompanhando as aulas cotidianamente como acontece com um estudante com síndrome de down na área do circo, e outros da área de arte-educação, como acompanhando esporadicamente estudantes das áreas de música, teatro, dança e artes visuais.

O acompanhamento constante durante as aulas nem sempre se faz necessário com estudantes jovens e adultos, pois estes desenvolvem e possuem autonomia em seus processos de aprendizagem. Já com as crianças na área de arte-educação a presença do professor e da professora de apoio são constantes pela questão indissociável da relação entre cuidado e educação na fase da infância e também para que as relações de interação adulto-criança e criança-criança e a troca didática com os professores e professoras regentes e a professora de apoio seja cotidiana. Pensar em como adaptar as opções metodológicas dos professores e também lidar com algumas situações de crises das crianças é um dos papéis dos professores de apoio.

Em conjunto a essas práticas- redes de apoio- estabelecemos um ciclo de acompanhamento das famílias e estudantes PcD, seguindo o seguinte roteiro:

1. Conversas com os familiares das crianças, jovens e adultos com deficiência que estudam na escola, para entender os seus históricos de desenvolvimento e mesmo da vida de forma geral dessas pessoas, como aconteceu o diagnóstico, como é seu convívio familiar, para assim entendermos mais as características da pessoa e poder contribuir mais com seus processos de aprendizagem.
2. Reuniões com os professores de cada área, para debater sobre assuntos relativos aos conceitos de deficiência e capacitismo estrutural, metodologias adaptadas, tecnologias assistivas, inclusão, arte e educação, tendo como base a relação com as famílias e com os próprios estudantes em um contexto de acolhimento, afeto e escuta ativa no universo da comunicação não-violenta.

3. Reuniões e acompanhamento do trabalho dos professores, entendendo quais são as dificuldades dos professores em adaptações metodológicas, relações atitudinais, comportamentais, possíveis desconhecimentos de singularidades de algumas deficiências, além de pensar e propor práticas de inclusão juntamente aos professores dos estudantes com deficiência especificamente.
4. Atividades de formação e capacitação dos professores e funcionários da escola, trazendo nomes de referência para a área de arte, inclusão e educação para fazer palestras e mesas de conversa, como Marlini Lima, Jordana Balduino e Vanessa Dalla Déa, professoras da Universidade Federal de Goiás, nas respectivas áreas de Dança, Educação Física e Psicologia, com amplo histórico de pesquisa e produção na área.
5. Processos de escuta e troca com professores da instituição que possuem experiências pessoais e profissionais com pessoas com deficiência, para troca de saberes com outros professores menos experientes na área.
6. Atendimento e acolhimento de estudantes e professores com dificuldades no exercício do trabalho, seja no âmbito interpessoal ou intrapessoal e/ou em crises psicológicas/psíquicas e ou profissionais, para buscar estratégias e maneiras de tornar os processos de convívio e aprendizagem mais saudáveis e eficazes.
7. Apoio e formação aos coordenadores e coordenadoras de cada área específica das linguagens artísticas, para suporte e formação na multiplicação e sustento dos professores e estudantes artistas com deficiência.
8. Trabalho de redução de danos nas situações de exclusão e incompreensões nas ações que expressam formas de capacitismo estrutural, reafirmando com toda a comunidade escolar a urgência e necessidade da inclusão, como ato ético, reparação histórica e justiça social.
9. Ações de consultoria e promoção de acessibilidade nos espetáculos da escola, com presença de intérpretes de Libras para a comunidade surda, adaptações espaciais e sensoriais, como diminuição da luz e do som na plateia do teatro para a comunidade do Transtorno do Espectro Autista-TEA, entre outros, para a presença e aproveitabilidade do público de pessoas com deficiência nos espetáculos apresentados na escola.

Dimensão estética e qualitativa da inclusão

Para falar sobre as características das formas e qualidades do trabalho com estudantes-artistas com deficiência, iniciamos com um quantitativo de alunos acompanhados este ano pela coordenação de arte e inclusão, que apesar de serem poucos em números, já que a escola possui em média 5000 estudantes por ano, é um grupo em que buscamos acompanhar com dedicação e atenção para as necessidades específicas de cada deficiência e mesmo da pessoa com deficiência em suas singularidades e personalidades no processo de aprendizagem, já que para nós é muito caro o conceito de um ensino para o bem-viver e para a construção de vínculos humanos e estudantis profundos e sólidos na formação em Arte. Segue o quadro que apresenta os quantitativos de estudantes acompanhados pela coordenação de Arte e Inclusão no ano de 2022:

Cursos	Arte-Educação	Circo	Música	Dança	Teatro	Artes Visuais	Produção Cênica
Número de estudantes acompanhados	4	2	12	2	4	4	2

Devido ao fato de muitos estudantes com deficiência ainda não possuírem laudo ou mesmo a autoidentificação como PcD, ou no caso das crianças, as famílias ainda estarem em busca de diagnósticos mais concretos, esse quadro é flexível, pois praticamente semanalmente recebemos professores e estudantes com dificuldades de aprendizagem e/ou acesso espacial/atitudinal na escola e também em tratamentos de ordem psicológica e psíquica; das diversas áreas de ensino e trabalho da escola.

O trabalho que buscamos fazer é extremamente específico e atencioso com os estudantes e professores no sentido de entender suas demandas e assim buscar formas de apoio, seja acompanhando as aulas para auxiliar nas atividades, seja conversando com as famílias dos estudantes com deficiência e com os estudantes, buscando no processo de escuta entender e de fato experienciar as práticas e métodos educativos que colaborem com seus processos criativos, pessoais e acadêmicos.

No aspecto estético é importante notar que os estudantes com deficiência muito acrescentam às apresentações e criações artísticas com suas formas de

criar e atuar artisticamente, além de levarem a diversidade para os palcos, no caso de estudantes com neurodiversidade geralmente acontece uma outra forma de criar em arte, como é o caso de um estudante neurodiverso da área de Teatro que tem sua forma de interpretar e se destaca entre os colegas por sua expressividade e unicidade na forma de atuar. Além desse exemplo temos muitos outros que vivenciamos cotidianamente, que não cabem na brevidade deste texto.

Ver em cena pessoas com deficiência também esteticiza as visualidades com as potências dos corpos diferentes, para além das deficiências, mas com foco em suas eficiências em estar produzindo, interagindo e demonstrando seus processos formativos na escola. Para Dalla Déa *et al.*:

As artes e a dança enquanto manifestação artística, passou por profundas transformações estéticas no século XX, que tornaram possível a participação das pessoas com deficiência no universo cênico, este aspecto histórico é um dos argumentos teóricos que sustentaram a formulação do conceito da Dança Inclusiva, desenvolvido por Barral que reafirma a cada obra a sua posição teórica, de que somente um produto com excelência artística poderá contribuir para que uma gradativa mudança na imagem social das pessoas com deficiência aconteça. (Dalla Déa *et al.*, 2021, p. 90).

Assim, com o exemplo específico da dança, nosso trabalho na EFG em Artes Basileu França busca contribuir para a formação e atuação profissional das pessoas com deficiência, para a caminhada de um futuro melhor, onde o artista com deficiência seja mais que seu corpo em si, mas seja um artista, a partir deste corpo e sua corporeidade, que deve ser respeitado e valorizado com e além de suas características físicas/neurológicas, em busca de uma práxis anticapacitista que acontece em nossa sociedade como um todo, buscando romper com as barreiras espaciais e atitudinais, entre outras.

Dimensão da criação e criatividade no ensino das artes

A própria natureza do ensino da arte pressupõe criação e criatividade, conceitos próximos, mas não idênticos, enquanto um é constructo o outro é manifestação, e neste sentido a psicologia sócio-histórico-dialética contribui em nosso texto para pensarmos na proposta de um ensino criativo e inovador. Para Lev Vygotsky, psicólogo russo:

Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando igualmente possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia. (Vygotsky, 2018, p. 16).

Repensando essa ideia para a nossa realidade, percebemos que pôr a EFG em Artes Basileu França ser uma escola de arte, trabalha criação e criatividade constantemente, no processo formativo de profissionais assim como proporciona vivências na arte para aqueles que querem ter a fruição e experimentação artística. Como uma instituição pública de significativa relevância para a cidade de Goiânia, estado de Goiás, com muitos cursos e muitos estudantes, diante desta magnitude possui seus desafios internos e também situações de precarização nas condições de trabalho de seus funcionários e na sua estrutura física. Apesar disso, a escola possui tradição em formação artística e criação de espetáculos de arte nas diversas linguagens já citadas, produções essas que se destacam por sua qualidade e quantidade no cenário goiano. Em relação à inclusão de pessoas com deficiência na escola, apesar de haver um histórico de arte e inclusão, ainda se enfrenta algumas barreiras para conseguir implementar recursos de acessibilidade e de inclusão de fato na escola. Como explica Maria Tereza Mantoan:

O radicalismo da inclusão vem do fato de exigir uma mudança de paradigma educacional, à qual já nos referimos anteriormente. Na perspectiva inclusiva, suprime-se a subdivisão dos sistemas escolares em modalidades de ensino especial e de ensino regular. As escolas atendem às diferenças sem discriminar, sem trabalhar à parte com alguns alunos, sem estabelecer regras específicas para se planejar, para aprender, para avaliar (currículos, atividades, avaliação da aprendizagem para alunos com deficiência e com necessidades educacionais especiais). Pode-se, pois, imaginar o impacto da inclusão nos sistemas de ensino ao supor a abolição completa dos serviços segregados da educação especial, dos programas de reforço escolar, das salas de aceleração, das turmas especiais etc. (Mantoan, 2003, p. 15).

É preciso considerar a partir do que nos traz esta autora, que a mudança paradigmática e a realidade de escolas solicita muitas mudanças, esforços de todos e incentivo governamental, entre outras questões. Neste sentido, buscamos sempre trabalhar ideias de inclusão amplas e irrestritas, tanto das pessoas com

deficiência quanto das pessoas mais vulneráveis, sejam elas de baixa renda, pessoas negras, entre outras situações de minorias sociais. Trabalhar com a inclusão no universo artístico-cultural, ainda requer enfrentamento político e social, de práticas e discursos que excluem e taxam as pessoas como incapazes de fazer arte por questões corporais, cognitivas, de aporte físico, comportamental, entre outras. Quando estudamos o livro *Psicologia, Educação e Desenvolvimento* (Vygotsky, 2021), vemos como há mais de um século atrás Vygotsky já trazia ideias de como incluir as diferenças no bojo escolar, para fazer um ensino realmente diferenciado, revolucionário e que busca a inserção das diferenças no escopo educativo, diminuindo o abismo social e aumentando o acesso de pessoas das mais diversas camadas sociais nas instituições escolares formais e não formais.

O ensino das linguagens artísticas é por si só, em sua natureza, uma proposta de imaginação e criação, mesmo com o foco nos processos de construção da obra de arte, e não no produto em si, esses dois fazeres se completam, as aulas de arte ensinam, propõem, contextualizam, fazem a fruição estética, que geralmente, culminam em um produto, seja ele uma peça teatral, uma coreografia de dança, um quadro de artes visuais, uma música tocada e/ou cantada, um número de circo, entre outros.

Para Ana Mae Barbosa (2008), estudiosa da arte-educação, a vivência da arte em si atualiza o conceito do que é arte e é em sua própria natureza uma experiência transformadora. A imaginação depende da experiência e a experiência forma-se e cresce gradativamente, diferenciando-se nas peculiaridades de cada singularidade humana (Vygotsky, 2018).

Vygotsky faz essas reflexões comparando a imaginação da criança e do adulto, em analogia a essa diferenciação trago a pessoa com deficiência, que muitas vezes - no caso de neurodiversidades - possui um desenvolvimento cognitivo diferenciado, e este desenvolvimento está atrelado a qualidade de estímulos específicos e das oportunidades para estudar e se formar, como é o caso da comunidade surda por exemplo, onde muitas vezes a pessoa surda só se alfabetiza na fase adulta porque não havia intérpretes e pessoas habilitadas ao seu ensino em suas comunidades de origem. Se a imaginação depende da experiência e a experiência pode e deve ser feita nos espaços educativos, incluir as pessoas com deficiência nas escolas de arte se faz mais que necessário, já que a experiência de atuar no teatro, de dança,

de pintar, fazer esculturas, de tocar um instrumento, de cantar, de fazer malabares no circo, por exemplo, são universos infindos de lugares de criação e imaginação de formação de corporeidades diversas e portanto de artes e poéticas diversas.

Como concretização do nosso trabalho buscamos alguns depoimentos de mães de estudantes sobre o trabalho da coordenação de arte e inclusão na escola, perguntamos o que achavam e se podiam falar sobre essa experiência, abertas a críticas e sugestões, e estas foram algumas respostas que encontramos:

A) Depoimento sobre Nicholas Cândido (informação verbal)⁴:

“Notoriamente, ele teve desenvolvimento na parte motora e física de modo geral, incluindo a perda de peso, pela rotina de trabalho com o corpo. Além disso, ele também teve desenvolvimento em termos de socialização com outras pessoas, crianças na faixa etária dele, e também adultos: professores de várias artes inerentes ao circo. Além do ambiente do circo, Nicholas convive com outras pessoas no Basileu França. Ele demonstra estar aprendendo a respeitar horários, a não invadir o espaço do outro e a esperar a sua vez de falar e de participar de alguma atividade e/ou exercício. Os professores e colegas o incluem nas atividades e ele percebe essas atitudes de respeito e acolhimento para com ele. Sente-se, com isso, parte do grupo social em que está inserido e, apesar das dificuldades de aprendizagem, parece estar acompanhando a turma. Enfim, até o momento, só vejo pontos positivos na inclusão que o Basileu França está proporcionando ao Nicholas”.

B) Depoimento sobre Arthur Borges (informação verbal)⁵:

“Desde que o Arthur começou a fazer as aulas na arte-educação, a gente tem recebido um apoio imenso da equipe de inclusão, isso pra mim tem sido muito importante, não só pra mim, mas pra todos nós aqui de casa. O acolhimento, a paciência, a firmeza como elas se dirigem a ele, a firmeza como elas se colocam diante a ele, colocam o aprendizado diante dele, faz com que ele tenha muita vontade de ir para o Basileu, ele conta os dias para ir para o Basileu. Ele é uma criança assim, muito feliz, acho que eu posso colocar dessa forma, que ele é muito feliz sendo tão bem assessorado, sendo abraçado pelas professoras da inclusão, acho que isso é uma conquista que a gente teve, é um sonho, que eu fui realizar, porque hoje é meio difícil na educação que a gente

4. Informação fornecida por Gláucia Cândido, mãe de Nicholas Cândido de 11 anos, criança com Síndrome de Down que estuda a linguagem do Circo, em maio de 2022.

5. Informação fornecida por Gabriella Borges, mãe de Arthur Borges de 09 anos, estudante da área de Arte-Educação, em maio de 2022.

tem na forma mais tradicional, se ter tanto cuidado, tanto carinho tanta atenção assim, sabe, com uma criança assim sabe pequena que às vezes não sabe identificar suas emoções e que às vezes está no aprendizado muito grande, então isso pra gente é muito importante. E espero que continue a ser importante, o Arthur hoje ele é muito bem assessorado tanta pela equipe quanto pela escola do futuro, o Basileu, e isso trouxe pra gente um alívio, porque o aprendizado dele na outra instituição que ele também estuda tem sido melhorado por esse incentivo que ele tem, porque é um local que ele consegue se expressar melhor, é onde ele se sente bem, que é agradável, o acolhe da forma que ele é, isso pra mim é o mais importante dentro da parte da inclusão, onde eu gostaria que houvesse em todas as escolas, como na escola do futuro, porque a vida dele ia ser muito melhor assim, de verdade.”

Conclusão

Percebemos que apesar da inclusão ser um trabalho desafiador, o impulso nas atividades pedagógicas, as propostas educativas (bem sucedidas ou não), a práxis-união de teoria e prática- nas intervenções de apoio pedagógico, operam uma transformação no meio social e escolar, gerando mudanças positivas e consistentes em busca de um ensino para a diversidade, democracia e justiça social.

Referências

- BARBOSA, A. (org.). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2008.
- BRASIL. *Lei nº 13.146 de julho de 2015*. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União. Brasília, 6 de julho de 2015. Disponível em: L13146. Acesso em: 20 jul. 2022.
- BRASIL. Resolução do Conselho Nacional de Educação/CEB nº 2, de 11/9/01. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CEB0201.pdf>. Acesso em 17 de maio de 2023.
- DALLA DÉA, V. H. S. *et al.* Dança como possibilidade de educação para Direitos Humanos: entendendo, discutindo e encenando o Holocausto. *Rev Bras Educ Fís Esporte*. São Paulo, 2021. Jul-Set; 35(3): 89-9
- LONGAREZI, A. M.; PUENTES, V. P (org.). *Ensino desenvolvimental: vida, pensamento e obra dos principais representantes russos*. Uberlândia: EDUFU, 2013.

PRESTES, Zoia; TUNES, Elizabeth. *Psicologia, Educação e Desenvolvimento: escritos de L. S. Vigotski*. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

RIBEIRO, G. G. *Acessibilidade em museus e centros culturais: estudos de caso com base no Desenho Universal*. 2014. 143 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SASSAKI, R. K. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. *Revista Nacional de Reabilitação (Reação)*, São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16.

VYGOTSKY, L. S. *Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico*. Trad. de Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

PERFORMANCE DA CURRALEIRA: CULTURAS AFRO-GOIANAS - ENCONTRO DO BATUQUE COM A VIOLA NO TERRITÓRIO CERRADO

PERFORMANCE OF THE CURRALEIRA: AFRO-GOIAN CULTURES - MEETING OF THE BATUQUE WITH THE VIOLA IN THE CERRADO TERRITORY

Paula Lopes de Paula Briguiza¹

Renata de Lima Silva²

Resumo

A Curraleira é uma manifestação brincada por comunidades quilombolas Kalunga do estado de Goiás que se espalhou para outras regiões do nordeste goiano, como os municípios de Alto Paraíso de Goiás, São João da Aliança, Colinas do Sul, Cavalcante, Monte Alegre, Teresina de Goiás, Nova Roma, Forte, Formosa, com possíveis extensões nas fronteiras de Goiás com o Tocantins. Trata-se de uma expressão cultural presente no nordeste goiano, de origem quilombola e de protagonismo negro, praticada dentro de contextos religiosos católicos como as folias

-
1. Graduada em Abi - Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (2014). É compositora, cantora e instrumentista - Música independente desde 2011. Arte educadora do Projeto de Pesquisa e Extensão em Arte Educação e Tecnologias Sustentáveis IPEARTES/SEDUC desde 2017. Tem experiência e atuação na educação do campo. Mestranda em Artes da Cena na UFG.
 2. Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, líder do Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com projeto "Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea". Realizou o Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado "Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea" (2004). Mesma universidade em que em 2001, concluiu a graduação em Dança (bacharelado e licenciatura). É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22. É professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena.

e festejos. Na qualidade de performance cultural a Curraleira reflete processos de criação em meio a vazios e rupturas, culminando em misturas, influências e transformações culturais, que dramatizam memória e esquecimento. Essas dramatizações, vistas a partir da perspectiva das Artes da Cena, podem apontar pistas para a compreensão de uma estética e performatividade afro-goiana. A curraleira se insere neste contexto, expressando no território cerrado a resistência, influência e permanência de nossa cultura banto através de um batuque versado e sertanejo, de dança e batida de caixa e de pandeiro, cantando, dançando e batucando as memórias da África. O estudo da Curraleira e de suas performatividades, tanto no que diz respeito a uma identidade afro-goiana como a estética musical e corporal, é o tema de estudo de projeto de mestrado em desenvolvimento no PPGAC, na linha de Estéticas e Poéticas das Artes da Cena. Ela se apresenta tanto no contexto tradicional, como em festivais culturais, eventos educacionais e celebração de datas comemorativas em praças da cidade. A performatividade da Curraleira evidencia o encontro da nossa matriz afro com as culturas sertanejas no território Cerrado, marcada por sua origem nos quilombos Kalunga do estado de Goiás. Uma imagem de referência é o encontro simbólico da “batucada”, elemento da nossa matriz afro, com a viola caipira, elemento das culturas sertanejas. A partir da pesquisa da Curraleira, que se manifesta especificamente na região da chapada dos Veadeiros, que abriga diversidades e a forte influência da matriz africana, buscamos compreender melhor a pluralidade de identidades do estado de Goiás e as poéticas afro-goianas.

Palavras-chave: curraleira; performatividade; batuque; viola; poéticas afro-goianas.

Abstract

The Curraleira is a manifestation played by quilombolas communities Kalunga in the state of Goiás that spread to other regions of the northeast of Goiás such as the municipalities of Alto Paraíso de Goiás, São João da Aliança, Colinas do Sul, Cavalcante, Monte Alegre, Teresina de Goiás, Nova Roma, Forte, Formosa, with possible extensions on the borders of Goiás with Tocantins. It is a cultural expression present in the northeast of Goiás of quilombola origin and black protagonism practiced within Catholic religious contexts such as folias and festivities. As a cultural perfor-

mance, the Curraleira reflects creation processes in the midst of voids and ruptures, culminating in mixtures, influences and cultural transformations, which dramatize memory and oblivion. These dramatizations, seen from the perspective of Performing Arts, can point to clues to understanding an afro-goiana aesthetic and performativity. The Curraleira fits in this context, expressing in the cerrado the resistance, influence and permanence of our Bantu culture through a versed and countryside drum, dance and drum and tambourine, singing, dancing and drumming the memories of Africa. The study of Curraleira and its performativities, both with regard to an afro-goiana identity and the musical and body aesthetics, is the subject of study of master's project in development on PPGAC in the line of Aesthetics and Poetics of the Performing Arts. It presents itself both in the traditional context, as well as in cultural festivals, educational events and celebration of commemorative dates in city squares. The performativity of Curraleira evidences the encounter of our Afro matrix with the sertaneja cultures in the Cerrado territory, marked by its origin in the Kalunga quilombos of the state of Goiás. A reference image is the symbolic encounter of "batucada", an element of Afro matrix, with the caipira guitar, an element of sertaneja cultures. From the Curraleira research, which manifests itself specifically in the Chapada dos Veadeiros region, which harbors diversities and the strong influence of the African matrix, we seek to better understand the plurality of identities in the state of Goiás and the Afro-Goianas poetics.

Key words: curraleira; performativity; drumming; viola; afro-goianas poetics.

Introdução

A Curraleira é uma manifestação cultural de origem quilombola e protagonismo negro. Trata-se de uma brincadeira que faz parte dos rituais religiosos vinculados às Folias católicas do nordeste goiano. Sua forma expressa a tríade que compõe elementos comuns nas performances afro-brasileiras observadas por Zeca Ligiério a partir da ideia de motrizes culturais: canto, dança e batuque, que cria um "elo das danças tradicionais brasileiras com as motrizes subsaarianas da África" (Ligiério, 2011, p. 133).

A Curraleira está presente nas comunidades Kalunga do nordeste goiano. Atualmente ela é brincada por diversos municípios desta região como Cavalcante, Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul, São João da Aliança, Flores, Nova Roma,

Formosa, demonstrando assim a resistência, influência e permanência de nossa matriz africana no estado de Goiás através de um batuque versado e sertanejo, com dança e toque de viola, se caracterizando assim como uma performance afro-goiana e manifestando fazeres e saberes tradicionais dos povos do cerrado.

O canto na Curraleira é feito através de versos, também chamados de repentes, em sua maioria improvisados, criados no instante em que se brinca. Relatam histórias que aconteceram durante o giro de folia ou enredos que envolvem a comunidade, narrando diferentes situações, geralmente de forma cômica e descontraída. Há também alguns versos tradicionais que podem ser cantados durante a brincadeira. A Curraleira acontece sempre após os cantos e cerimônias de rezas, seja nas casas por onde a Folia passa, ou nos pousos onde os foliões tomam o café da manhã, almoçam e jantam. A seguir um verso de Curraleira cantado por seu Domingos, folião e repentista da Chapada dos Veadeiros, nascido na comunidade quilombola do Moinho, município de Alto Paraíso de Goiás: a viola chora fino e a prima chama também, no pé da serra lá no pé da ladeira, tem tem tem uma onça comedeira, e já comeu minhas novilha e quais me pega e eu saí na carreira.

As Folias são tradições vinculadas ao catolicismo, mas com certa independência da igreja em sua manifestação de fé, sendo organizada e realizada pelo corpo de foliões que giram as folias e também pela comunidade que recebe as folias em suas casas oferecendo alimentação, pouso e afeto. Os rituais de folia se compõe pelo aspecto da romaria, da devoção, da celebração e das brincadeiras, e na região de estudo são envolvidas por cantos, danças, violas e batuques de caixa e pandeiro.

Retomando a perspectiva das festas no Brasil Colonial, entende-se a folia como herança portuguesa inserida no contexto da colonização, se enquadrando no que chamavam de folguedo honesto. Como tradição cristã e católica, a folia associa-se a diferentes festas de padroeiros no contexto brasileiro. (Rosa, 2015, p. 29).

Dentro dos processos de catequização dos povos indígenas e africanos no Brasil, as tradições de diferentes povos passaram por transformações em sua fé, processos violentos e complexos que hoje se manifestam na crença e devoção aos santos católicos, bem como adesão às suas ritualidades como a prática da Folia. Porém, se percebe uma devoção sincera e também a presença de elementos ligados às identidades africanas nestes festejos. A região do nordeste goiano, em

que a Curraleira está inserida, é majoritariamente negra, e abriga as comunidades Kalunga, maior território quilombola do país, sendo assim, as festividades e performances populares existentes nesse território são protagonizadas por afro-descendentes, trazendo influências do batuque e de outros elementos advindos da cultura africana por meio da diáspora.

Curraleira como performance afro-goiana

Leda Maria Martins, pesquisadora, educadora, escritora e uma das principais pensadoras do teatro brasileiro, sobretudo do teatro negro brasileiro, aponta que as performances rituais afro-brasileiras refletem criações em meio a falta, vazios e rupturas, culminando em reinvenções de suas próprias culturas para que fosse possível permanecer no território americano. Além disso são férteis ambientes de memória expressos no e pelo corpo, transmitindo saberes estéticos, filosóficos, metafísicos dentre outros (Martins, 2002 p. 72). A Curraleira também faz parte destes processos de criação, sua forma atual é fruto de influências, misturas e transformações culturais, e continua expressando as memórias da África através da representatividade de sua origem quilombola, dos corpos que a brincam, em sua maioria negros, como também do elemento batuque.

Nesse sentido, a Curraleira também pode ser compreendida como performance ritual afro-brasileira que em meio as rupturas das muitas diásporas que fazem parte da história do povo Kalunga é uma criação que manifestam uma identidade afro-goiana, assinalada, por exemplo no encontro da viola com o batuque.

O batuque na Curraleira é realizado através de uma caixa de folia e vários pandeiros, a depender do número de foliões que estão brincando, pois apenas um toca a caixa, um ou dois tocam viola e os demais tocam pandeiro. Todos com instrumentos nas mãos realizam a brincadeira, dançando, tocando e cantando. O batuque da Curraleira é um ritmo muito contagiante, acelerado e também “quebrado”, sendo difícil de acompanhar pensando na repetição de um tipo de variação rítmica. A caixa é o instrumento principal no sentido de maior volume, ela guia os movimentos dos foliões, e os pandeiros em conjunto se inserem num ritmo complementar soando mais as platinelas.

O termo batuque pode ser uma forma genérica de se referir às expressões culturais africanas e afro-brasileiras, segundo Zeca Ligiério, “as festas e celebrações

permitidas e que puderam ser admiradas por estrangeiros que visitaram o Brasil no XIX eram genericamente chamadas de batuque” (Ligiério, 2011, p. 139). Porém, aqui optamos por trazer o termo “batuque” por ser uma palavra utilizada pelos próprios fazedores da Curraleira, e também a fim de valorizar a característica percussiva que marca as expressões culturais das africanidades brasileiras, no sentido de enaltecê-las, deixando claro a consciência da diversidade de instrumentos de percussão e variedades rítmicas que envolvem o batuque. No âmbito da brincadeira da Curraleira o batuque refere-se a percussão da caixa de folia e do pandeiro, que também são instrumentos utilizados nos cantos de reza das folias.

Imagem 1 – Caixa de folia da Folia de rua de Nossa Senhora do Rosário no município de Colinas do Sul - GO



Fonte: Acervo fotográfico de Paula de Paula.

A dança na Curraleira é iniciada na posição de duas fileiras, quais os foliões ficam um de frente para o outro formando pares. Nessa disposição o grupo troca de lugar com sua dupla da frente, as duplas também se movimentam trocando de lugar umas com as outras duplas, realizam formações circulares com todo o corpo de foliões, e retornam às posições iniciais. Há também batidas de pés que intercalam toda dança.

Imagem 2 – Brincadeira da Curraleira na Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás 2022



Fonte: Acervo de Paula de Paula.

Na performance da Curraleira o batuque é acompanhada pela “viola caipira”, instrumento muito representativo das culturas sertanejas e caipiras de todo Brasil, com presença também no nordeste goiano. Os povos de descendência africana que hoje formam o território Kalunga e compõem os povos do cerrado, se encontraram com os povos sertanejos que já habitavam este território. A expressão da Curraleira se torna uma narrativa viva destes encontros entre diferentes povos e culturas nos processos de formação das identidades goianas, e simbolicamente se manifesta através do encontro da batucada, elemento de identificação a partir das africanidades africanas, com a viola caipira, instrumento muito presente nas culturas sertanejas, no território cerrado.

Aqui entende-se por povos sertanejos os povos que se formaram no processo de “povoamento” do interior do Brasil, e que possuem elementos de identidade cultural em comum como as relações da vida no campo, vestimentas, culinária, trabalhos ligados à agricultura, pastoril e pecuária. “Sertanejo” é uma denominação vasta, visto que o Brasil abriga diversos e diferentes tipos de sertões. Darcy Ribeiro, em seu livro o “Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil”, traz compreensões sobre o Brasil sertanejo relacionando-o mais aos contextos dos sertões nordestinos, mas também inclui o estado de Goiás ao trazer os espaços geográficos da caatinga e do cerrado, bem como ao apontar a noção de vaqueiro goiano (Ribeiro, 1995, p. 343).

Segundo a pesquisadora Maria Geralda de Almeida, o espaço sertanejo se estende dos “sertões nordestinos desde o norte de Minas Gerais abrangendo os estados do nordeste até o Piauí, e o sertão brasileiro considerando os estados de Minas Gerais, de Goiás, de Mato Grosso do Sul e parte do Mato Grosso” (Almeida, 2007, p. 1). E ainda de acordo com o pensamento de Almeida, Helaine de Costa Braga aponta em sua dissertação de mestrado intitulada “A identidade sertaneja em Goiás: um estudo a partir dos elos entre a geografia e a literatura de Bernardo Élis”, que “o sertão é um espaço criador de símbolos, identidades, valores e representações que alicerçaram a cultura goiana” (Braga, 2009, p. 22).

Os povos Kalunga, apesar de neste contexto possuírem características em comum com aspectos sertanejos, pela posição geográfica e cotidiano no campo, tem especificidades intrínsecas às comunidades quilombolas. Sendo assim, estamos diferenciando essas origens através dos termos “povos quilombolas” e “povos sarta-

nejos” para trazer mais clareza quando abordamos o encontro entre diferentes povos e culturas no território cerrado para destacar o encontro do batuque com a viola.

A palavra quilombo é originária do idioma africano quimbunco, que significa: sociedade formada por jovens guerreiros que pertenciam a grupo étnicos desenraizados de suas comunidades. (...) A chamada comunidade remanescente de quilombo é uma categoria social relativamente recente, representa uma força social relevante no meio rural brasileiro, dando nova tradução àquilo que era conhecido como comunidades negras rurais (mais ao centro, sul e sudeste do país) e terras de preto (mais ao norte e nordeste). (Conaq, s/d, n/p).

A viola chega ao Brasil através de Portugal, ela não fazia parte tradicionalmente das expressões africanas nem indígenas, mas foi sendo integrada às suas performances à medida que as culturas e identidades se encontram, transformam e ressignificam no território brasileiro. A viola é um instrumento de cinco ordens de cordas, sendo na maioria cinco pares de cordas duplas, que se espalhou por diversas culturas do Brasil, se tornando elemento que faz parte de suas identidades. Podemos observar a viola nordestina e a viola repentista no nordeste brasileiro, a viola caipira nas modas de viola do interior paulistano, mineiro e goiano, a viola machete no Recôncavo Baiano, a viola de chocho no Mato Grosso do sul, dentre outras, se expressando por todo país com diferentes fôrmas, sotaques e afinações.

No artigo do violeiro, professor acadêmico e pesquisador brasileiro Ivan Vilela,³ intitulado “O caipira e a viola brasileira”, se encontram referências sobre a origem deste instrumento:

Viola caipira, viola de arame, viola nordestina, viola de festa, viola de feira, viola cabocla, viola sertaneja, viola brasileira. Apesar de todos estes nomes brasileiros, esta viola é na realidade um instrumento de origem portuguesa. Originária, como todos os outros instrumentos de cordas dedilhadas com um braço onde se possam modificar as notas, do e'ud, instrumento de origem persa que chegou à Europa através da gloriosa invasão sarracena no ano de 711. (Vilela, 2004, p. 179).

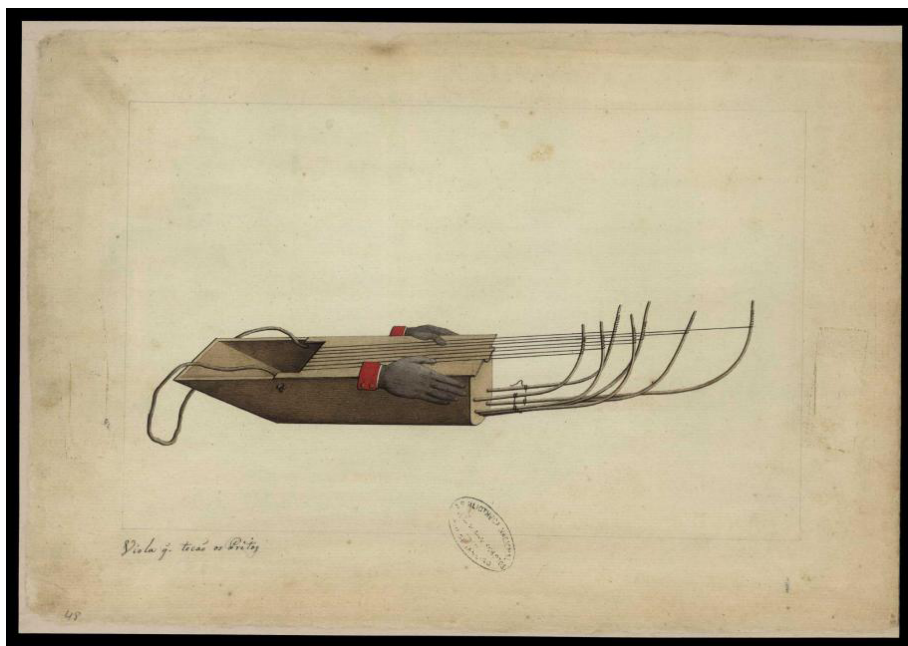
No nordeste goiano a viola também se expressa com relevante presença em suas culturas tradicionais. A viola tocada nos festejos religiosos, em rodas de viola, catiras,

3. Ivan Vilela é um compositor, arranjador, pesquisador, professor e violeiro brasileiro. Nasceu em Itajubá (MG) e se formou em Composição Musical na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também se tornou Mestre em Composição Musical. Em 2011, obteve o doutorado em Psicologia Social pela USP, com a tese Uma História Social da Música Caipira. Professor na Faculdade de Música e no Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de musicologia.

nas festas da cidade através da apresentação de duplas sertanejas, é a viola caipira. Sendo assim podemos dizer que a viola está presente nas culturas afro-goianas da Chapada dos Veadeiros, com forte expressão na brincadeira da Curradeira.

Uma obra interessante que traz referências históricas da viola sendo tocada por negros é “Viola que tocam os pretos”, desenhada por Joaquim José Codima e José Joaquim Freire no final do século XVIII, retratando assim uma das formas deste instrumento e também o protagonismo negro na batida da viola.

Imagem 3 – Viagem filosófica às Capitanias do GrãoPará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783 - 1792)



Fonte: Corrêa, 2015, p. 7.

No recorte de pesquisa de campo do mestrado em artes da cena, que possibilita a escrita deste texto, observa-se que a viola tocada nas folias de Alto Paraíso de Goiás, Colinas do sul e comunidade do Engenho II, município de Cavalcante, está afinada na afinação “guitarrada” ou “quitarrada”, tanto nos cantos de benditos quanto nas brincadeiras. Nessa afinação a viola é tocada pressionando apenas três pares de corda, deixando os dois últimos pares soltos. Ela soa no campo harmônico

do acorde de sol ou sol sustenido maior. A seguir uma fotografia que ilustra este tipo de afinação e jeito de tocar pelas mãos de Seu Antenor, tocador de violão e viola da região de Alto Paraíso de Goiás.

Imagem 4 – Demonstração de seu Antenor no intervalo do giro da Folia do Divino Espírito Santo de Alto Paraíso de Goiás 2022



Fonte: Acervo de Paula de Paula.

Não se sabe ao certo quando a viola entrou na brincadeira da Curraleira, se desde sua origem nas comunidades quilombolas, que já poderiam ter se en-

contrado com a viola antes de chegarem no território cerrado, ou se a partir do encontro desses povos com as culturas sertanejas que aqui já existiam. Apesar dessa imprecisão, o fato é que a viola, conhecida como viola caipira, constitui as Curradeiras, dentro e fora das comunidades quilombolas.

Percebe-se que este encontro, do batuque com a viola, se expressa também em outras performances afro-brasileiras, como no samba chula na Bahia e no Lundum. No nordeste goiano, podemos observar essa relação nas manifestações culturais da Sussa ou Suça, que é predominante nas comunidades quilombolas, nas brincadeiras Minuana e Carolina, que se inserem nos contextos das festividades das folias assim como a Curradeira, e também na expressão chamada “Batuque”, que está vinculada à festa tradicional da Caçada da Rainha, que é realizada há cerca de 70 anos no município de Colinas do Sul e com extensões mais atuais nas cidades de Alto Paraíso de Goiás e Cavalcante, qual os foliões de Colinas ajudam a realizar. Todas essas manifestações culturais são protagonizadas por povos negros no território cerrado.

A Minuana e a Carolina são brincadeiras que também possuem como instrumentos a viola caipira e os instrumentos de percussão caixa de folia e pandeiro, mas cada qual com seu ritmo, canto e maneira de se movimentar, apesar de cenicamente serem semelhantes pela disposição dos foliões e pelos instrumentos em comum. Na Minuana não há caixa de folia, apenas os pandeiros e a viola.

Para o Chapadeiro da viola, a Minuana seria como a mistura da Catira, que se brinca apenas com viola e batidas de pés e mãos, com a Curradeira. Chapadeiro da Viola é um raizeiro, guia turístico, violeiro e folião da comunidade de Alto Paraíso de Goiás. Segundo ele, sua família vem de Minas Gerais e também dos quilombos Kalunga. Na primeira conversa que tive com o Chapadeiro ele relatou que não conhecia a viola, que foi através da catira que ele conheceu a viola e não largou mais. Ele também contou que nas catiras da região a viola é sempre tocada da mesma forma, mas que ele chegou com um estilo próprio, ponteando as cordas junto do seu canto, impressionando toda comunidade. Estes relatos podem ser um exemplo vivo do conceito de cultura em movimento, do que se cria e recria através dos encontros entre diferentes culturas, e também demonstra o empoderamento do Chapadeiro através do seu encontro com a Viola Caipira.

Já a Sussa, ou Suça, é uma dança afro-brasileira protagonizada por mulheres, que usam saias e vestidos de chita e dançam com movimentos de giro e umbigada, como também tocam instrumentos. É de origem quilombola e se expressa no nordeste goiano e também em Tocantins. Em algumas sussas que pude presenciar não havia a presença da viola, e pesquisando bibliografias e informativos sobre instrumentos utilizados na Sussa, foi encontrado na dissertação de Thais Teixeira de Siqueira, intitulada “Do tempo da sussa ao tempo do forró, música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás”, que os instrumentos mais utilizados nesta dança são o violão, a caixa e a bruaca. (Siqueira, 2006, p. 93). Também “foram encontrados outros instrumentos utilizados nesse gênero, como a viola caipira, o tambor onça e o acordeom” (Rodrigues, 2011, p. 63). Por esse motivo, não se pode afirmar que em todas as manifestações da Sussa se tem a presença da viola, mas que a viola assim como outros instrumentos como o acordeon, vem sendo incorporados à esta dança à medida que ela se ressignifica continuamente na perspectiva da cultura em movimento. O batuque da sussa é expresso através do tambor onça, caixa de folia, pandeiro e bruaca (espécie de mala de couro).

Outra expressão cultural afro-goiana que refere-se ao encontro do batuque com a viola no nordeste goiano é o Batuque. O Batuque está ligado à festa tradicional “Caçada da Rainha”. Nele também há a presença da viola caipira junto ao batuque, que se expressa através da percussão da caixa de folia e do tambor onça. Para se tocar este tambor onça, instrumento da família da cuíca, é necessário duas pessoas, uma pessoa para se sentar em cima do tambor, que fica na posição horizontal, e bater em sua pele com duas baquetas, e outra para “Puxar o rabo da onça”, termo popular entre os foliões que se refere a puxar uma parte do instrumento com um pano úmido, que faz o tambor soar o urro da onça, com um timbre mais grave. A seguir uma imagem do Batuque na ocasião da Caçada da Rainha de Alto Paraíso de Goiás no ano de 2022.

Imagem 5 – O tambor onça, segundo os kalungas representa uma época em que era usado para capturar as onças que circulavam pelas redondezas do quilombo e ameaçavam a paz dos moradores da região



Fonte: Registro da fotógrafa Bia Carvalho.

O tambor onça também está presente em outras performances afro-brasileiras, como o tambor onça presente no Bumba-meu-boi do Maranhão, que tem o aspecto em comum por fazer parte da família da cúica, mas é tocado em pé e tem um formato menor semelhante à uma caixa de folia. O tambor onça também está presente na Sussa, e nesta performance também é chamado de roncador, tendo formato muito semelhante à onça tocada no Batuque. Cada tambor onça tem sua peculiaridade, mas todos possuem um ponto em comum: o timbre do soar do urro da onça.

Imagem 6 – Tambor onça da Sussa



Fonte: https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/colecao_inclusao/livros/8/capoz.html.

Considerações Finais

Embora o Batuque, a Minuana, Carolina e Sussa sejam outras brincadeira e distintas da Curraleira, meu principal foco de estudo aqui, acredito que perpassar essas manifestações irmãs ou vizinhas da Curraleira é importante para entender as relações de encontro do batuque com a viola caipira no estado de Goiás. Também é importante para compreendermos melhor os contextos e estabelecer parâmetros para a compreensão da performatividade da Curraleira, o que serve para as Artes da Cena tanto no sentido de ampliação das referências estéticas que podem estimular os processos de criações e ocupar os espaços cênicos como, também, no sentido de deslocar o olhar da cena para o ritual, onde a cena é também a vida e vice e versa.

Os encontros do batuque com a viola pelo nordeste goiano reverberam poéticas afro-goianas através de diferentes manifestações culturais. Em atenção à Curraleira, podemos destacar que o batuque está diretamente ligado ao batuque que envolve todo o ritual de Folia, expressos pela caixa de folia e pelo pandeiro, assim como pela viola caipira. Podemos também observar que a Curraleira se ramifica das comunidades quilombolas para diversos municípios do nordeste goiano, marcando as contribuições culturais e identitárias das africanidades brasileiras e goianas no estado de Goiás, e nos oferecendo um rico campo de investigação e fruição para nossas construções cênicas em diálogo com as performances das culturas tradicionais.

Referências

- ALMEIDA, Maria Geralda de. Uma leitura etnográfica do Brasil sertanejo. In: SERPA, A., (org.). *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações* [online]. Salvador: EDUFBA.
- BRAGA, Helaine de Costa. A identidade sertaneja em Goiás: um estudo a partir dos elos entre a geografia e a literatura de Bernardo Élis. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- CONAQ. *Quilombo? Quem somos nós!* s/d. Disponível em: <http://conaq.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 17 mai. 2023.
- LIGIÉRIO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, 21(1). 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1>. Acesso em: 10 mai. 2023. p. 133-146.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ABEX, Marcia. (org.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Organização de Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras. 2 ed., 1995.
- RODRIGUES, Clênio Guimarães. *Sussas e curraleiras Kalungas: na folia do divino pai eterno da cidade de Cavalcante - GO, e na Festa de Santo Antônio da comunidade Engenho II*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia 2011.
- ROSA, Eloísa Marques. *A Suça em Natividade: festa, batuque e ancestralidade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. *Do tempo da sussa ao tempo do forró: música, festa e memória entre os Kalunga de Teresina de Goiás*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- VILELA, Ivan. o caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado (org.). *Sonoridades luso-afrobrasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004, p. 173-189.

DA INVISIBILIDADE AO ESPLENDOR DOS PALCOS: PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “EU-MULHER” E OS CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA TEATRAL NA TERCEIRA IDADE

FROM INVISIBILITY TO THE SPLENDOR OF THE STAGE: CREATIVE
PROCESS OF THE SHOW “EU-MULHER” AND THE PATHS FOR A
THEATRICAL PRACTICE IN THE ELDERLY

Lívia da Costa Vergara¹

Resumo

Este texto propõe uma análise acerca dos des(dobra)mentos representativos e terapêuticos para os quais a prática teatral contribui, explanando a experiência com um grupo de mulheres da terceira idade, a partir de um projeto de extensão da Universidade de Rio Verde (UNIRV). Utiliza-se reflexões sobre o processo criativo do espetáculo “Eu-Mulher”, dando destaque para a corporeidade do idoso em cena; a construção dramatúrgica coletiva; discussões acerca do universo feminino, bem como o caráter autônomo e de autoestima que a experiência teatral proporcionou para o referido grupo. Neste âmbito, conclui pela necessidade de

-
1. Possui graduação em Artes Cênicas - Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2015) e em Pedagogia - 2ª Licenciatura pela Faculdade do Vale - FAV (2020). Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás. É especialista em “Artes na Educação Infantil” pela Faculdade do Interior Paulista - FIP (2020). Foi professora de Artes na Cooperativa de Ensino - COOPEN Rio Verde, onde também assumiu a frente do projeto LIV - Laboratório de Inteligência de Vida que tem por objetivo desenvolver as habilidades socioemocionais dos alunos. Foi professora de teatro da Universidade de Rio Verde - UNIRV, compondo o Núcleo de Artes Integradas e também do Centro Espírita Irmão Áureo - OSCEIA no projeto “Arte no Cerrado”. Desempenhou atividades como professora, atriz e produtora do Centro de Estudos e Pesquisas Ciranda da Arte em Goiânia. Foi atriz do Grupo Teatral Municipal de Rio Verde - Arararte, da Companhia de Teatro Sala 3 e do LABORATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em arte educação nos níveis fundamental I e II, teatro educação, culturas popular e interpretação teatral.

problematizar, requerer e reivindicar o lugar do idoso em cena, como também questionar as práticas de etarismo no âmbito sociocultural.

Palavras-chave: teatro; etarismo; arteterapia; idoso; feminino.

Abstract

This article proposes an analysis of the representative and therapeutic developments that theatrical practice contributes, explaining the experience with a group of elderly women, based on an extension Project of the University of Rio Verde (UNIRV). Reflections on the creative process of the show “Eu-Mulher”, are used, highlighting the corporeality of the elderly on stage; collective dramaturgical construction; discussions about the female universe, as well as the autonomous character and self-esteem that the theatrical experience provided for that group. In this context, it concludes by the need to problematize, demand and claim the place of the elderly, in the scene, as well as questioning the practices of ageism in the sociocultural context.

Key words: theater; ageism; art therapy; old man; feminine.

Introdução

O presente texto tem como objetivo explicar a estrutura e os caminhos que já foram e serão percorridos, referente à minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC) na Universidade Federal de Goiás (UFG). A pesquisa visa, a partir da análise de experiência desenvolvida com um grupo da terceira idade, aprofundar-se nos conceitos de etarismo, autonomia e memória, bem como as contribuições da Arteterapia no envelhecimento e na dramaturgia.

O crescimento da população idosa no Brasil vem aumentando exponencialmente, repercutindo na vida pessoal e social deste grupo. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2018), 28% da população brasileira está nessa faixa etária e esse percentual tende a dobrar nas próximas décadas. O aumento da longevidade é uma grande conquista para a sociedade atual, no entanto ainda existe um real despreparo para atender devidamente essa faixa etária.

Tendo em vista essa realidade constante do aumento da população idosa, um dos principais impactos sofridos por ela é a condição quase que obrigatória de vi-

ver em solidão. Infelizmente essa população, ainda é submetida a lidar com a invisibilidade social, que possui repercussões distintas para cada classe. Por mais que a faixa etária venha ser a mesma, o tratamento destes idosos se difere bastante quando se trata de suas condições econômicas.

Neste âmbito temos como decorrência inúmeros processos de exclusão da população idosa, levando em consideração, em muitos casos, as difíceis relações familiares, algumas limitações físicas e o desmerecimento de seus conhecimentos históricos e culturais, colocando-os em situações de vulnerabilidade social. Na década de 1970, a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908 – 1986), em sua obra “A Velhice”, buscou denunciar alguns preconceitos atribuídos à terceira idade, apontando que a visão negativa sobre a velhice ainda persiste nos dias atuais, uma vez que a própria palavra “velhice” carrega consigo uma forte conotação negativa, comumente associada ao declínio, à perda biológica, doença e morte (Beavouir, 1970). Neste aspecto, a filósofa buscou romper com o silenciamento que circundava os velhos não só de sua época, mas também os velhos de hoje, ressaltando o quanto é delicada e temida para muitas pessoas essa fase da vida, nos âmbitos estético, social e psicológico.

De acordo com o Estatuto do Idoso, Lei nº 10.741. Título I, Art. 3º:

É obrigação da família, da comunidade, da sociedade e do Poder Público assegurar ao idoso, com absoluta prioridade, a efetivação do direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, à cultura, ao esporte, ao lazer, ao trabalho, à cidadania, à liberdade, à dignidade, ao respeito e à convivência familiar e comunitária. (Brasil, 2003).

Apesar de ser obrigação da sociedade agir atentamente e cuidadosamente para com os idosos, práticas preconceituosas ainda são rotineiras e constantes no dia a dia desta população. Preconceito que foi categorizado como “ageísmo”, pelo médico gerontologista e psiquiatra estadunidense Robert Butler, termo que veio a ser traduzido em português para etarismo. Ele definiu tal conceito como: preconceito social, discriminação nos locais de trabalho e práticas e políticas institucionais que perpetuam crenças estereotipadas sobre os idosos, como a tendência no sistema de saúde (Butler, 1980). O mesmo autor, na obra citada ainda classifica o etarismo em dois tipos: o benigno e o maligno. No benigno existe um preconceito para com a pessoa idosa, que advém da maneira imposta no decorrer da criação humana, pe-

rante ideias estereotipadas sobre o ato de envelhecer. Já no maligno, o preconceito se refere a uma extrema aversão à pessoa idosa, de modo que o observador acredita veementemente que a pessoa idosa não possui valor algum.

Diante deste lamentoso cenário, muitos idosos buscam encontrar práticas que sirvam de refúgio, acolhimento e que valorizem suas capacidades. Essa busca se dá, por vezes, em práticas terapêuticas, que por sua vez são amplas, visando acessar meios de lidar e amenizar as consequências traumáticas de uma sociedade que os descarta.

No que tange ao campo terapêutico, entende-se que as práticas artísticas contribuem consideravelmente para sua aplicabilidade. Tais práticas, com o passar do tempo, passaram a ser incorporadas ao trabalho de diversos arteterapeutas, constituindo conteúdo programático da maior parte dos cursos de formação na área. Para Coutinho (2008), a arteterapia com idosos é algo que vem ampliando e transformando a vida da terceira idade.

Uma das vertentes da arteterapia, é a da psicologia analítica, proposta pelo psiquiatra suíço Carl Jung (1875–1961), com a premissa de que o homem orienta-se em função de símbolos, na medida em que facilita o contato, compreensão e transformação dos símbolos por meio do processo criativo (Bilbao; Cury, 2005). No Brasil, a psiquiatra Nise da Silveira (1905–1999) foi e é uma importante referência na prática da arteterapia, especialmente na expressão dos sentimentos por meio das artes visuais. Nise “encontrou inspiração na obra de Jung, pois fez alguns de seus estudos no “Instituto Gustav Jung” em dois períodos: de 1957 a 1958, e de 1961 a 1962” (Medeiros; Silva, 2021, p. 23).

A arteterapia pode ser acessada por diversas linguagens artísticas, entretanto, a presente pesquisa fará um recorte específico das contribuições do campo teatral para tal área terapêutica. Dentro das pedagogias teatrais, destacamos o dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931–2009) criador do “Teatro do Oprimido”, método de associação entre teatro e ação social. Ele defendia a experiência artística pautada em algumas vertentes: políticas, pedagógicas, terapêuticas, sociais e culturais. Buscava transformar o espectador em protagonista da ação dramática. Para ele:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiên-

cias físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito a existência plena. (Boal, p. 26, 2009).

A imposição do silêncio, como Boal diz, reflete uma realidade presente no dia a dia da maioria das pessoas idosas, que por vezes são marginalizadas e censuradas. Portanto, a prática teatral, que por sua vez apresenta qualidades terapêuticas, pode ser um caminho para a libertação e a autotransformação. Para Boal (1982) a alfabetização teatral não deve ser limitada apenas aos profissionais, ele defende que não há idade para começar a fazer teatro, sendo oportuno iniciá-lo quando sentir vontade.

Antonin Artaud (1896 – 1948), diretor francês, respaldava a ideia de que nosso corpo tem a capacidade de se transformar através do teatro, independentemente da idade. Segundo Artaud,

quem tiver esquecido o poder comunicativo e o mimetismo mágico do gesto, o teatro pode ensiná-lo novamente, pois um gesto traz consigo sua força e existem seres humanos que, no teatro, são capazes de manifestar a força do gesto que é executado. (Artaud, 1983, p. 74).

Dessa maneira, é possível reconhecer que a experiência teatral facilita o corpo a acessar memórias e movimentos que impulsionam a sede de existência, reconhecendo e ocupando lugares que por direito podem ser de qualquer um.

Neste aspecto, frente ao panorama que se apresenta para a população da terceira idade, essa pesquisa pretende demonstrar a importância do teatro como uma potente ferramenta pedagógica, terapêutica e de autotransformação.

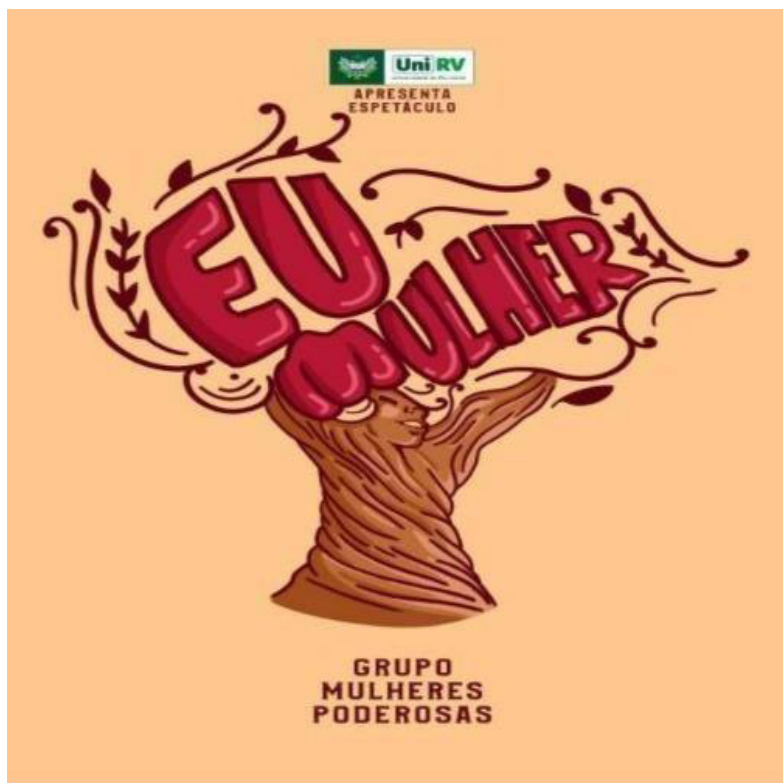
Experiência na Universidade de Rio Verde – UNIRV

Entre os anos de 2017 a 2019, tive o privilégio de ministrar oficinas de teatro para a terceira idade, no programa de extensão da Faculdade Fênix, realizado pela Pró - Reitoria de Cultura da Universidade de Rio Verde (UNIRV). Busco como principal objetivo nesta pesquisa, analisar os caminhos percorridos e os desafios encontrados para a montagem do espetáculo “Eu-Mulher”, a partir de um processo teatral colaborativo, realizado por 12 mulheres da terceira idade, bem como os impactos sofridos da experiência teatral na realidade dessas senhoras.

O espetáculo “Eu – Mulher” foi inspirado no poema de mesmo nome, da escritora brasileira Conceição Evaristo (1946), bem como nas histórias pessoais de

cada atriz, aludindo às várias facetas do universo feminino. Abordamos no espetáculo questionamentos sobre desejos, inquietações, inseguranças, família, futuro e principalmente a imagem estereotipada da mulher na terceira idade. O espetáculo permeou diversas linguagens artísticas e sua construção foi totalmente colaborativa, desde a criação do texto dramático até os acessórios utilizados no cenário, todas criando e executando juntas.

Figura 1 - Folder do espetáculo “Eu – Mulher”



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A pesquisa objetiva o estudo da criação do espetáculo “Eu – Mulher”, por meio dos registros decorrentes deste processo, dentre eles: fotografias, planejamentos das oficinas, relatos descritos em diário de bordo e entrevistas que serão realizadas com todas que participaram do projeto. Pretende-se então, demonstrar atra-

vés desta experiência teatral, a potência terapêutica e transformadora que a arte proporciona. Para além disso, expandir as possibilidades metodológicas na prática teatral com a terceira idade.

Figura 2 – Ensaio fotográfico para o espetáculo “Eu-Mulher”



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Justificativa e fundamentação teórica

No Brasil já foram desenvolvidos inúmeros projetos, em instituições públicas e privadas, no intuito de aplicar políticas públicas que incluam de modo efetivo, atividades e programas constantes para essa população da terceira idade. Destaca-se como uma das pioneiras a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que criou no ano de 1982 um Núcleo de Estudos da Terceira Idade (NETI). Em 1993, surge o programa Universidade Aberta da Terceira Idade (UnaTI), na universidade Estadual do Rio de Janeiro, que visa integrar os alunos da terceira idade nas atividades de pesquisa e extensão. Hoje, a UnaTI está presente em mais de quinze universidades brasileiras, dentre elas UERJ, PUCRS, PUCGO, UNESP e PUCAMPINAS. Os re-

sultados destes programas vêm sendo debatidos e regularizados constantemente, no intuito de trazer novas perspectivas de ampliações estruturais e metodológicas.

Diante disso, é de suma importância a existência e a constante criação de projetos para a terceira idade, seja na esfera educacional, da assistência social como também no âmbito da saúde, por possibilitarem a preservação identitária do idoso, as notáveis mudanças físicas e psicológicas, estímulos de convivência, bem como o fortalecimento da autoestima, da coragem e da autonomia. Nestes últimos aspectos, o teatro constitui uma ferramenta ímpar.

A motivação maior em abordar esse tema surgiu através das experiências teatrais desenvolvidas enquanto docente na UNIRV, especificamente com grupos da terceira idade. O interesse mais pertinente se deu, quando houve a percepção de que a prática teatral estava corroborando positivamente para um processo de transformação (do grupo e pessoal). Clandinin e Connelly (2017), afirmam que, em seus trabalhos com a terceira idade, percebeu-se que eram “vidas e histórias em movimento, diante de narrativas que se expressavam na busca da construção de significados” (Clandinin; Correlly, 2017, p. 665). Sendo assim, a presente investigação pode ser enquadrada, do ponto de vista metodológico, como do campo da pesquisa narrativa, justificando-se através dos “termos de interação (pessoal e social), continuidade (presente, passado e futuro) e situação (lugar) compondo um espaço” (Clandinin; Cornnelly, 2017, p. 665).

A experiência teatral e a pesquisa narrativa são relacionais, partindo do pressuposto dos autores Clandinin e Connelly (2017), que abordam uma espécie de composição que tem como centro pessoas, lugares e coisas que estão em constante e em um contínuo processo de transformação. Dessa maneira, a pesquisa se fundamentará em experiências já vividas, nas relações que foram estabelecidas com os integrantes do grupo de teatro da terceira idade, nas transformações ocasionadas por elas e a importância da alteridade no processo de autoconhecimento.

No que tange a prática teatral, considerando as particularidades corpóreas da população idosa, foi entendido que existe a necessidade de adaptações de alguns métodos, por meio da percepção, em diversas situações, da inviabilidade em se aplicar algumas técnicas teatrais. Como por exemplo, por motivos de disponibilidade física dessa faixa etária, como nas mudanças naturais da potência vocal, no exercício desafiador da memória de texto, no ritmo de cena e dos diálogos etc.

Nesse sentido, uma das proposituras da pesquisa é a criação de um compilado metodológico que auxilie o planejamento teórico prático, a reflexão e a avaliação do trabalho teatral com a terceira idade.

As relações entre teatro e terapia, serão aprofundados, dialogando através dos autores Carl Jung, por meio da representação simbólica arquetípica; Augusto Boal, através do método de teatro e terapia “O Arco Íris do Desejo” e da psiquiatra Nise da Silveira por meio de seus experimentos aplicados com pacientes. No que diz respeito ao conceito de autonomia, será utilizada a obra “Pedagogia da Autonomia” do educador Paulo Freire (1921 – 1997) e as relações que se estabelecem no processo autônomo dos atores/atrizes.

Em síntese, será investigado o potencial transformador do teatro, buscando referenciar e validar os resultados a partir da montagem do espetáculo “Eu – Mulher” e os impactos dessa experiência na vida das alunas/atrizes. Mas, para além disso, pretende-se elucidar a necessidade urgente de acessar a população idosa, assumindo os potentes efeitos terapêuticos em suas vidas, buscando desmistificar os mitos e estereótipos envoltos no ato de envelhecer.

Caminho Metodológico

A pesquisa tem uma abordagem qualitativa, tendo em vista que o termo “abordagem”, “refere-se a conjuntos de metodologias, envolvendo, eventualmente, diversas referências epistemológicas.” (Severino, 2019, p. 92). Com o caráter teórico e empírico, objetivando o teatro como ferramenta pedagógica e buscando a problematização da arteterapia como transformação das pessoas. Para além, a pesquisa também assume a vertente etnográfica, que,

visa compreender, na sua cotidianidade, os processos do dia – a – dia em suas diversas modalidades. Trata-se de um mergulho no microssocial, olhado com uma lente de aumento. Aplica métodos e técnicas compatíveis com a abordagem qualitativa. Utiliza-se do método etnográfico, descritivo por excelência. (Severino, 2013, p. 93).

De acordo com a definição da pesquisa etnográfica proposta por Severino, o “microssocial” nesta pesquisa, refere-se especificamente ao grupo de mulheres da terceira idade já referido na introdução do texto, com o intuito de aprofundar conhecimentos sobre esta faixa etária.

A pesquisa terá início com um levantamento bibliográfico, que “se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc.” (Severino, 2013, p. 95). A bibliografia que será/está sendo levantada, até o presente momento é referente ao livro “*A Velhice*” de Simone de Beauvoir; “*Memória & Sociedade: lembrança dos velhos*” de Ecléa Bosi; “*Arteterapia com idosos: ensaios e relatos*” de Vanessa Coutinho e “*Memória e velhice: do lugar da lembrança*” de Maria Letícia Mazzucchi. Será feita também uma revisão de literatura, dos últimos cinco anos, buscando a fundamentação teórica de artigos, dissertações e teses sobre o tema “teatro na terceira idade”, a fim de construir uma contextualização para o problema. A revisão será feita pelo banco de artigos e revistas científicas SciELO (*Scientific Electronic Library Online*).

Será feito um estudo de caso, que é uma:

Pesquisa que se concentra no estudo de um caso particular, considerado representativo de um conjunto de casos análogos, por ele significativamente representativo. A coleta dos dados e sua análise se dão da mesma forma que nas pesquisas de campo, em geral. O caso escolhido para a pesquisa deve ser significativo e bem representativo, de modo a ser apto a fundamentar uma generalização para situações análogas, autorizando inferências. Os dados devem ser coletados e registrados com o necessário rigor e seguindo todos os procedimentos da pesquisa de campo. Devem ser trabalhados, mediante análise rigorosa, e apresentados em relatórios qualificados. (Severino, 2013, p. 94).

O caso particular, refere-se à experiência vivida enquanto docente no projeto de extensão da UNIRV, as relações estabelecidas no grupo e o processo criativo de montagem do espetáculo “Eu – Mulher”. A sistematização do desfecho do estudo de caso se efetivará pela categorização do que foi desenvolvido.

A partir da análise do estudo de caso, será proposto um manual reflexivo e metodológico, no formato de diário de bordo, relatando as possibilidades das adaptações de técnicas teatrais que foram encontradas no percurso do trabalho com a terceira idade.

Subsequentemente, a pesquisa pretende realizar com as atrizes do espetáculo “Eu – Mulher” uma análise de conteúdo, que:

É uma metodologia de tratamento e análise de informações constantes de um documento, sob forma de discursos pronunciados em diferentes linguagens: escritos, orais, imagens, gestos. Um conjunto de técnicas de análise das

comunicações. Trata-se de se compreender criticamente o sentido manifesto ou oculto das comunicações. (Severino, 2013, p. 94).

Utilizando a análise como método de investigação dos impactos que a experiência teatral ocasionou em suas vidas. A análise será feita a partir de entrevistas semiestruturadas que “são técnicas de coleta de informações sobre um determinado assunto, diretamente solicitadas aos sujeitos pesquisados. Trata-se, portanto, de uma interação entre o pesquisador e pesquisado” (Severino, 2013, p. 97). As entrevistas serão realizadas pela plataforma do Google Meet, seguindo um roteiro com questionamentos que possam permitir as entrevistadas um relato livre sobre suas narrativas e experiências durante esse processo. As entrevistas serão gravadas para posterior análise e transcritas de forma digitada para serem anexadas ao corpo da dissertação. A estrutura da dissertação, a priori, será dividida em três capítulos, sendo que o primeiro abordará questões e aspectos sociais da população da terceira idade; a marginalização dos corpos idosos e o aprofundamento nos conceitos de “etarismo” e “velhofobia” e suas implicações sociais.

O segundo capítulo será dedicado para o relato e a análise do espetáculo “Eu – Mulher”; o processo e as trocas do grupo; os caminhos que foram trilhados para a criação de uma dramaturgia coletiva e a inserção das entrevistas semiestruturadas. A escrita deste segundo capítulo será guiada por algumas possibilidades metodológicas de escrita, dentre elas a “*autobiografia*”, que é um gênero textual que busca o foco na narrativa do próprio autor, observando que:

Contar a própria história é um exercício de autoconsciência, de distanciamento que faz com que o narrador, numa espécie de reflexão interna, seja espectador de si mesmo: um eu que deseja contar sua história pessoal, que cria e ao mesmo tempo observa, dialoga e intervém no processo de criação. (Vasconcelos; Cardoso, 2009, p. 654).

Nesse sentido, para além de relatar a experiência coletiva, a pesquisa pretende assumir as reações e vivências da própria autora. Outra proposta de escrita para o segundo capítulo é a da “*escrevivência*”, que “em meio a diversos recursos metodológicos de escrita, utiliza-se da experiência do autor para viabilizar narrativas que dizem respeito à experiência coletiva de mulheres.” (Soares; Machado, 2017, p. 206). Tal conceito metodológico surgiu a partir da escritora brasileira Conceição Evaristo (1946), que refletiu na sua obra “Becos da Memória” (2017), que em uma “*escrevivência*”,

“as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas”. Isso se dá em um processo em que a autora se coloca no espaço aberto entre a invenção e o fato, utilizando-se dessa profundidade para construir uma narrativa singular, mas que aponta para uma coletividade. Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas. (Soares; Machado, 2017, p. 206).

Tal método de escrita, foi aplicado com as alunas da terceira idade durante o período de construção do espetáculo, de modo que elas buscavam referências em histórias pessoais, como também as coletivizadas, tanto entre elas no grupo, como nas relações que tiveram ao longo da vida. A “*escrevivência*” então, no segundo capítulo, para além da escrita, representará o modo que se deu as pesquisas dentro do grupo; os meus próprios relatos e a maior inspiração para a montagem do espetáculo “Eu – Mulher”, visto que foi um poema escrito também por Conceição Evaristo.

Outro método e último que proponho de escrita para o segundo capítulo, é o da “*narrativa semificcional*”, que consiste em trazer para a escrita uma perspectiva para além dos fatos, ou seja, propor possibilidades subjetivas e de entrelaçamento das narrativas, como um recurso de conexão. Pode ser entendida “como uma estratégia de se criar ou acionar um imaginário sobre o contexto histórico-cultural em que o campo vivido aconteceu” (Silva; Lima, 2021, p. 18). A proposta é descrever como as vivências reais estimulam potências criativas e ficcionais. A “*narrativa semificcional*” é um meio,

Ainda que possa ser pensada como um fim, a narrativa semi-ficcional é mais uma via de acesso entre o campo e o trabalho escrito, entre o campo e outras pessoas que porventura não tiveram a oportunidade de viver o campo, mas terminam participando do processo de criação e, sobretudo, são vias para a própria artista-pesquisadora acionar as memórias do campo vivido. (Silva; Lima, 2021, p. 19).

Sendo assim, o processo de montagem do espetáculo “Eu – Mulher”, além de representar as próprias alunas/atrizes, ele também trouxe à tona outras personas, tendo em vista que muitas pessoas nos atravessam ao longo da vida. Ficcional é trazer à tona essas figuras que estão no imaginário coletivo, na cultura da oralidade e que permeiam todos os períodos históricos, as famílias, cidades e vilarejos.

Já no terceiro e último capítulo, será enfatizado estudos voltados para a dramaturgia feminina, sobretudo, as mulheres idosas na, para e em cena. Neste capítulo será abordado o conceito de memória, atrelado a importância do mesmo para as cênicas, como também no vasto campo de saberes das pessoas idosas.

Uma das propostas finais da pesquisa, após a qualificação, provavelmente no dia da defesa, é a de apresentar o espetáculo “Eu – Mulher” no teatro da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) de forma aberta ao público, como uma possibilidade prática da pesquisa e trazer um bate-papo com o público, estabelecendo um contato com estes corpos idosos em cena e ocupando os palcos acadêmicos.

Este projeto será submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, visando cumprir com as normativas específicas de pesquisa com seres humanos. Por fim, a pesquisa pretende sintetizar a análise dos impactos relatados anteriormente a fim de concluir o texto final da dissertação.

Concluindo

Tem sido urgente e necessário repensarmos a velhice e o ato de envelhecer para além de estereótipos impostos. Envelhecer não significa perder atributos e qualidades, mas sim alcançar uma etapa de extrema sabedoria e habilidades. Assim como outras, é mais uma etapa da vida, que possui sim as suas vantagens e as suas desvantagens, como em outras fases que são vividas no decorrer de nossa trajetória.

Vejo que é sempre importante ressaltarmos questionamentos sobre a ausência de determinados corpos em determinados espaços. Para muitas pessoas pode não ser um incômodo estar em lugares que comumente são ocupados pelos mesmos grupos (sociais e de classes), entretanto essa pesquisa visa questionar essas imposições, principalmente aos espaços que são negados às pessoas idosas.

Os palcos do teatro são para todos? Os perfis de personagens podem ser ocupados por todos? Existe uma idade, cor, etnia e gênero para representar determinados personagens? Onde estão os corpos idosos em cena? Essas são perguntas, que em tese, não servem como conclusões bem definidas, mas sim estímulos para aprofundar-se na pesquisa, que ainda está em andamento.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. (1970)
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Sacramento: Editorial Nueva Imagen, 1982.
- BILBAO, Giuliana; CURY, Vera. O Artista e Sua Arte: Um Estudo Fenomenológico, 2005. *Revista Paidéia*. vol.33 nº 16. dez 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v16n33/12.pdf>. Acesso em: 28 set. 2021.
- BRASIL, *Lei nº 10.741 de 1º de outubro de 2003*, Dispõe sobre o Estatuto da Pessoa Idosa e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, 01 de outubro de 2003 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.741.htm. Acesso em: 30 set. 2021.
- BUTLER, Robert. Ageism: a foreword. *Journal os Social Issues*, v. 36, n.2, p. 8- 11, 1980.
- CLANDININ D. Jean e CONNELLY, F. Michael. *Pesquisa Narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa*. Tradução do Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COUTINHO, Vanessa. *Arteterapia com idosos: ensaios e relatos*. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2008.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS (IBGE). Idosos indicam caminhos para uma melhor idade. Brasília, 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-deNoticias/noticias/24036-idosos-indicam-caminhos-para-uma-melhor-idade>>. Acesso em: 28 set. 2021.
- MEDEIROS, Monica Tritone; SILVA, Elza Maria Tavares. Benefícios da arteterapia para idosos: uma revisão de Nise à pandemia. *Rev. Longeviver*, Ano III, n. 11, Jul/Ago/Set. São Paulo, 2021.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2013.
- SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Poetnografias: trieiros e velas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2021.
- SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Psicologia Política*, 17(39), p. 203-219, 2017
- VASCONCELOS, Sandra Maia Farias; CARDOSO, Maria Neurielli Figueiredo. Novas fronteiras linguísticas: um estudo sobre o gênero autobiográfico. *Revista Eutomia*, Recife, v. 1, n. 3, p. 652-664, jul. 2009.

***Estudos Transversais
em Teatro, Dança e
Direção de Arte***



CENOGRAFIA DE BAIXO CUSTO

ESCENOGRAFÍA DE BAJO COSTE

Alexandre Suárez de Oliveira¹

Resumo

As apresentações cênicas e outros eventos artísticos, com artistas ao vivo ou em gravações, necessitam do apoio de elementos visuais que podem promover diversas interatividades do artista com seu público. O termo genérico para essas informações visuais é chamado de cenografia, e essa possibilidade de manifestação imagética conta com diversas estratégias e nuances. De modo geral, a cenografia propicia a possibilidade de localização de tempo e de espaço em um espetáculo, sendo que um dos recursos para a existência da cenografia é a construção de cenários. Essa possibilidade pode requerer muitos recursos, mas a cenografia também pode prescindir de elementos construídos, pois a própria sinestesia do ator, aliada ao recurso de interpretação – a mímica, por exemplo –, pode levar o espectador a criar, em sua mente, essas imagens de tempo e de espaço; a luz e os sons também podem agir, auxiliando a qualificar esses elementos, dotando-os de significados diversos, ou ajudar o espectador a se envolver na dramaturgia. O estudo de estratégias que pode contemplar realizações cenográficas de baixo custo é o principal foco de interesse deste trabalho.

Palavras-chave: cenografia; cenário; barato; materiais; teatro.

Resumen

Las presentaciones escénicas y otros eventos artísticos, em artistem en viem o en grabaciones, necesitan el apoyo de elementos visuales que puedan promover

1. Professor, Doutor, Pesquisador da Unesp-FAAC-Arquitetura. Cenógrafo e Arquiteto. ORCID 0000-0003-2073-9358.

difestratégias acciones entre el artistastratégidiencia. El término genérico para esta información visual se llama escenografía, y esta posibilidad de imaginaria tiene estrategias y maemes. En general, la escenografía brinda la posibilidad de ustrael tiempo y eleempacio en un espectáculo, y uno de los recurstratégiaa existencia de la escenografía es la construcción de escenarios. Esta posibilidad puede requerir muchos recursos, pero la escenografía también puede prescindir dstratégias construidos, ya que la propia sinestesia del actoremombinada con el recurso de la interpretación -el mimo, por ejemplo-, puede llevar al especemdor a crear, en su mente, esstraágenes. de tiempo y espacio; la luz y los sonidos también pueden actuar, ayudando a calificar estos elementos, dotándolos de diferentes significados, o ayudando al espectadoema involucrarse en la dramaturstratégiasudio de estrategias que puedan contemplar realizaciones escenográficas de bajo costo es el principal foco de interés de este trabajo.

Palabras Clave: escenografía; escenario; barato; materiales; teatro.

Introdução

A cenografia, atualmente, é uma atividade não regulamentada, exercida por diversos profissionais, entre eles, atores, diretores, artistas plásticos, designers e arquitetos. Embora não haja regulamentação profissional essa atividade de criação exige conhecimento técnico complexo, que abrange noções de luminotécnica, da qualidade plástica de materiais diversos, de sistemas estruturais, de desenho, de história, de arte, de estética, de dramaturgia etc. E, claro, usar todo esse cabedal de forma criativa. Desta maneira, a cenografia está muito próxima da atividade de vários profissionais, pois trabalha basicamente com definição de espaço com matéria-prima e vários recursos, para se obter um lugar qualitativamente adequado a uma determinada especificidade dramática, além de, obviamente, ter de trabalhar em grupo, com outros profissionais, que complementam o seu trabalho, como os técnicos de iluminação e de som, por exemplo.

Justificativa

As apresentações cênicas e outros eventos artísticos, com artistas ao vivo ou em gravações, podem precisar do apoio de elementos visuais que podem promover

diversas interatividades do artista com seu público. O termo genérico para essas informações visuais é chamado de cenografia, e essa possibilidade de manifestação imagética conta com diversas estratégias e nuances. De modo geral, a cenografia propicia a possibilidade de localização de tempo e de espaço em um espetáculo, sendo que um dos recursos para a existência da cenografia é a construção de cenários. Essa possibilidade pode requerer muitos recursos, mas a cenografia também pode prescindir de elementos construídos, pois a própria sinestesia do ator, aliada ao recurso de interpretação – a mímica, por exemplo –, pode levar o espectador a criar, em sua mente, essas imagens de tempo e de espaço; a luz e os sons também podem agir, auxiliando a qualificar esses elementos, dotando-os de significados diversos, ou ajudar o espectador a se envolver na dramaturgia. Em geral, o problema de cenografia acaba ficando em segundo plano, muitas vezes comprometido pelo contingenciamento orçamentário. O estudo de estratégias que pode contemplar realizações cenográficas de baixo custo é um dos focos de interesse deste trabalho. No entanto, aqui foram analisados desde projetos com grandes orçamentos até aqueles com orçamento baixo, e verificadas as possibilidades de materializações imagéticas da cenografia. Como dito anteriormente, a pesquisa e o conhecimento sobre materiais e efeitos são parte importante da elaboração da cenografia, que, sendo usados criativamente, podem compensar a falta de recursos.

O cenógrafo deve estar sempre antenado com as novas formas de encenação, deve refletir muito sobre qual seria o espaço ideal para o teatro e a cenografia neste início de milênio, porque cada vez mais nossos encenadores estão em busca disso. Com tantos grupos e tantos diretores experimentando teatro em espaços não convencionais, é preciso pensar em novos caminhos, já que nesses casos não se conta com a ajuda de caixas cênicas do palco italiano. Tudo deve ser inventado. (Serrone, 2013, p. 42)

Acompanhar grupos de atores, estudantes de arquitetura, de design e de artes cênicas, em elaborações de espetáculos, e fazer a discussão das possibilidades cênicas, desde a execução de elaborados elementos construídos até a construção do mesmo espaço, sem a necessária construção de nenhum elemento construído, são algumas das estratégias de discussão do problema. No decorrer do tempo, a cenografia também tem sido utilizada para ajudar na publicidade, compondo espaços que utilizam recursos cenográficos para passar mensagens relacionadas

a um determinado produto. As vitrines são um exemplo disso, e esses espaços também são apresentados como soluções de baixo custo.

Objetivos

Criar repertório de soluções cenográficas. Apresentar uma parte da evolução da problemática de cenografia por meio da história do teatro. Recuperar estratégias antigas para soluções de cenografia de baixo custo. Verificar estratégias possíveis de realização da cenografia. Apresentar os materiais adequados à realização de acordo com cada tipo de cenografia e sua finalidade.

Materiais e métodos

Foi realizada a leitura de referencial teórico para o estudo do estado da arte sobre lugares cenográficos; realização de estudos de caso em espetáculos e eventos artísticos, junto com alunos e artistas para fomentar as discussões de estratégias cenográficas; essas atividades ocorreram em parceria entre a Unesp com a Prefeitura Municipal de Bauru e a Secretaria Municipal de Cultura de Bauru.

Resultados e discussões

Alguns elementos podem ser identificados como estratégias para o barateamento dos custos de produção dos elementos cenográficos. Um fator importante para determinar os materiais que devem ser utilizados, é estabelecer a longevidade esperada para a cenografia. Por exemplo: festas de aniversário, reuniões de um dia, podem facilmente fazer uso de materiais efêmeros, uma vez que necessitam de menor resistência e durabilidade. Podemos usar, nesses casos, papéis e tecidos não estruturados, no entanto, ao final do evento, pode ser que esses elementos estejam amassados ou parcialmente destruídos, mas a função de criar um espaço de festejo já se concretizou e atingiu o resultado esperado.

Cenografias destinadas a eventos com maior longevidade, tais como espetáculos teatrais, com duração de meses, e com deslocamentos, desmontagens e remontagens diversas, devem utilizar materiais com maior resistência mecânica e serem mais perenes, tais como madeira ou ferro. A determinação da longevidade esperada para o espetáculo influi na escolha dos materiais e de seus custos, sendo que eventos de curta duração podem ter cenografias mais baratas, e as cenografias de maior longe-

vidade usualmente contam com custos mais elevados. Também é possível pensar numa cenografia barata e não tão longa, para eventos com grande permanência, mas que sejam facilmente refeitos. Tudo é uma questão de escolha do cenógrafo.

A seguir, seguem algumas estratégias de barateamento.

Multiplicidade

Produtos que usados em grande quantidade, em multiplicidade de unidades, podem compor superfícies a partir da repetição de elementos de baixo custo. Podemos usar produtos com pequenas falhas de produção e que muitas vezes são destinados ao descarte; às vezes, isso pode advir da própria indústria contratante. Por exemplo, uma indústria de cosméticos que pretende lançar certo desodorante, pode ter em sua produção certa quantidade de embalagens com pequenos defeitos que o controle de qualidade acaba descartando para não colocar produtos com falhas e sem qualidade no mercado. Dessa forma, o uso desses elementos de forma criativa pode compor uma superfície, concebendo volume para compor uma informação que ressalta a memória imagética do produto. Isso é mais indicado para cenários que deixam o público com certo distanciamento da cenografia, como uma vitrine envidraçada, por exemplo. Uma visita às lojas de produtos de “R\$ 1,99” pode revelar ótimas soluções de produtos de baixo custo que, usados em multiplicidade, podem compor superfícies, como forminhas de empadas, por exemplo, que podem não ter a qualidade necessária para seu uso original, mas o que nos interessa é a qualidade plástica de sua superfície redonda e aprofundada; essas fôrmas podem ser aplicadas em superfícies de tecidos, plásticos ou madeira, e a posição de aplicação pode ser única ou variada, de forma a criar padrões de áreas. As fôrmas de empada podem ser aplicadas com o fundo da peça fixada na superfície, ou ao contrário, ou de lado, ou ainda de alguma outra forma, e a iluminação dessa superfície pode criar reflexos e texturas interessantes. Diversos produtos industrializados podem ser utilizados a partir dessa estratégia, tais como: pregadores de roupa, caixas diversas, brinquedos plásticos, fôrmas de brigadeiros, copos plásticos etc. Outros produtos, ainda, um pouco mais caros, podem servir a essa mesma finalidade, como os parafusos, arruelas, porcas, dobradiças, talheres etc.

Durante as aulas de Cenografia, no ano de 2019, em que participaram 20 alunos da Unesp-FAAC e 20 alunos do curso de teatro da prefeitura, foi realizado um

exercício de criação e produção de cenografias de baixo custo, no qual os alunos se reuniram em quatro grupos e criaram cenografias para quatro temas “fogo, terra, água e ar”. Duas das equipes utilizaram a multiplicidade como recurso de barateamento - “água e ar”, e o resultado foi a produção de cenografias de muito baixo custo; o grupo com o tema “ar”, composto por oito alunos, gastou R\$ 17,00; o grupo de tema “água”, com doze alunos, gastou R\$ 33,00. O baixo custo também se deveu ao recurso de “mão de obra”, que veremos a seguir.

Imagem 1 – Vitrine com embalagens dos produtos



Fonte: Acervo do autor, 2019.

Imagem 2 – Cenário sobre “água”, feito com copos plásticos



Fonte: Acervo do autor, 2019.

Imagem 3 – Cenário sobre “ar” feito com pipas, ventilador e projeção de imagem



Fonte: Acervo do autor, 2019.

Mão de obra

Um dos recursos para a diminuição dos custos, é trabalhar com mão de obra voluntária ou não especializada, que além de um custo direto menor, pode lhes proporcionar conhecimento sobre uma nova atividade. Dessa forma, um número expressivo de pessoas pode compor um grupo de trabalhadores, e, assim, nessa estratégia, pode-se recrutar pessoas da comunidade local ou alguma população de baixa renda. Tais pessoas podem ser treinadas a realizar trabalhos repetitivos e artesanais, produzindo elementos que, usados em associação com recursos de multiplicidade, criam material cenográfico que podem compor grandes espaços.

Um exemplo da utilização dessa estratégia foi a exposição realizada no prédio da Bienal em São Paulo, por ocasião da exposição “Brasil 500 anos”, em 2000: grande parte do andar térreo do prédio foi coberto por milhares de flores amarelas e roxas, feitas de dobradura de papel e presas em hastes de arame, como um grande tapete ondulante para compor a cenografia da exposição “Barroco”, projeto idealizado pela cenógrafa Bia Lessa. Essa multiplicidade de flores de dobraduras foi feita por presos do serviço penitenciário do estado de São Paulo.

Outra possibilidade, é a utilização de moradores locais, envolvendo-os na criação e produção dos elementos cenográficos, como ocorre em diversas festas populares brasileiras, como é o caso da produção de alegorias e adereços para as escolas de samba, no Carnaval, ou a produção de tapetes efêmeros, feitos com toda sorte de materiais, pelas ruas, em festas religiosas, como Páscoa e Corpus Christi. No caso do Carnaval, em algumas cidades como Rio e São Paulo, a atividade gera a criação de empregos temporários, o que beneficia as comunidades carentes em que estão inseridas as escolas de samba.

Na Espanha, na *Festa Major de Gràcia*, em Barcelona, os moradores do distrito se reúnem em grupos de ruas ou praças para promover festejos anuais. Assim, em uma animada competição, a produção de elementos cenográficos é realizada de forma coletiva por moradores locais, desde meses antes.

Há muito trabalho por trás da preparação de uma grande festa. Trabalho muitas vezes intangível, que não é visto nem tocado. Muitas horas, esforços, dores de cabeça... Muito capital social colocado em cima da mesa por muitos meses para chegar nos dias de hoje. E nem sempre todo mundo é capaz de ver e reconhecer esse esforço e trabalho. E, no entanto, tudo é feito, de novo e de novo, com atitude e entrega. (Gesa, 2008, s/p, tradução nossa).

Imagem 4 – Exposição Brasil 500 anos – Barroco, feito com dobraduras de papel



Fonte: Acervo do autor, 2000.

Imagem 5 – Moradores da Gràcia trabalhando



Fonte: Acervo do autor, 2008.

Recurso tradicional

Os desenhos e pinturas sempre serviram para criar imagens que compõem cenografias, e esse universo de solução já é, por si só, bastante amplo e diversificado. No início do período renascentista, Brunelleschi sistematizou a técnica de desenho que simulava os efeitos de profundidade, a qual deu-se o nome de “perspectiva”. Quase 100 anos depois, ela passou a ser utilizada para compor paisagens urbanas no fundo dos palcos de teatro, para simular o local da cena dramática.

O primeiro a realizar um desses desenhos foi Bramante, que pintou em um telão de fundo uma paisagem em perspectiva, e que, com o tempo, foi adicionado uns bastidores laterais, em cujo interior tinham umas pinturas também em perspectiva, fazendo com que se criasse no cenário uma sensação de maior profundidade. (Cómez, 1997, p. 36, tradução nossa).

O desenho e a pintura são recursos ainda muito presentes e de baixo custo nas cenografias atuais; até há pouco tempo, para obter uma perspectiva bastante realista, era necessário o conhecimento aprofundado dos estudos geométricos. No entanto, com a evolução dos equipamentos de fotografia e de recursos de projeção, hoje, para reproduzir um ambiente realista em desenho basta tirar uma foto digital do lugar a ser retratado e colocar essa imagem em um projetor multimídia para conseguir projetar sobre a superfície o desenho que queremos. Por exemplo, se desejamos criar a imagem de uma escada, basta tirar uma foto dela e colocar o arquivo com a imagem em um projetor multimídia para a projeção em uma lona, assim em poucos minutos podemos traçar com um lápis sobre a tela a imagem projetada, e em seguida pintamos os traços conseguindo, dessa maneira, os efeitos da perspectiva, sem necessariamente saber as regras que a regem. Para realizar desenhos de lugares imaginários, ou ainda inexistentes na realidade, temos diversos softwares de projeção que simulam os efeitos de perspectiva, e, assim, podemos criar lugares imaginários e desenhá-los mediante algum processo semelhante de projeção. Atualmente, as tecnologias de projeção e de impressão estão evoluindo muito, e logo será possível, com baixos custos, realizar a impressão em grandes superfícies dessas imagens, diminuindo ainda mais o tempo de produção do cenário. Foram realizados muitos trabalhos utilizando um equipamento que anda em desuso – o retroprojetor. Com ele, bastar imprimir a imagem desejada em uma folha de acetato e projetar a imagem na superfície a ser desenhada.

Imagem 6 – Alunos desenhando em lona com o auxílio de projetor multimídia



Fonte: Acervo do autor, 2012.

Imagem 7 – Alunos reforçando o desenho com tinta



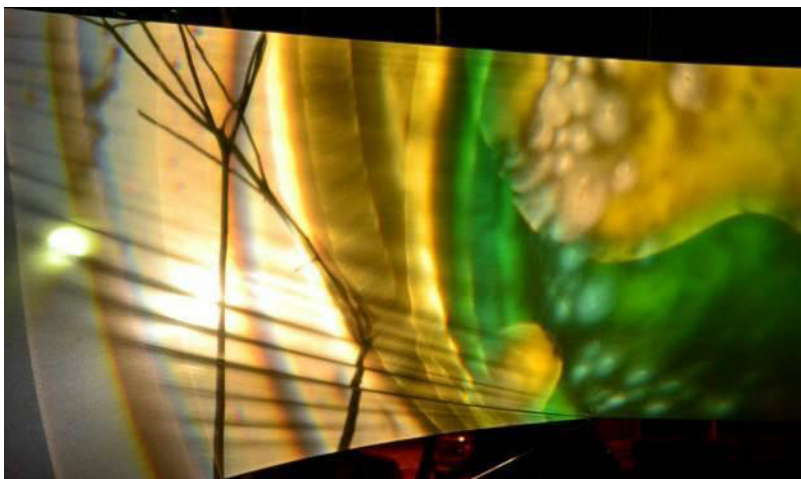
Fonte: Acervo do autor, 2012.

Imagem 8 – II Micro Dionisíacas, alunos fazem projeções com tintas e retroprojektor



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Imagem 9 – II Micro Dionisíacas, projeções em tecidos tencionados com retroprojektor



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Virtuais

Lugares, ou imagens diversas, em movimento ou estáticas, projetadas em computador podem produzir cenografias a baixo custo, mas as técnicas de visualização dessas imagens ainda necessitam de um contraste grande de iluminação, portanto, criar condições específicas de utilização. De modo geral, essa técnica já é bastante utilizada na televisão, pois o produto da TV é difundido pela projeção luminosa e as tecnologias de captura e projeção podem facilmente incorporar essas técnicas. Já no teatro, essa técnica de projeção de imagens conta com algumas limitações, pois não é adequada em apresentações ao ar livre, durante o dia, pois a luz do sol ofusca a projeção. Nesse caso, o recurso poderia ser usado em teatros fechados com controle de luz. Também deve haver a preocupação de não projetar sobre o ator, pois geraria uma sombra na tela. Em vista disso, uma solução seria fazer a projeção em retroprojeção, mas já existem outras soluções, como o uso de telas translúcidas – essa técnica pode, em um breve futuro – ser adaptada aos teatros, tomando os devidos cuidados.

Imagem 10 – Vitrine de sapatos com miniaturas e uma TV com imagens de estradas em movimento



Fonte: Acervo do autor, 2010.

Imagem 11 – Espetáculo com projeção em tela translúcida



Fonte: Acervo do autor, 2011.

Materiais tradicionais

Os materiais tradicionais para a execução de cenografias são: madeira, ferro, tecido, papel, tinta, espuma, poliestireno expandido (isopor), espuma de poliuretano, plástico, resinas, colas, etc.

O Brasil é um país em que a cenografia ainda está fortemente calcada na madeira, no tecido e no ferro. É preciso descobrir alternativas. O ferro é um material difícil de trabalhar, a madeira está cada vez mais escassa, e a maioria dos tecidos é sintética, além de não possibilitarem grandes inovações de uso. Hoje há muitos materiais originados do petróleo, como o vinil. Há também acetato, telas de metal e plástico, alumínio, materiais recicláveis, sucata, borracha, materiais da natureza; em suma, uma série de novas possibilidades para a realização da cenografia. É só experimentar. (Serrone, 2013, p. 42).

Imagem 12 – Bastidores do cenário do seriado Castelo-Rá-Tim-Bum em madeira



Fonte: Acervo do autor, 1994.

Imagem 13 – Tapadeiras em madeiras revestidas com cartelas de papelão de ovos, cenário do Programa “Som e Prosa”



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Conjuntamente com a estratégia de usar recursos tradicionais, temos também novos materiais como os tecidos TNT (Tecido Não Tecido) que são baratos e servem de forma eficiente para cenários que não requerem muita longevidade. Outro material bastante acessível são as placas de E.V.A. (*Ethil Vinil Acetat*, em português, Etileno Acetato de Vinila). Essas placas são versáteis, bem estruturadas e aguentam certa abrasividade, e podem ser usadas em cenários de longevidade média. Num cenário recente produzido para o programa “Som e Prosa” da TV Unesp a disciplina optativa de Cenografia 2018, produziu tijolos de paredes cenográficas com E.V.A. com boa durabilidade e aparência, o que permitiu um cenário leve, podendo ser montado e desmontado dezenas de vezes.

Imagem 14 – Cenário com tijolos de E.V.A. do Programa “Som e Prosa” Tv Unesp



Fonte: Divulgação TV Unesp. 2019.

Materiais reciclados

Diversos materiais podem ser reciclados para gerar imagens cenográficas. Desde uma simples visita a um ferro velho até um depósito de lixo industrial podem nos encher de ideias. Atualmente, um dos materiais recicláveis mais difundidos são as garrafas PET. Este recurso tem sido muito utilizado na cidade de Gramado – RS, por ocasião das festas de Natal, em que os enfeites que decoram as ruas e praças são todos produzidos com essas garrafas. No bairro da Gràcia,

em Barcelona, muito do que se faz de decoração vem das garrafas PET, que são guardadas pelos moradores. Os artesãos que transformam essas garrafas explicam que, metaforicamente, elas são como “porcos” – do qual se aproveita tudo. Em Barcelona foram realizados: flores, peixes e muitas outras peças feitas com esse material. As garrafas, após serem cortadas, podem ser dobradas e receber pinceladas com cores ou ser borrifadas com jatos de tinta que as transformam em variadas figuras. Quando Ana Mantovani (1898, p. 12) apresenta o ato de criar cenografia, ela menciona que “qualquer proposta, sendo adequada à concepção do espetáculo, pode ser um cenário. A qualidade deste está em ser perfeitamente integrado à proposta de encenação quando na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos”.

Em recente optativa de Cenografia oferecida aos alunos da FAAC e à comunidade local, foi utilizado essa estratégia na criação e produção cenográfica, na elaboração do cenário para a TV Unesp, para o programa de discussão alimentar do governo federal do Brasil e América Latina, para a rede SSAN, nesse cenário foram utilizados palets em reciclagem.

Imagem 15 – Tubos de papelão que são refugio de tecelarias usados na festa na Gràcia



Fonte: Acervo do autor, 2008.

Imagem 16 – Tecido translúcido, garrafas pet e copos plásticos simulam o fundo do mar



Fonte: Acervo do autor, 2008.

Imagem 17 – Cenário com palets da rede SSAN



Fonte: Divulgação TV Unesp. 2017.

Outros recursos de sensibilização

Segundo Steven Pinker, cerca de 80% do que apreendemos é adquirido por meio de nossa visão. Isso significa que os outros 20% advêm dos demais órgãos sensíveis, ou dos nossos sentidos, e assim temos algumas estratégias a serem

consideradas, como o som que pode complementar ou substituir uma imagem. Não é necessário ter água para remeter à existência dela: podemos usar sons de cachoeiras, ou ondas do mar, para ilustrar de forma auditiva a água. Em um desfile de escola de samba, no Sambódromo do Rio de Janeiro, já aconteceu de borri-farem perfume de flores na plateia, e esses odores serviram para complementar e reforçar o samba enredo que contava a história de perfumes e flores. A sinestesia e o tato dos espectadores se deslocando por ambientes escuros fazem a imaginação ficar bastante aflorada e potencializa, vários sentidos e tensões. Este recurso, associado a sons, podem criar lugares fantásticos. Sobre o vazio e a luz, Ratto (1999, p. 533) aponta que: “O impacto determinado por um espaço aparentemente vazio tem a cumplicidade da luz que, como a voz do ator, dá vida às palavras do texto, criando as tensões indispensáveis à leitura do espetáculo”. Um conjunto de sons e atos criados na mente podem fazer com que cenas imaginárias se tornem bastante convincentes. José C. Serroni descreve uma solução encontrada por Antunes Filho para a cena final de Macbeth:

O ator que faz Macbeth está numa varanda do cenário e entra Macduff. Ele desce por uma corda, dá duas ou três voltas em círculos, simulando o início da luta, e foge por uma porta do lado esquerdo para as coxias. Seu oponente o segue. O exército corre até a porta e para, olhando agora o início de uma intensa ‘luta sonora’ produzida pelos contrarregas com fortes pancadas de um cano de ferro em outros pendurados. Ouve-se uma luta ferrenha e tudo isso é acompanhado pelas reações do exército apreensivo. De repente, o golpe fatal imaginário. Os soldados se afastam contra outra parede com um ‘oh!’ de alívio, param por ali por alguns segundos, voltam à porta, apanham duas grossas cordas no chão e vão puxando ao som de um rock metálico, muito alto, do Sepultura. Puxam, puxam, até que sobre uma grande pele de couro de animal, vê-se Macbeth morto coberto de sangue cenográfico. Ao chegar ao centro do palco ainda estrebucha, lançando sangue por todo lado. Macbeth morre e temos um *black-out*. (Serroni, 2013, p. 32).

Nesta descrição, vemos como podem atuar de maneira conjunta várias soluções de direção, de atuação, de cenografia, de acústica e de maquiagem para criar uma cena que na verdade não existiu de fato, mas foi sugerida aos nossos sentidos, sendo ainda de baixo custo.

Considerações finais

Muitas vezes, a economia de custos com efeitos cenográficos pode estar justificada por uma decisão de princípios dramáticos para priorizar a expressividade do ator ou do espetáculo, ou como diz Grotowski (1987, p. 217): “O ponto principal é que o ator não tente adquirir uma espécie de formulário, nem construa uma caixa de truques. Aqui não é lugar de colecionar todas as espécies de meios de expressão”. Tais princípios são muito nobres e privilegiaram gerações de artistas que priorizam o ator e seu corpo como meios expressivos, mas a falta de importância de outros recursos de expressão, que são justificáveis dentro desses princípios, não podem servir de desculpa para a não realização da cenografia, uma vez que é um recurso original do teatro e que teve – e tem – importante contribuição na montagem da mensagem cênica. A aplicação desses princípios a qualquer obra pode ser um mascaramento da necessidade de economia de custos.

Tabela 1 – Possibilidade cenográficas

Tipos de cenografias	<ul style="list-style-type: none"> · Figurativos: 1) realistas; 2) naturalistas · Abstratos: 1) através da luz; 2) através da luz e da fumaça; 3) através dos sons; 4) através de odores etc. · Virtuais: 1) computação gráfica; 2) através da mímica e/ou cinestesia do ator etc.
Elementos de cenografia	<ul style="list-style-type: none"> · Construções: 1) tapadeiras; 2) praticáveis; 3) portas e janelas etc. · Alegorias e adereços: 1) mocapes; 2) mímeses etc. · Objetos de cena: 1) livros; 2) louças etc. · Decoração: 1) cores; 2) mobiliário etc. · Efeitos especiais: 1) computação; 2) máquina de fumaça; 3) sons; · 4) traquitanas etc. · Luz: 1) dimmers; 2) difusores; 3) projetores; 4) mandrak, filtros, gelatinas etc.
Alguns materiais usuais em construções cenográficas	<ul style="list-style-type: none"> · Madeira · Ferro · Tecido · Papel · Tinta · Espuma · Espuma de poliestireno “isopor” · Espuma de poliuretano · Plástico · Resina · Sucata etc.
Longevidade	<ul style="list-style-type: none"> · Espetáculo efêmero, cenografia efêmera, material efêmero · Espetáculo perene, cenografia perene, material perene

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Temos hoje uma infinidade de recursos para fazer cenografia desde os originais desenhos das paredes das cavernas paleolíticas ou as pinturas nas tendas dos lugares em que se trocavam os hipócritas na Grécia; os telões com perspectivas pintados no renascimento, os maquinários desenvolvidos no barroco, os recursos tecnológicos dos séculos XIX e XX, além dos atuais recursos da informática e da internet. Existe uma infinidade de recursos à disposição desde os mais antigos e originais até os mais recentes e inexplorados. Na tabela a seguir foram relacionados os principais fatos históricos referentes a algumas tecnologias que participaram da Cenografia, com os locais e/ou espaços e períodos de realização do teatro, e também com os principais recursos cenográficos utilizados.

Tabela 2 – Tecnologias e evolução dos locais teatrais e cenografias

TECNOLOGIAS e PERÍODOS	LOCAIS e/ou ESPAÇOS DE ENCENAÇÃO e PERÍODOS	PRICIPAIS RECURSOS CENOGRÁFICOS
Fogueiras, tochas	Paleolítico, Mesopotâmia, Egito, Grécia	Pinturas Rupestres, Figurinos, Máscaras, Skene, Periacto, Deus Ex Machina
Velas	Corral Espanha (séc. XVI e XVII) Elisabetano Inglaterra (1558 – 1642) Teatro Olímpico de Vicenza, 1584 Teatro all'Antica de Sabbioneta, 1590 Teatro Farnese em Parma, 1628 Teatro alla Scala de Milão, 1778	Carros de Procissões Carros de Commedia dell'Arte Perspectiva Pintada Perspectiva Construída Maquinárias e Traquitanas
Lampiões (a óleo e depois a querosene)		
Gás (1806 a 1840) 1820		
Fotografia (1826)		
Lâmpada Elétrica (1877 – 1900) 1880	Ópera Garnier em Paris, 1875 Teatro Festspielhaus, Alemanha, 1876	Luz Iluminando os Cenários Cenários que criam um local para a encenação.
Cinema (1895)		Dramatização da cenografia
Rádio (1896)		Desenvolvimento de novas tecnologias de materiais.
Televisão (1928)	Teatro no Olympia-Hall de Londres, 1911 Teatro Total, Walter Gropius, 1927	Cenários em locais diversos.
Computador (1936)		
PC Personal Computer (1981)		Cenários projetados através de PC
Internet (1986)		
Smartphone Apple (2007)	Teatro Liceo em Barcelona 1999 Dee and Charles Wylly Theatre, REX/OMA & Rem Koolhaas - Dallas 2009	Cenários virtuais.

Base das informações cenográficas: Tabela elaborada pelo autor.

É sempre bom lembrar que o mais importante numa cenografia é a ideia e o quanto ela contribui na realização do espetáculo desejado, os custos não são os principais empecilhos para a produção cenográfica, mas temos outras problemáticas a considerar, como os objetivos, os prazos, os materiais, a mão de obra existente, a tecnologia disponível e a longevidade pretendida para a cenografia. Todos os recursos que já foram criados podem ser utilizados como solução, alguns podem ser atualizados, e novos recursos e mais econômicos podem se agregados aos demais.

Referências

GESA, D. M. *Festa major*. Barcelona: Carrer Joan Blagues, 2008.

GÓMEZ, J. A. *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial J. García Verdugo, 1997.

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

MANTOVANI, A. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.

PINKER, S. *Como a mente funciona*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

RATTO, G. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.

SERRONI, J. C. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: SESC, 2013.

TEATRALIDADE FOTOGRÁFICA DA DOR: IMAGEM SINTOMA EM LA REBELIÓN DE LOS ICONOS

THÉÂTRALITÉ PHOTOGRAPHIQUE DE LA DOULEUR: ESTHÉTIQUE DU SYMPTÔME DANS LA REBELIÓN DE LOS ICONOS

Vanessa Cássia Rodrigues Silva¹

Resumo

Este texto “Teatralidade fotográfica da dor: imagem sintoma em La rebelión de los iconos” propõe um estudo de caso acerca da utilização do dispositivo fotográfico como estratégia performática e teatral na produção de imagem como dramaturgia e forma de conhecimento. Tal perspectiva está diretamente relacionada ao giro social das artes nas práticas cênicas contemporâneas, nas quais se destacam as construções metonímicas e alegóricas como principais recursos representacionais na relação entre corpos, objetos e ética a partir do contexto privado em direção ao universo público. Como é o caso do recorte proposto a partir da Série “La rebelión de los iconos” da performer Rosa Maria Robles onde a fotografia nos instala em um teatro acerca da morte que evidencia a violência através do uso de objetos deslocados do real. A configuração simbólica proposta vai de encontros a questões específicas da barbárie cotidiana de nosso país convertida em crise generalizada desde o início da pandemia, provocada pela total ausência do Estado no combate à rápida disseminação do vírus Covid-19. Deslocando tal perspectiva

-
1. Bacharela em Direção de Arte (2014) pela Universidade Federal de Goiás. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na linha de pesquisa em Estudos transversais em teatro, dança e direção de Arte. Experiência na área de Direção de Artes/Teatro/Ator/Ópera, com ênfase em Direção de arte, Assistência de Direção; Fotografia e produção de eventos artísticos e culturais, teatralidades e visualidades cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Cenografia; Caracterização da Personagem; mitologia; universos fantásticos; cultura; fotonarrativa, representação e memória. Atualmente é também professora de opções e concepções estéticas do espetáculo (cenografia, figurino, iluminação e maquiagem) e dos dois NDA - Núcleo de Difusão Artística - Corpo Cênico: Grupo de Pesquisa e Investigações Teatrais no ITEGO em arte Basileu França. No ano de 2016 e 2017 atuou como professora Substituta na Universidade Federal de Goiás no curso de Direção de Arte. Nome Artístico/social: Vanessa Croft.

para o contexto da atualidade brasileira surge esta proposta de estudo, acerca da cena teatral velada na instantaneidade fotográfica e seu valor acumulativo no formato de instalação, destacando o sintoma no território da imagem adotada como estratégia de produção de conhecimento.

Palavras-chave: imagem sintoma; teatralidade; fotografia; pandemia.

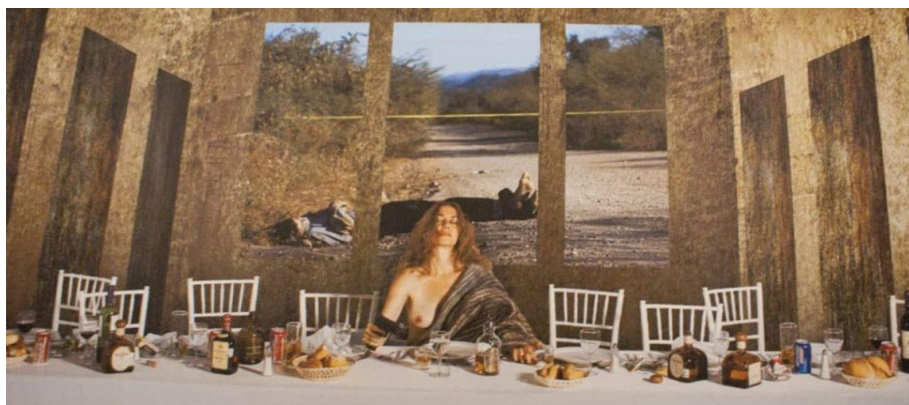
Résumé

Cet article « Théâtralité photographique de la douleur: Esthétique du symptôme dans La rebellion de los iconos » propose une étude de cas sur l'utilisation du dispositif photographique comme stratégie performative et théâtrale dans la production de l'image comme dramaturgie et forme de connaissance. Une telle perspective est directement liée au tournant social des arts dans les pratiques scéniques contemporaines, où les constructions métonymiques et allégoriques s'imposent comme les principales ressources représentationnelles dans le rapport entre corps, objets et éthique du contexte privé vers l'univers public. Comme c'est le cas du montage proposé de la série « La rebellion de los iconos » de la performeuse Rosa Maria Robles où la photographie nous installe dans un théâtre au sujet de la mort qui témoigne de la violence par l'utilisation d'objets déplacés du réel. La configuration symbolique proposée s'oppose aux enjeux ponctuels de la barbarie quotidienne de notre pays, convertie en crise généralisée depuis le début de la pandémie, provoquée par l'absence totale de l'État dans la lutte contre la propagation rapide du virus de la Covid-19. Déplaçant cette perspective dans le contexte brésilien actuel, cette proposition d'étude surgit, au fait de la scène théâtrale soutenue dans l'instantanéité photographique et sa valeur accumulative dans le format de l'installation, mettant en évidence la problématique dans le territoire de l'image adoptée comme stratégie de production de connaissances.

Mots-clés: esthétique du symptôme; théâtralité; photographie; pandémie.

Este texto é um recorte do meu projeto de pesquisa e está vinculado à linha de Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte. Proponho com o título “Teatralidade fotográfica da dor: imagem sintoma em *La rebelion de los iconos*” um estudo acerca da utilização do dispositivo fotográfico como estratégia performática e teatral na produção de imagem como forma de denúncia e de conhecimento. Como é o caso do recorte proposto a partir da Série “Navajas - La rebelión de los íconos” da performer Rosa Maria Robles onde a fotografia nos acomoda/assenta em um teatro morto da Morte (Barthes, 1989, p. 135), onde impera uma ordem espectral sendo que os objetos utilizados nas suas instalações e composições fotográficas sempre estão no lugar dos corpos. Como diz Diéguez “os cenários estão enrarecidos pelas *apariciones* que exibem seu poder sintomático” (Diéguez, 2020, p. 295). O uso de objetos reais de vítimas, artefatos contaminados, as imagens fotográficas das cenas de execução, desvia o curso da representação visual dando lugar a aparição dos sintomas, o que Didi- Huberman tem nomeado como o paradoxo visual da aparição (2006, p. 63), (Diéguez, 2020, p. 295). Como no caso da figura 1 abaixo, onde a performer utiliza sob seu corpo o manto coberto de sangue de uma vítima, de uma arma simbolizando o narcotráfico e da fotografia ao fundo, substituindo as janelas da pintura original, pela imagem de um corpo em desova.

Figura 1 – La Última Cena



Fonte: <https://www.noroeste.com.mx/entretenimiento/cultura/se-roban-la-ultima-cena-de-rosa-maria-robles-CVNO1169083>.

Tal trabalho me motivou intelectualmente ao aprofundamento experimental e a apropriação da produção de conhecimento através da imagem. O que dá origem a esta proposta de estudo acerca do procedimento de “teatralidade fotográfica” (Diéguez, 2020, p. 300) a partir do conceito de “sintoma” (Didi-Huberman, 2013) na cena teatral velada na instantaneidade fotográfica e seu valor acumulativo no formato de exposição/installação, destacando o sintoma no território da imagem adotada como estratégia de produção de conhecimento.

Estudo do trabalho de Rosa Maria Robles

Rosa é uma artista de Culiacán, Sinaloa, México, nascida em 21 de outubro de 1963. Em sua obra a violência, a morte, a indiferença e a crise que a um tempo se instaurou no México devido ao narcotráfico são temas recorrentes. A performer usa a arte como meio de denúncia para provocar a reflexão.

A exposição Navajas foi o centro das atenções locais e nacionais em 2007. A peça, exposta no Museu de Artes de Sinaloa, incluía um “tapete vermelho” feito de 8 mantas manchadas com o sangue de vítimas do narcotráfico, o que gerou polêmica pelo uso de objetos reais. A obra de Robles possui elementos que suscitam uma reflexão sobre a violência e procuram sensibilizar a sociedade para que não fique indiferente ao crime e à impunidade.

Figura 2 – Abertura Exposição Navajas e Retrato de Rosa Maria Robles



Fonte: <https://metropolitanluis.com/2012/11/navajas-ii-mas-la-recreacion-de-la-violencia-su-critica-reflexion/>.

Seu trabalho Navajas é dividido em duas partes sendo a segunda La Rebelión de los iconos (2007-2012), a artista desenvolve este projeto partindo da angústia da violência e da crise implantada em seu país. A overdose sensorial forçada pela visão das brutalidades praticadas sobre os corpos têm marcado uma interpelação notável nos trabalhos artísticos e seus discursos. Ileana Diéguez grifa três linhas que se apresentam no trabalho Navajos,

espetacularização das formas de violência que cortam a vida privada e pública no México”;(...) exposição do vestígio para produzir uma elaboração artística do documento; (...) representação alegórica da teologia do político que sustenta os pilares da sociedade, visibilizando a violência fundante e sagrada que fundamenta os discursos, as histórias, as ficções e a alta teatralidade do nosso tempo. (Diéguez, 2020, p. 290).

Figura 3 – Navajas-I-y-II-184



Fonte: <https://compostimes.com/2014/07/la-guerra-por-el-polvo-blanco/>.

Como podemos exemplificar com as Figuras 2, 3 e 4, a série Navajas se transfigurou em novos métodos e texturas fantasmagóricas, corrompeu a presença com aparição, deu força ao suporte fotográfico, o procedimento de montagem, a construção teatral da imagem, ao processo performático e a estratégia de apro-

priação. As estratégias performáticas e teatrais usadas por Rosa se tornaram dispositivos para a criação da série estabelecendo uma reflexão sobre o declínio dos valores sociais e familiares e sobre o crescente aumento da violência com espetacularidade punitiva dos corpos (Diéguez, 2020, p. 294).

Como na fotografia abaixo onde Robles intitula a obra de “Você está mijando fora do penico”, 2007. Construiu a instalação utilizando autêntica roupa ensanguentada de uma pessoa assassinada em Sinaloa. Penico de peltre e dildo de borracha. Ela traz para o presente o aspecto fantasmal da pessoa que utilizava tais vestimentas. Projeto Navajas, 2007.

Figura 4 – “Andas meando fuera de la bacinica”, 2007



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=106416469397984&set=pb.100000888951405.-2207520000.&type=3>.

O manto (dos corpos vítimas de narcotráfico, como no caso da figura 1, 3 e 5; e dos corpos vítimas do hospital utilizado na minha experiência), é objeto sintoma que não está no lugar de outra coisa, mas é ele mesmo, real em cena, deslocado de sua função habitual trabalhando como um signo secreto, operando na função de desassossego, como uma imagem-ardente como propõem Didi-Huberman:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, ser capaz de distinguir o lugar onde a imagem arde, onde sua eventual beleza reserva um lugar a um 'signo secreto', a uma crise não apaziguada, a um sintoma. (Didi-Huberman, 2012, p. 26).

Figura 5 – “El ángel de la independencia”, 2010, de la serie: “La rebelión de los iconos”



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2004107902962155&set=pb.100000888951405.-2207520000..&type=3>.

Tenho como apoio esse trabalho de Rosa, que utiliza de objetos vestígios e temas da violência, do sintoma no território da imagem, do suporte fotográfico e performático para produzir suas obras artísticas, como exemplificado na Figura 5

“El ángel dela independencia”, que é um monumento em estilo coríntio feito em homenagem à independência do México, onde a artista constrói as asas do anjo com penas de avestruz e substitui o tecido que cobre as partes íntimas do anjo pelo cobertor ensanguentado de uma vítima do narcotráfico; busco criar imagens impactantes como dramaturgia, utilizando também objetos de cena deslocado da realidade para a teatralidade fotográfica da minha pesquisa, como o caso do cobertor/lençol de hospital, que é carregado de simbologia e dor. Possui textura e manchas da época presente, propriedade de reter cor, sangue, dor, suor, esquentar (ou não) e (en)cobrir as vítimas do COVID em meu país. Cobertor esse que se impôs como objeto de denúncia e de arte ao ser um participante da dor em minha família com o falecimento de meu pai que permaneci internado por 45 dias sob total caos e despreparo hospitalar.

Espero de forma crítica e política desencadear uma reflexão sobre a degradação social que vivemos e o silêncio com que nossa sociedade a enfrenta, a desumanização e o descaso do governo para com nosso povo em situação de calamidade pública levando a mais de 676 mil vítimas (Fonte: JHU CSSE COVID-19 Data:21/07/2022), nos classificando na 3º posição dos países com mais número de mortos.

Figura 6 – Cobertor e Lençol de Hospital



Fonte: Acervo de Vanessa Croft.

Contribuições do Teatro Visual

Tenho como outro reforço para este texto de estudo de teatralidade e de dramaturgia da visualidade da imagem o texto de Wagner Cintra – Considerações acerca do Teatro Visual, conforme podemos observar em Wagner Cintra:

O Teatro Visual é indissociável das artes plásticas, sobretudo da pintura, e tem como princípio a utilização das mais variadas matérias como substância criativa, incluindo a presença ativa do ator, que é entendido como mais um elemento da criação teatral. (Cintra, 2018, p. 4).

Minha pesquisa também analisa características da pintura, no qual desenvolvo estudos do desenho corporal e posicionamento de luz que é um dos componentes principais responsável por guiar o olhar do espectador e um dos elementos construtores da dramaticidade da cena, (re)velando, os objetos posicionados no espaço para serem descobertos, lidos e analisados.

Os objetos colocados em cena de palco, assim como os objetos colocados em uma tela de pintura e de fotografia, precisam de uma relação de frontalidade com o seu espectador/observador, possuem o poder de ‘formar e deformar o espaço assim como o espaço também tem potencial para formar e deformar o objeto’ (Cintra, 2018, p. 101), e a luz se faz instrumento de guia do olhar.

A fotografia no cerne da palavra significa desenho de luz, e para se desenhar com a luz, precisasse da escuridão. Mestres do Chiaroscuro como Rembrandt, Artemisia Gentileschi e Caravaggio trabalham com esse jogo de escuridão como fundo da tela e da luz em diferentes intensidades desenhando a cena. Tal técnica coloca os observadores numa espécie de hipnose, de transe, tamanho o poder de fixação da atenção devido a esse movimento de (re)velar o que está presente/oculto em cena, deixando assim que a imaginação complete ou pressuponha o que está ali.

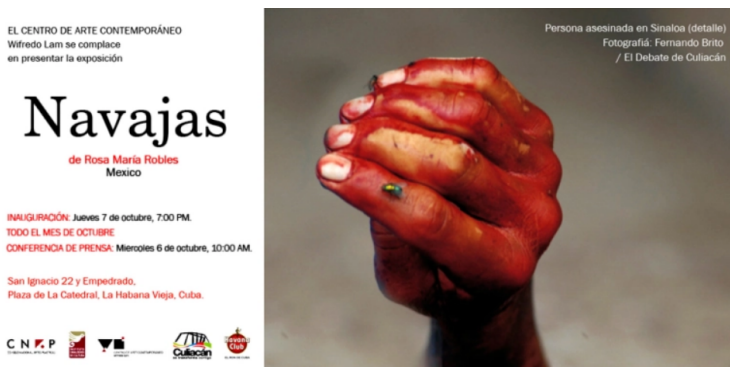
O jogo de tensões entre sombra e luz, entre texturas, materiais, dimensões, entre o dito e o não dito são características muito presentes tanto nas pinturas quanto no Teatro Visual. Essas tensões também se fazem presentes no trabalho *La Rebelión de los íconos* e no meu trabalho, tanto na escolha da iluminação e da plasticidade dos materiais, como também nos temas abordados onde procuro fazer resistência e crítica a situações que assolam o país e a cidade que habito, assim como a performer Rosa Maria ingerindo das obras de arte cânones como um suporte.

Cintra debate algo que assimilo ser de igual condição ao se tratar das fotografias que estudo e que crio, comparadas a essa categoria Teatro visual, é o lugar, espaço, momento em que há algo a mais que não é palpável mas apenas sentido/intuído e isto se dá pelas relações de tensões ditas anteriormente, por esse dueto criado entre o que é materializado e o que não é, entre o inanimado e o vivo, entre o real e o teatralizado, entre o que é e o que está (re)presentado, ou que causa ausência, espectral. São formas autônomas, não estão no lugar de outras coisas, pois elas a são.

O Teatro Visual é o puro teatro de emoções em que as imagens se comportam como símbolos - sublimidades desaparecidas da vida moderna que nos permite uma experiência epifânica, ao sermos arrebatados para o interior da tela que, por meio das revoluções e transformações da matéria, destitui o pensamento racional e nos faz transcender a nossa realidade física e cotidiana. Essa é uma experiência próxima do espiritual por meio de uma vivência estética profunda. (Cintra. 2018, p. 15).

Considerações finais

Figura 7 – Exposición Navajas

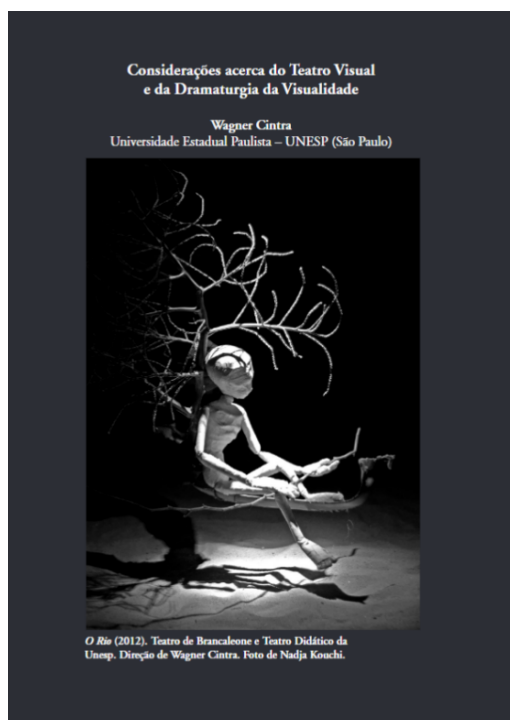


Fonte: <https://eltaburete.wordpress.com/tag/rosa-maria-robles/>.

Ao ter como suporte essas análises do Teatro Visual de Wagner Cintra e o trabalho Navajas em especial a parte intitulada La Rebelión de los Íconos, observo a dramaturgia da cena criada a partir do posicionamento do corpo; dos materiais em cena, como no caso da Figura 8 capa da exposição Navajas, onde observamos

a mão da performer, coberta pelo sangue real da própria artista, disposta de forma teatral como o membro enrijecido coberto de sangue do corpo de uma vítima da violência; da luz utilizada para a exposição e registro fotográfico das obras reconfiguradas; do instantâneo fotográfico, que revela a textura, a coloração e a mosca, inseto vivo que rodeia o mundo da morte de forma que gera impacto e petrificação do espectador. Desenvolvo assim a aplicação desse estudo e dos resultados parciais em um experimento prático da teatralidade fotográfica da dor no estudo de direção de arte e objeto sintoma, o trabalho se estrutura a partir de referências bibliográficas, visuais e fotográficas. Neste texto os principais teóricos foram: Ileana Diéguez, Didi-Huberman e Wagner Cintra. Vide imagens abaixo:

Figura 8 – Capa do Artigo Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade de Wagner Cintra



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 9 – Capas dos Livros usados para essa pesquisa. *Corpos sem Luto* de Ileana Diéguez e *Diante da Imagem* de Didi-Huberman. Fotografia: Vanessa Croft



Fonte: Wagner Cintra. Foto de Nadja Kouchi.

Esta pesquisa está em processo de descobertas, de experimentação das possibilidades de espaços locais da minha cidade como palco para os processos fotográficos. Sem dúvidas os estudos sobre imagem-sintomas, tensões, entre os jogos de luz, materiais, espaços, formas tangíveis e não tangíveis, entre o real e o simulado, o vivo e o inanimado nos levará, a caminhos de construção de uma dramaturgia da imagem mais lapidada e mais verdadeira, repleta de simbolismos carregadas pelo sentimento.

Como uma imagem pode nos contar algo? E nos fazer refletir? O que ela nos (re)vela?

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CINTRA, W. Considerações acerca do Teatro Visual. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 95-109, 2018. DOI: 10.5965/2595034701122014095. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014095>. Acesso em: 24 mai. 2022.

DÍEGUEZ, I. *Corpos sem luto: iconografias e teatralidades da dor*. Ilhéus: Teatro Popular de Ilhéus, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA CONTRA A BARBÁRIE PRESENTE NA (E ALÉM DA) INDÚSTRIA CULTURAL: O PODER DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS PARA O EXERCÍCIO DA ALTERIDADE E DA CRITICIDADE EM THEODOR W. ADORNO

LA EDUCACIÓN EMANCIPATORIA CONTRA LA BARBARIEDAD EN (Y
MÁS ALLÁ) DE LA INDUSTRIA CULTURAL: EL PODER DEL CUENTO
PARA EL EJERCICIO DE LA ALTERIDAD Y LA CRÍTICA EN
THEODOR W. ADORNO

Janice Ramos do Nascimento¹

Valéria Maria Chaves de Figueiredo²

Resumo

Identifica-se no mundo um fenômeno da desigualdade social, a violência crescente na sociedade, a falta de empatia para com o próximo e com a vida, entre outros problemas. Como consequência, observa-se a construção de uma cultura empobrecida e de alienação. Partindo-se de tal realidade, a presente pesquisa se debruça sobre a seguinte questão: como a educação e a arte podem contribuir combatendo a barbárie e essa cultura de massificação? Para responder a essa pergunta, a pesquisa utilizou da metodologia de revisão bibliográfica, trabalhando com os conceitos de barbárie e indústria cultural na teoria de Theodor W. Adorno.

1. Mestranda em Artes – IFG; Mestrado Profissional em Artes-ProfArtes; Especialista na Arte de Contar Histórias - FACDF/POSDF; MBA em Ciências da Educação – UNIFAN; Especialista em Psicopedagogia - PUC/GO; Especialista em Gestão Escolar - PUC/GO; Licenciatura em Pedagogia - PUC/GO; Professora P2 da Rede Municipal de Ensino em Aparecida de Goiânia - GO.Instituto Federal de Goiás- IFG- Campus Aparecida de Goiânia, janiceramosneves@yahoo.com.br.
2. Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE/Unicamp/2007); Mestre em Artes pelo instituto de Artes da mesma instituição (IA/Unicamp/1997). Professora Associada da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (FFFD/UFG), valeriafigueiredo@ufg.br.

no e dialogando com teóricos da educação, da literatura infantil e da contação de histórias. A pesquisa aponta que, dessa forma, Adorno nos deixa algumas provocações, que é vivermos numa cultura doente e nos levando a refletir o que seria uma educação para a emancipação, para reflexão crítica e para transformação social. Nesse sentido, acreditamos que a contação de histórias se apresenta com destacado potencial inventivos e dialógico, bem como, lugar de estratégias de enfrentamentos da barbárie e da indústria cultural massificadora.

Palavras-chave: barbárie; educação emancipatória; contação de história; indústria cultural; educação infantil.

Resumen

Se identifica en el mundo un fenómeno de desigualdad social, creciente violencia en la sociedad, falta de empatía por los demás y por la vida, entre otros problemas. Como consecuencia, se observa la construcción de una cultura empobrecida y alienada. Partiendo de esta realidad, la presente investigación se centra en la siguiente pregunta: ¿cómo pueden contribuir la educación y el arte a combatir la barbarie y esta cultura de masas? Para responder a esta pregunta, la investigación utilizó la metodología de revisión bibliográfica, trabajando con los conceptos de barbarie e industria cultural en la teoría de Theodor W. Adorno y dialogando con teóricos de la educación, la literatura infantil y la narración de cuentos. La investigación apunta que, así, Adorno nos deja algunas provocaciones, que vivimos en una cultura enferma y que nos lleva a reflexionar sobre lo que sería una educación para la emancipación, para la reflexión crítica y para la transformación social. En este sentido, creemos que la narración presenta una característica destacada, con potencial inventivo y dialógico, así como un lugar de estrategias de enfrentamiento a la barbarie y la industria cultural de masas.

Palabras clave: barbarie. educación emancipadora. contar historias; industria cultural. educación infantil.

Considerações Iniciais

Faz-se necessário uma reflexão sobre a importância de se trabalhar, já no início da escolarização, os conceitos básicos de educação emancipadora contra a barbárie e a indústria cultural, haja visto que para Theodor W. Adorno³ (2020) a realidade deve ser colocada na primeira infância onde a educação começa. O presente texto propõe que por meio da literatura e da contação de histórias é possível trazer para o debate esses conceitos que causam horror e indignação de forma lúdica, trabalhando a reflexão crítica, fazendo desses pequenos leitores, seres humanos mais humanos, mais críticos e conscientes, aceitando o diferente e as diferenças de maneira muito mais humanizada.

Na perspectiva *adorniana* devemos entrar em diálogo com a educação incorporando como a escola deve resistir à dominação, a barbarização, vendo a educação representada pela figura do professor que é quem está na linha de frente dessa educação, entende-se então, que o professor precisa assumir uma postura ética com seus alunos, ensinando-os de forma crítica, e que não existe uma fórmula pronta que ensina a ensinar, mas é necessário ser um professor que valha a pena, ou seja, aquele que ensina para a criticidade (Charlot, 2021). Percebe-se que o aluno é sujeito de conhecimento e se motivado ele pode desenvolver esse conhecimento reverberando esse impacto do bem, respeitando seus semelhantes, respeitando as diferenças, visto que o maior problema da barbárie é não enxergar o outro como humano.

Adorno, em sua obra (Indústria Cultural e sociedade, 2021) reflete que a indústria da cultura sempre oferece ao povo instrumentos para preencher o tempo vago, para descansar a cabeça das pessoas e que elas não precisem pensar a realidade. As mídias oferecem um entretenimento, uma programação, uma notícia, uma propaganda para que se tranquilizem as massas, que seja uma espécie de “pão e circo” depois de uma notícia ruim e, assim, não ocorra interação, um pensamento crítico, reflexivo nos reais problemas e haja um desejo de mudança desses problemas em questão (Tempero Drag, 2019).

A indústria cultural (apresenta-se como único poder de dominação e concentração de uma cultura de sobrevivência, Adorno, 2021) vai avançando a toda velo-

3. Informações sobre Theodor W. Adorno se encontram no decorrer do texto.

cidade, numa realidade onde crianças e jovens têm acesso a todas as informações, produtos fáceis e atrativos. Adorno critica de forma cética a esses meios de comunicação que acabam sendo formadores de opinião, sendo possível extrair dessas reflexões que muitos desses produtos não são adequados para esse público infantil. Dessa forma, como meio de enfrentar essa realidade, surge a necessidade de uma educação emancipadora a exemplo do aprendizado por meio da contação de história e da literatura. Essa metodologia educacional entra em cena fazendo uma abordagem crítica, desafiadora e de combate a todo esse horror que esse público tem acesso sem nenhum filtro, pois as tecnologias e a internet são tidas como a famosa “terra sem lei”.

Falar da barbárie de Auschwitz parece falar de um tempo longínquo, que ficou no passado, porém, nos deparamos todos os dias com sintomas dessa ferida que parece não se curar nunca. A barbárie habita os espaços em que se dá a regressão à violência física sem que haja vínculo transparente com os objetivos racionais da sociedade. Segundo Adorno: “quando a sociedade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisso reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento” (Adorno, 2020, p. 5).

O desenvolvimento desse texto se deu lançando mão do método de revisão bibliográfica a partir dos estudos dos conceitos de barbárie, indústria cultural, literatura e a contação de histórias. Utilizamos como ferramentas de pesquisa as obras de Adorno, em especial, além de outras obras de referência⁴ por meio das quais os referenciais teóricos possibilitaram demonstrar como é possível evitar a barbárie por meio da literatura e contação de histórias.

Breves notas sobre Theodor W. Adorno

Theodor W. Adorno nasceu em Frankfurt no dia 11 de setembro de 1903, filho de Oscar Alexander Wiesengrund e de Maria Calvelli Adorno, e faleceu em 06 de agosto 1969 por problemas cardíacos. O pai, um bem-sucedido negociante de vinhos de origem judaica, e sua mãe uma cantora lírica, descendente de italianos católicos, ofereceram ao filho uma excelente formação devido a situação financeira de sua família, de modo que ele teve aulas de música com a pianista Agathe

4. As obras que subsidiaram essa pesquisa estão nas referências bibliográficas sendo as principais: “Indústria Cultural e Sociedade” e “Educação e Emancipação” de Theodor W. Adorno.

sua tia, irmã de sua mãe, e foi aluno do filósofo Siegfried Kracauer que nas tardes de sábado lhe cobrava as leituras de Immanuel Kant. Adorno estudou nas melhores escolas e sempre se destacou sendo aluno referência seja na infância, ou adolescência (Guedes, 2019).

Segundo Guedes, Adorno viveu sua história durante o século 20 na Alemanha, país onde nasceu, razão pela qual ele teve a oportunidade de conhecer todos os avanços ocorridos nesse século, seja avanço científico ou tecnológico que o ser humano foi capaz de criar, também presenciando os horrores da Segunda Guerra Mundial que perseguiu o seu próprio povo. A formação universitária de Adorno também foi impecável, estudou na escola de Frankfurt, foi filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. Ele emigrou para os Estados Unidos em função das perseguições nazistas aos judeus e socialistas da década de 1930. Após o fim da Segunda Guerra, retornou à Alemanha passando a fazer parte da Escola de Frankfurt, voltada aos estudos dos pensamentos filosóficos e sociológicos e a pesquisa social de cunho marxista. Destaca-se que em razão dessa biografia Adorno foi um dos pensadores que tinha preocupação com a identidade do homem contemporâneo e com as amarras quase invisíveis do poder econômico (Guedes, 2019).

Os estudos de Adorno se mostram de fundamental importância para que as pessoas possam perceber a manufatura dos seus desejos, a estrutura de pensamento, a estrutura de venda, a estrutura de consumo do que vem de fora, pensar as batalhas e os conflitos, bem como que a disputa não está apenas no campo da nossa realidade material “nenhuma sociedade que contradiga o seu próprio conceito, o de humanidade, pode ter plena consciência de si mesma” (Adorno, 2021, p. 82). Hoje já temos a tecnologia e recursos suficientes para que ninguém passe fome, more na rua, ou não tenha acesso à universidade – a despeito disso a desigualdade social continua. Adorno nos aponta que o nosso problema não é o empecilho cultural e psicológico, mas que seria nesses campos que a sociedade deve travar novas batalhas. Dito de outra forma, o problema não é uma limitação psicológica ou intelectual do indivíduo que o afasta de realizações significativas, mas é preciso atuar sobre esses campos (da indústria cultural) que impedem as pessoas de lutarem pela sua realidade material.

Barbárie e seus impactos na sociedade atual

Barbárie na concepção de Theodor Adorno (Educação e Emancipação, 2020) é o contrário de formação. Falar em barbárie é perceber Adorno ainda muito atual, visto que de acordo com o citado autor a escola não educa para a emancipação, e quando isso acontece corre-se o risco de ficar só no discurso. A partir do pensamento de Theodor Adorno a emancipação do processo educacional deve acontecer concomitante na educação evitando o que ele chama de barbárie, e buscar a emancipação do sujeito, formando pessoas autônomas e contribuindo para que não se repitam as barbáries. Barbáries estas que estamos presenciando de forma velada, mas que, já tem resultados assustadores, com espancamento por motivos torpes como torcida organizada de futebol, homofobia, racismo, discriminação estética visual etc., atear fogo em pessoas como morador de rua ou indígena como tem acontecido, violência dentro das escolas com chacinas sem motivos, ataques de pessoas desequilibradas nas redes sociais se achando os donos das verdades e das pessoas, brigas no trânsito ocorridas por motivos que não necessitariam tanta violência, o tratamento com o próximo, a desvalorização da vida. Com essa reflexão Adorno é tão atual:

Um esquema sempre confirmado na história das perseguições é o de que a violência contra os fracos se dirige principalmente contra os que são considerados socialmente fracos e ao mesmo tempo – seja isso verdade ou não – felizes. (Adorno, 2020, p. 132).

A falta de amor e humanização ao próximo está tão presente na nossa sociedade que a barbárie está sendo inculcada e não estamos percebendo ou dando importância. Adorno quer que percebamos que a barbárie não é só banalizada em certos momentos, como também é praticada inconscientemente pelas pessoas. É necessário todo esforço educacional com o fim de que Auschwitz não se repita jamais.

O perigo de que tudo aconteça de novo está em quem não admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, e como, se ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados. (Adorno, 2020, p. 136).

Auschwitz não foi a única ameaça da regressão a barbárie, mas a barbárie em si contra a qual deveria agir toda a educação, e ainda alerta que a barbárie conti-

nuará existindo enquanto ocorrer as situações que a geraram. Muda-se o tempo e o espaço e a barbárie se manifesta de diversas formas.

Adorno desaprova a escola de massa por ela instalar e cultivar a massificação, e pode até transparecer que ele era contra a educação, mas pelo contrário, não era. As críticas que ele fazia ao processo pedagógico são consequências de reconhecimento pelo autor da capacidade que ela tem de transformar as relações sociais. Ele aborda a emancipação e sua importância para a educação numa concepção crítica da sociedade industrial. Fala também sobre a construção filosófica que conduz a um sentido coletivo e político da emancipação humana, reafirmando uma concepção de educação capaz de construir no ser humano a sua humanidade plena.

Indústria cultural e suas implicações

A Indústria Cultural, termo criado por Adorno (2021) foi um dos assuntos mais relevantes de sua reflexão, esse termo foi criado para estabelecer a exploração organizada e projetada dos bens culturais com a única finalidade de lucro. Essa Indústria Cultural possui alguns modelos que se repetem com a intenção de formar uma estética ou uma percepção comum voltada ao consumo excessivo, escondendo, e de forma subtendida as forças de classes onde a Indústria Cultural apresenta-se como único poder de dominação e concentração de uma cultura de sobrevivência. Adorno coloca sobre seu pensamento crítico com relação aos meios de comunicação e em especial à televisão, e a necessidade de ser crítico com relação às informações recebidas seja por qualquer meio de comunicação. Cabe a cada cidadão ser crítico ou não perante o que lhe é apresentado:

É necessário esclarecer bem esta questão, para eliminar falsas aquarelas [...], entretanto, suspeito muito do uso que se faz em grande escala da televisão, na medida em que creio que em grande parte das formas em que se apresenta, ela seguramente contribui para divulgar ideologias e dirigir de maneira equivocada a consciência dos espectadores. Eu seria a última pessoa a duvidar do enorme potencial da televisão justamente no referente a educação, no sentido de divulgação de informações de esclarecimento. A meu ver, o ponto de partida para uma discussão como esta estaria em situar-se de modo equidistante, tanto, por um lado, do pensamento daqueles que consideram não deixar entrar em casa algo assim, quanto, por outro, daqueles que dizem: “Sou uma pessoa moderna, e por isto mesmo, superficial”, e que

nesta medida cultivam a televisão por considerá-la moderna. Pois, para começar, o que é moderno na televisão certamente é a técnica de transmissão, mas se o conteúdo da transmissão é ou não moderno, se corresponde ou não a uma consciência evoluída, esta é justamente a questão que demanda uma elaboração crítica. (Adorno, 2020, p. 83).

Para Adorno o ensino deve ser uma arma de resistência a indústria cultural na medida em que contribui para a formação da consciência crítica e permite que o indivíduo desvende as contradições da coletividade. Segundo o autor, a indústria cultural traz consigo todos os recursos particulares do mundo moderno,

a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nessa direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contestação e para a resistência. (Adorno, 2020, p. 200).

O pensamento de Theodor Adorno em relação a educação parte das críticas a indústria cultural vista como a responsável por prejudicar a capacidade humana de agir com autonomia, onde a consciência humana é dominada pela comercialização e banalização dos bens culturais.

O crítico da cultura tem como modelo, além do crítico da arte, o colecionador que avalia com desprezo os objetos que deseja adquirir. A crítica cultural lembra geralmente o gesto do comerciante regateador, como no caso do especialista que contesta a autenticidade de um quadro ou o classifica entre as obras menores de mestre. Despreza-se o objeto para lucrar mais. (Adorno, 2021, p. 75).

Adorno em seu pensamento teórico-crítico concentra-se na crítica da negação de todo e qualquer processo de alienação do sujeito, mediatizado pela indústria cultural e que conduz a sociedade para um estado de profunda barbárie (Adorno, 2020).

A Literatura Infantil e a formação do leitor crítico

Regina Zilberman (1987) afirma que, para se fazer uma reflexão sobre a literatura infantil, deve se levar em conta o estatuto de sua teoria. A autora aborda ainda que, se for considerada a maneira de como essa literatura é recebida em casa e na escola, pode-se estabelecer os principais critérios de avaliar a bibliografia existente e as criações literárias e sua utilização social. Zilberman (1987) avalia que na utilização social das obras de literatura infantil, verifica-se que, apesar de

ser usada por crianças, a literatura infantil nada mais é do que uma reprodução dos interesses do adulto.

Embora seja o adulto o produtor do livro infantil, com a intenção de alcançar o leitor mirim, ele procura analisar e classificar esse tipo de literatura, fazendo uma relação do objetivo com seu consumidor.

O lugar da adaptação na literatura infantil é de natureza estrutural, na medida em que atinge todos os seus aspectos e determina o tratamento do enredo, estilo, aparência do livro etc. Outrossim, ela procura amenizar o outro lado da assimetria de que provém, qual seja, a maciça influência do adulto, que é o criador sobre a criança. No entanto, essa não chega a ser completamente anulada, e a introdução do conceito de adaptação - sendo uma relativização do lugar do adulto do livro para a infância - somente acentua esse fato. Mediadora entre os polos de comunicação, a adaptação reforça a sua existência diferenciada, o fator unidirecional da literatura infantil, dando-se exclusivamente do adulto para criança, e revela a condição ideológica do texto, que poderá oscilar entre um papel condicionador ou emancipador, mas que não ultrapassará estes limites imediatos. (Zilberman, 1987, p. 53).

Conforme Maria Lypp (*apud*. Zilberman, 1987, p. 35) adverte, temos que *a minoridade do receptor é transmitida ao produto literário*. Se a literatura infantil corresponde a esta faixa etária, ela tem sua função social, cabendo-lhe o papel preparatório com uma tarefa formadora em dois sentidos. O primeiro que seria inspirar na criança valores de ordem social e ética, considerados convenientes para o desenvolvimento intelectual e psíquico do leitor. O segundo seria o favorecimento de hábitos, como o consumo, o que é incentivo à leitura permanente e um constante contato com livros, bem como hábitos e comportamentos, que preferidos pela sociedade, desde as boas maneiras até o questionamento organizado da sociedade. O que se percebe, nesses comentários, é que a literatura infantil ficou encarregada da parte educativa para complementar a educação familiar e escolar, garantindo assim sua importância dentro do seio social.

Abramovich (1999) afirma que a leitura é meio de proporcionar prazer e cultura a criança-leitora-estudante, mas o problema é que na escola, o livro é pré-determinado e, geralmente, pouco interessa aos alunos. Fazer com que a criança leia livros é muito bom, mas só isso não é suficiente. É preciso despertar na criança o senso crítico, discutindo com ela o tema; o texto e o contexto do livro lido; se ela

gostou ou não, se concordou ou discordou; estimulando-a formular seus próprios critérios. É importante ouvir e analisar as opiniões da criança, discutir a história, seu enredo, os personagens etc. A escola e a literatura podem despertar o senso crítico e reflexivo da criança, desde que se trabalhe com livros bem elaborados.

Os livros literários podem ensinar muito a uma criança (mais até que os livros didáticos), pois apresentam temas de forma interessante e envolvente. Abramovich (1999) acredita que os livros podem abordar qualquer tema. Sendo capaz de ensinar, desde que escrito sem receios, máscaras ou superficialidade, sem subestimar a inteligência do leitor. Caso o contrário, os textos não trarão grandes contribuições.

Observa-se que no universo literário, aborda-se ainda, além de tantas questões, as carências financeiras, afetivas etc. algumas obras chegam a tocar o leitor de forma a arrancar lágrimas e suspiros. A miséria, a pobreza e as perdas mostram-se, nas obras e podem despertar no leitor e ouvinte o senso crítico e transformador.

De acordo com Zilberman (1987), literatura e escola compartilham um aspecto em comum: a natureza formativa dos indivíduos a que se dirigem, direta ou indiretamente. A seleção dos textos pelo professor implica na adoção de critérios de discriminação que permitem o discernimento entre bom e mau texto para crianças. Tal escolha é, antes de qualquer coisa, uma opção política que implica na decisão por contribuir para manutenção ou mudança dos rumos da realidade social e escolar. A partir do momento em que o leitor compreende e decifra o texto, percebendo o tema e todo o contexto, é que se pode falar em leitor crítico. A literatura infantil é aproveitada em sala de aula devido a sua essência de ficção, sua natureza artística, isto é, estética, que amplia um conhecimento do mundo, despertando no leitor o caráter crítico.

O contador, o narrador e a contação de história

De acordo com Nascimento e Nascimento (2021), a contação de história é uma arte que reaviva a memória, fazendo um elo do que foi se perdendo no decorrer do tempo e isso é algo raro, pois sua matéria prima é o que não material, e o contador é o artista. Quando o contador conta uma história ele traz respostas as nossas indagações ao falar sobre opiniões entre as várias dimensões do ser:

Ao divulgar os Parâmetros Curriculares em 1998, o MEC oficializou a pesquisa e endossou a importância da diversidade cultural. Neste contexto

percebemos a pertinência do conto de tradição popular, que traz no seu corpo marcas da cultura e do sistema mítico e de crenças do seu povo. Reconhecendo o conto estaremos reconhecendo o seu jeito criador, e garantindo o espaço que ele deve ocupar globalmente. Ao reconhecer um povo a sua complexidade colaboramos para a erradicação de preconceitos de toda espécie. (Busatto, 2012, p. 37-38).

De acordo com os autores a literatura oral se propagou ao longo da história por meio da oralidade dos contadores de histórias, até o dia em que esses contos foram coletados e registrados por meio da escrita e de outras tecnologias (Nascimento; Nascimento, 2021). Segundo Busatto (2012) quem foi à campo buscar essa coleta dos contos e registros foram os antropólogos folcloristas, historiadores, literatos, linguistas entre outros entusiastas do imaginário popular.

A criança que ouve histórias cotidianamente desperta em si a curiosidade e a imaginação criadora e ao mesmo tempo tem a chance de dialogar com a cultura que a cerca e, portanto, de exercer a cidadania. O encontro do seu imaginário com o mundo dos personagens tão diversificados pertencentes aos contos, sejam eles tradicionais ou contemporâneos, é fator de grande enriquecimento psicossocial. (Bedran, 2012, p. 25).

Ao narrar uma história o contador brinca com as palavras levando a criança ouvinte a múltiplas aprendizagens, pois ao dar vida as palavras com seu tom de voz, interpretando as personagens é que vai despertar nas crianças essa emoção pela história ouvida levando-as a experienciar sentimentos diversos como alegria, tristeza, dor, medo, espanto, raiva e elevando suas visões de mundo, formando assim sentimentos mais humanos quando colocados a serviço do bem. Nesse sentido, é colocado por Adorno que é na primeira infância que se molda o caráter da criança para o bem ou para o mal.

Contar histórias é uma arte, por isso não pode ser realizada de qualquer forma, não se deve escolher qualquer livro, o narrador, ao contar histórias para crianças, deve estar bem familiarizado com ela, pois a voz é que será a transmissora de todas as emoções e sentimentos contidos no livro. Essa intimidade entre o narrador e a história é necessária para que não haja um encontro negativo entre o narrador e algumas palavras desconhecidas. Podem surgir também dificuldades no contexto da história, como as relações de personagens, as mentiras

e os preconceitos. Por isso é necessário que o narrador quando for narrar uma história conheça muito bem o texto.

Reflitamos um pouco sobre a importância do contador e da contação de histórias na formação desse leitor crítico na primeira infância contra a barbárie. De acordo com Bernad Charlot em conferência para a UFG (2021) o problema da barbárie é o não tratar o outro como humano, que o homem está empobrecido, nasce humanizado, mas não é humanizado. As novas formas de barbárie estão presentes nas *Fake News*, nos discursos de ódio e por todos os lugares. Charlot citou também que esse mundo humano é construído pela educação e quem vai humanizar esse homem é a educação. O autor destaca que o povo está vivendo tantas tragédias nas sociedades ao mesmo tempo em que nós desenvolvemos nas ciências, teorias com a revolução tecnológica, neoliberalismo, o humanismo filosófico. Charlot reforça que “a criança tem o direito de ir à escola, ir à escola e aprender coisas que dê e que tenha sentido”, “ela só pode educar a se mesma se oferecemos coisas para ela” (Charlot, 2021).

De acordo com os autores Nascimento e Nascimento (2021) se faz necessário que os professores tenham uma visão emancipadora para trabalhar com as crianças de forma mais consciente usando mecanismos e estratégias que possam levar esses alunos a reflexão de forma consciente e humanizada. Percebe-se que essa é uma das maneiras mais atrativas de abordar assuntos relevantes para combater as tentativas de disseminação da barbárie já na primeira infância, como cita Adorno:

É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica. Contudo, na medida em que, conforme os ensinamentos da psicologia profunda, todo caráter, inclusive daqueles que mais tarde praticam crimes, forma-se na primeira infância, a educação tem por objetivo evitar a repetição precisa se concentrar na primeira infância. (Adorno, 2020, p. 132).

É importante e necessário apresentar para as crianças da educação infantil o conteúdo integrado, procurando trabalhar de forma livre e leve de preconceitos, fazendo desses pequenos leitores seres humanos melhores e que, por meio das histórias, possam se expressar colocando suas opiniões e sentimentos. Acreditando que é nas séries iniciais que a criança deve ter acesso a uma formação integral, é por meio da literatura infantil que os temas transversais

e todos os problemas sociais podem ser explorados. E dessa forma fomentar na criança sentimentos mais humanos, de empatia, de aceitação e respeito às diferenças por meio do reconto e contação histórias e todo universo que elas oferecem haja visto que hoje em dia todos os assuntos são abordados na literatura infantil e cabe ao professor contador de histórias através do reconto, da contação de histórias e das artes cênicas explorar de forma sadia cada assunto (a criança se colocando no lugar do outro; explorar os sentimentos), “[a] arte do contador envolve expressão corporal, improvisação, interpretação, interação com seus ouvintes” (Matos, 2009, p. 8).

O início desse processo de escolarização que é momento chave para desenvolver esse trabalho, pois, é nesse momento que a criança está se socializando, criando vínculos de amizades com outros seres humanos, cabe então a intervenção do professor fazendo esse trabalho humanizado do respeito as diferenças, ao próximo, a natureza, aos animais, ao planeta e a vida. “É necessário mostrar a importância de se respeitar as diferenças e isso deve ser ensinado desde a educação infantil mostrando que existem sim as várias diferenças e que todas precisam ser respeitadas” (Nascimento; Nascimento, 2021, p. 110).

Algumas considerações

A proposta dessa análise se justifica por identificar as potencialidades metodológicas, pedagógicas e didáticas no uso da leitura, do reconto e da contação de histórias na sala de aula para evitar que a barbárie volte a acontecer como temia Theodor Adorno. Ao encontrar na leitura uma atividade de prazer e descoberta, a criança se vê em contato com diversas possibilidades, absorvendo conhecimento linguísticos, ampliando seu vocabulário, a memória por se ver assimilando a história, provocar conexões mentais, pois a leitura e o reconto permitem o senso de identificar no texto, contextos sociais e de vivência da criança com sua própria relação com o mundo.

É sabido que trabalhar com a literatura infantil e a arte de contar histórias é uma proposta desafiadora e prazerosa que identificam situações que venham interferir no processo de ensino e aprendizagem focando no estímulo do gosto para a leitura no processo da educação infantil. Dessa maneira percebe-se que a literatura infantil tem sua função social no estímulo para a formação de seres hu-

manos mais humanos nesse movimento reflexivo onde a educação por meio de professores emancipados produz o movimento que a própria criança se educa, ela educa a se mesma dependendo desse movimento certo. Para isso, toda história precisa de um narrador e o professor é o melhor mediador que pode estar presente nesse processo fazendo uma reflexão crítica desse precioso e simples recurso.

Referências

ABRAMOVICH, Fany. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. 2 Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

BEDRAN, Bia. *A arte de cantar e contar histórias: narrativas orais e processos criativos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHARLOT, Bernard. *Educação ou barbárie? As relações entre educação e sociedade contemporânea*. youtube. 30 ago. 2021. 1'56" 30" Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N79_8LE09x8. Acesso em: 30 ago. 2021.

GUEDES, Gidalti. *Quem é Theodor Adorno?* youtube. 15 de dez. 2019. 15'07". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1YPRjdJEUy&ab>. Acesso em: 09 set. 2021.

MATOS, Gislayne Avelar. *O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório prático para encantar*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NASCIMENTO, Arthur Ramos; NASCIMENTO, Janice Ramos. Inclusão e contação de histórias na prática docente na Educação Infantil: considerações sobre o direito humano e fundamental à educação e vivências no processo ensino e aprendizagem. In: NOZU, SHOITI, Washington Cesar; PREUSSLER, Gustavo de Souza. *Educação, direitos humanos e inclusão*. Curitiba: Íthala, 2021. p. 101-115.

TEMPERO DRAG. *Adorno e a indústria da cultura*. youtube. 10 dez. 2019. 12'58". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F98LqQtoRd8>. Acesso em 08 set. 2021.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 1987.

DO MUSEU PARA O TEATRO: O DESLOCAMENTO DA AÇÃO EDUCATIVA PARA VISUALIDADES PROPOSTAS PELA CENOGRAFIA TEATRAL

FROM THE MUSEUM TO THE THEATER: THE DISPLACEMENT OF EDUCATIONAL ACTION FOR VISUALITIES PROPOSED BY THEATER SCENOGRAPHY

Daniel Freitas Herrero¹

Resumo

A mediação através da ação educativa em um museu busca promover uma significação na construção de sentido nas imagens das obras de arte, tornando concretos aspectos cognitivos ou perceptivos vividos durante a experiência da visita. Ao pensar sobre um espetáculo teatral é possível observar que das diversas partes que compõem uma criação cênica, se encontra a cenografia. A partir disso, um dos entendimentos que se pode fazer acerca da encenação teatral é de que ali, frente ao olhar do público, se faz a construção de uma plasticidade, uma obra de arte que transita entre o cênico e o visual.

Palavras-chave: cenografia; museu; ação educativa; teatro.

Abstract

Mediation through educational action in a museum seeks to promote meaning in the construction of meaning in the images of works of art, making concrete cognitive or perceptual aspects lived during the visitation experience. When thinking

1. Mestrando em Artes da Cena pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Licenciatura plena em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Pós-graduado em Publicidade e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás. É professor de artes visuais na educação básica e também atua como cenógrafo.

about a theatrical show, it is possible to observe that the scenography is found in the various parts that make up a scenic creation. From this, one of the understandings that can be made about theatrical staging is that there, in front of the public eye, a plasticity is constructed, a work of art that transits between the scenic and the visual.

Key words: scenography; museum; educational action; theater.

Por meio do cruzamento de linguagens da arte e a educação, este texto apresenta uma investigação que teve como ponto de partida a experiência de seu autor, bem como sua inquietação pessoal sobre a não aplicação de mediações visuais por meio de ações educativas em práticas teatrais.

Inicialmente é possível observar neste texto a reflexão pessoal do autor em relação ao cruzamento da educação, das artes visuais e do teatro. Sabe-se que a ação educativa enquanto mediação já é aplicada a exposições artísticas visuais há muito tempo, pois existe o entendimento de supervalorização e relevância pedagógica no universo das artes visuais. Porém, a relação do teatro com essa prática ainda é um assunto pouco estudado, deixando apenas indícios sobre suas potencialidades.

Dessa forma, esse levantamento teórico possibilita refletir sobre novas perspectivas referentes a utilização da ação educativa no campo do teatro. No entanto, como forma de aproximação com as artes visuais, pretendeu-se utilizar como recorte o entendimento de que a cenografia é uma visualidade, e dessa forma é um campo de mediação cultural.

A ação educativa mencionada aqui parte de uma concepção cultural de cunho formativo, onde se propõe trazer um pensamento sobre a mediação em museus de arte e a imagem por meio da cenografia.

Educação e artes visuais

Para um professor de artes visuais a leitura de imagens é um dos objetivos mais importantes na qual essa área de conhecimento se propõe. É possível analisar a leitura de imagens a partir de diversas perspectivas, no entanto aqui será levada em conta a leitura de imagens como um dos vértices da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, educadora brasileira e pioneira em arte-educação justamente por sua proposta de sistematização do ensino das artes visuais. Para ela a Abordagem Triangular:

Quando falo em conhecer arte falo de um conhecimento que nas artes visuais se organiza inter-relacionando o fazer artístico, a apreciação da arte e a história da arte. [...] Arte-educação é uma certa epistemologia da arte como pressuposto e como meio são os modos de inter-relacionamento entre a arte e o público, ou melhor, a intermediação entre o objeto de arte e o apreciador. [...] O que a arte na escola principalmente pretende é formar o conhecedor, fruidor, decodificador da obra de arte. (Barbosa, 2005, p. 31-32).

Na escola alguns dos principais pontos em que diferem a disciplina de artes das demais é a forma subjetiva na qual ela pode ser enxergada, as suas inúmeras formas de contextualização e visualização que servem de ponte para um universo de possibilidades de construção do conhecimento, levando em consideração diversos saberes já pertencentes aos estudantes.

Figura 1 – Aula de artes visuais na escola



Fonte: Arquivo pessoal.

É inegável ao ensino de artes visuais, reconhecer que todas as pessoas foram e estão cercadas de manifestações da visualidade, e que estas de alguma forma afetam a sensibilidade individual de cada um.

De acordo com Barbosa:

Somente a ação inteligente e empática do professor pode tornar a arte ingrediente essencial para favorecer o crescimento individual e o comportamento de um cidadão como fruitor de cultura e conhecedor da construção de sua própria nação. (Barbosa, 2003, p. 14).

Portanto, o professor não é somente quem fornece o conteúdo ao aluno, mas quem busca conhecer o meio ao qual o estudante está inserido, criando ligações entre aquilo que o educando já conhece e a arte.

Na figura abaixo é possível observar uma foto de uma aula de dobradura que tinha como objetivo de trocar experiências e práticas entre professor e estudantes sobre como fazer aviãozinho de papel.

Figura 2 – Aula de dobradura



Fonte: Arquivo pessoal.

Há oportunidades em que o professor atua para o aprendizado dos estudantes através de interações que podem ser relacionadas informações do meio no qual estão inseridos. Portanto, como mediador multicultural o professor de arte precisa ter não somente o conhecimento, mas precisa saber como estudantes podem viver a arte, sabendo-se que essa é uma linguagem intrínseca em cada ser humano.

Museu e educação

A educação e a cultura são áreas que caminham juntas na formação de sujeitos mais conscientes de seus diversos papéis na sociedade. Dessa forma é compreendido que a educação tem uma função essencial no dia a dia dos museus. Assim, um museu vai além de atividades como: preservação, conservação e exposição de seus acervos. Surge aí a ação educativa, prática essa onde os museus exercem seu papel na transformação social e na interpretação da cultura e da memória.

Ao pensar sobre a ação educativa em museus não basta apenas saber o que são os bens e artefatos pertencentes ao museu/exposição; é muito importante compreender o contexto social junto a uma consciência mais crítica e que abarque a realidade que o cerca.

Na educação museal o que diz respeito aos diversos processos que fazem parte do processo educativo, há a contribuição que o espaço museal assume enquanto tarefa de mediador e referência cultural para a sociedade, onde o público é abordado e levado a refletir e pensar sobre aquilo que está vivenciando.

O que é mais importante compreender é que todas as ações museológicas devem ser pensadas e praticadas como ações educativas e de comunicação, mesmo porque, sem essa concepção, não passarão de técnicas que se esgotam em si mesmas e não terão muito a contribuir para os projetos educativos que venham a ser desenvolvidos pelo museu. (Santos, 2008, p. 141).

Portanto, é importante entender que a finalidade da ação educativa em museus é formada pelo conjunto de abordagens, metodologias e instrumentos próprios que visam o desenvolvimento de propostas que levem o pensamento dos envolvidos numa construção de saberes numa função expressiva e educativa da instituição.

Enquanto professor de artes visuais na Escola Municipal de Educação Integral Vinovita Guimarães da Silva, uma unidade de ensino pertencente à Rede Municipal de Educação de Aparecida de Goiânia, tive a oportunidade de levar as turmas

de 4º e 5º anos para a Exposição de Arte do Prêmio CNI/SESI/SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, que aconteceu durante os meses de março e abril de 2018, no Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC), que fica localizado no Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON).

A primeira parada da itinerância da exposição que circularia por diversas capitais do país foi a cidade de Goiânia. É possível recordar que foi uma ótima oportunidade que surgiu para que a visita de estudantes acontecesse, pois era uma exposição de arte que se destacava pela ênfase na programação educativa que contemplava visitas mediadas, cursos, ateliês e ações direcionadas aos diversos públicos que frequentaram a exposição, entre eles professores, alunos das redes públicas e particulares, estudantes universitários e famílias.

Durante a visita à exposição os estudantes puderam ver todas as obras de arte expostas, bem como contaram com a ajuda de mediadores em várias delas. Os estudantes também tiraram suas dúvidas, ouviram sobre o processo de criação das obras, e também conheceram um pouco sobre a história de diversos artistas.

Figura 3 – Visita da escola ao museu de arte contemporânea



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 – Participação dos estudantes na ação educativa durante a visita da escola ao Museu de Arte Contemporânea



Fonte: Arquivo pessoal.

Este foi um exemplo prático de que o museu pode ser compreendido como lugar que se combinam a estética e a pedagogia, conceituando-se num contexto histórico de tempo e/ou espaço. Assim, os museus respondem algum aspecto do saber e utilizam-se do método visual como linguagem para tal transferência dos conhecimentos.

A mediação trouxe a possibilidade de elas visitarem a si mesmas, suas reflexões, suas construções de sentido. Assim, é fácil entender que a mediação pode favorecer o envolvimento dos visitantes de forma reflexiva, efetiva e intensa em relação aos temas abordados na exposição, porque parte do que os sujeitos trazem consigo para a apreciação.

Artes visuais e teatro

Deparo-me com meu portfólio ao revisitar minhas experiências enquanto artista visual/cenógrafo. Assim, observo e faço minhas reflexões sobre os diversos trabalhos que já realizei nesse lugar híbrido da cenografia. Em que o palco teatral

é caracterizado como um ambiente, que enquanto lugar da cena transita entre as artes visuais e o teatro.

O portfólio é um formato bastante utilizado no meio artístico para apresentar de modo compacto a produção que em um determinado período de tempo foi desenvolvida por um artista. Ele é organizado como um conjunto de fácil apresentação de registros documentais, imagéticos e informativos a respeito dos trabalhos artísticos selecionados. Além disso, assim como o portfólio proporciona ao artista uma oportunidade de apresentar seus trabalhos de modo coerente, ele serve para articular as produções de modo a observar e refletir sobre os processos e as pesquisas desenvolvidas por uma trajetória do fazer artístico.

Levando em consideração o portfólio como lugar para a reflexão do fazer artístico pelo artista, segue imagens fotográficas da cenografia dos espetáculos “Maurice”, obra de E. M. Foster, e “Yerma” de Frederico Garcia Lorca, ambos montados pela Cia de Teatro Sala 3.

Figura 5 – Fotografia do Espetáculo Maurice, Cia de Teatro Sala 3, 2015



Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Sala 3.

Figura 6 – Fotografia do Espetáculo Yerma, Cia de Teatro Sala 3, 2017



Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Sala 3.

Ao construir um portfólio é interessante que o artista possua uma compreensão mais ampla de seu trabalho e processos poéticos. A construção cenográfica vai além de um trabalho técnico.

Ela também é caracterizada como uma criação onde o cenógrafo “se expressa através de uma linguagem visual, e encena plasticamente um texto dramático ou outra proposta de espetáculo” (Mantovani, 1993, p. 13). Isso fica evidente ao observar os trabalhos de cenografia desenvolvidos para estes espetáculos.

Em “Maurice” a cenografia buscava colocar o público em confronto com a dureza da história de um romance que narra a vida de homem e suas paixões por outros rapazes, em plena Inglaterra em meados do século XX, uma sociedade que estava no auge da expansão econômica, e concomitante engessada em valores liberais, puritanos e patriarcais.

Já a cenografia de “Yerma” se apropria dos sentimentos de angústia e loucura, pois a personagem que empresta seu nome ao título da obra é uma mulher que vive o drama de não poder conceber um filho, busca de todas as formas tentar engravidar e enfrentar a indiferença do marido a sua aflição pessoal, sentimento este que a leva a insanidade total.

A cenografia teatral mediada pela ação educativa

Com o passar dos anos o teatro enquanto forma artística ou de expressão, mudou seu formato de ser elaborado enquanto espetáculo diversas vezes. Transcorrendo-se esse tempo o espaço cênico foi se modificando, e em um desses momentos os gregos antigos criaram espaços especiais para as apresentações teatrais.

Além disso, os métodos para elaboração das montagens em artes cênicas também foram se modificando. Surgiram então diferentes formas e estilos para fazer espetáculos teatrais, como por exemplo, a mímica, o teatro de sombras, teatro de bonecos, o teatro de máscaras, a ópera, o teatro de revista, a comédia, o drama, dentre outros.

A composição através de diversos elementos cênicos iniciou o que hoje se tem como a tradição do teatro. Alguns ou todos esses elementos juntos fazem com que a prática do teatro aconteça, podendo destacar: ator, dramaturgia, direção, texto, figurino, iluminação, maquiagem, objetos cênicos, cenografia, e finalmente o público.

Daqui para frente direcionemos nosso olhar para o elemento cênico: cenografia, utilizado especificamente na construção do espetáculo teatral.

A cenografia teatral corresponde ao conjunto de materiais e técnicas utilizados para definir o desempenho dramático no espaço da cena, ou seja, no palco. Constituindo que este é o espaço em que os atores interagem durante o espetáculo. Este espaço é montado e “decorado” de maneira a mostrar de forma literal, ou não, o tempo e lugar em que a história se desenvolve.

Dessa forma, Howard sugere que:

O teatro acontece sempre que existe um ponto de encontro entre atores e uma possível plateia. É no espaço medido desse encontro e na geração dessa interação que o cenógrafo cria sua arte. O espaço está silencioso, vazio e inerte, esperando a liberação para a vida do drama. (Howard, 2015, p. 27).

A criação do cenógrafo parte da premissa de ocupação desse espaço, gerando assim pressupostos poéticos e estéticos para a que o espectador utilize de criatividade e imaginação na construção de sentidos para si mesmo. Essa criação estética surge como um aparato para a encenação, onde “a linguagem da cenografia é a linguagem da arte, com um vocabulário comum: fala de volumes, espaços, cores, escalas e materiais não como conceitos abstratos, mas como caminhos práticos para decifrar o código dramático” (Howard, 2015, p. 261).

Um entendimento possível é o de ser uma pintura em movimento, composta pelos elementos da cenografia e emoldurada muitas vezes pela caixa cênica do teatro, espaço esse que se aproxima de alguma forma do museu e sua ação educativa, pois o teatro também acolhe uma multiplicidade dinâmica de sensações, histórias, experiências, performances, vivências e conhecimentos; lugar onde todos podem se encontrar e se reconhecer.

Em comum acordo Ratto (1999, p. 25) indica que “a proposta visual do espetáculo deveria sugerir e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo”. Aqui, portanto, volta-se dizer então, que a atmosfera da encenação teatral acontece quando há o encontro de atores e plateia. O espaço físico desse encontro caracteriza-se como o possível lugar para que o cenógrafo mostre sua arte, bem como sua construção imagética e plástica para aquela determinada produção teatral.

O trabalho de cenografia é complexo, sendo possível admitir que vários dados técnicos e práticos façam parte de todo um pressuposto de elaboração cenográfica, onde em sua realização várias questões fazem parte, e dentre elas pode ser citado: a visibilidade do espetáculo para o público, os elementos necessários pelos atores na cena, as medidas e o formato do palco e vários outros elementos envolvidos na montagem teatral.

A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional – o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes. (Mantovani, 1993, p. 6).

Fica evidente através destes autores que a cenografia é uma construção artística que se utiliza da junção de elementos para uma concepção específica, essa, enquanto imagem vai sugerir uma construção de sentido relacionado ao processo de apreciação na qual o público estará vivenciando naquele determinado momento enquanto assiste ao espetáculo teatral. Surge assim o entendimento de que se o espetáculo teatral vai de encontro ao que o público consegue entender a respeito do mesmo, a construção de sentido não é diferente entre o que o público vê nas paredes em um museu e o que espectador assiste sobre o palco de um teatro.

Partindo desse pressuposto, chega-se de forma mais clara ao ponto em comum entre museu e teatro na qual este texto se propõe a pensar, o vértice for-

mativo do processo de apreciação da obra de arte. Tecendo um comparativo entre produtos das linguagens artísticas, sendo eles, por exemplo, uma pintura em quadro ou um espetáculo num palco teatral; pretende-se pensar a mediação sob um mesmo ponto de vista, o de que a apreciação é visual e assim a imagem está presente independente da manifestação artística na qual o público aprecia naquele determinado momento.

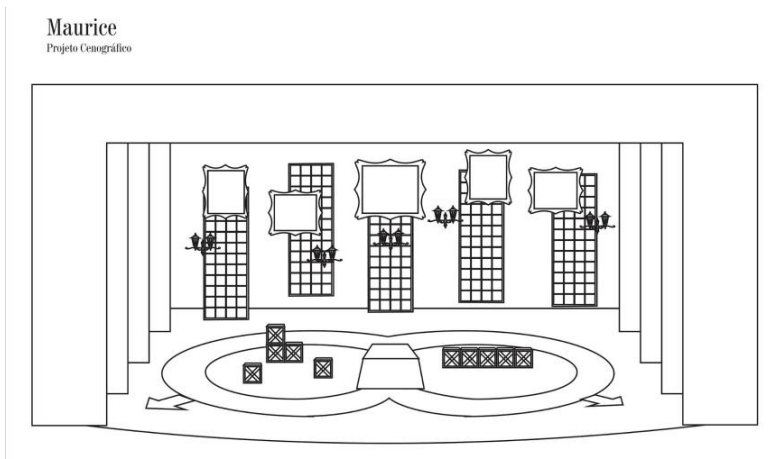
A percepção do mundo gera aprendizado. Essa afirmação é possível tendo em vista que a percepção se deve ao estímulo constante dos sentidos humanos, em que pesquisas sugerem que 75% são visuais, 20% auditivos e 5% são os outros sentidos. A evolução tornou os seres humanos cognoscentes – cognição que gera consciência – e isso se deve em grande parte ao fato de a percepção dos olhos e ouvidos, ser ligada diretamente ao cérebro humano, permitindo assim um alto nível de apuramento visual e garantindo a sobrevivência e a dominação do meio (Santaella, 2012).

Como posto, a cenografia está ligada diretamente ao compromisso de tornar “real” um processo de construção de sentido através de concepções formadas a partir da construção de imagens, que em um primeiro momento estão na produção do espetáculo e em seguida permeiam a interpretação dos espectadores durante a apresentação do espetáculo.

Para Aumont (1993) existe uma identificação quando se reconhece alguma coisa em uma imagem. Esse é um processo de ver e reconhecer alguma coisa ou o todo através de uma comparação com a realidade por meio da imitação. Dessa forma, se as imagens são feitas para serem vistas, cabe à cenografia um importante papel de considerar o sujeito que vê a imagem. O espectador e sua relação com a imagem sofrem diversas interferências de acordo com vários aspectos, dessa forma cabe ao trabalho de cenografia intervir sobre parte da proposta visual do espetáculo teatral. O início desse trabalho de intervenção da imagem cenográfica se dá nos esboços e projetos desenhados pelo cenógrafo, levando em consideração a proposta que se espera do espetáculo.

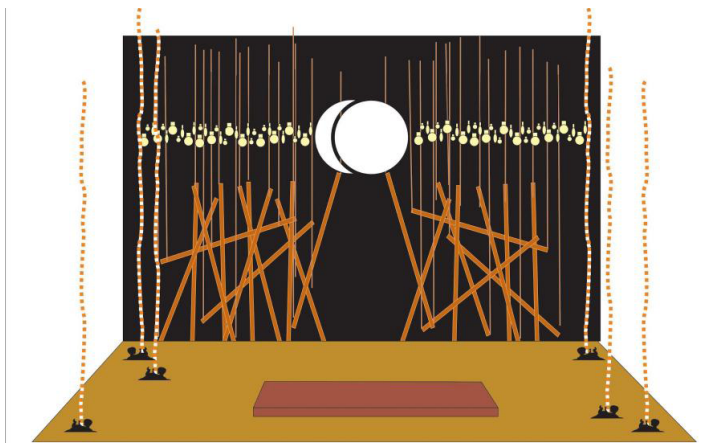
Para mostrar o início desse processo que se dá ainda no campo das ideias do cenógrafo ao construir seu trabalho, exponho a seguir dois desenhos ilustrativos que fiz dos trabalhos já citados anteriormente.

Figura 7 – Desenho da proposta de Cenografia do Espetáculo Maurice, Cia de Teatro Sala 3, 2015



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8 – Desenho da proposta de Cenografia do Espetáculo Yerma, Cia de Teatro Sala 3, 2017



Fonte: Arquivo pessoal.

Estes dois desenhos foram elaborados ainda durante o processo de concepção das cenografias para os espetáculos “Maurice” e “Yerma”. Ao visitar o processo dos trabalhos já realizados através do portfólio, é possível observar que a ideia do cenó-

grafo parte de uma construção visual. É um processo que busca responder de forma prática e conceitual de como gostaria que o espectador construísse seu próprio sentido partindo do que está ali no palco enquanto composição de técnicas, objetos, texturas, cores etc.

Em sua etimologia, a palavra teatro, tem origem no Grego *theatron*, sendo composta por *theasthai* que significa “olhar”, mais sufixo *tron* que denota “lugar”, significando assim de forma literal “lugar para olhar”.

Do ponto de vista perceptivo, o espaço refere-se, sobretudo à percepção visual e à percepção háptica (percepção ligada ao tato e aos movimentos do corpo); dessas duas percepções, é aliás a segunda que nos dá o essencial de nosso sentido de espaço, e a vista aprecia sempre o espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel. (Aumont, 1993, p. 212-213).

Dessa forma, de acordo com Aumont a percepção de um espaço não está ligada apenas à compreensão visual, mas pelo contrário, está ligada ao aspecto de se sentir ocupante desse espaço. Partindo desse pressuposto a noção de pertencimento do público em relação à cenografia teatral é rasa, ou até mesmo nula, uma vez que a experiência teatral não contempla essa apropriação do palco por parte do espectador.

Esse mesmo autor faz ainda outra colocação de que “a cenografia foi a apropriação, pelo teatro, de uma técnica pictórica de expressão do espaço a partir de um ponto de vista, a perspectiva.” Dessa forma a cenografia de fato está relacionada a um aspecto imóvel das pessoas na plateia, confirmando assim a ideia de que historicamente o espaço cenográfico teatral foi construído apenas para a complementação da cena através de pinturas em painéis no fundo do palco e completamente afastado da plateia.

A ação aqui proposta por meio da mediação vai completamente à contramão do afastamento entre a cenografia teatral presente no palco e a plateia. É levantado aqui que a mediação dever trazer conhecimento de forma interativa, agregando assim um processo formativo aos espectadores.

Deve-se entender o museu e o teatro como instituições que estão comprometidas com o processo formativo oferecido pela educação, desempenhando assim uma ação cultural no âmbito educacional. E sendo este um público escolar a visita a um espaço artístico-cultural mediado não deve representar ao estudante o mesmo que a escola já oferece.

Não são contínuas as relações entre museu e público escolar, as experiências geralmente são breves, sendo assim importantes as propostas de ações educativas pelas instituições culturais.

Essa ação deve estar sempre ancorada no entendimento de que os assuntos estudados nesse processo formativo dentro da especificidade do museu traz enriquecimento social e cultural, tanto no campo individual e/ou coletivo. O trabalho proposto em uma ação educativa em um museu tem como objetivo através da mediação trazer ao visitante oportunidade de alargar por meio da educação o conhecimento e reconhecimento de sua identidade.

Dessa forma, a afirmação de Santos (1993, p. 86) é de que “o objetivo primordial, entretanto, não é transformar os Museus e estabelecimentos educacionais, mas encontrar o seu papel adequado na educação, destacando-se, principalmente a educação primária”, buscando desta forma o desenvolvimento da comunidade. Assim, o museu em sua ação educativa deve ser uma experiência especial e estimulante onde se proponha o desenvolvimento crítico da sociedade possibilitando leituras de mundo, ampliando o conhecimento do visitante.

A mediação cultural não é uma ação fácil, pois, ao mesmo tempo em que exige um olhar do mediador atento às obras e ao que já foi escrito sobre elas, determina um olhar sobre os leitores com seus repertórios, subjetividades e contextos particulares, mesmo que sejam da mesma faixa etária, alunos de uma mesma escola. (Martins, 2011, p. 315).

Pensando novamente na experiência dos estudantes durante visitação ao Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC) à Exposição de Arte do Prêmio CNI/SESI/SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas em 2018, é possível observar quando Vygotski (2004) sugere que a criança em seu processo de apropriação de conhecimento tem sempre uma história que antecede sua chegada aos espaços formais de aprendizagem, pois já possuem conhecimentos sobre diferentes assuntos elaborados a partir de experiências em diversos momentos e lugares, como na família, grupos religiosos, e diversos outros espaços coletivos de interação social.

Dessa forma é possível ver através da concepção vigotskiana que a mediação que se dá entre indivíduo e sociedade acontecem por meio da linguagem, seja ela qual for. Naquele dia as crianças ficaram admiradas e extasiadas com a grandeza de cada trabalho ali exposto, além da poética e estética que cada obra de arte trazia aquele lugar que não conheciam. O que viam ali trazia traços do que já haviam

visto em outros momentos ou lugares que conheceram em outros momentos, no entanto o que experienciaram era diferente, a linguagem com que todo aquele conhecimento chegou era totalmente diferente.

Voltando ao que foi visto anteriormente sobre a visitação dos estudantes ao Museu de Arte Contemporânea, onde estive vivenciando juntamente a elas uma proposta de mediação por meio da ação educativa é possível observar que o conhecimento esteve naquela ação assim como durante as aulas de artes visuais em sala de aula.

A mediação cultural pode ser o espaço da conversação, da troca, do olhar entendido pelo olhar de outros que não elimina o do sujeito leitor, seja ele quem for... Sem intercessores, talvez nosso olhar poderia ficar amarrado à beleza da arte na reprodução da realidade, como se ela isso almejasse. [...] O convite da mediação não é a adivinhação ou a explicação, mas a decifração, a leitura compartilhada, ampliada por múltiplos pontos de vista. (Martins, 2011, p. 315).

Desse modo, a arte é um instrumento voltado para o conhecimento, e os sentimentos provocados por ela, seja fazendo ou apreciando-a, superam as emoções comuns, que podem de alguma maneira ser expressas de forma simples. Vygotsky (2001, p. 57) diz que “A arte é trabalho do pensamento, mas de um pensamento emocional inteiramente específico [...]” e ainda acrescenta na mesma linha de raciocínio que “[...] a arte parte de determinados sentimentos vitais, mas realiza certa elaboração desses sentimentos [...] que consiste na catarse, na transformação desses sentimentos em sentimentos opostos, nas suas soluções [...]”. (Martins, 2011, p. 309).

Um exemplo prático da possibilidade da mediação através da cenografia é a exposição do programa televisivo Castelo Rá-Tim-Bum, produzida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo em parceria com a TV Cultura/Fundação Padre Anchieta.

O Castelo Rá-Tim-Bum foi uma telessérie infantojuvenil e educativa brasileira, produzida e exibida pela TV Cultura entre 9 de maio de 1994 e 24 de dezembro de 1997. Cada capítulo do programa, o personagem Nino recebia três amigos em um castelo mágico repleto de coisas curiosas, a partir daí os quatro viviam verdadeiras aventuras naquele espaço que era como cômodos de um castelo, mas cheios de encanto, fantasia e curiosidades.

Figura 9 – Foto do Programa Castelo Rá-Tim-Bum



Fonte: Divulgação / Fundação Padre Anchieta / TV Cultura.

Figura 10 – Foto da Exposição do Castelo Rá-Tim-Bum no Museu da Imagem e do Som de São Paulo



Fonte: Divulgação / Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

A exposição aconteceu de julho de 2014 a janeiro de 2015 no edifício do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e contou com um material editorial que apresentou diversas informações a respeito do processo de pesquisa e montagem, além de várias fotos e curiosidades dos personagens do programa televisivo.

Transcorridos vinte anos, o Museu da Imagem e do Som, com o apoio da TV Cultura/Fundação Padre Anchieta (FPA), tem o prazer de apresentar Castelo Rá-Tim-Bum – A exposição, que recria seus diversos ambientes e proporciona uma visita imersiva em meio a peças do acervo – muitas delas recuperadas e restauradas pelo MIS –, como objetos de cena, fotografias, maquetes, croquis e figurinos dos personagens, além de trechos do programa. (Museu da Imagem e do Som, 2014, p. 20).

Ainda no material editorial da exposição é interessante observar o que a curadoria diz a respeito de parte do seu trabalho de conceber e montar a exposição.

A segunda missão a que se propôs a curadoria foi captar a essência de cada um dos espaços do Castelo e criar uma experiência imersiva e interativa, e isso somente seria possível a partir da reconstrução – com a tecnologia de hoje – dos muitos detalhes que formavam esse caldeirão arquitetônico que mesclava elementos de diversos períodos históricos e compunham, de forma bastante lúdica, esse programa que se destacou também pela qualidade dos 21 temas levantados e arrebatou fãs de diversas gerações. (Museu da Imagem e do Som, 2014, p. 20).

É possível observar através desse fragmento do material editorial da exposição que, existe uma preocupação quanto ao convite para que o público sinta de fato uma experiência de imersão no espaço fictício do programa televisivo. A reconstrução de cada espaço do castelo e seus detalhes se propõe a um passeio pelo programa por meio do habitar desses espaços, que antes existiam apenas no imaginário do telespectador. Portanto, as imagens que eram antes mediadas por meio virtual da TV, agora são medidas através de uma remontagem destes espaços, e durante a visita podem ser experimentados pelo público numa relação de percepção visual e espacial.

A partir da análise dessa exposição de arte é possível observar que a cenografia opera em uma importante função de permitir que o apreciador se sinta parte desse lugar construído. Se nós voltamos então ao que já foi aqui colocado sobre o contexto da cenografia teatral é possível fazer uma comparação de que após a apreciação de um espetáculo é interessante permitir ao espectador que, antes estava na plateia, subir no palco e vivenciar aquele espaço de atuação dos atores. Essa experiência de imersão utiliza então do dispositivo teatro ao invés do museu para permitir uma experiência de vivência visual e espacial, se apropriando após

o espetáculo da ação educativa praticada em museus numa dinâmica de mediação com os espectadores no palco invertendo então o lugar de onde se vê a imagem e conseqüentemente a construção de sentido.

Últimas considerações

Faz-se relevante problematizar, neste sentido, a cenografia teatral enquanto espaço para a mediação de imagens em um espaço. Dessa forma a ação educativa aqui proposta é um pensamento inicial em relação ao deslocamento para o teatro, da atividade de mediação cultural vinculada aos processos de construção de sentidos em museus, a partir do contexto da leitura de obras de arte. Assim, o deslocamento da proposta formativa dessas ações para espaços teatrais atuam como práticas produtoras de sentidos nestes novos dispositivos.

Este caminho formativo na qual se propõe a prática da mediação por meio da ação educativa em cenografia teatral é inovador, já que nas artes da cena, geralmente, o público está ligado ao processo de apreciação enquanto simples espectador que ocupa seu lugar de contemplação.

Ao pensar, portanto, a possibilidade de uma construção de ação educativa para que o público adentre o espaço do palco e vivencie a cenografia do espetáculo várias questões devem ser pensadas e refletidas, dentre elas é importante elaborar um plano que consiga definir o público a ser trabalhado, o conceito da cenografia teatral enquanto estética e poética, o contato significativo entre público e elementos cenográficos, o oferecimento de elementos teóricos e visuais para a leitura e reflexão do espaço cenográfico, e finalmente, proporcionar por meio da criação plástica a imaginação.

Dessa forma, deve-se ter em mente que uma proposta de ação educativa para a cenografia teatral deve ser desenhada de acordo com o perfil do grupo que participará, no entanto o meio de aproximação formativo entre público e mediação será sempre o visual, dialogando com o tema do espetáculo e seus desdobramentos cenográficos conceituais, poéticos, práticos e estéticos.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Candido C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- BARBOSA, A. M. (org.) *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 6.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- HOWARD, P. *O que é cenografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- MANTOVANI, A. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- MARTINS, M. C.F. D. Arte, só na aula de arte? *Educação*, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Castelo Rá-Tim-Bum: a exposição*. São Paulo: MIS, 2014.
- RATTO, G. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- SANTAELLA, L. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTOS, M. C. M. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. 2 ed. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.
- SANTOS, M. C. M. Museu e educação: conceitos e métodos. In: *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.
- VYGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MULHERES VISÍVEIS: UMA ENTREGA PRA VOCÊ

VISIBLE WOMEN: A DELIVERY FOR YOU

Maria Antonieta Vilela Mendes¹

Resumo

Este texto trata da metodologia do processo de pesquisa dedicado à criação e análise do trabalho cênico intitulado “Mulheres visíveis: uma entrega pra você”, que consiste na realização de performances na forma de “entregas de dança” que corporificam histórias de mulheres que sofreram algum tipo de violência. O estudo investiga as capacidades que a obra cênica possui de sensibilizar a conscientização da violência contra a mulher. Tendo em vista que a pesquisa lida com questões de gênero, racialidade e processo de criação, a metodologia da pesquisa performativa-qualitativa tem se apresentado como importante instrumento metodológico para a lida com a prática como guia de pesquisa, tendo em vista que além do trabalho prático, a pesquisa utilizará as apresentações de performances de dança contemporânea em estações de metrô do Distrito Federal e posterior diálogo com o público interlocutor como meio de compreender os diferentes graus de sua reverberação.

Palavras-chave: violência contra a mulher; feminismo; performance; dança.

1. Maria Antonieta Vilela Mendes é mestranda em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás. Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança (2008) pela Universidade Federal da Bahia. É Bacharela e Licenciada em Dança (2003) pela Faculdade de Artes do Paraná e Bacharelado e Licenciatura em Educação Física (2003) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Possui Curso técnico que forma bailarino para corpo de baile (1999) da Escola de Danças do Teatro Guaíra (Curitiba-PR). É professora de dança e coreógrafa desde 1999.

Abstract

This text deals with the research process methodology dedicated to the creation and analysis of the scenic work entitled “Visible women: a delivery for you”, which consists of performing in the form of “dance deliveries” that embody stories of women who have suffered some kind of violence. The study investigates the capacities of the scenic work to raise awareness of violence against women. Considering that the research deals with gender issues, raciality and the creation process, the methodology of performative-qualitative research has been presented as an important methodological instrument for dealing with practice as a research guide, considering that in addition to the practical work, the research will use presentations of contemporary dance performances in subway stations of the Federal District and subsequent dialogue with the interlocutor public as means of understanding the different degrees of its reverberation.

Key words: Violence against women; Feminism; Performance; Dance.

Seria a dona do seu corpo. Riria quando lhe falassem sobre o seu papel na sociedade, pois saberia que papéis de gênero são os absurdos ensinados com o claro intuito de tão somente encaixá-la numa sociedade que a silencia. Medos? Sim, teria um: de não ser feliz.

(Suxberger, 2018, p. 69)

Como mulher, deparei-me com a violência inúmeras vezes durante a vida, algo me incomodava ao passar por situações de violência, mas estavam tão imbricadas no cotidiano que eu mal as identificava, e definitivamente não sabia dar nome à elas. Em diversas situações denunciei a violência... mas não sabia como nomeá-la, parecia indignação gratuita. Eu demorei a entender que a violência acontece o tempo todo contra a mulher, aprender a nomeá-la é um privilégio, pois a partir desse entendimento é que temos a oportunidade de reconhecê-la e combatê-la. A psicóloga Waleska Zanello, traz em seu livro um trecho que pode traduzir bem o que quero apontar aqui: “...ao nomear certos processos ainda invisibilizados, podem alterá-los, provocando aquilo que Ian Hacking denominou de loopin effect. Nomear é objetivar, é re-presentar, é tornar possível falar disso, ao invés de simplesmente viver isso” (Zanello, 2018, p. 10). A feminista ainda afirma:

Creio que a publicação do conhecimento científico pode ser uma forma de intervenção social... o saber, sobretudo nas ciências humanas, têm o potencial de nomear mal estares e sofrimentos, podendo visibilizar, traduzir, certas questões para as próprias pessoas implicadas nos processos descritos. (Zanello, 2018, p. 11).

Assim como a juíza Rejane Jungbluth Suxberger publicou as histórias das Marias em seu livro: *Invisíveis Marias: histórias além das quatro paredes*, que são relatos de histórias reais de violência contra a mulher, a partir da sua experiência na magistratura, a feminista Valeska Zanello acredita que a publicação científica pode ser uma forma de intervenção social. Fica nítido o ponto de partida dessas duas mulheres: a sensibilização para com a violência contra a mulher como um problema social: a violência contra a mulher.

Assim como essas duas mulheres autoras, refletindo sobre como essas “Marias” podem tornar-se visíveis e levando em conta que muitas vezes não se percebem como vítimas, mas como responsáveis e merecedoras da violência sofrida, penso que uma forma de se perceberem como cúmplices, violentadas ou violentadores (as), seja escutar histórias reais de outras vítimas, se percebendo na história narrada e entendendo seu papel no processo de violência. Nesse estudo, trataremos da sensibilização a partir da dança. O historiador da arte Ernst Hans Gombrich, em seu livro intitulado “texto - A Arte e ilusão” (1995), traz a respeito das formas de comunicar: “Toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida” (Gombrich, 1995, p. 410). A mensagem está disponível para todos, em todos os cantos. Está tão disponível, invisível e intrínseca à existência feminina que muitas vezes somente é legitimada como violência quando torna-se uma violência física.

Trago alguns dados para situar melhor o leitor. Apenas no ano de 2019, de acordo com a Secretaria de Segurança Pública do Distrito Federal, foram registrados 16.549 crimes de violência doméstica, 666 crimes contra a dignidade sexual - estupro, estupro de vulnerável e Importunação sexual -, e 33 crimes de feminicídio - mortes em razão da condição de sexo feminino. O perfil da mulher vítima de feminicídio em média tem 36,2 anos e 85% dos casos ocorrem dentro

de casa. Segundo os dados do Fórum de Segurança Pública,² que têm como fonte os boletins de ocorrência das Polícias Cíveis das 27 Unidades da Federação, apenas entre março de 2020, mês que marca o início da pandemia de covid-19 no país, e dezembro de 2021, último mês com dados disponíveis, foram 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino. Se considerarmos que 52% das vítimas não denunciam a violência, os números são absurdamente maiores.³

As razões por não realizarem a denúncia são inúmeras, mas muitas vezes, segundo o livro da juíza Rejane Suxberguer - *Invisíveis Marias* - acham-se merecedoras da violência. Tanta carga de culpa as mulheres recebem durante sua existência. Ao longo da vida, “ser mulher” pode significar muitas coisas, a depender das relações que são estabelecidas e com quem. Na obra “*The traffic in women*”, Gayle Rubin (1975) parte do argumento de que “um negro é um negro, ele só vem a ser escravo em certas relações”. Da mesma maneira, “uma mulher é uma mulher, ela só vem a ser uma doméstica, esposa, coelhinha da Playboy, prostituta etc. sob certas relações.” (Zanello, 2018, p. 41). Para complementar ainda, trago uma frase de Gombrich (1995) do seu texto *Arte e Ilusão*: “não há realidade sem interpretação” página 387). Quando analisa as abstrações dos sons que o galo faz e principalmente como são reproduzidos pelos seres humanos em realidades/linguagens diferentes. Há sons e fonemas diferentes para cada lugar onde o galo canta, mas o som que emite é o mesmo. O galo é um galo... um negro é um negro, e uma mulher é uma mulher. Pois aqui falamos do cocoricó do galo, não abordamos a fonética do som, ou o que cada um ouve do cacarejar do galo, mas o sentido e suas relações é que fazem a diferença.

A primeira coisa que me vem à cabeça quando penso em “metodologia de pesquisa”, e em algo que eu possa relacionar com a minha pesquisa em andamento, é pensar no método empregado na criação de meninas. Como algo tão opressor e potente pode vestir um figurino do cotidiano? Como é possível continuar oprimindo mulheres de forma tão esmagadora e nos mantermos cúmplices desse processo? Segundo a feminista e escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie

2. [Violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf](#) ([forumseguranca.org.br](#)).

3. Segundo pesquisa do DataFolha – Maioria das mulheres não denuncia seu agressor à polícia | GZH ([clicrbs.com.br](#)).

(2019), “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.”

O trabalho cênico “Mulheres visíveis: uma entrega pra você”, consiste em realizar coreografias, na forma de “entregas de dança” sobre histórias reais de mulheres que sofreram algum tipo de violência - física, psicológica, moral, sexual ou patrimonial. Para organizar essas histórias como obra coreográfica, será utilizado o livro: “Invisíveis Marias - Histórias além das quatro paredes”, da juíza do TJDF, Rejane Jungbluth Suxberger (2018). Nesta obra, a magistrada narra histórias de violência doméstica com as quais se deparou em seus onze anos de magistratura, compartilhando sentimentos que desafiam os que se aventuram pelo sistema de justiça criminal e lutam para permanecer sensíveis a isso. Permitir-se conhecer esses dramas é compartilhar o desabafo de quem se recusa a perder a humanidade. A autora afirma: “Espero que as histórias possam dar voz a tantas invisíveis Marias”. E é com o intuito de sensibilizar a sociedade sobre este problema, que converteremos os dramas reais descritos no livro em coreografias.

Para a construção das coreografias a serem apresentadas, foram selecionadas três bailarinas, sendo duas mulheres negras e uma branca. Mantendo assim a majoritariedade negra entre as intérpretes, já que representam a maioria das vítimas de violência. “O que a frieza dos números deixam evidente é que a raça é determinante para as histórias dessas mulheres que sofrem violência...” Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 61% das mulheres que sofreram feminicídio em 2018 são negras. Raça e gênero são fatores que vulnerabilizam ainda mais essas mulheres.

As três residem em Brasília, têm entre vinte e três e trinta anos e desenvolvem atividades relacionadas à dança na cidade.

No início da pesquisa de movimento, cada dançarina trouxe uma sequência que lhe fosse familiar, que o corpo de cada uma delas ficasse à vontade na execução de movimentos. Tivemos uma sequência de dança contemporânea, uma segunda composta de movimentos de dança afro e dança contemporânea e a terceira com movimentos de locking, segundo a bailarina. A partir dessa sequência, como coreógrafa, pedi que pensassem em alguma situação de violência que já tivessem vivenciado e repetissem a sequência pensando na mesma situação. A partir daí, a coreografia começa a tomar forma, com a repetição de movimentos

e variação de tempos. Tudo direcionado a partir da história que escolheram apresentar e da sensação ao lembrar da violência que sofreram. A escolha por apresentações de solo, como relatado nas histórias escolhidas para serem apresentadas, as vítimas de violência sofrem sozinhas durante muito tempo. É uma atividade completamente solitária, situação que não compartilham com ninguém, principalmente por vergonha e medo.

Os casos narrados no livro, que foram selecionados pelas bailarinas após a leitura e discussão, tiveram trechos destacados e organizados para apresentar as histórias de forma simples e sucinta para o interlocutor. Após o estudo, escolhas das frases e trechos, o texto foi decorado e “anexado” à sequência de movimento que cada bailarina tinha pré-estabelecido, ao recitar a história enquanto executava os movimentos, dança e fala foram adequando-se uma à outra, reorganizando limites às duas, de forma que uma pudesse complementar, destacar e dar voz e espaço à outra. Todo esse desenvolvimento foi direcionado por mim, no papel de coreógrafa, até que sequência e história pertencessem a cada bailarina, a cada personagem. Os áudios foram gravados pelas próprias dançarinas em estúdio, servindo de trilha sonora para cada solo de dança, com duração aproximada de dois minutos cada. Pois, como serão apresentados nas estações do metrô, é possível que os interlocutores assistam a coreografia sem perder seus horários de trabalho ou voltar para casa. Os espectadores serão abordados pelas dançarinas nas estações de metrô, e vão receber um fone de ouvido com a narração de uma das histórias de violência, enquanto assistem à performance apresentada, que reforça o que está sendo contado no áudio. As “entregas de dança” irão acontecer em estações de metrô da região do Entorno do Distrito Federal. A escolha por disponibilizar a trilha sonora apenas pelo fone de ouvido, é que torna a apresentação um acontecimento direcionado, como um pedido de socorro que essas mulheres estão fazendo, como se essa responsabilidade fosse daquele interlocutor que recebe, já que ninguém ao lado tem acesso a história. É como uma encomenda, direcionada a determinada pessoa. Os lugares de apresentação nas estações de metrô tem diversas restrições, não permitindo apresentações dentro dos trens, nas plataformas e nem que dificulte o trânsito dos passageiros.

Intuindo uma sensibilização a um tema tão importante da nossa sociedade: a violência contra a mulher, a pesquisa aqui anunciada pretende também com-

preender se o processo de sensibilização por meio da dança se efetiva e em qual grau. Para tanto, as pessoas que receberem as entregas de dança serão abordadas no prazo de dois a cinco dias posteriores às apresentações, via telefone, proporcionando assim um tempo de “acomodação da dança” no receptor. A ideia é realizar perguntas abertas, permitindo assim que o receptor da coreografia compartilhe suas percepções da experiência de forma mais livre.

As perguntas e a quem perguntas

A “entrega de dança” se constitui como uma forma individualizada, que permite a experiência direta do corpo da artista com o espectador com um tema que é debatido de forma tão recorrente em vários âmbitos da sociedade - mídia, escola e demais instituições -, mas que ainda não teve fim. Pensando que os homens compõem a maioria da parte violentadora, e que esses violentadores têm um perfil definido como “homem comum”, “a gente tem como padrão de agressor de violência doméstica uma pessoa que trabalha, tem uma vida social, é primário e de bons antecedentes. Na maioria dos casos, a gente tem esse padrão de agressor de uma pessoa normal.”⁴ A pesquisa revela que, segundo dados de 2006 a 2010 da Organização Mundial de Saúde, o Brasil está entre os dez países com maior número de homicídios femininos. Esse dado é ainda mais alarmante quando se verifica que, em mais de 90% dos casos, o homicídio contra as mulheres é cometido por homens com quem a vítima possuía uma relação afetiva, com frequência na própria residência das mulheres.⁵

Dividiremos o público receptor em dois grupos: um de mulheres e outro de homens, repartindo as apresentações das performances em 50% para cada grupo, para posteriormente realizar a análise comparativa dos dados. Pretendo identificar se é possível a sensibilização do público a partir das coreografias apresentadas/da obra de arte. Ao optar pela aplicação de entrevistas após as apresentações, tenho o objetivo de analisar o entendimento a respeito do nível de percepção da violência contra a mulher, coletando informações que visam descrever uma situação, caracterizando assim o processo de pesquisa qualitativa.

4. Especialistas traçam perfil de agressores de mulheres; identifique características abusivas em 5 pontos | Rio de Janeiro | G1 (globo.com).

5. Violência Contra a Mulher – NÃO SE CALE (naosecale.ms.gov.br).

Após a abordagem pela dançarina, a depender da aceitação ou não da “entrega de dança”, a coreografia será apresentada para o interlocutor escolhido. Assim que a entrega for finalizada, o observador passa seu contato telefônico para um membro da produção, que entrará em contato via telefone para realização da entrevista. As perguntas formuladas foram pensadas a partir de pesquisas realizadas pelo Senado e pelo Fórum de Segurança Pública - pesquisas bienais que levantam dados da violência contra a mulher a partir de entrevistas via contato telefônico, contemplando dados empíricos com perguntas que são analisadas a partir da percepção de cada mulher entrevistada. Vale lembrar que essa pesquisa foi realizada apenas com mulheres, e as performances serão apresentadas para o público feminino e masculino. Também serão analisadas as reações instantâneas, logo após as apresentações, o que vai auxiliar na edificação das perguntas a serem realizadas via telefone. A partir da análise dessas pesquisas, até o presente momento foram formuladas as seguintes perguntas:

1. O que você achou da apresentação que experienciou na estação no metrô?
2. Há algo que gostaria de dizer para a mulher que você ouviu/viu dançar?
3. Há algo que você sentiu vontade de dizer ou que pensa ser importante verbalizar?

As performances serão apresentadas no período de duas semanas, nas estações Feira, Guará, Arniqueiras, Águas Claras, Concessionárias, Praça do Relógio e Taguatinga Sul, regiões do entorno do Distrito Federal. Destacando que Ceilândia é a região que as mulheres são mais violentadas no DF. Essas estações recebem linhas do metrô que levam a essa região. Cada uma das três dançarinas fará em média sete a dez entregas de dança por dia, somando um total de duzentas apresentações. A partir das informações coletadas, será realizada uma análise comparativa, que consiste em estabelecer comparações entre o material coletado, a fim de compreender e apresentar diferenças ou semelhanças.

Invisível

A palavra “invisível”, tem permeado essa pesquisa em diversos momentos. Ao procurar sua definição, deparei-me com as seguintes palavras: “que, por sua natureza, não tem visibilidade, que não corresponde a uma realidade sensível” (Invisível, 2019).

Durante a minha infância, entre as décadas de oitenta e noventa, tinha uma brincadeira que sempre estava presente em momentos recreativos. O nome dela era (ou ainda é) “poder”. Atividade que se resume ao exercício da imaginação. Vale responder como quiser a pergunta: “Se você tivesse um poder, qual seria?”, além de apresentar seu poder, era necessário descrever o que você faria se o obtivesse. As respostas eram diversas, muitos gostariam de voar e sempre tinha alguém que desejava ser invisível. Recordo das justificativas para almejar esse “poder”, normalmente essa escolha era feita para observar pessoas em situações privadas ou ter acesso a informações confidenciais de alguém, resumindo-se a atos socialmente não toleráveis, que se fossem realizados de forma visível, seriam punidos. Já com os homens era diferente, a sociedade patriarcal e instituições como a igreja foram tornando as violências invisíveis e responsabilizando mulheres pela prática. A violência contra as mulheres está tão mesclada na vida em sociedade, que acabou por ficar invisível ao ser naturalizada. “A violência doméstica está impregnada na nossa sociedade de tal forma que ela está invisível.”⁶

Muitas mulheres não denunciam a violência pois não a legitimam como tal, diversas vezes sentem-se culpadas e merecedoras de castigos, agressões verbais e físicas. Acreditam que merecem ser castigadas e responsabilizam-se por tudo de ruim que acontece em suas relações. A cultura da violência é passada de geração em geração, meninas e meninos repetem aquilo que vivenciaram, tornando difícil a saída desse ciclo violento. Muitas meninas passam da violência sofrida por seus pais para maridos violentos. Ela se torna parte da vida, dos acontecimentos cotidianos, aquilo que nos envolve de tão perto e desde sempre que acabou por se tornar invisível. As igrejas e as religiões criam um ambiente favorável a violência e submissão das mulheres,

tudo passará por um código, pintaremos o sentimento religioso de todas as cores do mundo. Não é mais necessário dizer que “se Deus não está, tudo é permitido”. É exatamente o contrário. Pois com Deus é que tudo é permitido. Não só moralmente, pois as violências e infâmias encontram sempre uma justificativa sagrada. (Deleuze, 1981, p. 5).

Ao selecionar histórias reais para a elaboração das performances, é importante lembrar que há diversas versões de uma mesma história. Quando falamos so-

6. Especialistas traçam perfil de agressores de mulheres; identifique características abusivas em 5 pontos | Rio de Janeiro | G1 (globo.com).

bre violência contra a mulher e quando afirmo ser um tema recorrente, comum aos nossos ouvidos, parece sempre que são acontecimentos em uma terra longínqua, com personagens animados e finais já resolvidos. Mais uma vez trago a autora nigeriana Chimamanda Adichie (2019), que traz uma reflexão importante em seu livro: “Os perigos de uma única história”. Ela nos conta a respeito de como as histórias entram em nossas vidas, e como somos vulneráveis a conhecer uma única versão da história, e de nossa capacidade de acreditar nelas, principalmente quando crianças. Se uma criança conhece apenas uma história de mulheres violentadas, é grande a probabilidade de ela acreditar que aquilo seja a verdade a respeito da relação das mulheres com a sociedade. A autora nos traz um caminho de como “construir uma verdade”,

uma única história cria estereótipos, e o problema com os estereótipos é que não é que eles sejam mentira, mas é que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se uma única história. A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil, enfatiza como nós somos diferentes, ao invés de como somos semelhantes. (Adichie, 2019, p. 13).

Refletindo a respeito da representação da violência em forma de dança, pensando em maneiras de transformar essa mobilização contra a disseminação da violência contra a mulher em movimento, movimento em performance, performance em entrega. Pensar na relação entre performer e público, público e afetação, afetação e entrevista, entrevista e análise, análise em artigo. De início, para a elaboração das performances, as próprias performers responderão às perguntas da entrevista, que foi previamente elaborada para os receptores das danças. A leitura e escolha da história, da movimentação e da trilha sonora trabalham juntas para proporcionar a sensibilização do espectador. Para essa elaboração, usaremos Deleuze:

A primeira condição é a de isolar a Figura. O figurativo (a representação) implica, de fato, em relacionar uma imagem a um objeto e buscar ilustrá-lo; mas ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado. Isolar é então o modo mais simples, necessário, mas não o suficiente, para romper com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração, liberar a Figura: para deter-se no fato. (Deleuze, 1981, p. 2).

Pensando na organização de todos esses “esquemas”, bailarinas, trilha, figurino, coreografia, como as figuras da citação acima, trabalhando performaticamente para evidenciar o fato: a violência contra a mulher e seus atores.

A entrega

A internet, algo tão popular hoje em dia, nos proporciona momentos de interação, aquisição, pesquisa de preço. Você adquire um produto pelo celular e ele chega na sua casa endereçado a você. Se tem seu nome na caixa, significa que mais ninguém pode abri-la, até você chegar em casa, aquele pacotinho com algo dentro vai aguardar você. Pode ter sido algo que você comprou ou uma encomenda que alguém adquiriu especialmente pra você. É um momento importante, primeiramente você olha a embalagem, tentando lembrar se foi algo que você comprou, onde e o motivo. Pode ser uma conta também, seu tempo na nuvem materializado em números. Ao abrir, tudo faz sentido, as memórias ativadas na tentativa de materializar o que habita a embalagem se fazem reais no objeto recém-chegado. No caso das entregas de dança, ela chegará como algo inesperado, não solicitado. Após a abordagem da bailarina, a coreografia será apresentada ao espectador, como uma encomenda pensada individualmente, procurando sensibilizar essa pessoa para as situações de violência vividas pelas mulheres.

A expressão dessas violências, a partir do momento em que forem dançantes, podem ou não sensibilizar o espectador. Gombrich nos fala a respeito do entendimento a partir da obra de arte. “Não sei exatamente o que seja boogie-woogie, mas a pintura de Mondrian me explica” (Gombrich, 1995, p. 392). O entendimento da violência pode ou não acontecer, mas é possível que a performance elucidada alguns pontos a quem assiste.

Ao mesmo tempo, o bailarino Martin Randy nos traz uma abordagem a respeito da obra de arte:

Trabalho, não no sentido de cumprir uma função ou transmitir uma mensagem, mas trabalhar no sentido de uma formação de ações realizadas sobre uma relação de objetos. Este é o trabalho em uma obra de arte. A dança é uma intrusão no espaço e o que ela desloca é sentido como um novo ambiente espacial entre dançarino e público. Uma pintura também move a orientação visual. Assim, em um sentido literal, a arte funciona e, ao trabalhar, produz efeitos. (Martin, 1995, p. 64).

Ainda Martin, da sua perspectiva de bailarino:

Esperamos que, no momento da performance, o que os dançarinos produzem possa mover o público da periferia para o centro do palco. O corpo público sai do teatro com o movimento em direção à vanguarda intacto. Ao estimular a vida cinética do público, ao privilegiar a possibilidade de ação de seus corpos, a dança vive além do palco. Se os movimentos sociais pudessem encarnar esse desejo, então o potencial político da dança poderia ser realizado. (Martin, 1995, p. 66).

Assim, espero que a partir das apresentações de dança, seja possível identificar a sensibilização do interlocutor para com a violência contra a mulher. E a partir dessa sensibilização, produzir dados empíricos sobre uma possibilidade da obra de arte.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras, 2019.
- FORUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Violência contra as mulheres em 2021*. Disponível em: [violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf](https://forumseguranca.org.br/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf) (forumseguranca.org.br). Acesso em: 05 mai. 2022.
- FORUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil. 2021*. Disponível em: [relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf](https://forumseguranca.org.br/relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf) (forumseguranca.org.br). Acesso em: 15 jun. 2022.
- GOMBRICH, Ernest Hans. Da representação à expressão. In: *Arte e ilusão: um estudo da representação pictórica*. Martins Fontes: São Paulo, 1995, p. 383-415.
- GOVERNO DO ESTADO – MATO GROSSO DO SUL. *Não se Cale*. Disponível em: [Violência Contra a Mulher – NÃO SE CALE](https://naosecale.ms.gov.br/) (naosecale.ms.gov.br). Acesso em: 20 jun. 2022.
- INVISÍVEL. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2023-05-19 12:46:08]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/invisivel>. Acesso em: 19 mai. 2023.
- MARTIN, Randy. *Social Text. Dance as a Social Movement*. Published by: Duke University Press: (Autumn, 1985), n. 12, p. 54-70.
- RELATÓRIO DE PESQUISA. Sepo – 03/2005. *Violência doméstica contra a mulher*. Disponível In: RELATÓRIO DE PESQUISA (senado.gov.br). Brasília: março de 2005. Acesso em: 06 mai. 2022.
- SUXBERGER, Rejane Jungbluth. *Invisíveis Marias: histórias além das quatro paredes*. Brasília: Trampolim, 2018.
- ZANELLO, Waleska. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.

DEMÔNIOS. UMA ANÁLISE DA DIREÇÃO DE ARTE PELA LENTE CONTRASSEXUAL

DEMONS. AN ANALYSIS OF ART DIRECTION THROUGH A COUNTER-SEXUAL LENS

João Pedro Bento Ribeiro¹

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira²

Resumo

O presente texto se trata de análise da Direção de Arte presente na obra performática *Demônios* (2018), realizada pelo coletivo teatro Pombagira e coproduzido pelo Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo (USP). O trabalho foi analisado por meio da lente da teoria contrassexual tecida por Paul Preciado, como forma de indicar as potências que irrompem a norma heterocentrada, com foco nos mecanismos utilizados para a realização desta performance. A partir deste pontapé investigativo há necessidade de uma breve descrição conceitual na qual se baseia os pensamentos aqui presentes se apresenta de forma que se possa deixar clara as conexões tecidas, assim percorrendo elementos da Direção de Arte, discutindo de que forma ela se manifesta através das escolhas visuais e materiais realizadas, e como se reflete no performer que utiliza os mecanismos contrassexuais presentes na plasticidade corpórea. O texto, portanto,

1. Artista da cena graduado em Direção de Arte pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestrando no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/ UFG), pela linha de pesquisa 'Estéticas e Poéticas das Artes da Cena'. Atualmente com produção acadêmica possibilitada pela bolsa concedida pelo Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). UFG PPGAC/ EMAC – FAPEG, joaopedroobr@discente.ufg.br.
2. Artista da cena e professora da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), na Universidade Federal de Goiás (UFG). É Doutora em Educação pela UFG, Mestra em Artes pela Universidade de Brasília (UnB) e Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral também pela UnB. Atualmente ministra aulas nos cursos de Graduação em Teatro, e Direção de Arte; e no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UFG/PPGAC/ EMAC; natassia Garcia@ufg.br.

baseia-se no cruzamento dos conceitos obtidos provenientes do levantamento bibliográfico e na análise das imagens do espetáculo disponíveis em site próprio do laboratório. Por fim, espera-se estabelecer como a Direção de Arte foi uma possibilitadora das estratégias contrassexuais visíveis nas formatações e seleções plásticas propostas e como a produção artística coletiva do grupo traduz visualmente o contexto de uma cena que problematiza a questão da identidade de gênero e da orientação sexual. Almejamos com esse trabalho compreender relações acerca da intimidade e de discussões sociais relevantes que são decisivas em trabalhos de Direção de Arte na cena contemporânea.

Palavras-chave: artes da cena; direção de arte; performance; contrassexualidade.

Abstract

This article is an analysis of the Art Direction present in the performance work *Demônios* (2018), carried out by the teatro Pombagira collective and co-produced by the Laboratory of Performative Practices of the University of São Paulo (USP). The work was analyzed through the lens of the contrasexual theory woven by Paul Preciado, as a way to indicate the powers that erupt the heterocentered norm, focusing on the mechanisms used to perform this performance. From this investigative kick there is a need for a brief conceptual description on which the thoughts present here are based in such a way that the woven connections can be made clear, thus going through elements of the Art Direction, discussing how it manifests itself through the visual and material choices made, and how it is reflected in the performer who uses the contrasexual mechanisms present in body plasticity. The article, therefore, is based on the intersection of the concepts obtained from the bibliographic survey and on the analysis of the images of the show available on the laboratory's own website. Finally, it is expected to establish how the Art Direction was an enabler of the visible contrasexual strategies in the proposed plastic formatting and selections and how the collective artistic production of the group visually translates the context of a scene that problematizes the issue of gender identity and sexual orientation. We aim with this work to understand relationships about intimacy and relevant social discussions that are decisive in works of Art Direction in the contemporary scene.

Key words: scene arts; art direction; performance; contrassexuality.

Este trabalho é parte das investigações do projeto de pesquisa intitulado *A CONTRASSEXUALIDADE E DIREÇÃO DE ARTE: Estratégias de contra produção no contexto contemporâneo*, de João Pedro Bento Ribeiro, orientado pela profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira, desenvolvido pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/ UFG); e com bolsa concedida pelo Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). O projeto supracitado integra a linha de pesquisa 'Estéticas e Poéticas das Artes da Cena' e está vinculado ao Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa) da EMAC; e, ainda, ao Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac), que envolve a EMAC e a Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/ UFG).

O presente trabalho faz parte de um projeto amplo de pesquisa, o qual tem o intuito de dar continuidade a um Projeto de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC), realizado pela EMAC/ UFG, orientado pelo prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira, concluído em agosto de 2020, que abordou o tema de pesquisa *A arquitetura corporal e gênero expandido: a modificação corporal como estratégia contrassexual*. No decorrer da pesquisa fora iniciado o contato com a produção contrassexual³ (Preciado, 2014) e como produções artísticas contemporâneas se apropriam de tal conceito.

Aqui, neste texto, buscamos fazer um recorte trazendo a exposição e análise de alguns elementos realizados pelo pesquisador na primeira etapa da pesquisa. Para tanto, num primeiro momento, descrevemos os procedimentos utilizados; num segundo momento, apresentamos os dados de pesquisa levantados; e, finalmente, expusemos as análises acerca do conteúdo elencado especificamente para esta publicação.

3. "A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas. Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual" (Preciado, 2014, p. 21)

Contra-conservadorismo

*Demônios*⁴ é um espetáculo híbrido de dança, performance e teatro físico, portanto, está situado numa fronteira performativa. Aborda aspectos da nossa contemporaneidade com o recorte específico da homoeroticidade e das vivências homossexuais masculinas. Trata-se, pois, de uma reflexão cênica sobre “a lógica consumo-descarte do sistema socioeconômico; a melancolia e os transtornos psíquicos como sintomas da falência do sujeito; e o neofascismo conservador que avança de forma cada vez mais assustadora”.

O trabalho que foi realizado em 2018 pelo Teatro Pombagira⁵ e coproduzido pelo Laboratório de Práticas Performativas da Universidade de São Paulo (USP),⁶ traz em sua temática discussões atualizadas acerca do movimento LGBTQIA+;⁷ e, de acordo com informações do site, está “calcado na visceralidade, violência e sexualidade explícita como exercício de catarse, libertação dos confinamentos sociais e afirmação das potências do corpo”. Ainda segundo a página virtual, este espetáculo dá sequência à pesquisa desenvolvida pelo coletivo, intitulada *Homo*

4. Os dados desse tópico estão disponíveis em: DEMONIOS – Teatro da Pombagira Acesso em: 28/07/2022. FICHA TÉCNICA: Direção: Marcelo D’Avilla e Marcelo Denny; Elenco: Andres Veron, Andrew Tassinari, Hugo Faz, Lua Negrão, Marcelo D’Avilla, Mateus Rodrigues, Renato Teixeira, Ricardo Mesquita, Snoo, Walmir Bess, Wesley Lima, Zen Damasceno. Trilha Sonora: Renato Navarro. Supervisão Coreográfica: Marcelo D’Avilla. Direção de Arte: Marcelo Denny. Direção de Produção: Priscilla Toscano – P.I.C.A. Produtora – Performance, Intervenção, Cidade e Arte. Produção Executiva: Denise Fujimoto e Marcelo D’Avilla. Assistente de Produção: Hugo Faz. Equipe de Visualidades: Cenografia: Denise Fujimoto, Marcelo Denny, Gabriel Prado, Guilherme Rodrigues. Assistente de Cenografia: Dalmir Rogério Pereira. Próteses e Máscaras: Felipe Chianca, Gustavo Machado, Igor Alexandre Martins e Marcelo Denny. Cenotécnicos: Nilton Ruiz Dias, Juliano TFigurino: Matheus Milanelli. Assistente de figurino: Nanci Abade. Costureiras: Ray Lopes e Maria Estela. Desenho de luz: François Moretti. Iluminador Associado: Quinho Gonçalves. Projeto Visual: WIRU. Designers Gráficos: Will Olvr, Gabriela D’Avilla e Yuri Rios. Fotografia: Chico Castro, Allis Bezerra, Rick Barneschi e Renato Godinho. Captação e Edição de Vídeo: Hugo Faz – Estúdio NU. Assessoria de imprensa: Manuella Tavares – 222 Comunicação. Mídias Sociais e Comunicação: FANJO e ESTRONDO.

5. Teatro da Pombagira.

6. Lab Prat Performativas USP (@lab_prat_performativasusp) - Fotos e vídeos do Instagram.

7. Movimento político e social que defende a diversidade e busca a representatividade e legitimidade das lutas a favor de sua comunidade. Propõe políticas públicas e garantia dos direitos LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual e o + para incluir outros grupos e variações de sexualidade e gênero.

Eros, no intuito de “aprofundar a discussão acerca das mazelas que oprimem e satanizam a comunidade *queer*.”⁸

O espetáculo performativo foi dividido em três atos, sendo cada um deles identificado por uma cor. Estes debatem sobre os temas presentes na comunidade e que interagem com problemáticas sociais das relações humanas, dentre elas: a sistemática do consumo e do descarte retratada no ato vermelho, onde são presentes críticas ao modelo de consumo vigente e como isso se estende aos relacionamentos homoafetivos; as mazelas psicológicas que afetam estes corpos retratada no ato preto, onde aborda-se a depressão, suicídio e a solidão; e, por último, o ato branco que traz a crítica ao conservadorismo e o neofascismo apoiados nos quesitos religiosos que, embrulhados em uma distorção da religiosidade, é utilizado como arma contra os corpos homossexuais e que vem ganhando espaço social nos discursos de poder.

O ato vermelho simboliza a crítica aos processos de consumo e descarte, é a parte em que são abordados os aspectos de posse nos relacionamentos amorosos, a violência e a fetichização dos armamentos bélicos e, por sua vez, as guerras, virtualidades e frieza nas relações sociais e rotinas do sistema de trabalho e automatismos cotidianos. O *ato preto* é o mais melancólico e abissal, com apelo mental e subjetivo, trata de temas como depressão, suicídio, estigmas, doenças e solidão. Por fim, o *ato branco* retrata os tempos de emergente conservadorismo e o neofascismo encruado na sociedade, atividades de higienização contra minorias que antes eram ocultas e hoje têm voz, simbolizando a ameaça ideológica destruidora sobre os avanços sociais das últimas décadas. (Denny; D'avilla, 2018, n/p).

Entende-se a potência insurgente deste espetáculo vez que sua produção se dá como forma de combate direto à repressão social sofrida pelo corpo homossexual, tendo dois enfoques em temas íntimos aos corpos: saúde mental e relacionamento afetivo; e como a sociedade vem trabalhando de forma a apagar a existência destes corpos com o crescimento do conservadorismo religioso e do neofascismo excludente. Assim sendo, *Demônios* é uma contra produção à norma vigente e utiliza da subversão das masculinidades em cena, assim como, por vezes, substitui a ideia

8. “A ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação. É assim que surge o *queer*, como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela *Aids*” (Miskolci, 2012, p. 24).

machista pela presença do dildo⁹ estando, a nosso ver, recheada de leituras contra-sexuais que utiliza para atacar ao sistema cis heterossexual.

Direções artísticas contrassexuais

Sons provocantes, sexuais, suculentos e ranhuras sonoras iniciam a cena, penumbra, luz nos corpos, som da mordida na maçã comida presencialmente pelo ator, sensualidade, dança coreográfica envolvente que envolve a cadeira giratória vermelha onde um homem completamente nu está sentado com o pênis à mostra, conquista inicial de uma figura *drag*. O grupo de figuras andrógenas se apresenta ao ritmo de música eletrônica, todos vestem figurinos vermelhos, mas com corpos bem expostos e pênis de fora. Em dado momento temos um boquete em cena, que é interrompido por um aparente incômodo desse homem nu que está no centro da cena. Neste momento, o coro de homens travestidos parece confrontar a centralidade dele, ao mesmo tempo em que se empodera e parece manipulá-lo. Neste sentido, a cena ganha uma profusão de protagonistas, antagonistas e anti-heróis e torna difusa e coletiva a atenção e a ação cênica. Muitos 'solos' coreográficos acontecem simultaneamente. Num segundo momento, ainda vemos um grupo de homens *seminus*, com pênis à mostra, mas vestidos com *tops*, sutiãs, blusas curtas, inicialmente, com movimentos padronizados e retilíneos como numa caminhada, posteriormente, com qualidades de movimentos mais circulares e com possíveis disputas em duplas, por exemplo. No momento seguinte um homem só entra e digita em suposto computador, remete outra ação a um jogo de vídeo game e seus movimentos caminham organicamente para retirada de sua própria roupa, até o momento em que ele junta todos os adereços, objetos e vestimentas e leva para fora de cena. O palco fica somente com a luz vermelha em um fundo infinito, enquanto aos poucos entra fumaça e, em seguida, um corpo despido de roupa, mas carregando o peso de um amontoado de objetos-texturas-costurados-colados-emaranhados. Enquanto ele dança, adentram a cena outros homens com diferentes vestimentas de trabalho. O performer, já despido do amontoado urbano, interage com cada um destes homens, não só de forma sexualizada, de forma rotineira, com movimentos ora mecânicos ora repetitivos. Até o ponto em que to-

9. "Nesse contexto, o dildo ocupa um lugar estratégico entre o falo e o pênis. Ele atua como filtro e denuncia a pretensão do pênis de se fazer passar pelo falo" (Preciato, 2014, p. 75).

dos organicamente se despem e formam um corpo só que parece também virar uma suruba. Blackout. Todos saem e entra um outro homem com uma máscara de pano que cobre nariz e boca, segurando uma garrafa, ele urina dentro dela. A essa altura o palco não é mais somente o fundo infinito e a luz colorada carmim com efeito *Chroma Key*, mas possui textura no chão deixada da cena anterior. Na seqüência três homens entram carregando um sarcófago, de dentro dele sai uma figura masculina mascarada. Ele segura supostamente uma arma tipo escopeta, em vigia permanece com o objeto na posição ombro-arma/ cruzar arma, o qual tampa o sexo. Entram em cena outros homens que reviram os materiais os quais estão no chão, a sensação é de escombros. Formam um círculo em volta daquele que primeiro levantou armamento, outras armas seguem sendo entregues ao bando, que veste um blusão de capuz parecido com uniformes militares de guerra. A figura central dispara tiros em diversas direções. Finalmente, com esse elemento cênico bélico e fálico, numa atitude de caça, ele salta e é desvelada sua genitália. Os outros caem ainda em círculo a sua volta. Ele aponta a arma de forma circundante para a plateia e para o alto, repetidas vezes. Abaixo dele, os outros realizam uma coreografia em que a arma atira ora para cima ora para o centro. Depois, o que vemos é uma seqüência de flashes em meio à ausência de cor e à coloração vermelha. Assistimos aos desbastes dos corpos-minados, minados porque: explodem nas minas; porque explodem com uma crítica não panfletária às convenções heteronormativas; e são, concomitantemente, representatividade do território *queer*, que envolve os corpos dissidentes minados por essa estrutura societal duramente violenta e sanguinária no constructo da dita masculinidade.

A masculinidade pode ser compreendida com um desdobramento da categoria gênero, enquanto espaço simbólico que aponta atitudes, comportamentos, sentimentos, ações a serem seguidas como modelo hegemônico imposto socialmente e culturalmente para referência e afirmação da condição de homem na sociedade burguesa. (Souza; Altomar; Manfrin, 2017, p. 4).



Foto: Chico Castro

Fonte: Espetáculo *Demônios*, virtualmente disponível em:
<https://teatrodapombagira.art/portfolio/demonios/>. Acesso em: 29/07/2022

Com essa breve descrição imagética da materialidade do ato vermelho do espetáculo; a citação sequente; e a imagem acima, é possível perceber que a construção de sua visualidade conta com a presença de inúmeros elementos na direção da teoria contrassexual. Apesar do grupo não o classificar como um espetáculo contrassexual – e não é esse nosso intuito também – seus dispositivos plásticos de cena se apresentam de tal forma que possibilitam uma análise afirmativa na linha da contrassexualidade. Seu núcleo de criação é contrassexual, na medida que tem como base coreodramatúrgica o homoerótico como recorte da realidade e aborda facetas das corporalidades que desviam da norma heterossexual. O ato performativo é experienciado como forma de enfrentamento e de reflexão acerca dos problemas específicos vivenciados por esta comunidade.

A noção de contrassexualidade surgiu no contexto da nossa contemporaneidade e, por consequência, comunica-se diretamente às possibilidades criativas

elencadas na espetacularidade da obra cênica em estudo. Paul Preciado em seu *Manifesto Contrassexual*, conceituou o contrassexual da seguinte maneira:

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes. (Preciado, 2014, p. 21).

Logo, entendemos aqui que a contrassexualidade é tida como uma contra produção aos papéis de gênero impostos socialmente, procurando desconstruir estas amarras sociais, desvencilhando-se das mesmas em busca da efetiva equidade de corpos – agora não mais compreendidos de forma binária, ou seja, masculinos ou femininos. Em tal contexto, os seres humanos abdicam de quaisquer favorecimentos ou papéis sociais a eles impostos decorrentes de padrões identitários de gênero e/ou de orientação sexual.

Para tanto, Preciado (2014) busca no decorrer de seu manifesto propor ações que se desviem da norma heterocentrada sobre a qual a sociedade vem sendo calcada e erguida. Nesta perspectiva, são valorados corpos homoafetivos, transsexuais e práticas sexuais que fujam do enaltecimento fálico e da penetração vaginal unicamente. São evidenciadas outras possibilidades, tais como: o sexo anal, o dildo e as práticas sexuais que estabeleçam uma relação de poder despotencializadora.

Por excelência encontramos a homossexualidade como oposição à heterossexualidade, logo o caráter contra produtivo da performance analisada é posto desde seu momento criativo. Entretanto, deve-se entender o masculino ao qual se opõe quando em análise, vez que a crítica não se volta tanto ao homem, mas sim à ideia errônea de masculinidade. Importante destacar que a construção societal de gênero é nada mais que isso: uma construção. Os papéis sociais atrelados ao gênero são fabricados pela malha da sociedade e da cultura e não devem, em momento algum, ser tidos como naturais ou intrínsecos aos corpos-sujeitos. São, pois, hábitos inculcados passíveis de desconstruções e ressignificações.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistemicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (Preciado, 2014, p. 26).

A contrasexualidade vem, portanto, questionar os papéis impostos pelo modelo patriarcal, calcado no machismo e na misoginia, que atinge tanto corpos masculinos quanto femininos. Tais imposições fazem emergir tabus e têm diversos desdobramentos psicofísicos e psicossociais. Alguns destes podem ser exemplificados de forma objetiva, por exemplo: a questão monetária, na qual vemos a diferença salarial entre homens e mulheres em cargos iguais. E tanto o Estado quanto as instituições insistem em legislar sobre corpos que não seguem a heteronormatividade e fogem do padrão heterocentrado e masculinizado. Seja por meio de opressões psicológicas, assédios morais e sexuais, exclusão e pressões sociais, nós sentimos na pele essa força que impele o corpo masculino de performar seu papel másculo e ao corpo feminino de se submeter aos homens varonis.

Pelo exposto, entendemos que o espetáculo se trata de um ato de resistência, bem como uma ação reativa ao sistema heteronormativo imposto, pois funciona de forma disruptiva ao subverter os códigos da sexualidade e deslocar o local hegemônico da heterossexualidade com o corpo homoafetivo em cena explorando os prazeres proibidos ao corpo masculino. A contrasexualidade protagoniza de forma visceral, violenta, sensual e prazerosa quando os artistas cênicos se propõem a explorar outras narrativas as quais tensionam aspectos da sexualidade e do gênero na produção do fazer cênico.

Uma contra [estética na] produção de masculinidades

Na experiência sinestésica de *Demônios*, compreendemos a cenografia como colaboradora da arquitetura corporal. Ou seja, um corpo que se constrói cenicamente espacializando-se em/com/pelos outros corpos e objetos cênicos, concomitantemente, corporificando as espacialidades em imagens compostas pela coreodramaturgia e pela tessitura da caracterização.

Apenas os receptores de hoje são capazes de dialogar com as construções inusitadas das aparências dos atores dos espetáculos contemporâneos, pois o contexto sociocultural de nossos dias, fortemente caracterizado pela tecnologia, os capacitou a lidar com o fluxo incessante de imagens e com os significados por elas gerados. (RAMOS, 2008, p. 65).

Ao pensar em como a arquitetura corporal se manifesta em nossa contemporaneidade, observamos a opção por temáticas particulares que trazem uma concepção íntima e cotidiana, ao mesmo tempo, que possibilitem a comunicabilidade por meio de temas universais.

No caso da performance em questão, destacaremos a utilização do dildo na composição de arquiteturas corporais e configuraram as caracterizações em cena. Assim como vários 'dildos' não literais podem ser percebidos ao longo de todos os atos performáticos. Acerca dos dildos, Preciado escreve:

A Dildotécnica é a contraciência que estuda o surgimento, a formação e a utilização do dildo. Ela localiza as deformações que o dildo inflige ao sistema sexo/gênero [...] A Dildotectônica se propõe identificar as tecnologias de resistência (que, por extensão, chamaremos de “dildos”) e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo-prazer-benefício-corpo nas culturas sexuais hétero e queer. (Preciado, 2014, p. 12).

Dito isso, o dildo é tido como uma tecnologia de resistência que se apresenta de forma a usurpar o poder fálico normativo da figura masculina e funciona como uma retomada do prazer sexual e do poder. O dildo atua como uma potência a qual indica a plasticidade do próprio gênero masculino, pois possibilita desterritorializar o conceito de gênero e deslocar o órgão genital do corpo, abrindo a possibilidade de uma outra sexualização de significados do poder fálico masculino; ou de encontrar distintas significações e diferentes sentidos da/para sexualidade dos homens e suas identidades de gênero.

De fato, para a contrassexualidade o dildo é um dos preceitos basilares da (des)construção da masculinidade e das significâncias sociais do falo que vêm ligadas a ele – uma vez que o dildo não é o pênis de verdade. Entretanto, ele é uma *res extensa* externa, quiçá o representante do gênero que fora extraído do corpo masculino. “O fato de se ter “extraído” do corpo, em forma de dildo, o órgão que institui o corpo como “naturalmente masculino” deve ser considerado como um ato estrutural e histórico decisivo entre os processos de desconstrução da hete-

rossexualidade como natureza” (Preciado, 2014, p. 80). Tal extração demonstra que a plasticidade das construções sociais e de controle existem e podem ser subvertidas pelas existências como forma de resistência social.

Se o dildo é disruptivo, não é porque permite à lésbica entrar no paraíso do falo, mas porque mostra que a masculinidade está, tanto quanto feminilidade, sujeita às tecnologias sociais e políticas de construção e de controle. O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos ou femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica. (Preciado, 2014, p. 79).

Uma vez com estes apontamentos em vista é possível voltar o olhar ao espetáculo performativo *Demônios* e perceber a presença de dildos reais e simbólicos, tais como os presentes na caracterização da figura que representa a religiosidade conservadora, presente no ato branco. A barriga prostética apresenta fileiras de dildos enfileirados, de onde seus seguidores sugam toda sua ideologia. Para Preciado (2014, p. 117) “A reconstrução prostética do corpo masculino marca a passagem de uma economia de guerra para uma economia de trabalho. A prótese efetua a transição entre um o soldado e o novo trabalhador industrial do pós-guerra”.

Imagem 2 – Caracterização ato branco



Fonte: Espetáculo *Demonios*, virtualmente disponível em: <https://teatrodapombagira.art/portfolio/demonios/>. Acesso em: 29/07/2022.

Ao se tecer conexões entre a caracterização e a coreodramaturgia trabalhada, observamos nos procedimentos composicionais a crítica ao conservadorismo e ao escárnio religioso de alguns grupos católicos dirigido aos grupos LGBTQIA+. Identificamos ainda um momento no qual a aversão ao prazer é colocada em xeque, visto que o dildo, como representante do falo e, naquele instante, representante do conservadorismo é utilizado como uma ‘mangueira’ para os fiéis daquela figura santa.

Não mais o dildo é presente em todos os atores em cena como um objeto cênico expressivo intensivo simbólico, mas o dildo é, pois, o próprio pênis que todos os performers, os quais são do sexo masculino, expõem em diferentes circunstâncias durante todo o tempo de espetáculo.

O dildo, como símbolo de potência e excitação sexual, trai o órgão anatômico deslocando-se para outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos) que vão ser ressexualizados por proximidade semântica. A partir desse momento, qualquer coisa pode se tornar um dildo. Tudo é dildo. Inclusive o pênis. (Preciado, 2014, p. 81).

Neste ponto a resignificação do pênis em cena se dá pela contra censura, pela organicidade e maturidade dos atores na exposição da nudez; bem como pela proximidade e retomada da sexualidade homoafetiva que brota do contato entre os performers em cena. A simulação de sexo oral, por exemplo, em alguns momentos do espetáculo promove o desligamento do sistema heterocêntrico de gerenciamento de prazeres, realocando a perspectiva do espectador para a realidade homossexual. Sob este olhar, o prazer do sexo, o ato sexual é lido como ato de resistência e propõe uma nova significação para os ditames sociais que violam, oprimem e reprimem a todo o tempo os corpos – os quais historicamente inculcaram a lógica binária masculina/feminina.

Todavia, não somente envoltas no dildo se expuseram as práticas contrassexuais presentes em *Demonios* vez que também foram deslocados os sentidos do prazer corpóreo para outras regiões, como o ânus. Este, território de tabu do corpo masculino heterossexual.



Fonte: Espetáculo *Demonios*, virtualmente disponível em: <https://teatrodapombagira.art/portfolio/demonios/>. Acesso em: 29/07/2022.

A masturbação anal realoca as áreas de prazeres, tidas como proibidas para boas moças e bons moços. A região anal, revelada aos olhos de quem observa a cena, foi historicamente desvelada. Constituída para ser uma área antes proibida no corpo masculino, ela é exposta erógena eroticamente em cena. Paradoxalmente, tal exposição promove a subversão da ideia da masculinidade fálica e abre área para o prazer fora da referência pênis-vagina. Especialmente, quando visualizamos dois corpos masculinos em um coito sexual, no qual podem não utilizar do falo como fonte de prazer, mas sim um dildo – que no caso ocorreu de ser um buquê de flores.

Finalmente, mas não conclusivo, é importante apontar que um dos elementos contrassexuais presentes neste espetáculo é a presença do feminino habitando corpos masculinos de formas distintas. O salto, a exemplo, além da transformação da corporalidade adotada por alguns dos personagens em cena demonstra uma atitude contrassexual, pois vai contra os ditames sociais estabelecidos e solidificados sobre o corpo masculino e sobre a aparência que a masculinidade deve adotar.

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência a produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição [...] e sim a

contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. (Preciado, 2014, p. 22).

No espetáculo *Demônios* a plasticidade corpórea é parte ativa da coreodramaturgia, trabalhada em conjunto com a expressão contrassexual presente no conteúdo e na forma do trabalho artístico, criando potencialmente uma contra produção estética, ou uma contra estética na produção de masculinidades. Isso porque “No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens e mulheres, e sim como corpos falantes” (Preciado, 2014, p. 21).

Temos aí, pois, uma ruptura da ordem político-visual a partir da nova configuração não necessariamente definida pela binaridade de gênero, especialmente com a exposição do pênis a todo momento em atuações contextuais dinâmicas e atos gestuais distintos. Neste evento, portanto, o pênis traz outros sentidos para quem assiste e o falo não é somente sinônimo de virilidade. Pelo contrário, os performers expõem fragilidades, intolerâncias, feminilidades, violências, entre outros sentimentos, outras sensações e percepções.

Do ponto de vista contrassexual, critério científico e critério estético trabalham em uníssono em matéria de reatribuição do sexo a partir do momento em que dependem de uma única ordem político-visual: qualquer corpo sem partes genitais externas suficientemente desenvolvidas, ou que não possam ser reconhecidas visualmente como pênis, será sancionado e identificado como feminino. (Preciado, 2014, p. 138).

Na leitura da obra, percebemos o corpo como espaço de criação. Este sendo afetado tanto pelo espaço cênico em que se encontra quanto pela subversão das subjetividades e do espaço social por meio das linguagens, das narrativas, das experimentações e exposições interpeladas pelos performers no contexto da cena.

Referências

DEMÔNIOS. Direção de Marcello D'Avilla e Marcelo Denny. São Paulo: *Teatro Pombagira*. 2018. [online] Disponível em: <https://teatropombagira.art/portfolio/demonios/>. Acesso em: 4 mai. 2022.

DENNY, Marcelo; D'AVILLA, Marcelo. *Demônios*. Teatro Pomba Gira/portfolio, 2018. Disponível em: <https://teatropombagira.art/portfolio/demonios/>. Acesso em: 17 mai. 2023.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SOUZA, Maria Danielly Franchini de; ALTOMAR, Giovana; MANFRIN, Silvia Helena. *A construção social da masculinidade*. In: ETIC – ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA. V.13, n.13. 2017. Disponível em: <http://inter temas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/viewFile/6227/5930>. Acesso: 18 mai. 2022.

RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. São Paulo. 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cpo69827.pdf>. Acesso: 18 mai. 2022.

O IMPACTO SOCIAL DO USO DOS TERMOS “MENDIGO” E “MORADOR DE RUA”

THE SOCIAL IMPACT OF THE USE OF THE TERMS “BEGGAR” AND “HOMELESS”

Jullya Graciela Alves¹
Matheus Trindade de Souza²

Resumo

Este texto procura problematizar o uso dos termos “morador de rua” e “mendigo” para caracterizar o fenômeno da “população em situação de rua”. Ao apresentar a dinâmica da exclusão social e a extrema vulnerabilidade em que esse público está exposto, é possível demonstrar como tais termos estigmatizam e prejudicam uma quantidade de vítimas do padrão econômico e social engendrado pela sociedade capitalista. Como pano de fundo encontram-se a história de Carolina Maria de Jesus, identificada no livro *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* e a personagem Biscoito, desenvolvida para o espetáculo *Faça-se Luz* (2016), objeto da pesquisa de mestrado abrigada no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas. Sendo assim, o objetivo é refletir sobre a importância do uso das terminologias adequadas com as quais se faz referência a essa população, sendo um eixo facilitador e analítico que contribui para a autonomia e a emancipação desses seres que, por força de preconceitos e discriminação em termos sociais, são consideradas “invisíveis”. Dessa forma, além de demonstrar objetivamente que a população em situação de rua, majoritariamente, não está realizando atividade de mendicância, o presente artigo argumenta sobre a inadequação do emprego do

1. Universidade Federal de Goiás; Email: jgraciela.atriz@gmail.com.

2. Universidade de Brasília; Email: trindadematheus74@gmail.com.

conceito “moradia” para definir as condições da “rua”, utilizando do arcabouço metodológico da antropologia para situá-la como um “não-lugar”.

Palavras-chave: população em situação de rua; teatro; participação popular; vulnerabilidade social.

Abstract

This article seeks to problematize the use of the terms “homeless” and “beggar” to characterize the phenomenon of the “homeless population”. By presenting the dynamics of social exclusion and the extreme vulnerability to which this public is exposed, it is possible to demonstrate how such terms stigmatize and harm a number of victims of the economic and social pattern engendered by capitalist society. As a background there is the story of Carolina Maria de Jesus, identified in the book *Quarto de Espejo: Diário de uma favelada* Biscoito, developed for the show *Faça-se Luz* (2016), object of the master’s research housed in the Post-Graduate Program in Performing Arts, of the School of Music and Performing Arts. Therefore, the objective is to reflect on the importance of using of the appropriate terminologies with which this population is referred, being a facilitating and analytical axis that contributes to the autonomy and emancipation of these beings who, due to prejudices and discrimination, are considered “invisible”. Thus, in addition to objectively demonstrating that the homeless population, for the most part, is not carrying out begging activities, this article argues that the use of the concept “housing” to define the conditions of the “street” is inadequate, using the methodological approach of anthropology to characterize it as a “non-place”.

Key words: homeless population; theater; popular participation; social vulnerability.

Introdução

Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revolta, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço.

Braço desnutrido.

(Carolina Maria de Jesus, Quarto de despejo: diário de uma favelada)

A sociedade moderna, em seu cerne, tem a desigualdade como fator estrutural. Desde a passagem do feudalismo para o modo de produção capitalista nos meados do século XVIII, a sociedade se divide entre aqueles que detêm os meios de produção e gerenciam seus negócios e aqueles que precisam vender sua força de trabalho como meio de sobrevivência nessa ordem socioeconômica. A partir disso, na mesma proporção em que a riqueza é produzida, a miséria se instaura, como trazido por Marx na Lei Geral da Acumulação (MARX, 2013).

Para produzir essas riquezas, a burguesia – classe que detém os meios de produção – se apropria de parte da quantia do trabalho socialmente produzido pelo proletariado - classe que vende sua força de trabalho – e, com isso, extrai a mais-valia, isto é, um recorte sobressalente dos gastos na produção e com o salário dos trabalhadores. Dessa forma, a exploração da “classe que tudo produz” e da riqueza resultante de seu trabalho sustenta o capitalismo, enquanto sua remuneração se reduz a quantias menores do que as produzidas por ela mesma. E a fim de aumentar a sua mais-valia, a burguesia tende a manter os salários no mínimo necessário à sobrevivência dos trabalhadores, que são forçados a trabalhar para não perecer, o que aumenta a concorrência por vagas de emprego. Nesse processo, o número do desemprego sobe, os trabalhadores se desatualizam frente às novas exigências do trabalho, as máquinas substituem os serviços humanos e os direitos trabalhistas vão sendo sucateados.

É, então, nesse sistema desigual e contraditório da produção capitalista que podemos contextualizar o fenômeno da População em Situação de Rua (PSR). A ausência de oportunidades de emprego, os vínculos familiares fragilizados ou

rompidos e o uso abusivo de álcool e outras drogas³ são fatores determinantes para caracterizar a PSR, no Brasil e no mundo.

No contexto brasileiro, após o processo de redemocratização, consolidado pela Constituição Federal de 1988, a noção do direito a esse público específico terá uma outra conotação. Com as lutas dos movimentos sociais ganhando força no cenário nacional, a discussão sobre a PST começa a pautar a reivindicação do direito à moradia, à saúde universal, à assistência social e sociojurídica, à cultura e os plenos direitos como um todo.

Dito isso, utilizando a metodologia do relato de experiência, o presente texto, tem como objetivo assimilar compreensões teóricas e práticas da configuração da PSR no Brasil, com o envolvimento dos autores no espetáculo teatral *Faça-se Luz* (2016), da Semente Companhia de Teatro, e estudos censitários realizados anualmente e divulgados na grande mídia, a fim de entender as especificidades que circunscrevem a PSR; além disso, colaborar com a reflexão a respeito do acesso das pessoas em situação de rua aos seus direitos. Por conseguinte, a trajetória de Carolina Maria de Jesus, faz-se presente na construção do espetáculo teatral citado, através da personagem Biscoito, que representa fidedignamente a realidade social da população preta, periférica e situada na rua.

Utilizar as terminologias corretas significa tratar com respeito e dignidade quem sofre a consequência direta de uma mazela social estrutural. Entendendo o fenômeno da PSR como fator de responsabilidade coletiva, e não individual, o presente escrito busca explicar porque usar o termo “população em situação de rua” e não outros, como “mendigo” ou “morador de rua”, entendendo a relevância social e a violação de direitos que estão por trás dessas “simples expressões”. Defende-se o uso da palavra como fator de responsabilidade social e instrumento emancipatório, para a promoção do acesso ao direito e à cidadania a um público que teve por anos seu nome esquecido.

3. Ao contrário do estigma social que relaciona a PSR necessariamente ao uso de drogas, o uso abusivo de álcool e outras drogas não é o principal motivo das pessoas estarem situadas na rua, compondo o índice 27,2% na cidade de São Paulo, de acordo com dados da Pesquisa Censitária da População em Situação de Rua (Brasil, 2019).

A experiência em *Faça-se luz*

Biscoito é uma mulher em situação de rua. Foi vista pelo ator Fábio Jorge, em 2015, no Hospital Regional do Gama/DF, ano em que se iniciou o processo de montagem do espetáculo *Faça-se Luz* (2016). Ela estava no hospital para tratar um ferimento na cabeça, causado na noite anterior ao se defender de dois homens que tentaram lhe agredir sexualmente. Fábio trouxe a experiência daquele dia para o processo e, a partir de uma construção coletiva, o relato de Biscoito foi materializado na dramaturgia da peça. Para o espetáculo, a atriz Jullya Graciela, que interpreta a personagem, imergiu em seu processo criativo e expandiu a dimensão do relato trazido pelo colega. Nesse sentido, a “Biscoito” encontrada no hospital em uma situação de fragilidade, inspirou a criação da personagem Janaína, mulher negra de 26 anos, em situação de rua, conhecida pelo mesmo apelido, nascida no dia 02 de fevereiro, como referência à sua mãe e protetora Iemanjá.⁴

Na tradição iorubá, de acordo com Almeida (2006), Iemanjá (ou “Yeye omo ejá” na língua original) é a orixá do rio *Ogun*, na Nigéria, e seu nome significa “mãe dos filhos peixes”. Como comenta a autora, a cosmologia africana diz que essa Yaba⁵ era uma mulher forte, honesta e respeitada que sofreu quando um dos seus filhos, depois de crescido, a violentou sexualmente e tentou matá-la, até que, em fuga, caiu em uma pedra e morreu. Dos seus seios mortos surgiu uma lagoa e de seu corpo nasceram vários orixás conhecidos (Almeida, 2006). A partir desse mito, a atriz criadora da personagem traça similaridades entre a história de Iemanjá e Biscoito, que ao decorrer do enredo vai mostrar que sua única vontade é ser levada por sua mãe “para um mundo bem longe daqui, sem maldade”.

Na construção da personagem Biscoito, Jullya incrementa histórias de abusos que são cruciais para entender o processo de adoecimento da personagem: Janaína fugiu de casa aos 10 anos de idade porque foi estuprada pelo padrasto, sendo vítimas de violência sexual por vários outros homens posteriormente. Em decorrência dos traumas de infância que marcaram seu corpo, ela é inquieta, ansiosa, confunde a fantasia com a realidade, ouve vozes em sua cabeça e, às vezes, sente bichos andando em seu corpo. Têm comportamentos esquizofrênicos, problemas

4. “Yaba” é o termo designado para caracterizar as orixás femininas do panteão africano.

5. Nos cultos afro-brasileiros diversos nomes são atribuídos a Iemanjá, e um deles é Janaína.

na fala e ainda vive e age como uma menina de 10 anos. Alves, Santos e Santos (2016) trazem uma descrição acerca da vulnerabilidade infantil que se enquadra em seu comportamento:

A vulnerabilidade infantil atinge vários pontos da vida social da criança, são evidências causadas por transtornos mentais, que pode ter efeito duradouro na vida dos indivíduos afetados, podendo também causar problemas maiores na vida adulta por carregar tais problemas por diversas fases da vida, principalmente desde a sua infância. As crianças e adolescentes que sentem na pele em suas vidas são aquelas que se encontram em desigualdades sociais, da pobreza à discriminação, falta de acesso à educação, abuso sexual, exploração de trabalho infantil, ausência da família, resultando na falta de uma perspectiva de melhoria de vida, são indivíduos que não tem ofertas de projetos futuros, pois vivem em situações miseráveis e acabam desacreditando na vida. (Alves; Santos; Santos, 2016, p. 70).

A personagem, com sua inocência, é percebida como “frágil” no ponto de vista das outras personagens e do público. No decorrer do espetáculo, a plateia é levada a uma decisão que influencia diretamente o desfecho da dramaturgia: há uma votação para que uma das personagens morra e, assim, a realidade daquela rua prossiga, entretanto, num jogo cênico proposto pela direção, essa votação é negligenciada e ocorre um “golpe”, no qual o único corpo preto presente, Biscoito, é o escolhido para morrer. Para o choque de todos, a personagem é asfixiada ao lado de projeções com falas de Jair Bolsonaro e outros deputados referenciando estupradores, torturadores e defendendo a Ditadura Militar, durante o processo do golpe institucional contra a presidenta Dilma Rousseff.

Ainda relacionando Alves, Santos e Santos (2016) e a realidade social brasileira, percebe-se que existe um índice muito grande de crianças que sofrem abusos e que convivem com o uso abusivo de álcool e outras drogas no ambiente familiar. Como prova disso, o Panorama da Violência Letal e Sexual contra crianças e adolescentes no Brasil (2021) relata que entre 2016 e 2020, 180 mil crianças sofreram violência sexual - uma média de 45 mil por ano (UNICEF, 2021). Ademais, pesquisas apontam que o uso de droga no contexto familiar, além de um risco social pode implicar em um risco biológico que interfere no desenvolvimento infantil:

Figlie, Fontes, Moraes e Payá (2004) acrescentam que filhos de dependentes químicos apresentam risco aumentado para transtornos psiquiátricos, desen-

volvimento de problemas físico-emocionais e dificuldades escolares. Entre os transtornos psiquiátricos, apresentam um risco aumentado para o consumo de substâncias psicoativas quando comparados com filhos de não-dependentes químicos. Esses mesmos autores apontam que, em famílias com pelo menos um dependente químico, os filhos ficam mais expostos a situações de violência, tanto na posição de vítimas como presenciando situações violentas. (Ramaldes; Avellar; Tristão, 2017, p. 3).

Dessa forma, a base familiar é analisada aqui como fator importante para a construção social de um indivíduo. A criação de Biscoito demonstra que a fragilidade e o risco social, frutos de uma relação familiar abusiva, subvertem o caráter educativo e protetivo que a infância deve ter, conforme previsto no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). A violência sofrida pela personagem teve consequências diretas que culminaram na sua (sobre)vivência nas ruas, tendo sua vida exposta de todas as formas.

Outra pensadora foi inserida nos estudos para entender a realidade social dos excluídos através de seus relatos literários em congruência com todos os abusos e violações de direitos sofridos por Biscoito. A escritora Carolina Maria de Jesus, na década de 50, já se referia à favela onde morava como um ‘quarto de despejo’, e o que estava em seu interior, como algo que se queimava ou jogava-se no lixo. Sua indignação era motivada por entender que os favelados eram invisíveis para o Estado e para o resto da sociedade. De que forma sua invisibilidade e pobreza fazia dela uma “mendiga”, que necessitava pegar comida no lixo para sobreviver juntamente com seus filhos? Foi a partir de Carolina que o termo “mendigo” trouxe inquietações em relação aos preconceitos enraizados na sociedade para o processo teatral:

Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes. E hoje é sábado. Os favelados são considerados mendigos. (Jesus, 1996, p. 54).

Aprofundando a pesquisa, no processo do espetáculo, os atores saíram em imersão para observar as pessoas em situação de rua na rodoviária do Plano Piloto de Brasília (DF), onde se depararam com a invisibilidade e vulnerabilidade dessas pessoas. Esse contato possibilitou a reunião e criação de material fundamental na estruturação da dramaturgia. Chegou-se à conclusão de que este público é plural e heterogêneo, conforme será confirmado nos próximos tópicos.

Com a imersão, foi criada coletivamente uma cena baseada na experiência que os atores vivenciaram na rodoviária. A personagem Cida em um momento de raiva e dor fala:

Você passa por mim e finge que não me vê, mas eu te vejo todos os dias! Olha pra mim! Você cospe no chão que eu durmo, você taca fogo no meu papelão que é pra eu ir embora, mas não tenho pra onde ir! Olha pra mim! Você envenena minha comida que é pra eu deixar de existir, mas eu não tenho escolha! Olha pra mim! Eu me olho no espelho pra ver se eu enxergo a criatura que eu era, mas eu nem sei se sou gente! Eu queria ser gente, queria ser o que eu era antes, o que a minha mãe queria que eu fosse, mas eu to ficando invisível.⁶

Após essas experiências e pesquisas, no decorrer dos ensaios, a percepção do uso dos termos “mendigo” e “morador de rua” foi se mostrando fruto de discussões e críticas em sala de ensaio. No geral, percebia-se que no senso comum, “mendigo” era atrelado a pessoas com aparência de pessoas sujas e “morador de rua” eram pessoas que se comunicavam mais ou estavam vestindo roupas mais limpas e possuíam o mínimo direito de ocupar aquele ambiente, por serem socialmente “mais aceitos”. Com essas inquietações e a partir do início do Programa de Mestrado, a atriz e pesquisadora viu a necessidade de estudar mais a fundo a origem e o impacto social do uso de tais termos.

Afinal, por que população em situação de rua?

Como dito anteriormente, o fenômeno da PSR está totalmente atrelado a pobreza e a desigualdade estrutural do sistema capitalista. Por isso, é trazido por Silva (2009) da seguinte forma:

O fenômeno social população em situação de rua constitui uma síntese de múltiplas determinações, cujas características, mesmo com variações históricas, o tornam um elemento de extraordinária relevância na composição da pobreza nas sociedades capitalistas. (Silva, 2009, p. 136).

É importante frisar que este grupo populacional constitui um fenômeno social, logo, tem relação direta com a configuração da sociedade. O cotidiano da PSR é diretamente determinado na relação dos sujeitos com seus territórios e com a (não) efetivação dos seus direitos sociais. A partir dessas proposições, o público

6. Fragmento da dramaturgia do Espetáculo Faça-se Luz (2016).

em estudo se permeia de contradições que estão entre o direito material e o direito real, isto é, o que de fato é concretizado do que está expresso nas leis. Ao adotar o conceito de «cidadania» abaixo, podemos levantar alguns questionamentos:

a capacidade conquistada por alguns indivíduos, ou (no caso de uma democracia efetiva) por todos os indivíduos, de se apropriarem dos bens socialmente criados, de atualizarem todas as potencialidades de realização humana abertas pela vida social em cada contexto historicamente determinado. (Coutinho, 1999, p. 2).

Quais são os bens socialmente apropriados pela PSR? Quais potencialidades e vulnerabilidades desse público são levadas em questão? Qual o limiar entre cidadania e a máxima violação de direitos aos quais está submetida a PSR? Por fim, até que ponto pessoas em situação de rua têm sido tratadas como sujeitos de direitos, ou seja, cidadãos? Esses questionamentos no presente escrito se mostram essenciais para pensar a responsabilidade coletiva e a forma de traçar caminhos para a supressão desse fenômeno.

Ainda assim, os dados comprovam que há uma ligação direta entre a população economicamente ativa e quem está nas ruas, e que um dos motivos constantes das pessoas se situarem nas ruas é a ausência de emprego. Dessa forma, 23,1% das pessoas que estão na rua relatou estar nessa situação por perda de trabalho; 40,3% por conflitos familiares em geral (o que pode envolver outra gama de fatores); 27,2% por uso abusivo de álcool e outras drogas; e 9,4% motivos variados como separação, problemas de saúde, egressos do sistema prisional, imigrantes, entre outros (Brasil, 2019).

Assim, levando em consideração a realidade expressa por esse público e a vida em coletivo na sociedade, deve-se pensar qual a função da população na concretização do acesso a direitos da PSR, tendo em vista que ambos são trabalhadores em condições super exploratórias, em busca de sobrevivência. A questão chave é: Como os explorados com moradia podem ser aliados dos explorados na rua?

No entanto, admite-se que a função protetiva e assistencial máxima deve partir do Estado, que regulamenta as políticas sociais e seus respectivos dispositivos a fim de promover os direitos sociais a PSR. Porém, entende-se que por se tratar de um público muito exposto, a sociedade civil é um vetor de grande importância para o acolhimento e na manutenção de afinidade dessas pessoas com seus

territórios, bem como o contrário: a repulsão e coerção. Não é incomum ver nas grandes mídias mobilizações de moradores de áreas nobres de grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, ou Fortaleza pedindo a retirada dessas pessoas das ruas e praças perto de suas moradias, sempre alegando o aumento da periculosidade e a hostilidade na área.

Esse lugar contraditório da sociedade civil é crucial para delimitar seu fator de responsabilidade com esse fenômeno social. De acordo com o Sistema Único de Assistência Social, a sociedade civil organizada pode trabalhar em conjunto com o Estado na execução da Política Nacional de População em Situação de Rua (PNPR), seja em Conselhos Intersectoriais ou na implementação de serviços por meios das Organizações da Sociedade Civil (OSC's), que, segundo dados do Censo Suas, é responsável por 63,9% dos serviços de albergamento (Brasil, 2008). Além disso, ainda de acordo com a pesquisa citada, os espaços comerciais, a casa de moradores de regiões próximas e os albergues somam 37,3% dos espaços usados para higienização.⁷

Por um outro lado, a sociedade civil organizada, por meio dos movimentos sociais que lutam pelos direitos da PSR, merece destaque. Fora do campo institucional e de participação efetiva na PNPR, essas organizações foram essenciais para os avanços dessa população, através das atividades de militância e luta social. O Movimento Nacional da População de Rua (MNPR) surge nesse contexto, em 2005, após o episódio conhecido como “Massacre da Sé”, ocorrido em 19 de agosto de 2004, onde 15 pessoas foram atacadas de forma brutal enquanto dormiam na Praça da Sé em São Paulo, levando 7 a óbito.

Durante esses anos, o movimento se mostrou um importante instrumento de luta para o acesso à moradia universal e contra as violências vividas pela PSR. A implementação da PNPR tem relação direta com as ações desse movimento, sendo o Centro de Referência Especializado a População em Situação de Rua (Centro POP) e o Serviço de Abordagem Social (SEAS) exigências diretas dos congressos

7. Importante frisar que os dados podem ter grandes diferenças percentuais no momento de escrita deste texto, tendo em vista a passagem de quatorze anos da Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate a fome. Essa foi a última pesquisa nacional sistematizada pelo Estado e deu base para a instauração da PNPR. no ano seguinte, porém, percebe-se um descaso quanto ao levantamento de dados e sistematização de informações dessa população após o Decreto 7.053/2009, sendo as Universidades Federais e equipamentos do Terceiro Setor os principais atores envolvidos na organização desses dados quantitativos.

e atos de anos anteriores. Posteriormente, o movimento se fez presente na luta pela articulação dos serviços do SUAS com o SUS com a criação da Equipe do Consultória na Rua em 2011; a implementação de Centros de Atenção Psicossocial Álcool e outras drogas através da Rede de Atenção Psicossocial, também em 2011; a retirada da exigência de endereço nos Cartões do SUS; e atualmente, pela concretização do programa Moradia Primeira no Brasil.⁸

Traçando uma relação com o geógrafo Milton Santos, esses processos de participação popular dentro e fora da PNPR são essenciais para a construção de um território. Para o autor, essa construção deve ser um processo identitário, que está interligado à análise de todo o contexto econômico e de oportunidades da região. Por isso, vê-se a concentração da PSR em pontos específicos das grandes capitais, por serem locais onde possam ter maior acesso a serviços de saúde, renda, alimentação, obtenção de benefícios socioassistenciais e vínculos com parceiros da região. Porém, ainda sim, essa relação de identidade e de direito ao acesso à cidade não é bem-vista por certos atores e dispositivos do Estado e por moradores de áreas próximas, pelos motivos já expressos acima, acirrando os conflitos que envolvem o bem-estar coletivo e os direitos da PSR.

A antropóloga Marc (1999) traz um conceito interessante para a análise a partir dessa ótica que é do “não-lugar”, dialogando diretamente com a discussão sobre identidade e território,

um “lugar” só pode ser definido a partir do momento em que ele se coloca como identitário, histórico e relacional para um ou mais indivíduos de uma sociedade. Diante de uma nova realidade do mundo contemporâneo, [...] criaram-se “não-lugares”, ou seja, locais de passagem que se opõem ao fazer e viver antropológico, como vias de transporte, aeroportos, grandes redes de hipermercados, dentre outros. Estes “não-lugares” estariam dotados de ideias pré-determinadas e superficiais que impedem ou dificultam as relações interpessoais, criando uma espécie de “tensão solitária” no mundo. (Observatório do Espaço Público, 2020).

8. “O projeto Moradia Primeiro, baseado no modelo Housing First, parte do princípio do acesso imediato de uma pessoa em situação crônica de rua (mais de cinco anos na rua, uso abusivo de álcool e outras drogas e com transtorno mental) a uma moradia segura, individual, dispersa no território do município e integrada à comunidade. Ao entrar no projeto a pessoa passa a ser acompanhada por equipe flexível, formada por profissionais de diferentes áreas de forma a responder às demandas apresentadas pela pessoa de forma a apoiá-la a permanecer na moradia” (Brasil, 2018).

Dessa forma, a rua é um desses “lugares não- lugares”, que perde sua significação afetiva na ótica de parcela da sociedade civil, para a qual as pessoas que lá estão não merecem ser vistas, ouvidas e são, no máximo, motivo de chacota. Aquela rua não se torna uma parte da cidade, um local de lazer, de posse pública: torna-se um local distante, inexistente e invisível, a partir de um olhar preconceituoso que estigmatiza que aquelas pessoas que estão lá “estragam a paisagem” e tornam inviável o compartilhamento de vivências de uma comunidade. No nível do direito, portanto, o termo “morador de rua” se mostra ineficaz e excludente, tendo em vista que a rua, enquanto “não-lugar” não diz respeito à identidade, aos vínculos familiares ou as aspirações pessoais daquele sujeito que ali está, mas apenas uma condição momentânea daquela pessoa. Ao usar tal termo, fixa-se aquela pessoa como morador de um local sem infraestrutura, salubridade e condições mínimas de sobrevivência, e isso vai de encontro ao exposto na PNPR, classificando a PSR como um,

grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento. (Brasil, 2009).

Se há incoerência na associação entre as noções de moradia e rua, a relação com o trabalho revela os preconceitos ao redor do termo “mendigo”, que além de pejorativo e estar historicamente associado à difamação da PSR, não expressa verdade, ao conotar que a pessoa situada na rua sobrevive através de atividades de mendicância (pedinte). Estudos demonstram que antes de estarem nessa situação, 75,7% dessas pessoas já tiveram registros na Carteira de Trabalho e Previdência Social (CPTS), e mais da metade, 54,9% ainda realiza atividades remuneradas, de modo que apenas 8,8% sobrevivem de pedidos e/ou mendicância (São Paulo, 2019). Esse número corresponde a menos de 5% do total da PSR, não podendo a mendicância ser um fato associado a essa população, mas uma especificidade de alguns sujeitos.

Com isso, finalmente surge o termo “população em situação de rua”, fruto da luta do MNPR e de pesquisadores empenhados na compreensão desse fenômeno, materializado em 2009 com a PNPR. O termo sugere um aspecto “situacional” à essa população, ou seja, insinua que essas pessoas têm a possibilidade de mudança ou superação dessa fase, sendo o atual momento uma situação de

vulnerabilidade extrema, mas que pode ser superado através do fortalecimento dos vínculos de apoio e da rede de serviços e dispositivos do Estado. Dessa forma, parece-nos ideal por protagonizar a subjetividade do indivíduo e dar o direito da expressão de sua autonomia, amparada em serviços que prezam pela melhoria de sua qualidade de vida.

Considerações Finais

Diante o exposto, fica evidente que grande parte do senso comum tem uma forma de tratar e se relacionar com a população em situação de rua que não apenas não entende suas particularidades e a sua configuração, mas também estigmatiza, invisibiliza e trata como tabu o tema. Por outro lado, uma minoria envolta em movimentos sociais e de luta popular vêm travando batalhas no tenso campo político para a emancipação social dessas pessoas e oferecimento de oportunidades dignas de vida.

Ampliando tal pensamento à lógica das políticas sociais, é visível a instauração de um projeto de sucateamento da PNPR e suas articulações com o SUS e SUAS, sendo relatos e pesquisas que fornecem informações sobre as peculiaridades da população em situação de rua brasileira negligenciados e desconsiderados na execução da política. Sem uma base teórica rica e subsidiada pelo Estado, as políticas sociais tendem a ser fragilizadas e perderem seu papel de garantia de direitos.

No caso relatado, o teatro se mostrou como uma ferramenta para os integrantes de Faça-se Luz conhecerem e estudarem a fundo uma peculiaridade de sua sociedade, assim como a educação pública forma cada dia mais pesquisadores focados no estudo das vulnerabilidades sociais que sofrem com a falta de financiamento e incentivo. Frisa-se que sem essa forma de conhecimento crítico não é possível construir medidas que atenuem o impacto social das desigualdades estruturais da sociedade. Sendo a educação e a arte campos pedagógicos e políticos, ambos têm papel fundamental no processo de conscientização e influência no pensamento da sociedade civil.

Somente com a construção de um conhecimento plural, de diferentes áreas do saber e com compromisso político, histórias como a de Biscoito, Carolina Maria de Jesus e da própria atriz, protagonizadas por mulheres pretas de periferia podem ser ouvidas e apreendidas. A vivência dessas mulheres que estão na base da pirâmide

midre social brasileira são forças motrizes que impulsionam e ganham na arte seu poder de transformação e desabafo.

Por fim, ao utilizar os termos corretos ao se referir às minorias sociais, que sofrem diuturnamente com as mazelas de um sistema machista, sexista e racista, esses corpos e histórias são valorizados. Ao criar um vínculo com uma pessoa em situação de rua, para além dos rótulos do “bom-moço” ou da caridade, pode estar valorizando e extrapolando os estigmas sociais impostos a ele. Ao Estado, a partir do momento da criação de políticas intersetoriais efetivas e universais, que envolvam a saúde (com programas de saúde mental e redução de danos) e a assistência social, garante-se o direito básico e a potencialização do bem-estar, promovendo uma forma de inserção dessas pessoas na dinâmica de cuidado e atenção no território e fortalecendo sua rede de apoio.

Referências

ALMEIDA, M. I. C. de. *Cultura lorubá, costumes e tradições*. Rio de Janeiro: Editora Dialogarts, 2006.

ALVES, L. P. SANTOS, V. S. SANTOS, Jacques Fernandes. Infância, Vulnerabilidade e Situação de Risco em Paulo Afonso. *Revista Eletrônica do Centro Universitário do Rio São Francisco*, Bahia. 2016.

BRASIL. *Decreto nº 7.053 de 23 de dezembro de 2009*. Institui a Política Nacional para a População em Situação de Rua e seu Comitê Intersetorial de Acompanhamento e Monitoramento, e dá outras providências. Brasil, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d7053.htm. Acesso em: 08 mai. 2023.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. *O que é o programa Moradia Primeiro?* Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/populacao-em-situacao-de-rua/acoes-e-programas/moradia-primeiro>. Acesso em: 8 mai. 2023.

SÃO PAULO (estado). *Pesquisa censitária da poluição em situação de rua, caracterização socioeconômica da população em situação de rua e relatório temático de identificação das necessidades desta população na cidade de São Paulo* (2019). São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/Produtos/Produto%209_SMADS_SP.pdf. Acesso em: 08 jul. 2022.

COUTINHO, C. N. Notas sobre cidadania e modernidade. In: IANNI, Octávio et al. *Revista Ágora: políticas públicas e Serviço Social*. São Paulo, Ano 2, 2005.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1960.

LUCCA, L. de. *Na Metrópole*: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP, 1996.

MARX, K. *O Capital – Livro I – Crítica da Economia Política: o processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

OBSERVATÓRIO DO ESPAÇO PÚBLICO. *Os “não-lugares” e as ressignificações dos espaços públicos*, por Janelize Rodrigues. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.observatorio.doespacopublico.com/post/n%C3%A3o-lugares-ressignifica%C3%A7%C3%B5es-dos-esp%C3%A7os-p%C3%BAblicos>. Acesso em: 05 mai. 2023.

RAMALDES, H. Q., AVELLAR, L. Z., TRISTÃO, K. G. Características de crianças usuárias de substâncias psicoativas descritas pela própria criança. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 32, n. 4, p. 1-8. Espírito Santo, 2017.

SILVA, M. L. L. *Trabalho e população em situação de rua no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2009.

UNICEF. *Panorama da Violência Letal e Sexual contra crianças e adolescentes no Brasil (2021)*. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/nos-ultimos-cinco-anos-35-mil-criancas-e-adolescentes-foram-mortos-de-forma-violenta-no-brasil>. Acesso em: 8 jul. 2022.

A ARTE DO MOVER: UM CAMINHO PARA A TEORIA A PARTIR DA PRÁTICA

THE ART OF MOVING: A PATH TO THEORY FROM PRACTICE

Gabriela Leite Lima¹

Valéria Maria Chaves de Figueiredo²

Resumo

Este texto apresenta mergulho da experiência prática vivida ao longo do desenvolvimento profissional como bailarina, artista da cena, professora e acadêmica, onde a experiência vivida abre portas e janelas para inquietações e minha chegada ao mestrado, compondo assim, trajetórias profissionais e de pesquisa que se revelam em narrativas autobiográficas e etnográficas. Com o objetivo de questionar a dança como uma arte transgressora, autoral e com potência para expressão artística quanto para terapêutica. Partindo dos afetos que ela, a dança, é capaz de mover, refletir sobre como é para esse Corpo, mover-se a partir de outros lugares e o que muda no Corpo de uma pessoa quando o mover acontece a partir dos afetos.

Palavras-chave: dança; processo criativo; saúde; corpo.

Abstract

This text presents an immersion in the practical experience lived throughout professional development as a dancer, stage artist, teacher and academic, where the lived experience opens doors and windows to concerns and my arrival at the mas-

-
1. Formada em Fisioterapia pela UFRJ e artista da dança (registrada em 2006). Aluna do curso de pós-graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.
 2. Orientadora e professora associada dos cursos de Graduação em Dança e Teatro (FEFD/ EMAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas (PPGAC/ EMAC/ UFC) e desenvolve pesquisas que relacione os processos educacionais e formativos e criação com ênfase nas áreas de arte, educação e escola, história, memória e cultura e os processos interdisciplinares e interartísticos.

ter's degree, thus composing professional and research trajectories that reveal in autobiographical and ethnographic narratives. With the aim of questioning dance as a transgressive, authorial art with power for artistic expression as well as for therapy. Starting from the affections that dance can move, reflecting on what it is like for this Body, moving from other places and what changes in a person's Body when the movement takes place from the affections.

Key words: dance; creative process; health; body.

Movimento I

Este texto apresenta um mergulho na experiência prática vivida ao longo do desenvolvimento profissional como bailarina, artista da cena, professora e acadêmica, onde a experiência vivida abre portas e janelas para inquietações e minha chegada ao mestrado, compondo assim, trajetórias profissionais e de pesquisa que se revelam em narrativas autobiográficas e etnográficas.

Com o objetivo de questionar a dança como uma arte transgressora e autoral com potência tanto para expressão artística quanto terapêutica. Partindo dos afetos que ela, a dança, é capaz de mover, refletir sobre como é para esse Corpo, mover-se a partir de outros lugares e o que muda no Corpo de uma pessoa quando o mover acontece a partir dos afetos, "o que é dançado é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento, aquele gesto, e por isso consegue expressá-lo plenamente" (Velardi *et al.*, 2015, p. 450).

A discussão apresentada aqui nasce de vivências experimentadas em estágio no serviço de Fisioterapia na Escola do Futuro em Artes Basileu França, junto ao Professor Dr. Adriano Bittar, até o momento da organização de uma oficina prática ministrada por mim como parte do processo de campo, de estudo, de vivência da prática como pesquisa.

A escolha da etnografia e por uma autobiografia como metodologias, me permite uma abordagem qualitativa, aproximando-nos das realidades complexas que experimentamos. Chegamos pelo serviço de fisioterapia e depois as salas de aulas de dança da Escola do Futuro em Artes Basileu França em campo de pesquisa, para receber a oficina A Arte do Mover, em um formato de ateliê de processo criativo, onde os alunos matriculados no curso técnico profissionalizante de balé clássico, tornam-se sujeitos colaboradores dessa pesquisa participante.

É do meu interesse enquanto pesquisadora a busca por informações e realização da coleta de dados para um aprofundamento e compreensão de ferramentas criativas utilizadas durante a investigação e consequente elaboração desse processo vivo, aberto e qualitativo que vem se revelando nessa pesquisa. Uma artista, dentro da academia, a fim de aprofundar, buscar conhecimento, embasamento, entendimento sobre aquilo que vem sendo vivenciado em sua prática.

Sendo aqui uma apresentação e possível localização do início do processo de pesquisa, neste caso intitulado, *A Arte do Mover: uma reflexão teórica partindo da prática*. Estaremos contando sobre a experiência vivida durante ano de 2021 enquanto estagiária no serviço de fisioterapia da Escola do Futuro em Artes Basileu França (EFABF), junto ao Prof. Dr. Adriano Jabour Bittar que em colaboração com a Prof.^a Valéria Figueiredo aceitou o desafio de receber e juntar estagiários da dança e da fisioterapia em processos de aprendizagem transdisciplinares.

A experiência também me conectou aos alunos da escola, jovens bailarinos em formação atendidos por esse serviço, estudantes de estágio do curso de Fisioterapia da Universidade Estadual de Goiás e do curso de dança da UFG com processo iniciado com a volta de atividades de observação. Sendo este, um momento de retorno às atividades presenciais das universidades, após o longo período de aulas remotas devido a pandemia da Covid 19.

Pesquisar a dança nasce de inquietações acerca do fazer e aprender artístico e uma necessidade intrínseca de ir em busca de conhecimento sobre o que vivenciei na prática. A fim de aprofundar saberes sobre o que vivemos no Mundo da Arte, conceito criado por Arthur Danto em 1964, o qual nos apresenta o processo de análise de uma obra como sendo um processo onírico, entretanto se faz necessário passar por um movimento de legitimação para existir ou seja ser inserido e considerado no campo artístico. Segundo Danto (1964 *apud* Duarte, 2006, p. 18), “Há um é que figura principalmente nas afirmações concernentes às obras de arte que não é um é da identidade ou da predicação; nem é o é da existência, da identificação ou algum é especial inventado para servir um fim filosófico.”

De fato, vivemos isso na prática, mas sem muita consciência da complexidade e os efeitos disso em terreno artístico, e as consequências das relações de poder presentes nesse meio, tomar consciência disso trouxe consigo um desencanto e uma ruptura de ideais, e ilusões. Mesmo assim aqui estou, buscando legitimar meu

trabalho através da pesquisa, consciente de um movimento que contribui para alimentar um sistema de poder, hierarquia, inserida dentro de um grupo privilegiado e seletivo visando atender ao formato acadêmico de divulgação científica.

Gostaria de endossar que essa, é uma elaboração escrita de questões que estão sendo observadas, refletidas e debatidas durante um processo de vivência em campo, desafiador por si só colocar em palavras, algo tão efêmero e sutil como o que é desencadeado ao longo de um processo. Existe uma escolha pelo processo como lugar de prazer, de construção holística do conhecimento que escolho como resistência, como desejo de ter experiências como meus parceiros que trazem transformação, liberdade, descoberta.

Denomino processo, o todo em construção, entendendo esse todo, como conjunto entre Corpo, Mente e Espírito, conceito abordado na educação somática, segundo Sylvie Fortin movimento que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (Fortin *apud* Strazzacappa, 2000, p. 49). Trata-se, portanto, de um evento que ocorre de forma aglutinada e facilitada através do trabalho artístico, reivindicando ao mesmo a escuta sensível, poética e analítica desse corpo.

Movimento II

Inserida inicialmente no contexto da saúde, terapêutico e individualizado, no serviço de fisioterapia junto ao Professor Doutor Adriano Bittar, o qual os alunos iam para cuidar dos seus corpos e suas dores, fui realizando minha aproximação dos alunos, conhecendo um pouco de cada um, competia a mim oferecer algumas dicas e despertar um olhar voltado para reorganização corporal.

Ao longo do período de estágio no Serviço de Fisioterapia da EFABF, de agosto de 2021 a janeiro de 2022 estive acompanhando de perto o Prof. Adriano Bittar, tratando os jovens de suas lesões com sua proposta e aplicação do conceito trabalhado em sua pesquisa de doutorado o Toque poético³ (Bittar, 2015, p. 19), orientando uma preparação poética desse Corpo.

O TOP é um tipo de toque que acontece (d)entre os compositores da cena, quer intérpretes, coreógrafos ou assistentes, com o intuito de sensibilizar os dançarinos a seguirem, a partir de um espelhamento, os padrões corporais

3. TOP, sigla utilizada para Toque Poético pelo autor.

((inex))ternos⁴ presentes em suas memórias. Esses padrões de movimento são armazenados em diferentes sistemas do corpo, como no músculo fascial e em órgãos, chegando até mesmo nos fluidos do líquido cérebro-espinhal. O TOP ajuda o intérprete a ter acesso a essas sensações guardadas na memória e a outras que surgem, renovadas, a partir das primeiras. Essas sensações podem ser seguidas, gerando outros dois estados corporais e movimentos. Acredita-se que esses estímulos aparecem, na superfície da pele, como um impulso gerador de estados de tensão, um pré(entre)pós movimento, originando outras danças, surgidas de improvisos totalmente dirigidos pelo contato com essas memórias e sensações: um acordar de estados possíveis.

O Dr. Adriano realizava um trabalho bastante individualizado através de manipulações corporais, utilizando técnicas como Terapia Crânio Sacral, Método Fletcher Pilates, além da combinação de outras técnicas que possui, levando em consideração sua vasta experiência no campo da fisioterapia.

Um momento também bastante marcante durante esse período de estágio, foi a oportunidade de presenciar um exame de admissão de novos alunos para a escola. Estive presente somente na fase dos testes de aptidão físicas, mais especificamente na avaliação das crianças entre 4 e 11 anos, para turmas de “fraldinha”, “pré ballet”, e “1ºano” respectivamente.

Presenciar a espontaneidade da criança, o sonho de tornar-se um(a) bailarín(a/o), com toda a energia do brincar, do prazer, a curiosidade e o medo do desconhecido, misturado ao desejo e a história desconhecida dos seus pais, por si só foi uma experiência que remeteu ao meu próprio teste de admissão quando criança há mais de 20 anos atrás, como uma viagem no tempo ao ponto de partida da minha história com a formação em dança.

Com isso a reflexão sobre como é interessante que vamos descobrindo nosso corpo com o tempo, contudo como começamos a formação muito jovens, são comuns lesões importantes e as vezes graves desde muito jovens e essa condição de lesões e dores nos despertam de alguma forma, as vezes negativa, para desequilíbrios biomecânicos que desenvolvemos com as repetições, hábitos, e padrões de movimento compensatórios. Aprendi e procuro passar a diante que para aqueles que buscam

4. O termo ((index)) é usado em várias partes da tese, foi criado pelo autor como alternativa para a grafia da palavra interno/externo, tentando fazê-la adquirir ressonância e ritmos diversos do original para que exprima, com mais propriedade, o que pode significar.

diferentes alternativas de reabilitação principalmente através do desenvolvimento da consciência através do movimento, como Método Pilates, o Método Bertazzo, técnicas somáticas de reorganização, reeducação corporal adquirem ferramentas para atenuar desequilíbrios decorrentes do ofício repetitivo que é a dança profissional.

Enquanto profissional atuante no meio artístico, na área da dança e na área da saúde como fisioterapeuta, observo nessa uma oportunidade ímpar de entrelaçar dois campos presentes no meu dia a dia atendendo ao desejo de expandir esse olhar para o corpo de maneira sensível. Para apoiar algumas ideias, Merleau-Ponty (1999) defende que todo conhecimento científico se assenta sobre o conhecimento sensível pelo fato de que nosso corpo e o mundo estão ligados como uma substância indivisível.

Movimento III

Sendo o corpo um ponto de observação e construção, o qual me proponho a trabalhar durante a pesquisa, observar, coletar dados e aplicar a oficina. Uma intervenção, proposta durante a formação técnica em dança, com o intuito de partir da observação da rotina desses jovens em formação. Em vista de que alguns sofreram lesões durante o processo de trabalho.

O treinamento e a performance na dança requerem repetição de movimentos e a absorção e dissipação de grandes forças (Leanderson *et al.*, 2011), que intensificam as demandas no corpo do dançarino e aumentam o risco para lesões. Essas altas forças combinadas com movimento que frequentemente excedem o alcance anatômico normal podem resultar em lesões (Luke *et al.*, 2002). As lesões crônicas de overuse geralmente ocorrem devido a sobrecarga submáxima repetitiva do sistema músculo-esquelético, somadas a períodos insuficientes de recuperação (Leanderson *et al.*, 2011; Luke *et al.*, 2011) e padrões repetitivos de movimento podem resultar em microtrauma e desenvolvimento de lesões (Fietzer; Chang; Kulig; 2012 *et al.*, 2020 p. 335)

Questiono-me quantos se sentem desmotivados diante das propostas de trabalho diárias? Se há engajamento coletivo diante da construção de um trabalho artístico? Quais as reverberações no trabalho de grupo a partir de vivências e levantamento de histórias pessoais uns dos outros; e o que é possível ser observado externamente; como se dá a experiência individual, ela é compartilhada e celebrada?

Após um ano inserida no contexto acadêmico, lendo, estudando, desenvolvendo essa parte do intelecto, identifico em minha trajetória profissional e em algumas vivências, uma visão dualista e mecanicista, onde a técnica, o perfeccionismo, a estética para esse corpo estão separados dos sentidos. Infelizmente, ainda hoje é ensinado ao bailarino que a execução deve ser precisa do movimento oferecido a ele pelo coreógrafo ou que resultados visuais devem ser alcançados independente das diferentes anatomias, no caso dos repertórios aprendidos.

O CORPO do bailarino trabalha como uma máquina, produzir, reproduzir rápido, caso isso não aconteça, ele é substituível, ele não tem espaço no mercado de trabalho, ele não será contratado, ele não tem talento, e isto é reproduzido, um sistema que não permite falhas, ou não dá lugar a autonomia, ao espontâneo, e ao prazer.

Onde está o humano, o sujeito nesta lógica? Aqui encontro o ponto de partida das minhas inquietações e insatisfações com as maneiras que esse CORPO tem sido (des)tratado. O início da minha reflexão, e a porta de entrada para uma série de questionamentos sobre formação e criação em dança.

Do ponto de vista da fenomenologia, a pessoa humana percebe a existência das coisas pela capacidade sensorial que nos constitui, mas a pessoa busca o sentido/significado dessas “coisas” que não são, necessariamente, “coisas” físicas, mas também relativas ou à cultura, ou ao conjunto de situações. (Velardi *et al.*, 2015, p. 441).

Assim nasceu o projeto A Arte do Mover, a partir de uma série de inquietações, e insatisfações e uma necessidade de reconexão com o prazer de dançar. Na tentativa de oferecer ao Corpo um espaço para errar, sorrir, cair sem alardes, me ensina Manoel de Barros quando diz que “As folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes.”, brincar, procurar lugares desconhecidos, sentir-se à vontade nos intermédios, nas pausas, improvisações, por exemplo, divertindo-se com o que está entre cada movimento e criar a partir daí; esse lugar da potência individual, única e sensorial.

Esse processo de integração que ocorre entre funções motoras e psíquicas do nosso corpo à medida que o sistema nervoso central amadurece, é o que denomino psicomotricidade. Ela se consolida fisiologicamente no final da puberdade, etapa em que o cérebro atinge a maioridade, é o alicerce para a construção do nosso universo cognitivo, intelectual e emocional. (Bertazzo, 2018, p. 14).

Parto de experiências práticas, vivências e pessoas que intervieram no trajeto do meu fazer artístico deixando um pouco de si, acreditando no movimento entre ensinar e aprender como um processo mútuo, como bem explica o filósofo Wilhelm Dilthey, que “[e]sclarecemos por meio de processos intelectuais, mas compreendemos pela cooperação de todas as forças sentimentais na apreensão, pelo mergulhar das forças sentimentais no objeto” (Silva, 2012. n/p.).

Movimento IV

A Arte do Mover está estruturada em cinco pilares sendo: a conscientização corporal, a relação corpo e espaço, a qualidade do movimento, a relação coreografia e intérprete e a composição coreográfica. Essas formas, estruturas que iniciei no curso que foram se somando as formações, experiências, leituras, debates outros. Foram sendo compostas junto com eles em um processo de desejos, escolhas, conflitos, desafios e busca de novas possibilidades. Usando uma imagem presente na tempestade de Shakespeare, duque próspero diz *que somos feitos da mesma matéria dos sonhos*. Essa é a dança que queremos experimentar e desconstruir o que está dado, aventurar-se em sonhos, ousar em descobertas e inventividades.

Conscientização corporal

Apresentação e desenvolvimento do autoconhecimento do seu próprio corpo e suas condições físicas. O despertar para o estado mais profundo da consciência do que seu próprio corpo pode realizar. Investigando a partir do escaneamento corporal, e da biomecânica quais os possíveis movimentos.

Uma habilidade a ser desenvolvida continuamente, que auxilia a prevenir lesões e otimizar o trabalho de preparação física. Além disso, aprender a isolar cada parte assim como a integrar as mesmas, auxilia em novas combinações, resultando na melhora da capacidade de gerar diferentes movimentos.

Relação corpo e espaço

Após tomar consciência do corpo, partimos para a relação desse corpo com o espaço físico externo. Vamos explorar o movimento em diferentes planos, e eixos de referência, isto é, mover em relação a pontos espaciais. Ao direcionar um movimento, podemos modificar inclusive a interpretação, e a leitura que fazemos sobre ele, transformando um gesto em movimento.

Além da execução, a atenção para observação, é introduzida, e ao olhar para o outro corpo e para as particularidades que cada um universo de possibilidades se apresenta enquanto proposição e entendimento espacial. O intuito aqui é utilizar a observação como fator exponencial para a criatividade e aprendizado.

Qualidade de movimento

Depois dessa tomada de consciência, e entendimento espacial, vamos lidar com outras variáveis que interferem na maneira em como realizamos o movimento. Através do uso de imagens para exemplificar e trazer para o presente, sensações, memória corporal e outros estados a fim de aproximar as realidades e buscar um lugar em comum, experimentamos modificar o ritmo, a velocidade, a duração do movimento e aplicar conceitos como peso, gravidade e a interferência desses na ação.

Aqui o interessante é a possibilidade de ir além do que se espera de um simples movimento e como enriquecemos nosso repertório, usando diferentes qualidade, podemos chegar a diferentes formas de mover como: Staccato(pausado, entrecortado, intermitente, pontual), Fluido (contínuo, constante, arredondado), Caos (desordenado, sem regras, impermanente), Lírico (expansivos, lentos, arredondados, conectados), Quietude (pausa, suspensão, lentidão), como se fossem cores que adicionamos a nossa paleta, sugerindo intenções e interpretações diferentes e novas para o movimento.

Relação coreografia e intérprete

O intérprete é a peça fundamental para que um trabalho artístico aconteça. Aqui o princípio vai ser ensinar ou trabalhar com uma partitura corporal pré-estabelecido, como uma coreografia, onde os passos são dados pelo coreógrafo e há uma exigência quanto à apresentação estética desejada pelo coreógrafo, o que se faz fundamental em uma audição ou contratação de um profissional de dança em determinadas companhias, grupos ou coletivos.

O intuito desse pilar é desenvolver uma melhora dos atributos como memória, musicalidade, flexibilidade, coordenação e desenvolvimento do estilo proposto.

Composição Coreográfica

Ao final de todo o processo e conteúdo da oficina, o exercício de compor se faz através do aprendizado e experimentação de organizar e compartilhar suas próprias ideias aplicando os conceitos para assim construir sua maneira de mover individual e em relação àquele grupo.

A proposta da oficina A Arte do Mover tem como finalidade introduzir conceitos de uma forma mais sensorial e consciente que propriamente cognitiva, permeiar diferentes lugares e encontrar na potência criativa do movimento pontos de gatilho para o desenvolvimento artístico, psíquico e físico. A esse respeito, coincido com Laban (1978) quando diz que “frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento” (Laban, 1978, p. 23). Buscar descrever o movimento aqui, se apresenta como a instigação e vivência em campo, e a tentativa de colocar em palavras o proposto e o observado durante o período que passarei dentro da escola.

Movimento V

Dada uma perspectiva metodológica etnográfica, segundo o livro de Marli Elisa D. A. André (2009) em campo, ciente do meu papel enquanto pesquisadora participante, responsável pela coleta e análise de dados. Com ênfase no processo e acreditando ser essa a principal descoberta da pesquisa em artes. Pretendo acompanhar a rotina de treino desse grupo de jovens, a fim de analisar condutas práticas e ferramentas já utilizadas na formação desses bailarinos, estabelecer um relacionamento multilateral, a fim de estabelecer um grupo o mais coeso o possível. A autora Marília Velardi, traz em seu discurso a necessidade de desenvolver um pensamento crítico em relação aos métodos utilizados ao estabelecer critérios e conduzir a pesquisa qualitativa a partir do processo artístico.

Uma das tarefas que exige uma reflexão constante do pesquisador é o cuidado em manter a atitude fenomenológica desde o início. Aí está pressuposta uma “atitude filosófica” (problemática), diferente da “atitude natural”, vista como ingênua; um retorno às coisas mesmas, que se faz necessário durante toda a pesquisa. (Velardi *et al.*, 2015, p. 442).

A abordagem qualitativa, da etnografia, permite uma abertura na escolha dos instrumentos de coleta de dados, abrindo espaço para levarmos em consideração

diferentes pontos de vistas para formular uma reflexão que também se tornam um ponto do qual é observado esses dados. Confuso contudo, aberto a construir discussões vivas sobre temas que necessitam de aprofundamento.

Fiz a escolha de pedir que preenchessem breves formulários para identificar gênero, escolaridade, idade, tempo de prática, tempo de treino, tempo que estão na escola; a escala de avaliação de autoestima de Rosenberg, aplicada no primeiro e no último dia da oficina com o intuito de comprar se houve alguma mudança na autoavaliação deles em relação a eles mesmos com a experiência da oficina e os conteúdos abordados.

Trabalhei com sujeitos, jovens dos 18 aos 26 anos, do gênero feminino e masculino, estudantes matriculados no curso técnico de dança na EFABF, selecionados a partir do critério de livre espontânea vontade de participação, são meus artistas colaboradores, os quais através de sua participação na oficina A Arte do Mover, tiveram espaço para falar e trazer suas questões para discussão e reflexão.

Não podemos ver o adolescente como uma criança e um adulto ao mesmo tempo e no mesmo corpo. Ele, na verdade, não é uma coisa nem outra, nem adulto, nem criança. Podemos dizer que, ao entrar na puberdade, o jovem se despede da infância, iniciando a transição para a idade adulta. Esse trânsito é desestabilizante, por isso é preciso ajudá-lo a manter os dons conquistados até aqui, colaborar para que se sinta num terreno mais seguro. (Bertazzo, 2018, p. 142).

Pretendo adotar como resultado encontrado, o testemunho deles coletados durante o processo e finalização da experiência na oficina, entre elas questionar se em meio às outras atividades, eles percebem alguma melhora em seu rendimento após a prática. Levando em consideração o recorte, observado o contexto educacional tradicional do ensino de balé clássico, e o ambiente onde todos atualmente estão na mesma escola a formação artística e técnica em dança, a idade em questão e como isso dialoga com conceitos de saúde.

O intuito da proposta, é a busca pelo mover a partir de outros lugares, não somente os pré-estabelecidos tecnicamente, mas a partir de sutilezas que se apresentam resultante a construção das relações, da disposição dos encontros, de um espaço onde a escuta, as histórias, as emoções são os veículos da criação, de expressão desse Corpo enquanto potência individual e coletiva, quando em grupo.

A Arte do Mover hoje acontece em um formato de oficina/ateliê onde o processo é a chave do trabalho, ele reverbera e chega a cada um de acordo com o estado e nível de compreensão de cada um, respeitando o tempo de entendimento de cada um, segundo René Barbier um escuta sensível se faz presente, pois é um trabalho que almeja um universo sutil, que envolve afetos (emoções) histórias, imaginário e faz uso do lúdico, da linguagem mais simples para conseguir conduzir o movimento de abertura desses sujeitos colaboradores.

Movimento VI

Abrir para escuta implica em dar voz a questões que não estão bem resolvidas nem para mim, envolve o fazer artístico, minha formação, minha trajetória e claro que me deparo com questões éticas. Saltam-me os olhos enquanto me insiro no campo, a partir do meu ponto de vista enquanto observadora, pergunto-me: O número de bailarinos que desiste de sua carreira por falta de motivação, apoio, auxílio, informação? Quantas pessoas desistem da dança por que acreditam que isso não é para elas? Quanto a capacidade desenvolvida para forçar, romper e alargar limites, o quanto isso impacta na construção de uma inteligência emocional?

Quando pensamos em direitos e deveres, como a falta de clareza nas relações éticas de trabalho contribui para que a dança continue sendo uma profissão mal regulamentada, e desvalorizada. Observo que essas inquietações são problemas que me mobilizam a sair em busca de repostas ou reflexões acerca de assuntos inerentes ao fazer arte.

O que de fato me impactou foi o quão mexidos eles ficaram com a abordagem afetiva e cuidadosa com a qual conduzi o processo, me refiro ao grupo pesquisado como colaboradores, segundo relatos da experiência deles, durante as aulas eles sentem falta de serem cuidados, talvez olhados como seres humanos antes de aspirantes a bailarinos profissionais. Pensava o tempo todo em manter a relação o mais horizontal possível entre mim, pesquisadora participante e eles, sujeitos participantes.

Para esses jovens a relação com o Corpo estava distante das sensações e do espontâneo. Nossos encontros iniciávamos com a pergunta “quem é você hoje?” e nós em uma palavra colocávamos naquele espaço como estávamos chegando naquele dia. Logo após isso, passavam por um momento de escaneamento corporal a fim

de buscarem essa conexão e integração dos sistemas, e foi lindo e impressionante quando me disseram “eu nunca me senti tão leve e confortável no meu corpo antes.”

A expectativa deles era de que iriam fazer uma aula de preparação física como outra qualquer, contudo surpreenderam-se com a proposta e a descreveram como um espaço que não os deixava cansados pelo contrário, contribuía para que sentissem mais disposição para encarar os ensaios e aulas. Assim como um momento para o despertar de emoções e sentimentos que eles não acessavam e nem sabiam que possuíam.

Foi a primeira vez que trabalhei com pessoas tão tecnicamente treinadas e de fato a experiência já é um ganho imensurável ao escutar seus relatos, observar o desabrochar, enfim me sinto grata pela oportunidade de ter estado na companhia de pessoas tão talentosas e acima de tudo seres humanos que buscam seu lugar no mundo através da arte, fazendo escolhas e superando barreiras diariamente em busca da realização de um sonho, tornar-se bailarino profissional.

Acredito que a escolha pela etnografia e autobiografia enquanto metodologia, promove abertura para trabalhar com uma pesquisa semiestruturada, valorizando os espaços que se revelam a partir de um processo aberto, vivo e transdisciplinar no campo da arte, o que me permite a utilização de ferramentas criativas e lúdicas durante a investigação, facilitando ou construindo uma ponte entre prática artística e pesquisa acadêmica.

Referências

- BARROS, M. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.
- BERTAZZO, I. *Fases da vida: da gestação à puberdade*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- BITTAR, A. J. *A preparação poética na dança contemporânea: o toque poético, as imagens das células corporais e dos rabiscos nos processos de composição de Madam do Neka e de Por 7 vezes da Quasar*. 2015. Tese (Doutorado em Arte) Faculdade de Artes UnB, Brasília, 2015.
- BITTAR, A. et al. *Guia de Medicina e ciência da dança da rede Brasil – Reino Unido MCD*. Goiânia: Kelps, 2020.
- DUARTE, Rodrigo. O mundo da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, 2006, p. 13-15.

FIETZER, A.; CHANG, Y; KULIG, K. Dancers with patellar tendinopathy exhibit higher vertical and braking ground reaction forces during landing. *Journal of Sports Sciences*, v. 30, n. 11, p. 1157 - 1163, 2012.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, RJ, 2014, p. 1-17.

LABAN, R. *O domínio do movimento*. Summus Editorial, 1978.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SILVA, J. I. da. ;DILTHEY, W. *Filosofia e educação: textos selecionados*. São Paulo: EDUSP, 2010.

STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Caderno Cedes*, ano XXI, n. 69, 53, abril/2001.

STRAZZACAPPA, M. *Educação somática e artes cênicas*. Campinas: Papirus Editora. 2013 s/p.

VELARDI, M. *et al*. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. *Rev Bras Educ Fís Esporte*, São Paulo, 2015 Jul-Set; 29(3):439-52.

CARTOGRAFANDO O SAPATEADO DE GENE KELLY NO CINEMA MUSICAL DOS ANOS 50

DANCING IMAGINARY: A CARTOGRAPHY OF THE TAP DANCE OF GENE KELLY IN MUSICALS OF THE 50S

Bruno Linhares Duarte¹

Resumo

A pesquisa em andamento pretende criar uma cartografia da trajetória coreográfica do dançarino e coreógrafo estadunidense Gene Kelly percebendo como sua atuação em filmes musicais pode influenciar o corpo dançante cinematográfico, o imaginário do corpo que se move, o sapateado americano e seu ensino-aprendizagem. Por este motivo, a ideia de cartografar a dança de Gene Kelly, expressa-se pela teoria de que este artista conseguiu com sua dança difundir um tipo de identidade, uma representação do eu: Um ser dançante que desperta nos espectadores a ideia de poder voar para a lua, com pés que tem a suavidade de pétalas de rosas. A noção de que o cinema capta a realidade acabou introduzindo no público uma prática ritual não só de percepção de corpo, mas também de apreciação dessas obras. De tal modo, a pesquisa busca cartografar a trajetória de Gene Kelly nos filmes dos anos 50 e se houve uma influência no sapateado americano e no imaginário dançante de quem pratica essa dança; trazendo os elementos de composição cênica e a construção das coreografias para dialogar com os artistas dessa área.

Palavras-chave: cartografia; Gene Kelly; sapateado; cinema.

1. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal de Goiás (2018) e graduação em Administração pela Universidade Estadual de Goiás (2008). Atuou como professor substituto da Universidade Federal de Goiás no curso de Licenciatura em Dança nos anos de 2019- 2020. Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás.

Abstract

The ongoing research intends to create a cartography of the choreographic trajectory of the American dancer and choreographer Gene Kelly, realizing how his performance in musical films can influence the cinematographic dancing body, the imaginary of the moving body, the American tap dance and its teaching-learning. For this reason, the idea of mapping Gene Kelly's dance is expressed by the theory that this artist managed with his dance to spread a type of identity, a representation of the self: a dancing being that awakens in the spectators the idea of being able to fly to the moon, with feet that have the softness of rose petals. The notion that cinema captures reality ended up introducing the public to a ritual practice not only of body perception, but also of appreciation of these works. In this way, the research seeks to map the trajectory of Gene Kelly in the films of the 50s and if there was an influence on American tap dancing and on the dancing imagination of those who practice this dance; bringing the elements of scenic composition and the construction of choreographies to dialogue with artists in this area.

Key words: cartography; Gene Kelly; tap dance; movie theater.

Introdução

Este trabalho refere-se a pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) na Universidade Federal de Goiás – UFG; onde pretende-se criar uma cartografia da trajetória coreográfica do dançarino e coreógrafo estadunidense Gene Kelly buscando perceber como sua atuação em filmes musicais pode influenciar o corpo dançante cinematográfico, o imaginário do corpo que se move, o sapateado americano e seu ensino-aprendizagem.

Para compreendermos melhor este corpo e sua influência, é necessário falarmos primeiramente sobre os avanços tecnológicos e criativos que surgiram entre os séculos XVIII e XIX. Estas fantasmagorias² faziam-se pelo uso de várias ferramentas como caixas óticas e lanternas que maravilharam o ser humano que

2. Fantasmagorie é considerada a animação mais antiga do mundo, criada em 1908 pelo francês Émile Cohl. Um desenho simples, mas que para a época foi extremamente importante para a idealização e instauração dos frames. O termo também era usado para designar um conjunto de espelhos e tecidos usados no teatro, para dar a ilusão de que os atores falavam com fantasmas.

procurava novidades no campo das artes e entretenimento. O extraordinário sucesso destas máquinas, fez nascer no final do século XIX grandes invenções que modificaram o estilo de vida do homem moderno, entre essas invenções podemos destacar a energia elétrica, o telefone, o avião e outras tantas máquinas que funcionariam com maior velocidade que as máquinas a vapores.

Nesta corrida para surpreender o público, os irmãos Lumière,³ criaram um dispositivo capaz de captar imagens em movimento e posteriormente reproduzir esses movimentos, com a invenção do cinematógrafo, começava-se o que identificamos como cinema.

A humanidade já usufruía a arte da literatura, do teatro, da dança, da música e agora ficava evidente que o cinema era o um novo meio de se fazer arte. Como diz Bernadet (2000) não era uma arte qualquer: Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia.

Essa ilusão retratava inicialmente acontecimentos cotidianos, em preto e branco, sem som e com pequena duração de tempo. Com progressão contínua e acelerada, hoje temos recursos maquinários para produzir imagens com alta definição, sons extremamente perceptíveis ao menor ruído, com música que imprime sentimentos diversos ao espectador e enredos de ficção que trabalham nosso imaginário tal qual a literatura. “Toda essa tralha mecânica elimina a intervenção humana e permite afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (Bernadet, 2000, p. 16).

O aparato técnico que estes maquinários agregam ao cinema dá ao imaginário popular uma pluralidade de reflexões e percepções do mundo que nos cerca. Estes maquinários muitas vezes, extremamente caros possibilitam na atualidade a produção de narrativas audiovisuais que circulam todo o mundo refletindo nossos desejos, medos e interesses. O cinema se tornou “uma tecnologia que se

3. Os irmãos Auguste e Luis Lumière inventaram o cinematógrafo, e em 28 de dezembro de 1895, na cidade de La Ciotat, localizada no sudeste da França, fizeram a primeira exibição pública de uma imagem em movimento. A maioria das produções dos irmãos Lumière consistia em documentários curtos relacionados com a divulgação do próprio equipamento inventado por eles, o cinematógrafo. O cinematógrafo era, ao mesmo tempo, uma máquina de filmar e um projetor de cinema. A primeira sala de cinema onde em 1895 os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública de imagens em movimento chama-se Éden e existe até hoje.

situou em um lugar privilegiado para oferecer-nos relatos que falam sobre a tecnologia em uma perspectiva ampla e inclusiva” (Roig *apud* Araújo, 2017, p. 10).

Na atualidade este espaço cibernético cria um “modo de existência completo, portador de linguagens, culturas e utopias” (Le Breton, 2003, p. 141). O corpo tornou-se uma tela para o mundo, nos tornamos o que somos corporalmente e a nossa identidade se confunde com o nosso corpo. O cinema expõe este desejo muito claramente no espectador, oferecendo um imaginário corporal, nos levando a espaços novos, fantasiosos com corpos que podem alcançar o impossível.

Por este motivo, a ideia de cartografar a dança de Gene Kelly, expressa-se pela teoria de que este artista conseguiu com sua dança difundir um tipo de identidade, uma representação do eu: Um ser dançante que desperta nos espectadores a ideia de poder voar para a lua, com pés que tem a suavidade de pétalas de rosas.

Esta noção de que o cinema capta a realidade acabou introduzindo no público uma prática ritual não só de percepção de corpo, mas também de apreciação dessas obras, ritual esse que inicia na escolha do filme, esta performatividade seja nos cinemas ou no ambiente doméstico, apoia-se em ações como: qual lugar sentar para apreciar, qual alimentação será degustada nesse tempo, e ao final da exibição, suas reverberações e impressões após a experiência.

Mas o que fez essa arte fixar tão rapidamente experiências distintas no público? Acredito que para essa resposta recorreremos a Walter Benjamin (1994):

Mais que qualquer outra, essa circunstância torna superficial e irrelevante toda comparação entre uma cena no estúdio e uma cena no palco. Pois o teatro conhece esse ponto de observação, que permite preservar o caráter ilusionístico da cena. Esse ponto não existe no estúdio. A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (Benjamin, 1994, p. 14).

Le Breton (2003) no capítulo, “O corpo supra numerário do espaço cibernético” expõe um corpo que na atualidade se apresenta como um “modo de existência

completo, portador de linguagens, culturas e utopias” (Le Breton, 2003, p. 141). Do mesmo modo como Benjamin diz que a técnica cria realidades “puras” o corpo deste espaço constrói afetos poderosos entre o real e o irreal. Um argumento que se ampara no modo como uma obra cinematográfica imprime uma realidade, mesmo demonstrando que há um processo de seleção técnica, a afirmação que fica ao espectador é sua ilusão, uma flor azul, diferente das outras.

Uma cartografia de um ícone como Gene Kelly expressa-se como um corpo sem limitações onde “o sujeito é uma autorização para a experimentação de possíveis” (Le Breton, 2003, p. 146) podendo criar imaginários e lançar outros corpos a simularem pisadas na lua com delicadeza e precisão, amparados por um deus do movimento que segura nossas mãos ainda desastradas.

Um encontro dançante com Gene Kelly

No início da linguagem cinematográfica do século XX os franceses detinham a maior parte da produção de filmes no mundo, feito que foi derrubado com a ascensão da indústria cinematográfica americana a partir do ano de 1915.

Parte da alavanca que impulsionou o cinema americano, dar-se pela imigração de judeus e irlandeses para os Estados Unidos da América (EUA) que lutaram pela derrubada de impostos sobre a energia elétrica e se envolveram nas duas grandes guerras mundial que assolaram a Europa, deixando a França destruída. Estes acontecimentos foram responsáveis pelo aperfeiçoamento técnico e estético norte-americano, fazendo nascer a linguagem hollywoodiana de se produzir cinema.

Com a instauração do som o cinema aperfeiçoou-se em montagens que associavam efeitos sonoros a efeitos visuais, como no filme King Kong (1933) onde um gorila gigante amedrontava o público. O drama e a comédia faziam grande sucesso nesse período, herança deixada pelos teatros de Vaudeville espalhados pelos EUA e que se tornavam os primeiros locais de exibição dos filmes.

Estes dentre outros pontos foram importantes para que as produções de Gene Kelly pudessem virar destaque na “Fábrica de sonhos” - como era nomeada as produções hollywoodianas dessa época - conceitos revolucionários para a época como captações e estudos corporais para criação de desenhos animados, pode trazer mais “pureza” para as criações.

O longa-metragem de animação “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937), produzido por Walt Disney tinha um roteiro cheio de reviravoltas, animais e animações cativantes, vilões aterrorizantes. Parte deste sucesso se deu pela forma como aconteceu a produção do desenho: os movimentos dos personagens foram transmitidos para o desenho através de estudos do movimento humano, pessoas faziam os movimentos dos personagens, os animadores captavam os traços desses movimentos e passavam para as pranchetas.

Cenas inspiradas no Expressionismo alemão e Surrealismo; movimentos de dança, como saltos, giros, batidas dos pés dentre o uso de elementos cênicos como figurino; músicas e canções, criaram para as produções dos estúdios Disney, um método que futuramente serviria para a criação e produção de musicais animados.

O fato é de que o público estava cada vez envolvido com a sétima arte. O trabalho corporal de Gene Kelly era equiparado ao de Fred Astaire, porém Kelly se aproximava mais do público com seu porte atlético, acrobático e sua dança aventureira.

Além de sua relação diversa com outras estrelas de Hollywood em cada nova produção, Kelly acumulava funções em produções, sendo dançarino e coreógrafo e diretor de alguns filmes. “Por onde quer que se ande, no musical, topa-se com ele, incontornável”. (Araújo; Folha, 2007).

Ballerini (2020) nos conta um pouco sobre esses filmes musicais das décadas de 50 e 60, onde a dança e a música se fazem presentes no enredo de várias produções, animadas ou não.

Com seus altos e baixos, os musicais sempre estiveram presentes em Hollywood – embora muitas vezes limitassem o talento de ícones da atuação como Marilyn Monroe, que felizmente foi bem aproveitada nas mãos de diretores como Howard Hawks em *Os Homens preferem as loiras* (1953). Às vezes acontecia o contrário: o filme tinha um elenco mal escalado, mas este era compensado pelo pioneirismo na abordagem quase shakespeariana de dramas adolescentes, caso de *Amor, Sublime, Amor* (1961), adaptação da Broadway para o cinema assinada por Robert Wise. Frank Sinatra e Grace Kelly estrelaram *High Society* (1956), que marcou no imaginário popular os olhos azuis do cantor. (Ballerini, 2020, p. 40-41).

Em um espaço onde dosar talento e imagem tornou-se complicado, não conseguimos escapar da figura de Gene Kelly, que em nosso imaginário se move sustentando um guarda-chuva. Esta cena não só nos lembra que há possibilidade de

cantar na chuva, mas também cria um imaginário de que o Estado Unido, num período conturbado, havia possibilidade de possuir uma aparente felicidade, além de uma fé cega no progresso.

Ainda que a era de ouro já estivesse terminando, *Cantando na Chuva* (1952) representava perfeitamente a ostentação financeira daqueles anos, em que musicais lotavam as salas de cinema. O filme de Gene Kelly e Stanley Donen é metalinguístico: reflete o fim do apogeu dos musicais e da era muda, e o medo do personagem Don Lockwood (Gene Kelly) de ser substituído por “atores que falam”. Ao abordar a relação do artista com a mídia, com os donos dos estúdios e com a própria arte, *Cantando na Chuva* se sobressai à média dos musicais por rir de si próprio e mostrar o talento, acima de tudo, é o que garante a fama e a alegria de uma artista. (Ballerini, 2020, p. 40).

Cantando na chuva, se sobressai também na tentativa de construção de um espaço fílmico busca-se, pela fotografia, obter planos inteiros de movimento, fazendo com que a cena da chuva ganhe possibilidades de ser compreendida como um videoclipe. Este caráter técnico do trabalho o deixa repleto de vida, ampara quem o assiste, e demonstra como a máquina materializada como indústria dos sonhos está presente no nosso dia a dia. “Em um mundo em que a insignificância do homem não para de crescer, a dignidade e a importância das máquinas adquirem uma dimensão cada vez maior” (Le Breton, 2003, p. 160).

Estabelece-se assim ligações entre o corpo dançante cinematográfico e o universo dos praticantes de dança. Imagens como estas acabam levando praticantes de dança a entender o corpo dançante como algo mais importante que o corpo cotidiano.

Em 1996, o dançarino e ator de musicais Gene Kelly falece. Eu, então com 13 anos, pude assistir “*Cantando na chuva*”, que seria exibido em homenagem ao artista. Tinha conhecimento sobre o filme, devido a icônica cena em que Kelly dança com um guarda-chuva, porém não tive oportunidade de apreciar o filme completo. Este seria o momento de assistirmos, eu e minha mãe, em um horário bem tarde da noite.

Ao contemplar essa obra cinematográfica fui levado há um estado de empolgação tamanha e em êxtase pedi para minha mãe me colocar em uma aula de Tap Dance (Sapateado Americano). Já tinha conhecimento desse estilo de dança, por meio de apresentações de escolas de danças da cidade em que morava na época –

Anápolis, mas não tinha visto nada tão deslumbrante como o que estava sendo apresentado na tela da TV e tão menos contemplado por um intérprete homem.

Não foi a icônica cena do Gene Kelly cantando e dançando na chuva que mais me chamou a atenção, e sim a cena que Gene e Donald O'Connor estão no fonoaudiólogo e cantam e dançam “Moses Supposes” foi um fascínio para aquela criança que os assistia.

Os movimentos de agilidade e muitas vezes acrobáticos, misturados aos sons dos sapatos e ao ritmo musical me encantaram. A canção também me dizia algo, um trava línguas na língua americana, um exercício vocal de difícil compreensão para o eu criança. A utilização de objetos de cena, o frenesi que vai se criando com a gradação musical e movimentos, aqueles dedos que foram se tornando pés eufóricos na minha cabeça e na tela compunham personagens. As vivências de um filme geram confusão entre realidades, segundo Le Breton, o espaço cibernético proporciona um sentimento de realidade pois utiliza percepções já vivenciadas ou experienciadas pelos espectadores. Criamos uma outra dimensão da realidade extremamente poderosa, uma outra identidade que, em virtualidade, é mais importante que qualquer outra assumida no mundo.

O que se seguiu após a apreciação daquele filme foram constantes pedidos para minha mãe me colocar nas aulas de Tap dance. O pedido foi atendido, e naquele ano me iniciava no mundo da dança.

Fiz aulas de Tap Dance por quatro anos consecutivos de 1996 a 1999, tive algumas dificuldades iniciais, como agilidade nos movimentos de locomoção no espaço, postura e na técnica de giros, o que foi me aconselhado a procurar outros estilos de dança como Jazz e Balé para aprimorar essas técnicas.

Nesse período me apresentei algumas vezes no palco de um teatro, personificando personagens diversos, era muito satisfatório fazer estes espetáculos e as aulas de dança. Organizando-me para as aulas, que eram distribuídas ao longo da semana, as sextas-feiras eram especiais por conta do Tap, cada movimento aprendido era uma conquista, e sempre comparado com os movimentos que via nos filmes musicais, que passaram a ser consumidos mais freneticamente.

Após esses quatro anos parei de fazer aulas por conta do vestibular, foi um período difícil sem ter a arte da dança para me ajudar, passei em uma faculdade em Caldas Novas, cidade que não tinha escolas de dança. Me formei em administra-

ção e fui trabalhar na área, ficando a dança apenas em momentos de apreciação. Quando completei 30 anos resolvi retornar as aulas de dança, pois sempre era instigado por outras pessoas a esse retorno, o corpo não era o mesmo, mas as lembranças e memórias corporais se faziam presente nas aulas. A retomada foi bem satisfatória e me mostrou que era praticando essa arte que seguiria meu caminho profissional, seja como professor de dança ou como intérprete/artista.

Ao ingressar no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), novas perspectivas de interpretar e apreciar a dança foram se apresentado, e assim surgiu uma indagação, o que me levou a procurar a dança e a arte como meio de satisfação naquele momento, foi a produção cinematográfica assistida ou os movimentos elaborados por aqueles artistas? Eu queria fazer parte daquele universo do cinema ou da dança? Ver aquele filme foi o primeiro passo para um processo pedagógico em dança?

Sobre algumas dessas indagações Benjamin (1994) nos diz:

A ideia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Sem dúvida, os adolescentes de outrora também sonhavam em entrar no teatro. Porém o sonho de fazer cinema tem sobre o anterior duas vantagens, decisivas. Em primeiro lugar, é realizável, porque o cinema absorve muito mais atores que o teatro, já que no filme cada intérprete representa somente a si mesmo. Em segundo lugar, é mais audacioso, porque a ideia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral. (Benjamin, 1994, p. 12).

Talvez a imagem de Gene Kelly dançando tenha conversado comigo e talvez ainda converse.... Poderia esta imagem influenciar outras pessoas que o assistiram, e caso afirmativo, esses musicais também poderiam influenciar o imaginário de outros profissionais fazendo-os entender que a dança projetada naqueles filmes de certa forma poderia promover a visibilidade e a difusão do Tap dance? Tendo esta inquietação, poderíamos falar que existe uma ligação entre cinema e dança? O fato é que estas inquietações, assim como imagens projetadas por máquinas, tralhas técnicas fantasmagóricas, faz-nos acreditar que nem sempre as rosas são rosas e os dedos são dedos – como nos diz a canção “Moses suposes”, podendo subverter a lógica, sendo a rosas dedos ou os dedos as rosas.

O desenvolvimento dessa pesquisa, está se apoiando na metodologia bibliográfica: buscando em dados bibliográficos como leitura de artigos, revistas, livros,

jornais. Estabelecendo parâmetros para esta pesquisa, identificando os principais trabalhos do meio acadêmico e fora dele a fim de encontrar registros que permeiem a produção mundial afim de ampliar as fronteiras do objeto de estudo.

No decorrer das disciplinas cursadas pelo mestrando foram indicadas obras que dialogam melhor com a pesquisa como: Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1995) – Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia; Sueli Rolnik (2011) – Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do desejo e Gilbert Durand (2002) – As Estruturas Antropológicas do Imaginário.

Essas publicações têm auxiliado a conversa com o objetivo proposto pela pesquisa, evocando interlocuções com questões do corpo do dançarino, como os meios de produção cinematográfica constrói seus consumidores; arte e ilusão; e como a imagem – aqui pode ser uma imagem tanto estática quanto em movimento – provoca desejos, e sobre isso Rolnik (2011) nos fala:

Mas atrás da câmera e deste seu olho, você, seu corpo vibrátil, é tocado pelo invisível, e sabe: aciona-se, já, um primeiro movimento do desejo... os corpos em seu poder de afetar e ser afetado, atraem ou se repelem. Seu corpo vibrátil vai mais longe: tais intensidades, no próprio momento em que surgem, já traçam um segundo movimento do desejo, tão imperceptível quanto o primeiro. É que você sabe, que intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem, se 'simularem'; sua exteriorização depende de elas tornarem corpo em matérias de expressão. Afetos só ganham espessura de real quando se efetuam. (Rolnik, 2011, p. 31).

Além de utilizar a metodologia bibliográfica, nos debruçamos sobre os filmes produzidos pelo artista na década de 50, este levantamento dessas obras cinematográficas foi realizado bem como a apreciação das mesmas, são eles: Sinfonia de Paris (1951); Cantando na chuva (1952); O diabo, a mulher e a carne (1952); A lenda dos beijos perdidos (1954); Bem no meu coração (1954); Dançando nas nuvens (1955); Convite a dança (1956); Todos a Paris (1957); Les girls (1957); Até o último alento (1958); e O túnel do amor (1958).

Segundo, Mombelli e Tomaim (2014) esta análise fílmica, compreende a narrativa do filme enquanto produto final, sendo considerados aspectos internos como os elementos da linguagem dão forma aos produtos e externos, ligados a temporalidades, períodos econômicos, culturais, sociais nas quais ele faz parte. Seria portanto,

Despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (Vanoye; Goliot-Lété, 2002, p. 15).

Estes fragmentos depois de analisados serão postos em pauta em entrevistas com profissionais da área de dança, especificamente do Tap Dance, a fim de percebermos se existem relações entre o universo corporal e imaginário corporal destes profissionais com o cinema musical e os filmes de Gene Kelly.

Imagem do dançado

Durante a disciplina de Teatro, Imagem e Memória me atentei que não estava analisando a imagem estática do artista que compõe a pesquisa, fazia parte das análises apenas a filmografia em movimento. Foi importante atentar para esse envolvimento porque a fotografia também faz parte da composição de um imaginário sobre a performance do Gene Kelly.

A fotografia, enquanto arte técnica (Benjamin, 1994), possui uma dualidade entre as condições materiais de sua produção (relativas tanto ao aparelho captador da imagem quanto às escolhas do ser humano que o opera) e o que ela registra: mesmo que desconsideremos a imagem fotográfica nas suas capacidades estéticas e sensíveis (a exemplo do que foi feito em seu nascedouro, no século XIX, quando a mesma não era considerada como arte), ainda assim persistirão registrados por ela os rostos, as paisagens, os momentos e toda uma gama de artefatos de memória, que uma vez congelados pelo instantâneo, escaparão às garras do tempo como último refúgio da recordação. (Dallago, 2011, p. 1).

Assim, uma imagem que já tinha conhecimento sobre sua história me veio a memória, e decidir trabalhar sobre ela para compor esse texto e ao trabalho do grupo Entre(visões) Performatividade do Lembrado que fazia parte da disciplina mencionada.

Essa foto foi tirada para divulgação do filme “Modelos” (Cover Girl – 1944), o fotografo do estúdio MGM – Metro GoldwynMayer iria registrar o exato momento do “voo” de Gene Kelly, uma imagem que permeou e ainda se faz presente quando falamos do artista, um salto que se faz presente nos passos técnicos do sapateado, onde o dançarino bate com os calcanhares no ar.

Ao discutirmos e analisarmos a imagem no grupo os integrantes falaram sobre esse “voo” do Gene Kelly, como a fotografia traz uma sensação de leveza, do elevado, a ilusão de Ícaro com asas nos pés, uma imagem *fake* que induz a uma montagem. E esses conceitos acerca do que é visto na imagem está presente pelas experiências diversas aos quais os integrantes do grupo obtiveram em seus estudos sobre arte.

A complexidade conceitual da imagem deve ter em conta o acúmulo de nossas experiências culturais, imaginárias, sociais e técnicas. Assim, admitimos que, se atribuímos determinados valores às imagens técnicas, se estabelecemos certos compromissos entre imagem e o mundo por ela representado, é porque, historicamente, passamos por experiências decisivas no âmbito da cultura, da sociedade e das tecnologias da informação para alcançarmos a condição atual em que nos relacionamos com o universo das imagens. É assim que deve ser lida a obsessão realista da imagem na passagem do século XVIII para o século XIX e a invenção da fotografia, época das luzes, do positivismo e de uma ambição científica em descrever objetivamente o mundo. A fotografia, assim, foi saudada por John Locke, através da noção de câmara escura, como uma técnica que melhor define a atividade da compreensão humana. Partindo da assunção de que homem se coloca como uma tabula rasa quando nasce, a compreensão se coloca como uma caixa preta com um pequeno orifício e, tal como o funcionamento de uma câmara escura, deixa por ele penetrar luz que reflete os objetos da realidade que o circunda, formando assim ideias e pensamentos a partir da experiência. (Klein, 2014, p. 13-14).

Escutando esses depoimentos dos colegas a respeito da imagem vista, me fez compreender na prática muito o que Walter Benjamin diz sobre a imagem midiática apresentada no campo do cinema. E sobre a real história da fotografia que na verdade é uma foto realista, não é uma montagem, mas que o resultado não agradou aos envolvidos, tanto estúdio, quanto ao artista e ao fotógrafo, pois o registro não foi bem sucedido, mostrando apenas o retorno do passo técnico e não a elevação dos calcanhares.

A imagem de “voo” que Gene Kelly passa com seus saltos é autêntica e faz parte do imaginário que essa figura nos passa, a do dançarino que alcança os céus, o divino com seu sapateado. Então, a incontáveis registros onde o artista faz um salto tocando os calcanhares, ficando essa pose icônica no meio cinematográfico.

Mas a captação desse salto era muitas vezes impossível pela tecnologia fotográfica da época, estamos falando das décadas de 40 e 50 do século XX, e de técnica analógica o resultado da fotografia só era vista depois que o filme fotográfico era revelado, então frequentemente era registrado outras poses que não a desejada. E o que vemos na imagem em que analisamos é resultante do retorno da pose almejada, “uma queda” ao chão, um peso gravitacional de regresso a terra.

Assim, essa fotografia foi guardada e não serviu para a divulgação do filme que estava em produção na época, vindo à tona somente após a venda do estúdio MGM para a Disney Company, algum motivo a imagem foi preservada e arquivada, servindo como pesquisa de produção a trabalhos sobre imagens e fotografias.

Sabe-se que após a revelação da foto, houve a necessidade de retorno ao local de gravação para a realização de outra imagem sobre o voo do Gene Kelly que estamparia as reportagens de divulgação do filme Modelos. Sobre esse estado imaculado da imagem e do imaginário construído no meio cinematográfico dos seus artistas, Walter Benjamin (1994), em seu famoso ensaio “A arte na era de sua reprodutibilidade técnica” expõe uma série de reflexões sobre o valor de exposição da obra de arte diante do valor de culto das imagens. Segundo ele, o valor de exposição é acirrado com a invenção da fotografia e do cinema, que são mídias projetadas para a reprodutibilidade técnica, ou seja, não se pode colocar em questão a possibilidade de um original na fotografia e no cinema. São técnicas oriundas de um novo ambiente dominado pela reprodução mecânica da imagem.

Walter Benjamin (1994) fez se muito presente na escrita do projeto de pesquisa para adentrar ao Programa de Pós graduação em Artes da Cena, ele me mostrou discussões que me interessava acerca das artes como figura imagética de construção social e cultural. O cinema mais palpável para deixar uma imagem a ser reproduzida por diversas gerações e a dança podendo seguir esse caminho a medida que os registros podem seguir o mesmo caminho, sendo a dança também inserida no ramo cinematográfico.

Ao percorrer as disciplinas do programa foi me orientado a estudar Deleuze e Guattari (1995) que tem discussões sobre a meio cartográfico, onde me auxiliaria a construir essa imagem de Gene Kelly que foi erigida durante sua carreira. Perpassando pelas arquiteturas das cenas e sua direção de arte como iluminação, cenografia e trilha sonora como meios de personificação da performatividade do artista.

E por fim a disciplina de Teatro, Imagem e Memória auxiliou na pesquisa sobre o imaginário, transformando os estudos sobre memória em algo palpável para a pesquisa, pois a performance do artista também está construída no imaginário que as performances perpassa e são apresentadas em sua filmografia, assim a busca por um autor que discute sobre imaginário se fez presente, e o envolvimento que o Gilbert Durand (2002) desenvolve sobre a construção do imaginário me agradou e está sendo discutido na pesquisa.

Referências

ARAUJO, Inácio. Às do musical, Gene Kelly está em três filmes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2007.

ARAUJO, Willian Fernandes. O despertar das máquinas na cultura audiovisual: Cinema, tecnologia e imaginário sobre o futuro. *Animus Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, December 2017.

BALLERINI, Franthiesco. *História do cinema mundial*. 1ª ed. São Paulo: Summus, 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Mágia e Técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Coleção Primeiros Passos).

DALLAGO, Saulo Germano Sales. *Imagem e memória: o papel da fotografia na composição da obra “em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust*. III ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, Londrina, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LE BRETON. David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papiros. 2003.

KLEIN, Alberto. A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática. In: ARAÚJO, Denize Correa; CONTRERA, Madalena Segura. *Teorias da Imagem e do Imaginário* (org.). Compós, 2014.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cassio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. *Lumina: Revista do Programa de Pós-graduação em Federal de Juiz de Fora / UFJF*. vol.8. n°2, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

PRECARIEDADES NA CENA DO REAL E NA VIDA: ANÁLISE SOBRE A DIMENSÃO PÚBLICA DOS TRABALHOS ARTÍSTICOS *BANHO DE SOL* E *GINÁSTICA DA PELE*

PREARIOUSNESS IN THE REAL SCENE AND IN LIFE: ANALYZE THE PUBLIC DIMENSION OF THE ARTWORKS *BANHO DE SOL* AND *GINÁSTICA DA PELE*

Thaís Schmaedecke¹

Resumo

O presente texto apresenta o processo inicial da pesquisa de Mestrado em Artes da Cena na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, sob o título provisório *O teatro do real e suas contribuições sociais: das autoescrituras performativas ao processo criativo de uma palestra-performance*. A partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, no livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, do conceito de biopolítica do filósofo francês Michel Foucault, e de aspectos emblemáticos da cena do real abordados pela pesquisadora Julia Guimarães em *Entre amadores, especialistas e espectadores*, este texto propõe fazer uma análise sobre a dimensão pública dos trabalhos artísticos *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, e *Ginástica da Pele*, da artista performer Berna Reale, cujo tema em comum é o cárcere.

Palavras-chave: biopolítica; cárcere; cena do real; performatividade; precariedade.

1. Especializada em Arte e Educação pela Escola de Comunicação e Artes/ USP (concluída em 2015), possui graduação em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba (concluída em 2008) e licenciatura em Arte pelo Centro Universitário Belas Artes, São Paulo (concluída em 2011). Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de arte-educação, com ênfase em teatro. Leciona a disciplina de Arte em Escola Municipal de Ensino Fundamental da Prefeitura Municipal de São Paulo. Interessa-se na área de arte educação, teatro do real e performance.

Abstract

This article presents the initial process of the Master's research in Performing Arts at School of Music and Performing Arts, Federal University of Goiás (Brazil), under the provisional title *The theater of the real and its social contributions: from performative self-writings to creative process of a lecture-performance*. Based on the notion of precariousness addressed by the american philosopher Judith Butler, in the book *Frames of War: When is Life Grievable?*, of the concept of biopolitics of the french philosopher Michel Foucault, and of emblematic aspects of the real scene approached by the researcher Julia Guimarães in *Among amateurs, and spectators*, this article proposes to analyze the public dimension of the artworks *Banho de Sol*, by Zula Theater Company, and *Ginástica da Pele*, by the performer artist Berna Reale, whose common theme is prison.

Key words: biopolitics; prison; real scene; performativity; precariousness.

No âmbito das artes da cena tem sido cada vez mais recorrente trabalhos criados a partir da relação entre o campo artístico e o campo das práticas sociais. Em alguns trabalhos, o envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética (Fernandes, 2013, p. 7) em direção ao giro social das artes, tendência que se evidencia nos trabalhos artísticos que serão aqui analisados, relacionados ao cárcere.

Conforme a crítica de arte Claire Bishop, o giro social das artes prioriza o caráter ético em detrimento do estético, aproximando os projetos artísticos das ações sociais. Essa expansão das práticas artísticas em direção ao contexto em que se inserem, em busca por uma relação de alteridade, aproximou o teatro da dimensão pública, aspecto reconhecido em inúmeros trabalhos e grupos da cena contemporânea. A necessidade desta abertura do teatro à alteridade, contudo, revelou o desejo de “que o espectador fosse colocado em confronto direto com aquilo que estava sendo tratado em cena, na reivindicação ao acesso imediato ao real” (Fernandes, 2013 p. 4), como uma experiência testemunhal.

Dentre essas experiências testemunhais, ligadas ao teatro do real, ao teatro documentário e às autoescrituras performativas que proliferaram na cena contemporânea a partir do final do século XX, proponho analisar o espetáculo *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, grupo de Belo Horizonte que “tem como ponto de partida de

suas criações histórias e depoimentos reais de mulheres em situação marginal” e vem investigando o teatro documentário e o teatro do real desde sua origem, em 2010, “com foco no feminino e na condição da mulher na sociedade atual” (Braga, 2020, contracapa). Além deste espetáculo, proponho analisar também a performance *Ginástica da Pele*, da artista paraense Berna Reale, ligada a cena expandida e a prática do real, cuja temática, em comum com o espetáculo recém mencionado, trata do cárcere e, sobretudo, do racismo presente no sistema prisional.

Banho de Sol, o mais recente espetáculo da Zula Cia de Teatro, estreado em março de 2019, surgiu de um projeto de arte educação idealizado pela atriz e fundadora da companhia Talita Braga, desenvolvido no Núcleo de Estudos de Teatro para Educadores do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. O projeto, que se originou da pergunta “pode a arte possibilitar momentos de liberdade para mulheres em situação de cárcere?”, propunha oferecer aulas de iniciação teatral em um complexo penitenciário feminino da capital mineira e fazer uma pesquisa de campo sobre a realidade de mulheres em condição de cárcere.

A partir da parceria com outras três artes educadoras e atrizes, o grupo ocupou uma penitenciária de Belo Horizonte ao longo de um ano, entre setembro de 2016 e setembro de 2017, e promoveu semanalmente, durante as duas horas do banho de sol de 30 mulheres em privação de liberdade, encontros permeados de experiências com a arte e com o fazer teatral. Essas experiências deram origem a exposição “Arte como possibilidade de liberdade”, montada no próprio complexo penitenciário, a partir de produções textuais realizadas pelas alunas, além de uma cena curta criada por elas, intitulada *Banho de Sol*, apresentada dentro da cela no dia 26 de setembro de 2017, no último encontro entre as professoras atrizes e as alunas em situação de cárcere. Foi a partir desta cena, dos relatos escritos pelas alunas e das memórias vividas por estas quatro artes educadoras, ministrando aulas de teatro neste presídio feminino, que surgiu a estrutura narrativa do espetáculo de mesmo nome: *Banho de Sol*.

Ginástica da Pele é uma performance artística criada por Berna Reale, importante artista do cenário brasileiro, que se apropria da arte como forma de confrontar os diversos tipos de violência que presencia no cotidiano. Atuando como perita criminal há mais de 10 anos, a artista acompanha de perto a crise no sistema prisional e propõe em 2019, após dois anos de pesquisa, a ação *Ginástica da Pele*,

concebida para o registro audiovisual e fotográfico. Criada a partir dos dados do Infopen, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, a performance propõe uma denúncia do “encarceramento seletivo” (Agricio, 2020), nas palavras da própria artista, escancarando o racismo do sistema prisional brasileiro.

A artista reuniu um grupo 100 jovens, entre 18 e 29 anos (idade média dos encarcerados), que já foram abordados indevidamente pela polícia, para representar os perfis dos presos no Brasil. Na performance, realizada nas ruas da cidade de Belém, os jovens, sem camisa e descalços, vestem bermudas de cor aproximada ao tom de pele deles e, organizados em cinco filas, formando uma escala de cores em degradê de negros, pardos e brancos, de acordo com quem mais sofre abordagens policiais, obedecem aos comandos acionados pelo som de um apito, usado pela própria artista. Além do apito, preso a um cordão de pescoço, Reale veste uma regata branca, uma espécie de boné e bermuda azul escuro, tênis preto e meias brancas, remetendo a um policial propondo um treinamento físico das forças armadas. No entanto, dentre as ações propostas por meio do som do apito e de indicações numéricas proferidas em voz alta pela artista, repetida pelos participantes, movimentos e gestos que se referem não somente a um treinamento físico, como também a abordagens policiais, são executados em uníssono pelos participantes, como erguer as mãos para o alto, colocá-las atrás da cabeça, ajoelhar-se no chão e abaixar tronco e cabeça com as mãos para trás, como quem vai ser algemado, em uma espécie de ginástica para o encarceramento.

A partir de *Banho de Sol* e seus desdobramentos, com o projeto *A arte como possibilidade de liberdade*, e de *Ginástica da Pele*, interessa analisar o teatro e a performance não como linguagens, mas como dispositivos para discutir as micropolíticas do entorno, do espaço que circunda a obra. Interessa investigar, portanto, a teatralidade presente fora do contexto de cena, fora do contexto artístico, e o quanto os acontecimentos da realidade cotidiana podem servir como dispositivos de cena e de criação de imagens, aspectos determinantes na escolha destes dois trabalhos artísticos.

“Entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico” (Diégues, 2014, p. 125), a teatralidade, como chamou Ileana Diéguez, se configura como um dispositivo que rompe com a ideia de espetácu-

lo com a intenção de propor um acontecimento cênico, uma experiência. A partir da negação das qualidades especificamente artísticas e ênfase na relação da obra com o espaço de seu entorno, o que Paul Ardenne definiu como *arte contextual*, a teatralidade expandida alcança o campo das práticas sociais em direção ao contexto em que está inserida, evidenciando uma urgência em discutir os aspectos históricos, políticos e sociais de determinada “microcomunidade”.

O crítico francês Nicolas Bourriaud determina como “microcomunidade”, termo também chamado de “coletividades instantâneas”, este espaço experimental que busca horizontalizar as relações entre artista proponente e espectador. Conforme Bourriaud, a arte é o lugar que produz uma socialidade específica, estreita o espaço das relações (Bourriaud, 2009, p. 8). Ao investir na esfera das relações humanas, a arte relacional possibilita, portanto, o deslocamento do acontecimento artístico para o acontecimento social. É esse deslocamento que se presentifica em muitos trabalhos artísticos contemporâneos, como em *Banho de Sol e Ginástica da Pele*, aproximando arte e vida, ficção e realidade, na construção das artes da cena como fenômeno público.

Essa dimensão pública, projetada nos dois trabalhos artísticos supracitados, a partir do diálogo que essas obras estabelecem com o contexto sócio político que as atravessam e da relação desses trabalhos com o entorno com os quais operam, são aspectos que este texto propõe analisar. *Banho de Sol e Ginástica da Pele* reivindicam a reflexão sobre o sistema prisional brasileiro e suas deficiências, sobre os corpos mais suscetíveis ao encarceramento e sobre o sistema racista e classista que se reflete dentro dos espaços prisionais, gerando uma tensão entre acontecimento e obra. A análise dos trabalhos artísticos será feita a partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, na obra literária *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), no conceito de biopolítica, de Michel Foucault, para tratar do corpo como espaço de controle e do corpo político, e em características emblemáticas da cena do real, abordadas pela pesquisadora Julia Guimarães no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores* (2019).

A noção de precário e o conceito de biopolítica no espetáculo-aula Banho de Sol e na performance Ginástica da Pele

Publicado pela editora Civilização Brasileira em 2015, *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), da filósofa norte americana Judith Butler, é uma continuação do livro *Precarious Life* (2004) acerca das vidas precárias, passíveis de serem eliminadas. O livro consiste em cinco ensaios, escritos entre 2004 e 2008, em resposta às guerras contemporâneas. Contudo, proponho aqui uma discussão acerca de alguns aspectos tratados na introdução e no primeiro ensaio, “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção” para problematizar, na cena do real, a necessidade de promover as imagens negadas, as imagens ausentes ou invisibilizadas.

Judith Butler, no início do livro, sugere que “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (Butler, 2020, p. 13) e, a partir desse entendimento, trata dos enquadramentos, operações de poder que regem uma vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, enlutadas, de vidas consideradas não passíveis de luto, cuja perda não é lamentada porque ela nunca contou de verdade como vida. Conforme a autora, os sujeitos são constituídos mediante normas que conferem condições de ser reconhecido: “Assim há “sujeitos” que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há “vidas” que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2020, p. 17), o que evidencia que as normas existentes atribuem reconhecimento de formas distintas.

Butler afirma ainda que embora sejamos todos vidas precárias, há uma distribuição diferencial da precariedade que coloca em perigo a possibilidade de sobreviver e prosperar, afinal uma vida vivível e, portanto, passível de luto depende de “suportes básicos que buscam minimizar a precariedade de maneira igualitária: alimentação, abrigo, trabalho, cuidados médicos, educação, direito de ir e vir, direito de expressão, proteção contra os maus-tratos e a opressão” (Butler, 2020, p. 41). Contudo, “(...) certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (Butler, 2020, p. 46). Assim, segundo a autora, essas populações são enquadradas como se já estivessem sido perdidas ou sacrificadas, ou seja, são pessoas que estão vivas, mas não são vidas.

Embora nestes termos as palavras de Butler possam causar impacto, basta considerarmos os marcadores sociais, raciais e de gênero, por exemplo, para reconhecemos, a partir dessa noção de precário apresentada, a existência de pessoas cuja vida não é identificada como vida. Este reconhecimento evidencia o quão distinta é a distribuição de precariedade, tornando algumas vidas mais valiosas que outras, de modo que possamos nos comover com algumas perdas e sentir absoluta indiferença com relação a outras, julgadas inclusive ameaças à vida humana como a conhecemos. Por este motivo, “quando essas vidas são perdidas, não são lamentadas, pois a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (Butler, 2020, p. 53), o que pode ser facilmente compreendido no contexto da guerra e do cárcere.

Na guerra, por exemplo, fica evidente a divisão entre aquelas pessoas cujas vidas são lamentadas daquelas que a vida não é passível de luto e, portanto, não nos afeta. Butler exemplifica essa situação com as guerras contemporâneas no Iraque e no Afeganistão, em que os EUA estão diretamente envolvidos, a partir da interferência direta do governo para regular e controlar a comoção, de forma que a população possa apoiar o esforço da guerra e o esforço nacionalista. O mesmo pode ser observado nos atentados de 11 de setembro, uma vez que o episódio trágico foi narrado de forma a divulgar os nomes, imagens e histórias pessoais de todos os norte-americanos que morreram no atentado, transformados em ícones para a nação, enquanto o luto público dos não americanos envolvidos foi infinitamente menor, e dos trabalhadores ilegais, inexistiu, de acordo com Butler. O luto público, portanto, está diretamente relacionado à indignação diante da injustiça ou de uma perda irreparável, o que possui um enorme potencial político (Butler, 2020, p. 65-6).

A mídia, dessa forma, além do Estado, tem enorme contribuição na distribuição desigual do luto público e, portanto, da precarização das vidas, pois é ela quem detêm o poder da indignação e da comoção, a partir dos limites que estabelece na divulgação dos fatos a serem reportados, e esses limites são feitos com a intenção não só de regular a comoção, mas de provocar diferentes níveis de resposta afetiva e moral. O mesmo acontece no contexto prisional, com as vidas em situação de privação de liberdade, o que pode ser observado no seguinte trecho proferido pela atriz Kelly Crifer, no início do espetáculo *Banho de Sol*:

Kelly - Aliás, alguém aqui é a favor da pena de morte? Ou você prefere não se posicionar? Afinal de contas, nós estamos aqui falando de gente que tanto faz se existe ou não. Tanto faz se existe ou não? Não. Não. Não. Não dá pra mentir e dizer que essa história não me incomoda. (...) Então, sabe aquela coisa que você faz e que o acontecimento parece que fica tatuado como carimbo de gado na pele da gente e as pessoas percebem o estigma e saem correndo, gritando, com horror?! Anunciando em todas as redes sociais. Eu tive essa impressão, lendo as matérias sobre elas na mídia. (Braga, 2020, p. 24 e 25).

Banho de Sol joga luz a questão das mulheres encarceradas em nosso país a partir do entendimento de que este contexto é um problema nosso, afinal o fato de não haver pena de morte no Brasil deveria motivar a reflexão de toda a população acerca do sistema prisional, uma vez que todas as pessoas que estão lá dentro um dia irão sair. E vão sair como? - é o que as atrizes questionam no prólogo do espetáculo. O trecho evidencia também essa comoção, conduzida pela mídia, que nos afeta diante de algumas vidas e nos faz indiferente diante de outras, a partir do despertar de reações morais. São essas reações, inclusive, em torno das vidas em situação de cárcere, que nos dificultam a percepção e o reconhecimento de que elas existem, não só existem como um dia serão “reinseridas” no convívio social.

O poder de comoção, no entanto, regulado pela mídia e por regimes de força, se estrutura a partir daquilo que o antropólogo Talal Asad chamou de “enquadramento interpretativo”, o que justifica “porque sentimos horror diante de certas perdas e indiferença ou mesmo justiça diante de outras” (Butler, 2020, p. 69). Conforme Asad, “o que sentimos é parcialmente condicionado pela maneira como interpretamos o mundo que nos cerca” (Butler, 2020, p. 68). Dessa forma, “esse quadro interpretativo funciona diferenciando tacitamente populações das quais minha vida e minha existência dependem e populações que representam uma ameaça direta à minha vida e à minha existência” (Butler, 2020, p. 69). Por esse motivo, essas populações consideradas ameaças à vida humana - que inclusive são as que mais necessitam de proteção do Estado, contra todo tipo de violência e desigualdade a que são submetidas - ao serem perdidas, não são lamentadas e nem causam indignação, pois a partir da lógica distorcida do enquadramento interpretativo, essas perdas garantem a sobrevivência das demais vidas.

O desprezo pela perda dessas populações, considerada necessária para que a vida dos “vivos” seja preservada, em uma espécie de autodefesa, se evidencia

no seguinte áudio, transcrito abaixo, que compõe a trilha sonora do espetáculo *Banho de Sol*:

Mas o que eu tenho a ver com isso? Bandido bom é bandido morto. Eu também passei muita dificuldade na vida e nem por isso fui parar ali (se referindo ao presídio). Se estivesse rezando não tava lá. A polícia devia dar um tiro na nuca dessas safadas e mandar a conta da bala pra mãe pagar. Se estivesse em casa cuidando da família não teria sido presa. É tudo vagabunda querendo mamar nas tetas do governo. Com certeza, recebe bolsa do estado, auxílio-reclusão, tudo vagabunda. Tem gente que chega a receber uns 5 mil reais sabia? Sabe quanto custa uma vagabunda dessas por mês? Sabe quanto custa uma bala de um revólver pra matar uma safada dessa? (Braga, 2020, p. 33).

Composto por frases ditas pelas próprias atrizes que, em dado momento, são sobrepostas, o áudio traz à tona reações morais e afetivas comuns em relação a população carcerária, em direção a políticas públicas de apagamento, de aniquilação. Ao trazer à tona as imagens negadas, as imagens ausentes, como um procedimento de resistência às políticas de negação, a teatralidade de *Banho de Sol*, assim como a performatividade de *Ginástica da Pele*, tornam-se dispositivos para problematizar essas ausências, em conformidade com a “crise dos representados”, amplamente discutida no cenário artístico brasileiro.

Ileana Diéguez, em seu estudo sobre *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2007), constata que “(...) o mundo contemporâneo se define pela “crise dos representados” (...) e vê nas estratégias de ação direta um modo de tornar “visíveis os corpos ausentes”, não representados, configurando uma nova estratégia de abertura de espaço para as diferenças (Fernandes, 2013, p. 11). Nessa perspectiva, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele*, abrem justamente espaço para as diferenças, na medida em que deslocam a arte em direção ao outro, a alteridade, dando visibilidade a imagens historicamente negadas, além disso, ambos trabalhos artísticos problematizam o impacto do poder político sobre a vida.

Esta crise dos representados, relaciona-se com a ontologia do corpo utilizada por Butler para discutir o quanto o corpo é vulnerável à exterioridade do mundo, ou seja, ao poder e ao contexto político social e econômico de seu entorno,

o corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser” no sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele”. (Butler, 2020, p. 57-8).

Nesse sentido, a autora afirma que “o corpo não pertence a si mesmo” (Butler, 2020, p. 85). Esta afirmação, contudo, estabelece uma aproximação com o conceito de biopolítica de Michel Foucault, uma vez que este conceito trata da regulamentação da vida de forma distinta, tornando algumas vidas mais vulneráveis que outras a partir de fatores que não pertencem ao indivíduo, mas aos processos biológicos de um corpo político e social.

Conforme Foucault, em sua aula em 17 de março de 1976, a ascensão da vida pelo poder foi um dos fenômenos fundamentais do século XIX, o que ele explica por meio das mutações e adequações do poder a cada momento da história. A teoria clássica da soberania, concentrada na Idade Média até o Renascimento, é o primeiro conjunto de tecnologia de poder discutido por Foucault, relacionado ao poder de fazer morrer e deixar viver,

isto quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana. (Foucault, 2005, p. 286).

A soberania, portanto, está presente no exercício de poder do soberano sobre seus súditos e é feita através da punição pública, dolorosa e exemplar. No entanto, nos séculos XVII e XVIII, outras técnicas de poder essencialmente centradas no corpo individual, surgem. O poder disciplinar, exercido sobre os corpos dos sujeitos com o objetivo de obter corpos economicamente úteis e politicamente dóceis, implantava mecanismos relacionados ao adestramento dos corpos. Instituições como o quartel, escola, convento, prisão, hospício, por exemplo, são fundamentais para que este papel disciplinar seja desempenhado sobre os indivíduos de forma eficaz. Contudo, é na segunda metade do século XVIII que uma nova mudança nas estratégias de poder, que tem como objeto e objetivo a vida, surge: a biopolítica.

Conforme Foucault, a biopolítica da espécie humana vai implantar mecanismos de regulamentação que levem em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie. Exercido sobre a vida de coletividades, ou seja, da população, e não sobre o indivíduo, o biopoder tem como finalidade ajustar os fenômenos relacionados a natalidade, mortalidade, longevidade, por exemplo, aos processos

de ordem econômica, buscando o equilíbrio da população. No entanto, ao contrário do poder de soberania, o biopoder consiste em fazer viver e em deixar morrer, o que é feito com a inserção do racismo como mecanismo do Estado, através da distinção, hierarquização e qualificação das raças como boas ou inferiores (Foucault, 2005, p. 304).

Dessa forma, a estatização do corpo biológico exerce seu poder através da eliminação das raças e da purificação da raça:

A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo. [...] a importância do racismo no exercício de um poder assim: é a condição para que se possa exercer o direito de matar. (Foucault, 2005, p.306).

Esse direito de matar, a que se refere Foucault, está relacionado a questões que indiretamente podem tirar a vida de alguém, expondo-a ao risco de morte. O racismo, portanto, entendido como mecanismo do Estado, reforça a ontologia do corpo, utilizada por Butler, de que o corpo – submetido ao biopoder – não pertence a si mesmo.

Em situações de prisão, em que os enquadramentos normativos são atuantes, formas de racismo instituído estabelecem de maneira desigual a precariedade dos corpos, como é abordado na performance *Ginástica da Pele*. De acordo com o Infopen de 2016, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, consultado por Berna Reale para esta ação, mais da metade da população carcerária do país é formada por jovens entre 18 e 29 anos e 67% deles são negros e pardos, o que é representado a partir de participantes que correspondiam tanto a faixa etária como às porcentagens recém mencionadas. Na ação, portanto, os participantes performam uma espécie de estatística viva, gerando reflexões acerca da esfera pública e das relações de biopoder exercidas sobre a vida.

Nas palavras de Reale, “a performance fala sobre preconceito, raça, classe social. É sobre o ato de punir sempre os mais desfavorecidos, principalmente os pobres e da raça negra” (Vieira, 2019). Nesta perspectiva, a artista escancara o ra-

cismo do sistema prisional brasileiro e gera reflexões acerca não só do racismo, como do preconceito, uma vez que entre os jovens participantes da ação que, como mencionado anteriormente já haviam sido indevidamente abordados pela polícia, os participantes brancos correspondiam a população pobre, periférica, gays, travestis, tatuados, ou seja, a estereótipos subjugados que também enchem as prisões. Dessa forma, a ação traz à tona os marcadores sociais e as operações de poder que regem a vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, passíveis de luto, daqueles que não são.

Em *Ginástica da Pele*, também é possível analisar a ação do poder disciplinar sobre os corpos dos participantes que, enfileirados e alinhados, obedeciam às proposições do policial, representado por Reale, estabelecendo-se ali uma relação de hierarquia e ordem a partir do adestramento dos corpos. No decorrer do espetáculo *Banho de Sol* os mecanismos disciplinares também se presentificam, o que pode ser observado no “Rap do Não”, escrito por uma das alunas em privação de liberdade, após uma aula de teatro:

Posso ter banho de sol? Não!
Posso reclamar? Não! Cala a boca.
Posso opinar? Fica quieta. Não!
Posso manifestar? Não, senão vai ter batidão!
Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Não se pode; não se deixa, não é permitido,
e não fala muito, senão vai tomar batido.
Abaixe sua cabeça, vai se conformando,
é assim que o sistema vem aniquilando.
Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Não levante a cabeça, não desvire as mãos, e lembre-se:
a gente manda na prisão. Já que caiu na cadeia vai ver sol
nascer quadrado, não vamos abrir as portas seu regime é trancado.
[...] (Braga, 2020, p. 46)

Em ambos os trabalhos artísticos, portanto, é possível identificar os mecanismos disciplinares do corpo assim como os mecanismos regulamentadores da população, conjuntos de tecnologia de poder que não estão em oposição, mas se articulam regulando a vida de sujeitos e coletividades. Problematizados através do espetáculo e da performance, a partir da aproximação entre o contexto sociopolítico que envolve o sistema prisional e a ação poética das práticas do real, esses poderes operam no corpo como espaço de controle, reforçando a precariedade de algumas vidas em detrimento de outras. Nesse sentido, ambos trabalhos artísticos aqui analisados propõe um diálogo crítico, através da cena do real, aproximando a arte da realidade cotidiana.

A presença de “atores do cotidiano” em Banho de Sol e Ginástica da Pele e o diálogo proposto a partir da aproximação com a realidade cotidiana

Ao performarem identidades coletivas em cena e dialogarem com os contextos sociopolíticos que impulsionaram seus percursos criativos, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele* se aproximam da dimensão pública. Nessa perspectiva, proponho aqui, por fim, fazer uma breve análise sobre como, nestes trabalhos, o caráter público foi performado de forma a aproximar os limites entre acontecimento e obra, realidade e ficção, campo artístico e campo social, característico das práticas do real.

Conforme a pesquisadora Julia Guimarães, no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores*, publicado em *O teatro como experiência pública* (2019), ao analisar as transformações das chamadas “artes vivas”, observou alguns aspectos comuns nas criações artísticas contemporâneas, como a crescente incorporação de pessoas externas ao mundo das artes, o que chamou de “atores do cotidiano”, atrelada a aproximação das representações com a realidade cotidiana; e uma descentralização do artista na criação cênica (Guimarães, 2019, p. 64).

A crítica de arte Claire Bishop afirma que esse “uso de pessoas como meio”, contratadas pelo artista, tornou-se uma característica emblemática na cena atual. Conforme Bishop, nessa participação de não atores estaria o interesse por “problematizar binários como ao vivo e mediado, espontâneo e ensaiado, autêntico e artificial” (Guimarães, 2019, p. 65), interesses que envolvem muitas criações artísticas recentes, como nos trabalhos artísticos aqui analisados.

Em *Ginástica da Pele*, a problematização destes binários se evidencia na contratação de participantes feita a partir da autorreferencialidade deles – todos eram homens que haviam vivido a experiência de serem indevidamente abordados pela polícia, e tinham características que correspondiam as estatísticas da população carcerária levantadas pelo Infopan de 2016 – como também se evidencia na ação performática em si, envolvendo uma sequência de movimentos cotidianos ensaiados previamente e mediados ao vivo pela artista Berna Reale, cuja participação em cena é descentralizada. Dessa forma, artista e participantes contratados performam questões relacionadas a esfera pública nas ruas da cidade de Belém, aproximando, portanto, a esfera pública e o espaço público através de uma prática do real.

O interesse por problematizar os binários, mencionados por Bishop, também atravessa a criação do espetáculo-aula *Banho de Sol*. No entanto, a inserção de não atores neste caso, não se faz por meio de contratação. No início do espetáculo, 14 mulheres espectadoras são convidadas a ocupar o espaço cênico e a participar de jogos teatrais que compõem a encenação da peça, mediados pelas quatro atrizes. A partir dos jogos, as experiências vividas dentro do complexo penitenciário são então compartilhadas e construídas com o apoio dessas espectadoras participantes, levando toda a plateia a exercitar a empatia e a alteridade diante do real em cena. Todos os presentes, portanto, mesmo aqueles que estão assistindo sentados na plateia, tornam-se responsáveis pelo que acontece em cena, conforme a atriz e dramaturga Talita Braga (Braga, 2020, p. 14).

O espetáculo-aula propõe, assim, uma vivência, uma experiência com o público que é convidado a participar de forma não contemplativa da construção dessas duas horas do Banho de Sol. Para dar visibilidade ao meio que projeta o sentido desta obra, contudo, não só a encenação como a dramaturgia evidenciam a natureza performativa e teatral da vida cotidiana a partir do contexto prisional.

Composta por inúmeros relatos, tanto das quatro atrizes e professoras de teatro, como das alunas que participaram das oficinas no complexo penitenciário, a dramaturgia de *Banho de Sol*, assinada por Talita Braga e publicada em 2020 pela Editora Javali, apresenta forte viés performativo. Os materiais autobiográficos e não ficcionais produzidos pelas atrizes, em direção a uma espécie de manifestação autobiográfica - o que a atriz, diretora e pesquisadora Janaína Leite intitula como *Autoescrituras Performativas* - assim como as memórias individuais e coletivas, de-

poimentos, músicas, desenhos, relatos e cartas, oriundas das aulas de teatro e dos “para casa”, tarefas a serem realizadas pelas alunas em situação de cárcere entre um encontro e outro, compõem a dramaturgia do espetáculo e são aspectos que o aproximam da vertente do teatro documentário e do teatro do real.

A aproximação entre a realidade dessas mulheres em privação de liberdade e o modo como as atrizes foram afetadas por essa vivência torna-se evidente no decorrer do espetáculo-aula. Essa aproximação da performance com a autobiografia coloca em destaque uma tensão entre ficção e realidade, entre representação e apresentação do real em cena. Criado por Maryvonne Saison, o termo “teatro do real” propõe “colocar o real em cena não somente como tema, mas também como experiência” (Leite, 2017, p. 48). Desta forma, são as próprias testemunhas de uma experiência real que assumem a cena,

em todas essas experiências-limite, o real ameaça constantemente o tecido da representação. A cena, assim, incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais – o que pode despertar compaixão, cumplicidade, mas também rejeição, repúdio como quando uma certa postura judiciosa da parte do público se deflagra em relação a posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para fazer, contar, mostrar, em vez do esperado atuar. (Leite, 2017, p. 49).

Diferente do teatro documentário, quando uma história de vida é contada por meio de depoimentos, relatos e registros, no teatro do real “o que há é a marca dessa história impressa nos corpos expostos na cena” (Leite, 2017, p. 52), o que faz com que o público se coloque, inevitavelmente, como testemunha diante do acontecimento em cena. Nessa perspectiva, *Banho de Sol* se configura entre estas duas vertentes do teatro performativo, encenação, sobretudo por ser um espetáculo que emerge de uma experiência vivida por quem dá voz a cena.

Considerações finais

Como forma de se aproximarem da realidade cotidiana, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele*, aqui analisados, projetam uma perspectiva crítica e reflexiva acerca do sistema prisional. A partir dos aspectos de relação entre acontecimento e obra, ficção e realidade e entre o campo artístico e o

campo social, na cena do real, ambos trabalhos problematizam as micropolíticas que envolvem o cárcere.

A necessidade de dar visibilidade as imagens negadas, ou seja, aos corpos ausentes, precarizados, e a emergência do real nas práticas artísticas contemporâneas, testemunham a importância da abertura da cena contemporânea à alteridade, o que pode ser observado no trecho abaixo, extraído da dramaturgia de *Banho se Sol*:

Aquilo que negamos deixa de existir? O apagamento, o esquecimento nos faz acreditar que não aconteceu? A arte como possibilidade de liberdade surge no desejo do encontro entre o teatro e as mulheres em situação de cárcere. Tentando responder a seguinte pergunta: PODE A ARTE POSSIBILITAR MOMENTOS DE LIBERDADE PARA MULHERES EM SITUAÇÃO DE CÁRCERE? [...]. (Braga, 2020, p. 21).

O movimento de expansão das práticas artísticas em direção ao contexto social e político que se inserem, no entanto, também reflete uma emergência do papel do artista em relação as questões do seu entorno, como as relações de poder exercida sobre os corpos e sobre as instituições de segurança pública, por exemplo. Nesse sentido, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele* são trabalhos artísticos que priorizam o engajamento político como forma de resistência, o que se evidencia no trecho da entrevista concebida por Reale à revista eletrônica *Continente*:

A arte não tem papéis definidos, penso que nem tenha que ter, tem que ser livre para tudo e todos. Acredito que, infelizmente, ela não alcança muitos e por isso pode muito pouco, mas o pouco que pode, muitas vezes desloca, desestabiliza, faz sentir, refletir. [...] O trabalho pretende fazer com que a arte provoque um ruído questionador sobre questões de cárcere, assunto que nunca é priorizado, pois ali se acumulam os problemas de falta de prioridade na educação, na acessibilidade, falta de oportunidade e ausência do Estado, e isso ninguém quer ver. Por isso, o trabalho é duro aos olhos de alguns, incômodo demais para ser visto por quem não está aberto a questões sensíveis e necessárias. (Agrucio, 2020).

Dessa forma, a potência política dos trabalhos analisados e o ativismo artístico em direção ao contexto do cárcere reverberam reflexões críticas acerca do encarceramento dos corpos, então colocados em evidência. E é essa aproximação com o real através da cena, ultrapassando a fronteira entre obra e espectador, onde se concentra a grande potência dos trabalhos artísticos aqui analisados.

Referências

- AGRICIO, Gesia. O corpo no meu trabalho é um elemento simbólico. *Continente*, 01 de julho de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolico>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- BISHOP, Claire. A Virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*. Ano 9, vol. 1, nº. 12, julho 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Acesso em: 18 set. 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, Talita. *Banho de Sol*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 125-129, 2014.
- FERNANDES, Sílvia. 2013. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, 13(2), 3-13. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- GUIMARÃES, Julia. Entre amadores, especialistas e espectadores. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia. *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005.
- LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VEIRA, Douglas; ITO, Carol. Futuro aprisionado. *Trip*, 17 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Acesso em: 15 jul. 2022.

A ÁRVORE: NARRATIVAS DE INSISTÊNCIAS E RESISTÊNCIAS PARA DANÇAR E EXISTIR EM MEIO A PANDEMIA DA COVID-19

THE TREE: NARRATIVES OF INSISTENCE AND RESISTANCE TO DANCE AND EXIST IN THE MIDDLE OF THE COVID-19 PANDEMIC

Kayara Castilho Pimenta¹

Marlini Dorneles de Lima²

Resumo

O texto narra a trajetória de estudantes e uma artista docente que insistiram a dançar em meio a pandemia da COVID-19. As aulas em formato virtual expuseram de maneira escancarada, a desigualdade social, durante uma quarentena que determinou direta e indiretamente quem teria ou não o direito de estar em casa, se proteger, ter acesso à educação, saúde, alimentação, de partilhar de iguais condições de existência. A condução da pandemia, por um desgoverno genocida, não se pautou nos princípios da equidade, não preocupava-se em valorizar e preservar a vida de sujeitos declarados pelo capitalismo como inferiores, dispensáveis e insignificantes, foi neste contexto que a artista resolve então, renunciar ao seu lugar privilegiado, de uma professora efetiva da rede municipal de ensino do

1. Graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Goiás. Mestra em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás - UFG Servidora efetiva do município de Aparecida de Goiânia atuando como professora de dança na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia. Estudante/participante do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica coletivo 22.
2. Docente do Curso de Licenciatura em Dança e vice coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena ?EMAC- da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Arte pelo Instituto de Arte IDA- Universidade de Brasília- UnB. Foi Coordenadora das Ações Afirmativas da CAAF-UFG (2018-2021). É Diretora artística do Grupo de Dança Diversos (projeto de extensão da PROC-UFG), integrante do Núcleo Coletivo 22 (Goiânia), Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Investigação Cênica Núcleo Coletivo 22 (UFG), integrante do Núcleo de Estudos Africanos, Afrodescendentes e Indígenas (NEADI-UFG).

município de Aparecida de Goiânia, para estar com aqueles que foram excluídos desse direito. Neste cenário, a árvore no parque, representou um lugar de encontro, resistência de insistências, na busca por processos decoloniais em dança.

Palavras-chave: dança; pandemia; resistência; decolonialidade.

Abstract

The article narrates the trajectory of students and a teaching artist who insisted on dancing in the midst of the COVID-19 pandemic. Classes in virtual format may require a form of education, a social inequality during an education, which did not determine the contractual right to be at home, to protect themselves, to have access to, education, a social inequality during participation, of a participation of health. equal conditions of existence. Conducting the study of the pandemic by a genocidal mismanagement in a context of equity, if it was concerned with being guided and preserving the life of study not respected by capitalism as inferior, expendable and insignificant resolves, it was in this that the artist does not respect the study, renouncing her privileged place, of a teacher from the municipal school system in the municipality of Aparecida de Goiânia, to be with those who were excluded from this right. In this scenario, the tree in the park represents a meeting place, resistance of resistances, in the search for decolonial processes in dance.

Key words: dance; pandemic; resistance; decoloniality.

O início da caminhada

O texto faz parte do desabrochar da pesquisa de mestrado intitulada: “Um olhar decolonial para o processo de criação em dança na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia”, tendo como propósito provocar reflexões acerca de experiências educacionais partilhadas no curso: “Poéticas decoloniais em dança”. Este curso foi desenvolvido em um espaço educacional, onde a artista-pesquisadora exerce a função de professora de dança, pautando-se pelo escopo teórico e reflexivo da perspectiva decolonial de ensino, que nos provocou *outros* olhares para o processo criativo, por meio de vivências sensíveis entre as danças orientais árabes e as potencialidades multissensoriais tecidas nas memórias e saberes que os sujeitos carregam. Neste estudo, a utilização do *outros/outras*, nasce a partir das reflexões de

Mota Neto acerca dos estudos de Walter Mignolo, que aborda o pensamento decolonial como um “paradigma outro”, o qual contribui para a “crítica epistemológica da modernidade/colonialidade e uma aposta na criação de formas de pensamento que sejam capazes de superar o eurocentrismo e expressar as racionalidades próprias dos sujeitos e grupos oprimidos” (Mota Neto, 2016, p. 85), os quais foram e ainda são silenciados e subalternizados pelo colonialismo.

Os sujeitos desta pesquisa são corpos diversos, que habitam comunidades periféricas de Aparecida de Goiânia, que dependem do ensino público para experimentar/vivenciar a arte e, por muito tempo, foram excluídos dos processos formativos e artísticos em dança. Privados do direito do acesso às linguagens da arte e dança pelo alto custo dessas práticas em academias particulares, além da escassez de locais públicos que ofereçam uma formação em artes. Portanto, na intenção de problematizar como essas relações e paradoxos permitem exteriorizar as marcas de subordinações impregnadas nos corpos pelo processo colonizador de ensino, este estudo pautou-se na perspectiva decolonial de ensino.

Neste contexto, o curso de poéticas decoloniais em dança, foi planejado para uma duração semestral, com aulas realizadas duas vezes por semana presencialmente e duração de 1:30h (cada aula). Infelizmente, seu percurso sofreu alterações em decorrência do momento pandêmico³ que nosso país enfrentava naquele momento. As construções deste curso buscaram, via saberes que a professora-pesquisadora carregava sobre as danças orientais árabes, construir um novo caminho para se ensinar e aprender dança, pautado no encontro entre sujeitos carregados de conhecimentos científicos e saberes populares na construção de danças outras, livres dos estados de colonialidades que cerceiam o fazer dança na escola.

Por reconhecer que a colonização é a base para afirmação da modernidade/colonialidade, percebemos a descolonização como uma constante busca por estratégias e possibilidades para contestar e lutar contra a hegemonia do “ser, saber, poder”. Portanto, as hegemonias eurocêntricas presentes no aprender-ensinar arte na escola motivou a investigação de processos criativos capazes de transgredir as fronteiras coloniais e superar padrões e valores impostos pelo atual sistema

3. Em 31 de dezembro de 2019, a China anunciava o primeiro caso da síndrome respiratória viral, que se alastraria rapidamente pelo mundo. Em março de 2020 a OMS declarou o vírus como Pandemia, dando início a medidas isolamento social como medida de contenção do vírus.

de ensino. Tais reflexões nos revelam a importância de se romper com um modelo único de história, ou seja, histórias contadas através das vozes dominantes que tentam nos silenciar e determinar nossas condições de existência. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, nos revela que as histórias estereotipadas criam paradigmas a serem reproduzidos, os quais arrancam do povo sua dignidade, humanidade e principalmente as oportunidades de conviver e se relacionar com o outro, uma vez que:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (Adichie, 2019, p. 32).

A partir dos estudos de Mota Neto (2016), é possível enxergar que a decolonialidade nasce da luta contra as relações de exploração do ser humano provocadas pelo racismo, capitalismo e patriarcado, que almeja um pensamento *outro*, cujo principal objetivo é reconhecer que todo sujeito tem seu valor e lugar de fala dentro de uma sociedade. Pretendemos então, utilizar as reflexões decoloniais como uma lupa, uma lente de aumento para enxergar brechas possíveis em um ensino hegemônico de dança, que padroniza e naturaliza um estado binário de gênero, a cisnormatividade, um corpo saudável magro, um corpo branco, corpo jovem e sem deficiências que representa uma modernidade estética. Portanto a perspectiva decolonial de ensino é chave para problematizar e alcançar estes corpos não hegemônicos que transitam e vivem a dança na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia.

Esta Investigação almejou a construção de diferentes olhares para fazer dança na escola, a partir das experiências cotidianas dos sujeitos, vivenciadas durante o isolamento e nos encontros no parque, já que eles são o centro do processo criativo, ou seja, sujeitos conscientes e responsáveis por fazer a sua dança. Logo, o objetivo de alcançar de forma dançante a decolonialidade vai ao encontro da corrente filosófica Epistemologias do Sul, defendida por Boaventura de Souza Santos, pode ser compreendida como uma tentativa de justiça cognitiva global ao trazer para o conhecimento científico “outros saberes”, ou seja, outras formas de fazer ciência, via “conhecimentos outros” presentes nos contextos simbólicos dos sujeitos.

Nesse sentido, as “epistemologias do Sul” buscam reforçar a importância dos distintos saberes não reconhecidos e das experiências nascidas em um “Sul anti-imperial” que resiste, luta e produz alternativas “outras” para superar o imperialismo presente nas relações desiguais reproduzidas pelo colonialismo, capitalismo e patriarcado e seu poder eurocêntrico de subordinação das classes “silenciadas”.

As epistemologias do Sul pressupõem que nem a ciência moderna nem qualquer outra forma de conhecimento conseguem, por si só, captar a experiência e da diversidade inesgotáveis do mundo. Nessa perspectiva, todos os conhecimentos são o resultado de práticas socialmente organizadas, envolvendo a mobilização de recursos materiais e intelectuais de diferentes tipos, vinculadas a contextos e situações específicas. (Santos, 2021, p. 173).

Na tentativa de romper com processos criativos que legitimam a hierarquia de determinadas danças seus saberes-fazer a partir das posições de poder que elas ocupam em uma sociedade eurocentrada, as experiências artísticas e pedagógicas a serem vivenciadas pela turma, ou seja, o nosso campo vivido, foi inicialmente planejado para acontecer entre os meses de fevereiro a maio de 2020. No entanto, o campo vivido estendeu-se até novembro de 2020, surpreendido pela pandemia da COVID-19, decretada em 11 de março deste mesmo ano pela OMS.

O isolamento: desafios, lutas e resistências frente a uma pandemia desigual e injusta

Nosso caminhar foi envolvido por um contexto de inseguranças e incertezas, que provocaram outros olhares para nosso fazer dança na escola pública. Aqui, nos deparamos com uma nova realidade (virtual) para as aulas de dança, provocada por medidas de isolamento/distanciamento que chegaram repentinamente para milhões de estudantes e professores(as), atravessando corpos, sentires, fazeres e pensares. mudando o percurso inicialmente estabelecido para este estudo, ao revelar *outros* lugares, modos de fazer e sentir a dança em casa. Nesse momento, as experiências decoloniais em dança propostas para a pesquisa precisaram ser repensadas, e o formato on-line de ensino tornou-se então, nossa única opção para “estar próximo” de alguma maneira das/dos estudantes e contribuir positivamente para o enfrentamento das dificuldades provocadas pelo coronavírus. Diante desta nova realidade, nossa corporeidade foi atravessada por uma

crise sanitária mundial e histórica, que se estendeu às desigualdades cognitivas e sociais, marcadas pelo racismo, sexismo, homofobia e tantas outras formas de opressão e exclusão, que aterrorizaram e ainda apavoram o mundo todo.

Refletir os problemas e dificuldades enfrentadas no campo artístico e pedagógico, através de um olhar decolonial, nos aproximamos da Educação Freiriana e suas constantes denúncias a um ensino que pautados em relações de opressão e dominação. Dessa maneira as aulas em formato virtual expuseram de maneira escancarada o pouco ou nenhum acesso deles/delas a experiências educacionais na rede municipal de ensino do município de Aparecida de Goiânia durante uma quarentena que determinou direta e indiretamente quem teria ou não o direito de estar em casa, proteger-se, ter acesso à educação, saúde, alimentação e, portanto, partilhar de iguais condições de existência.

O isolamento escancarou a realidade de uma educação pautada na universalização de saberes, que sempre excluiu, nunca foi neutra, atende às necessidades capitalistas e reafirma as desigualdades, assim como a pandemia. O descaso e as constantes exclusões que as/os estudantes das escolas públicas sofreram durante a pandemia, nos revela a urgência em questionar um modelo de ensino-aprendizagem virtual (a distância), pautado em uma política que reverbera desigualdades estruturais na educação, onde a hierarquia do acesso aos conhecimentos, da qualidade de ensino e existência, determinou quais sujeitos teriam o privilégio do acesso às aulas e quem permaneceria às margens dos processos educacionais. A partir das reflexões de Santos (2021), foi possível compreender que a escola pública precisa:

Democratizar as suas relações com os estudantes que ainda são vistos, por uma pedagogia retrógrada e rançosa, como ignorantes e epistemicamente vazios, onde os professores enfiam o recheio do conhecimento. A verdade é que se aprende-com e se ensina-com. Nada é unilateral, tudo é recíproco. (Santos, 2021, p. 317).

Para Morin (2021, p. 23), “A experiência do isolamento precisa, em primeiro lugar, abrir nossos olhos para a existência daqueles que o suportam na penúria e na pobreza, que não tiveram acesso ao supérfluo e ao frívolo e merecem atingir o estágio em que se tem o supérfluo”. Portanto é preciso reconhecer que elas/eles não fazem parte do topo da cadeia hierárquica de poder, acesso e condições de existência, imersos em uma precariedade ocultada por padrões coloniais de uma sociedade

que prioriza a globalização em detrimento do sacrifício e dominação da vida daqueles que são explorados por uma política neoliberal, a qual agrava ainda mais as desigualdades socioeconômicas. Em razão do exposto, vale destacar que faço parte dessa comunidade, na condição de mulher, mãe, professora, pesquisadora, artista e corpo que dança enquanto ensina e aprende enquanto dança.

Diante desse cenário, foi possível enxergar a força que o poder dominante exerce sobre a educação pública, que se refletiu também no ensino remoto, já que esse formato de aulas aconteceu de maneira inesperada, sem planejamentos prévios e sem o mínimo de estrutura por parte da Secretaria Municipal de Educação de Aparecida de Goiânia, afetando não somente a dança, mas todas as áreas de aprendizado. Enquanto professora de dança, precisei comprar equipamentos, pagar aplicativos de edição-produção de vídeos e aulas, ampliar o pacote de dados da internet, dentre outros tantos desafios que enfrentei para que a dança chegasse aos estudantes, mas todo meu esforço não foi suficiente, visto que as/os estudantes não tinham o mínimo de condições de acesso às aulas, vídeos e atividades propostas. Santos (2021) nos alerta para uma “universalização da cidadania digital”:

Um dos primeiros sinais de alarme tem a ver com uma suposta universalização da cidadania digital. Dados da Unesco revelam que, no início de agosto de 2020, mais de 60% dos estudantes no mundo, confrontados com o ensino a distância, em contextos de confinamento, experimentavam problemas de acesso à educação. Todavia, em sentido oposto, o ensino a distância e visto como potencialmente muito rentável: a) por minimizar os custos com professores, infraestrutura, serviços de manutenção; b) por permitir a total precarização do estatuto profissional dos professores e docentes; c) por tornar muito mais difícil o protesto estudantil (manifestações, desafios à natureza colonial de muitos programas, etc.) e também de outros profissionais da educação; d) por acabar com processos deliberativos presenciais difíceis de controlar; e finalmente, e) por permitir censurar ou neutralizar mais eficazmente professores progressistas, inconformistas, dissidentes. (Santos, 2021, p. 315).

Concordamos com as palavras de Santos (2021), pois, no decorrer das aulas, ficou evidente que essas/esses estudantes enfrentavam diversas dificuldades para ter acesso às atividades remotas (on-line), já que, muitas vezes, não existiam telefones celulares com internet para atender as demandas escolares das crianças e jovens; os pais precisavam sair para trabalhar e a/o estudante não possuía tele-

fone celular/computador para acessar as aulas; a internet era e ainda é de baixa qualidade, o que acaba dificultando a conexão e permanência das/dos estudantes nas aulas; além das diferentes desigualdades socioeconômicas que evidenciaram a falta de políticas públicas eficazes e o despreparo da educação perante a crise sanitária. A pandemia não causou, mas sim reafirmou e escancarou um ensino público desigual, uma polarização social, as desigualdades e hegemonias presentes nas relações corporais, bem como as experiências corporais geopolíticas que determinam nossa condição de ser no mundo. Reforçamos então a ideia de que o corpo é construído historicamente nas relações de poder e dominação presentes nos múltiplos contextos sociais, culturais, econômicos e educacionais, contextualizados de forma geopolítica e cercam o cotidiano dos sujeitos e suas existências.

Diante das desigualdades e exclusões agravadas pelo vírus, Santos (2020, p. 15) explica ainda que “qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais do que para outros e impossível para um vasto grupo”. Portanto, faz-se necessário reconhecer que os sujeitos deste estudo não fazem parte do topo da cadeia hierárquica de poder e privilégios, e que conseqüentemente foram expostos uma quarentena que determinou direta e indiretamente quem teria ou não direito de estar/permanecer em casa e proteger-se, não tendo garantidos seus direitos ao acesso à educação, saúde, alimentação e então compartilhar com de iguais condições de existência. Para Santos (2021, p. 106), para os sujeitos da periferia existiam apenas duas opções, “morrer de vírus ou morrer de fome”, uma vez que precisavam sair e trabalhar para garantir alimento para sua família.

A pandemia mostrou, com uma claridade nunca vista antes, o pior do mundo em que temos vivido desde o século XVI: a pulsão de morte que a dominação moderna acionou impunemente no mundo dos humanos e não humanos a ela submetido. Mas a pandemia também mostrou o que há de mais exaltante na humanidade: a solidariedade de tantos que arriscaram a vida para salvar os mais vulneráveis ou os mais atingidos, que se consolaram e se cuidaram entre si. Para não falar nos milhões de horas de sobretrabalho a que se sujeitaram milhões de trabalhadores para produzir o que era essencial para prevenir ou combater o vírus ou, simplesmente, para a ele sobreviver. (Santos, 2021, p. 106).

As esperanças de um possível retorno estavam cada vez mais distantes. Solicitei na Secretaria de Educação a liberação para que nossas aulas pudessem acon-

tecer em um parque da cidade, mas meu pedido foi negado, com o argumento de que todas as escolas estavam funcionando apenas em formato on-line e não podiam abrir exceção para minha turma. Refletir acerca das condições que impedem o acesso dos sujeitos ao ensino de qualidade, nos conduz ao entendimento de uma cartografia social, bem como os lugares que esses corpos ocupam a partir das formas e códigos que estruturam nossa percepção de mundo, a qual, nesse momento, envolve nossas comunicações e experiências enquadradas por uma tela, que nos expõe a efeitos visíveis e invisíveis da pandemia, que produzem estados de estranhamento em nossos corpos viventes, os quais nos desestabilizam e reverberam na dança que construímos em casa. Na citação a seguir, Rolnik (2019) nos convida a não ceder às pressões e opressões que esses estados de aprisionamento provocam em nossos processos de criação e pulsação da vida.

Não ceder à vontade de conservação das formas de existência e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de produção da diferença. Ao contrário, buscar sustentar-se no fio tênue desse estado instável até que a imaginação criadora construa um modo de corpo-expressão que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que essa experiência anuncia, permitindo assim que as formas agonizantes acabem de morrer. (Rolnik, 2019, p. 196).

As reflexões da autora nos conduzem à compreensão de que os processos de ensino têm funcionado como dispositivos de aprisionamento da “força vital” dos sujeitos, que “reduz a subjetividade a sua experiência como sujeito, neutralizando a complexidade dos efeitos das forças do mundo no corpo” (Rolnik, 2019, p. 13). Através da pedagogia decolonial, experimentamos possibilidades *outras* capazes de ampliar os horizontes de nossas práxis, por meio de diferentes olhares para o corpo marginalizado e excluído por uma pandemia injusta. Ainda relacionando a condição de isolamento, com reflexões acerca da cartografia social e das forças pulsantes, o isolamento tem provocado a interrupção de encontros e afetações. Portanto, minha decisão de lutar por encontros presenciais nasceu das angústias e dificuldades das/dos estudantes e das imposições dadas pela SMECT⁴ que cercava experiências educacionais para sujeitos da periferia, mesmo sabendo que o ensino remoto não alcançava minimamente essas/esses estudantes.

4. Secretaria Municipal de Educação Cultura e Turismo de Aparecida de Goiânia.

A árvore: insistências e (re)existências

Diante de uma quarentena que privilegia uma minoria da população e fecha os olhos para os sofrimentos, riscos e negações que os sujeitos da periferia viveram em quase dois anos de isolamento/distanciamento, passamos a buscar possibilidades para lutarmos e continuarmos dançando, nutridos de esperança, em que “esperança não é certeza, traz a consciência dos perigos e nos faz tomar partido e fazer apostas” (Morin, 2021, p. 94). Aqui, vale destacar que a pandemia ainda não acabou, mas a vida “normal” voltou, as medidas de segurança, distanciamento e o uso obrigatório de máscaras estão cada vez mais liberais⁵.

A pandemia atingiu o mundo de maneira desigual e injusta. Sua condução irresponsável por um desgoverno genocida, que não se preocupava em valorizar e preservar a vida dos sujeitos marginalizados, me levou a renunciar ao meu lugar privilegiado, de uma professora efetiva da rede municipal de ensino, com salário e quarentena garantidos, para estar com aqueles que foram excluídos desse direito. A figura 01 representa meu posicionamento de luta e resistência em defesa da urgência de vivências ao ar livre para essas/esses estudantes que estavam às margens de um isolamento inalcançável e me coloquei em risco para estar com elas/eles.

5. Uma tentativa de suspensão do estado de emergência em saúde pública no Brasil, ocorreu em abril deste ano (2022), que no entanto foi suspensa até que a OMS decreta o fim da pandemia: “Considerando que o governo federal publicou, em 22 de abril de 2022, uma portaria que determina o fim da Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (Espin), em 30 dias, com previsão de finalização desse período excepcional na segunda quinzena de maio do corrente ano”.

“A avaliação sobre o momento de finalização da situação excepcional de pandemia para a Covid-19 cabe à Organização Mundial da Saúde, baseada na evolução da doença nos vários países do mundo”. Recortes da RECOMENDAÇÃO Nº 008, DE 27 DE ABRIL DE 2022, disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/recomendacoes-cns/2448-recomendacao-n-008-de-27-de-abril-de-2022>.

Figura 01 – Eu luto por vocês



Fonte: Luiz Fernando ZUTTO, 2020.

Neste momento embarcamos em uma caminhada, cheia de medos e apreensões, mas que fez transbordar possibilidades *outras* de saber, estar, fazer, escutar de maneira profunda e sensível o outro e seus saberes, através de práticas coletivas e libertadoras, traduzidas em fôlegos de esperança e (re)existência.

O grupo do parque era composto por 12 estudantes (10 meninas e 2 meninos). Na intenção de promover experiências coletivas sem distanciamento, que potencializariam as trocas de saberes – fazeres, elas e eles foram divididos em 3 grupos de convívio, ou seja, um grupo com irmã, irmão e um primo, um grupo com três primas e uma vizinha que chegava até o parque de carona com elas, um grupo composto por três meninas que eu buscava em casa e uma vizinha delas que chegava até o parque de moto com sua mãe. Vale reforçar que elas/eles já conviviam cotidianamente durante o isolamento, no entanto, mesmo em grupos de sua convivência, para os processos de experimentação e criação, as/os estudantes permaneciam o tempo todo de máscaras, fazendo uso constante de álcool em gel, e não compartilhavam suas garrafas de água.

O lugar escolhido por nós foi o Parque Lafaiet Campos Filho, que fica localizado na Rua Padre Marcelino Champagnat, S/N - Res. Village Garavelo, Aparecida de Goiânia – GO. A escolha por esse parque se deu devido a sua proximidade com as casas das/dos estudantes que iriam participar dos encontros. Apesar da maioria das/dos estudantes morarem próximo do parque, quatro meninas não tinham condições para chegar até ele, pois seus pais trabalhavam e não chegavam a tempo ou por falta de condições de transporte da família. Nesse momento eu, juntamente com as estudantes e seus pais, decidimos que as buscaria e as levaria para casa, assumindo a responsabilidade e os riscos, no entanto vale destacar que convivo com essas meninas desde 2013, conheço suas famílias e tenho uma relação de afeto e confiança com elas, por isso as mães/pais permitiram que eu as transportasse.

Nossos encontros, visto por muitos como irresponsáveis, a partir de um discurso ultra moralista, que culpa as/os estudantes bem como suas mães e pais trabalhadores, que não tiveram escolha de ficar em casa pela alta disseminação do vírus. Sujeitos invisíveis, considerados protagonistas da culpa e vetores da pandemia, que na realidade são vítimas de históricas injustiças sociais, agravadas por um isolamento conduzido por um (des)governo racista, xenófobo, genocida, preconceituoso e desigual. Para Santos (2020), a COVID-19 não é uma doença democrática, a qual não escolhe quem tem o direito de morrer ou viver, pois a população marginalizada e explorada pelo capitalismo não tem o direito de escolher “ficar em casa”. Tais reflexões nos revelam uma excessiva responsabilidade individual, que minimiza a responsabilidade do estado para com essas/esses estudantes e suas famílias.

Assumir o risco de vivenciar a dança durante a quarentena estabelecida para a educação pela prefeitura de Aparecida de Goiânia foi uma decisão difícil de se tomar, pois colocaria a minha saúde em risco, sem contar que as/os estudantes conviviam diariamente em perigo, uma vez que seus pais precisam sair para trabalhar e enfrentar o vírus para garantir condições de sobrevivência. É importante destacar que os sujeitos marginalizados não tiveram a opção de cumprir a quarentena e dançar em um parque, ao ar livre, distante dos outros não os colocaria em uma situação de risco maior que aquela determinada pelo próprio sistema genocida do atual desgoverno brasileiro. Diante disso, aproximamo-nos da trajetória de Freire e Fals Borda, movida pela “utopia de um mundo” mais justo e solidário como nos aponta Mota Neto (2016):

A utopia, para eles, jamais significou o irrealizável. Ao contrário, sugeria a direção da luta, os motivos pelos quais lutar, o caminho a percorrer. Portanto, sem otimismo ingênuo, e nem pessimismo amedrontador, Freire e Fals Borda interpretaram a crítica e metodicamente a realidade em que viviam, denunciaram as estruturas de opressão, vislumbraram um mundo mais solidário e livre da desigualdade, da violência e do preconceito, construíram ferramentas científicas e pedagógicas para esta busca e se engajaram individual e coletivamente em projetos de transformação radical e estrutural da sociedade. (Mota Neto, 2016, p. 332).

Guiada por uma perspectiva decolonial de ensino que instiga a luta pelo fortalecimento dos direitos e da autonomia dos sujeitos marginalizados, fui para o parque mesmo tomada pelo medo desse vírus, já que o meu desejo de estar e fazer algo por essas/esses estudantes foi maior que o meu medo. Apesar do medo de me colocar em risco, mesmo depois de ser privilegiada com a tão sonhada vacina,⁶ a qual naquele momento ainda não havia chegado para todas/todos brasileiras(os), era preciso arriscar por aqueles que foram condenados à exclusão, ou seja, encarar a brecha que a “pandemia nos deu para sairmos do pântano da normalidade que condenou a maioria da população ao inferno da exclusão, da fome, da morte evitável, da violência, da guerra, da expropriação e do ar irrespirável” (Santos, 2021, p. 330).

6. Com muita alegria anuncio que hoje, todas/todos as/os estudantes que participaram das aulas no parque estão vacinadas(os), conscientes de que vacinas salvam vidas e que o desgoverno deste país é genocida, dificultou a chegada da vacina à população e, conseqüentemente, muitas vidas foram perdidas devido ao atraso na vacinação.

A árvore representou simbolicamente nosso lugar de encontro e resistência, nosso lugar de insistência por processos coletivos de criação em dança. Acredito que a árvore nos acolheu ali, em suas raízes e sombras, diante do extenso espaço do parque, já que sempre nos reuníamos ao pé da árvore, quando chegávamos, para aproveitar sua sombra nas tardes quentes. Nossas aulas e nossas rodas de conversas aconteciam sempre nesse lugar: a árvore.

O norte metodológico para a construção coletiva de experiências educacionais decoloniais foi pautado nas seis “*ideias-força*” que estruturam pedagogicamente a educação freiriana, bem como na *investigação-ação participativa (IAP)* presente na trajetória “sentipensante” de Fals Borda, também conhecida no Brasil como pesquisa-ação, as quais foram apresentadas por Mota Neto (2016). Nas trilhas deste estudo a cartografia proposta por Sueli Rolnik e cartografia inventiva presente no trabalho de Marlini Dorneles de Lima apresentaram-se como caminhos metodológicos construção de experiências coletivas de subjetividade e existência. Isto posto, os processos de aprender-ensinar dança no parque se deram por meio das *ideias-força* e da IAP, em conexão com a Ecologia dos Saberes de Santos (2019, p. 27), que nos propõe “resgatar os saberes suprimidos, silenciados e marginalizados” e aguçar para além do fazer, um fazer consciente, fazer histórico, fazer crítico, fazer social e político, por meio da diversidade, a qual ele denomina de “ecologia dos saberes”.

Isto é o reconhecimento da copresença de diferentes saberes e a necessidade de estudar as afinidades, as divergências, as complementaridades e as contradições que existem entre elas, a fim de maximizar a eficácia das lutas de resistência contra a opressão. (Santos, 2019, p. 28).

Neste contexto, foi possível enxergar uma relação entre a pedagogia do oprimido de Freire (2019) e os pensamentos de Santos (2019) sobre a ecologia dos saberes, ao qual me abro para os saberes do outro, mas sem ser dominado pelo outro e então aprendemos juntos, por meio de trocas, diálogos e da percepção singular de cada sujeito. As reflexões e entrelaçamentos que emergiram a partir de tais pensamentos, me ajudaram a compreender que ecologia dos saberes parte das experiências construídas na convivência entre múltiplos saberes incompletos, suas perspectivas e diferenças para que saberes outros possam emergir. Deste modo, a prática artístico-pedagógica se dedicou a compartilhar técnicas e estéticas que envolvem as manifestações e elementos das danças orientais árabes entrelaçadas aos saberes-fazeres que as/os estudantes carregavam.

Na tentativa de alcançar uma dança coletiva e possível a todos os corpos, as aulas eram planejadas e executadas em quatro momentos:

1. O primeiro momento, os momentos do acolhimento onde inicialmente, reuníamos-nos à sombra da árvore que ficava na entrada do parque, a qual se tornou nosso ponto de encontro em todas as aulas e acontecia uma roda de conversa inicial, durante a qual dialogávamos sobre acontecimentos e assuntos diversos do nosso cotidiano;
2. O segundo momento, em que iniciávamos o processo de sensibilização e preparação corporal para a dança, por movimentos e ações que estimulavam mobilidade, liberdade criativa e conexão com a dança, onde buscava-se trabalhar questões relacionadas à inibição/vergonha, já que por estarmos em um parque público havia movimentação de pessoas da comunidade, as quais, muitas vezes, paravam para assistir às aulas;
3. O terceiro momento, destinado à experimentação das Matrizes estéticas,⁷ essa dinâmica pautou-se em um processo de construção e reflexão coletiva e contínua, incentivando as/os estudantes a explorarem uma diversidade de movimentos e movimentações possíveis para os elementos das danças orientais árabes (nossas matrizes estéticas) e seus corpos que já dançavam juntos, mas agora em um mesmo espaço e com liberdade para fruir;
4. Quarto momento de finalização das aulas com um momento de serenidade e exercícios de respiração com muita conexão com a natureza. Nesse momento todos deitávamos olhando para as árvores, o céu, o pôr do sol, o anoitecer. Ao final de cada aula realizávamos uma roda de conversa, com o objetivo de ouvir e compartilhar as experiências vivenciadas, refletir sobre os conhecimentos construídos e ainda partilhar desejos e anseios futuros.

Ao longo da prática artística pedagógica nos ensaios procurei estimular a liberdade de criação das/dos estudantes e o diálogo coletivo durante a construção das performances. É importante reforçar que as/os estudantes estavam divididos em três grupos de convivência, dos quais nasceram três processos de criação que deram origem a nossa apresentação de dança, onde cada um de nós representou

7. Do desenvolvimento das aulas no parque experimentamos diferentes movimentos com as matrizes estéticas que surgiram a partir de elementos do cotidiano, que deram origem ao nosso desenho cartográfico. Os elementos das danças orientais árabes que se tornaram nossas matrizes estéticas durante o processo de criação são o véu, os leques e bastão.

uma parte deste todo, ou seja, do processo construção de uma dança nossa, e então contemplamos um “desabrochar do Eu no desabrochar do Nós” (Morin, 2021, p. 91).

Destarte, no decorrer dos momentos criativos, foi possível observar a participação de cada estudante com ideias, movimentos e saberes. As experiências educacionais decoloniais, que emergiram de investigações, estranhamentos e intersecções vividas por nossos corpos dançantes durante os processos de criação, reverberaram caminhos e possibilidades *outras* para se aprender-ensinar dança na escola em tempos de pandemia. Aqui, é importante reafirmar que o processo de criação em dança não se resume apenas à construção de um produto ou performance, ele envolve toda uma prática artística e pedagógica amparada por perspectivas decoloniais, pelas quais os saberes inscritos no corpo que dança, bem como sua corporeidade, perpassam caminhos pautados em saberes *outras*, ou seja, conhecimentos não hegemônicos para ensinar-aprender dança no contexto escolar. Portanto é possível enxergar essa caminhada, como uma tentativa de desconstruir nossa maneira de enxergar o processo de criação em dança.

A partir dos estudos de Lima e Silva (2015), foi possível vislumbrar a árvore, enquanto espaço/tempo de experimentações artísticas e educacionais, partilhadas por corpos e saberes diversos, revelou a urgência de reconhecer a importância de cada sujeito na construção da proposta artística, acadêmica e também social, refletidas em poéticas dançadas. que o produto, ou seja, a apresentação no parque, não era o foco deste estudo, mas sim o caminho percorrido durante cada experiência e vivência partilhada coletiva e dialogicamente por nós e em nós.

Como sabemos, o processo de criação é algo que temporalmente precede o produto artístico, sendo o segundo consequência do primeiro. Os encontros, os acasos, as intencionalidades e as identidades que constituem os processos criativos são, por sua vez, sistematizados em formas, técnicas e poéticas na obra artística. (Lima; Silva, 2015, p. 70).

As insistências e resistências para continuar dançando, anunciaram que o contato entre os sujeitos, ainda que estabelecido através da conexão entre as/os estudantes por meio de olhares, gestos, conversas e danças, foi capaz de provocar trocas que desafiavam as visões hegemônicas de universalização e individualização da construção do conhecimento. Portanto por meio de um olhar decolonial para os processos artísticos e pedagógicos de ensino, torna-se possível questionar que se todo saber foi produzido por algum corpo, em um determinado lugar e mo-

mento na história, é impossível afirmar que existam saberes universais, já que os saberes nascem a partir de experiências corporais entre os sujeitos.

As experiências compartilhadas durante o processo artístico pedagógico resultaram na ideia de promover uma apresentação em formato drive-thru para os familiares. O evento aconteceu no mesmo lugar em que vivenciávamos as aulas de dança, no dia 29 de novembro de 2020, um domingo à tarde, para que os pais pudessem participar. Todo o processo, desde a escolha de um drive-thru, da música, dos elementos, do figurino e construção coreográfica partiu das/dos estudantes, mediados por mim. Destarte, foi possível vislumbrar de maneira explícita o quanto a prática artístico-pedagógica por um olhar decolonial fez diferença no fazer dança delas/deles, apreendida por meio da autonomia para criar e fruir, da partilha de saberes, de uma escuta sensível do outro, da tomada de consciência e valorização dos saberes diversos que cada um de nós carregávamos, alcançamos a transformação e emancipação desses sujeitos, ainda que de maneira inicial.

Os processos de construção e criação no parque são frutos de experimentações, diálogos, movimentos e criações construídos coletivamente pelos/pelas estudantes, durante as aulas no parque, nas quais ensinávamos e aprendíamos uns com os outros, à medida que compartilhávamos para além dos saberes técnicos/estéticos da dança, estratégias para resistir-dançando e dançar-resistindo, na tentativa de romper com os paradigmas instituídos pelo orientalismo para subjugar, invisibilizar e deslegitimar as danças orientais árabes e as/os sujeitos que dançam. Logo, é possível depreender que esses saberes trazidos pelos sujeitos dançantes, construídos por diferentes culturas, histórias, tempos e lugares por onde nossos corpos andaram e se expressaram foram fundamentais para a construção de vivências coletivas, plurais, dialógicas e autônomas, conseqüentemente, alcançamos uma dança legítima, cheia de diversidades e possível a todos os corpos, “onde cada um de nós representou uma parte deste todo, ou seja, do processo construção de uma dança nossa, e então contemplamos um “desabrochar do Eu no desabrochar do Nós” (Morin, 2021, p. 91).

Apesar de todo sofrimento, a pandemia nos proporcionou uma multiplicidade de dispositivos para o aprender-ensinar dança, seja por meio de uma tela virtual em diversos espaços/lugares da casa, seja em um parque à sombra de uma árvore, fazendo ecoar, diversos modos de estarmos juntos ainda que afastados do

contato com o outro. As experiências e sobre(vivências) que atravessavam nossos corpos e tentavam nos silenciar, tornaram-se fôlego para resistir com(vida), consequentemente, seria incoerente afirmar que superamos todas as opressões e subalternidades que cercam nossos corpos e nossas danças.

No entanto, a partir dos estudos de Lima e Silva (2017) foi possível depreender que, os encontros e as experiências vividas com as manifestações das danças orientais árabes proporcionaram às/aos estudantes momentos de descobertas, construções e desconstruções de seus movimentos e técnicas, entrelaçadas a seus próprios movimentos corporais, dilatando o seu saber-fazer dança a partir de suas próprias perspectivas, reconhecendo e valorizando uma diversidade de culturas, saberes, modos de conviver e existir no mundo e então exaltar possibilidades *outras* de criar suas próprias histórias.

Figura 2 – Dançar para (Re)existir: apresentação no parque



Fonte: Luiz Fernando ZUTTO, 2020.

No decurso desta trajetória, dançamos e escrevemos possibilidades *outras* para vivenciar as manifestações culturais árabes na escola pública em tempos de pandemia. Nesses corpos silenciados e invisibilizados encontramos fôlego de esperança para resistir às lógicas coloniais de uma educação universal, que nunca foi neutra e

busca constantemente formas de excluir estudantes da periferia, sem privilégios. Reconhecemos então, que as práticas artísticas e pedagógicas pautadas em perspectivas decoloniais de educação não almejam a construção de um modelo padronizado ou uma verdade absoluta, mas sim promover experiências e possibilidades outras para que sujeitos subalternos sejam responsáveis por fazer, desfazer e refazer uma dança possível a todos os corpos. Seguiremos lutando e resistindo, para que a dança se torne nosso lugar de resistência e esperança, seja nosso corpo não apenas um corpo dançante, mas um corpo reflexivo, capaz de romper com as barreiras impostas pelos preconceitos coloniais que nos segregam, silenciam e nos tornam invisíveis.

Referências

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 71 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- LIMA, M. D. de; SILVA, R. de L. Poéticas populares: experiência pedagógica a partir de processos de criação em dança. *Anais CONFAEB- 2525-880X*, p. 2651-2664. Campo Grande, 2017.
- LIMA, M. D.de ; SILVA, R. de L. Trajetórias de um processo de criação. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 69-82, Dezembro/2015. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- MORIN, E. *É hora de mudarmos de via: as lições do coronavírus*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.
- MOTA NETO, J. C. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Curitiba: CRV, 2016.
- ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetizada*. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- SANTOS, B. de S. *O futuro começa agora: da pandemia à utopia*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- SANTOS, B. de S. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2020.
- SANTOS, B. de S. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DO DIGITAL PARA OS PALCOS: UMA (AUTO)ANÁLISE DO PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO ((PARÊNTESES))

FROM DIGITAL TO STAGES: A (SELF)ANALYSIS OF THE CREATION PROCESS OF DE THEATER PLAY ((PARENTHESES))

João Victor Santos Soares de Oliveira¹

Resumo

O presente texto apresenta o mote e os caminhos da pesquisa que está sendo desenvolvida no mestrado em Artes da Cena, que tem como pano de fundo o contexto da pandemia da covid-19, onde os artistas teatrais tiveram que recorrer ao ambiente digital para continuar criando. O objetivo é, por meio de um relato de experiência, que parte da construção de um espetáculo autoficcional com o grupo Corpo Cênico da Escola do Futuro em Artes Basileu França durante esse período pandêmico, expor e analisar os potenciais do ambiente virtual na criação dos artistas teatrais; explorar a concepção de um teatro que tem o real como ponto de partida; e refletir sobre os efeitos dessa experiência com a tecnologia para o futuro do teatro pós-pandemia.

Palavras-chave: ambiente virtual; autoficção; autoetnografia.

Abstract

This article presents the spark and paths of the research that is being developed on the master's degree in Performing Arts, which has as a backdrop the context of the covid-19 pandemic, where theater artists had to resort to the digital environ-

1. Ator e professor de teatro. Mestrando em Artes da Cena e Licenciado em teatro pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Formado no Instituto de Educação em Artes Prof. Gustav Ritter e integrante bolsista do Corpo Cênico Basileu França. Integrante-cofundador do Grupo Teatro Taberna. Amante das artes cênicas e da cultura popular.

ment to continue creating. The objective is, through an experience report, based on the creation process of an autofictional play with the Corpo Cênico group during this pandemic period, expose and analyze the potential of the virtual environment in the creation of theatrical artist; explore the conception of a theater that has the real as a starting point; and consider about the effects of that experience with the technology for the future of post-pandemic theater.

Key words: virtual environment; autofiction; autoethnography.

Introdução

A pandemia da Covid-19 imputou aos artistas uma necessidade de se (re)inventar. Praticamente todas as relações, a nível pessoal e profissional, passaram a ser, quase que exclusivamente, estabelecidas pelas vias digitais, por meio dos aplicativos de videoconferência e das inúmeras plataformas de interação presentes na Internet.

Os artistas teatrais não podiam contar com a sala de ensaio nem com o palco. Assim como comércios, escolas, cinemas e tantos outros estabelecimentos, os teatros também foram fechados, com o intuito de estabelecer o isolamento social para contenção do contágio do novo coronavírus. Portanto, também nós, artistas, ficamos sujeitos a experiência do digital.

O Corpo Cênico, grupo de pesquisa e investigações teatrais ligado à Escola do Futuro em Artes Basileu França,² do qual fui integrante, assim como muitos outros grupos e artistas, procurou continuar suas atividades a partir dessa nova realidade. Antes da pandemia, começávamos o processo de montagem de uma adaptação da peça *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca. Intentamos, durante os meses iniciais de isolamento, dar continuidade ao processo pela via virtual. A princípio, os atores e atrizes desenvolveram, cada um para o seu personagem, aquilo que foi intitulado por nós de videoperformance. Termo muito utilizado pelos artistas cênicos que desenvolveram obras em vídeo durante o período pandêmico.

2. Fomentado pela SEDI (Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação do Estado de Goiás), conta com 10 artistas que recebem uma bolsa mensal para desenvolver pesquisa na área. E ainda, com artistas suplentes, que participam do grupo da mesma forma, e que estão aptos a receber bolsa caso haja desistência de artistas bolsistas.

Num contexto mais amplo e buscando conceituar melhor o termo, Christine Mello, em estudo específico dedicado às diversas expressões da videoarte, afirma que a associação do vídeo a outras expressões artísticas pode ser compreendida segundo,

a lógica do vídeo +, que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclipe, na videodança, no videoteatro, na videoperformance, na videocarta, na videopoesia, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode ser lida dissociada da outra. (Mello, 2008, p. 137).

Na dúvida de como nomear aquilo que era inédito para muitos artistas teatrais, parecia seguro enquadrar enquanto experimentação cênica em diálogo com o vídeo.

Os artistas teatrais e o digital

Muitos artistas e grupos realizaram ensaios pela via digital durante o período em questão. Alguns, inclusive, desenvolveram espetáculos (se assim podemos chamá-los) que foram apresentados nas próprias plataformas de videoconferência – como a Cia. de Teatro Os Satyros (SP), a Armazém Cia. de Teatro (RJ), o Pandêmica Coletivo (aglomerado criado durante a pandemia, que conta com artistas de diversos estados do país) entre tantos outros; alguns até se aventuraram a explorar diferentes aplicativos de interação (Instagram, WhatsApp, Spotify etc.), como o grupo Magiluth (PE), que intitulou suas obras desenvolvidas neste período de “experimentos sensoriais”.

Portanto, entramos num campo de discussão muito pertinente do universo da cena contemporânea, especialmente após o início da pandemia da covid-19, onde artistas teatrais se viram impelidos a atrelar o seu fazer artístico a esse ambiente digital.

Cada vez mais, ao passar dos anos, a tecnologia se fazia presente nos espetáculos teatrais nacionais (por exemplo, com projeções, como no premiado espetáculo *A Invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin, do Rio Grande do Norte); mas, nesta condição que nos foi imposta, há um movimento inverso: nós artistas não levamos a tecnologia para os palcos, nós é que somos “jogados” ao digital e este passa a ser o nosso palco (e nossa sala de ensaio). Então, entramos em uma discussão que atravessa uma relação híbrida entre teatro e audiovisual. Que não é

inédita, pois a relação entre teatro e cinema, por exemplo, está há anos presente na pesquisa e no trabalho da renomada diretora Christiane Jatahy.

Todavia, o nosso contexto atual nos dá um outro campo de visão. A partir das circunstâncias dadas, é importante analisar as relações estabelecidas nesse ambiente virtual para se discutir, por exemplo, o conceito de presença. É relevante, inclusive, refletir se é válido chamar essa experiência mediada pela tecnologia de “virtual”, tendo em vista que há divergentes entendimentos para o que é o “virtual”. Podemos avaliar se essa experiência de comunicação, que nos foi imposta durante este período pandêmico, representa o esvaziamento do real e a implosão da comunicação, como interpreta Jean Baudrillard, ou se ela nos permite exercitar a nossa criatividade e garantir a permanência dos processos comunicacionais, como entende Pierre Lévy (Coelho, 2001, p. 5).

É certo que esses aparatos tecnológicos nos fizeram, ainda que distantes, estar perto – de alguma forma –, e criar, e compartilhar. Mas se trata de uma presença distinta, muito em especial para quem é do teatro, onde a presença física, seja do companheiro de cena ou do espectador, é fundamental para a sua existência. Falamos de uma outra experiência, que já é explorada há alguns anos por Jorge Dubatti, uma prática de interação que ele nomeou de tecnovívio. Para ele, o teatro “é algo que existe quando ocorre e [...] não admite captura nem cristalização em formatos tecnológicos” (2012, p. 21). Todavia, vale ressaltar, que a sua reflexão inicial acerca desse conceito antecede o contexto pandêmico.

Agora, que outros conceitos e entendimentos de presença podem ser explorados a partir dessa experiência do grupo Corpo Cênico, que relatarei aqui, e de outros grupos com o ambiente digital durante esse período de pandemia?

Os meios tecnológicos proporcionam, de forma fácil e acessível, algumas experiências que, para se concretizarem no presencial, necessitariam de muito tempo e esforço. O Corpo Cênico, por exemplo, pôde realizar um programa de podcast, com 9 episódios de aproximadamente 30 minutos, contando com a participação de artistas de diferentes estados do Brasil, como São Paulo, Pará e Ceará, sem que nenhum de nós, integrantes, precisasse sair de casa; assim como na pré-estreia do espetáculo que é objeto dessa pesquisa e que discorrerei a seguir, tivemos espectadores que acompanharam a apresentação de Minas Gerais, da Bahia, de Pernambuco, entre tantos outros estados do Brasil.

É compreensível que essa vastidão de experiências cênicas com o digital gere muitas dúvidas sobre o futuro do teatro. Essa experiência tem efeito sobre a presença do público fisicamente nos espetáculos presenciais? O digital irrevogavelmente fará parte da experiência teatral de agora em diante? Como essas experiências afetam o fazer teatral e o processo criativo dos artistas cênicos?

A ausência do toque físico e do contato em um mesmo espaço [físico] é sentida. E podemos dizer que isso, talvez, seja o que o teatro – o lugar de onde se vê –, oferece de mais potente. Ele acontece no mesmo espaço-tempo em que o espectador está.

A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. Para que haja convívio, duas ou mais pessoas têm que se encontrar em um ponto territorial e sem intermediação tecnológica que subtraia a presença vivente, aurática dos corpos. O teatro é uma reunião de corpos. (Dubatti, 2012, p. 22).

O digital nos permite o contato. Porém, sem a parte do tato. Nos oferece uma possibilidade de interação que afeta a nossa relação cotidiana com o tempo, com o espaço e com o outro: onde seria necessário um deslocamento para encontrar os nossos companheiros de cena – que demandaria algum tempo –, pode-se chegar com alguns cliques em um *mouse*, em poucos segundos; nessa lógica, o espaço de encontro não é uma sala de ensaio, é um aparelho com uma tela, onde vemos os interlocutores em pequenos quadrados.

Para Walter Benjamin, “aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura.” (1985, p. 168). Expressão que ele elucida como o aqui e agora da obra de arte, que constitui sua autenticidade e existência única. Mas ele, assim como tantos pesquisadores que discorreram acerca das relações entre o fazer artístico e o digital, não poderia prever o contexto em que estamos inseridos agora. Portanto, cabe a nós, neste momento, a partir de suas reflexões e de nossas experiências, discutir sobre como toda essa vivência com o virtual durante a pandemia afeta a aura da obra de arte (teatral, no nosso caso).

O corpo cênico e as alternativas virtuais

Após a concepção das videoperformances, que tinham como objetivo dar continuidade a pesquisa que vínhamos desenvolvendo em sala de ensaio antes da quarentena para construção de um espetáculo a partir do texto *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca, o grupo em pouco tempo notou o desgaste de um processo que era pensado para os palcos, lugar onde esperávamos estar de volta sem muita demora. Entretanto, a realidade nos indicava que poderíamos ficar em condição de isolamento mais tempo do que pensávamos. Então, para não se distanciar daquilo que planejávamos desenvolver na cena, optou-se por deixar este projeto em espera, para quando pudéssemos voltar para a sala de ensaio, e partir para outras explorações.

O podcast *Corpo em Prosa* foi a primeira delas.³ Realizamos entrevistas com várias personalidades das artes da cena, tratando sobre os mais diversos temas. Os episódios contavam também com um quadro de dicas (relacionadas ao tema) e com o quadro *Pílula Dramática*, onde era apresentada uma dramatização (ou performance) sonora.

Por mais rica e interessante que fosse a experiência do *podcast*, era muito grande, por parte de todos os integrantes, o desejo de estar em cena. Então, a partir de uma proposta feita pelo diretor do grupo, Hélio Fróes, iniciamos uma pesquisa que poderia dar fruto a algo – que, naquele momento, não sabíamos exatamente o que seria. A ideia era que coletássemos histórias de nossos familiares. As fontes iniciais de inspiração eram os filmes do cineasta Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena* (de 2007, onde são entrelaçadas histórias reais contadas pelas protagonistas destas e as mesmas histórias contadas por atrizes) e *Edifício Master* (de 2002, onde o cineasta visita os moradores do edifício que dá nome ao filme, e estes contam histórias diversas de suas vidas). O diretor visava realizar uma construção narrativa autoficcional, que partisse de histórias de algum parente do/da ator/atriz.

Dramaturgia e autoficção

A autoficção é um conceito relativo, inicialmente, à literatura, cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, em resposta à *O Pacto Autobiográfico*, de Philippe Leje-

3. Os episódios do podcast estão disponíveis em várias plataformas virtuais, dentre estas o YouTube, onde é possível ter acesso pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=DCxh21HTTs&list=PL9RPq6Rw1WY7rH24UkaCVx2vg8RZcPFY8>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

une (Martins, 2009, p. 24). Tínhamos, no âmbito teatral, como referência o trabalho da Cia. Hiato, companhia que há mais de 10 anos desenvolve espetáculos que partem quase sempre de experiências vivenciadas pelos próprios atores.

Nessa pesquisa, muitas dificuldades foram travadas durante esse processo de coleta de histórias com os familiares. Era uma pesquisa de certo caráter etnográfico e que necessitava uma abordagem específica, cautelosa. Não podíamos chegar ao parente simplesmente pedindo para que contasse uma história interessante de sua vida para que pudéssemos utilizá-la como material de criação em nosso grupo de teatro. Assim, dificilmente se chegaria a algum lugar.

Em relação a minha busca, a primeira pessoa que fiz contato foi a minha avó. Uma pessoa muito comunicativa, que gosta de falar e de contar histórias. Como havia mais de 2000 km entre nós, liguei para ela. Perguntei sobre seu passado, como foi, se ela se lembrava de alguma história que a marcou. Tinha certeza de que ia dar certo, porque além de adorar contar histórias ela tem uma excelente memória. Mas estive enganado, custou muito para que ela começasse a se abrir e contasse alguma coisa marcante.

É diferente quando uma história surge em uma conversa de forma natural, de quando, de forma inesperada, perguntamos ou pedimos a uma pessoa que nos conte uma história. Neste último caso, as pessoas tendem a ficar mais travadas, mesmo que sejam pessoas próximas e que tenham intimidade conosco. Minha avó contou algumas coisas interessantes sobre a sua infância e adolescência, mas infelizmente a gravação que eu fiz da chamada falhou, não sendo possível revisitar a conversa. Tentei anotar o máximo que lembrei do que e como ela tinha contado, mas não parecia o suficiente.

Me vi sem muitas opções. Pensei em um tio, que também mora em Recife, minha cidade natal, mas não consegui falar com ele por chamada. Pedi, então, que ele enviasse um áudio contando algo interessante sobre sua juventude. Ele me enviou, contando um acontecimento de forma bem superficial. Pedi mais detalhes, mas ele não retornou. Eu estava completamente desacreditado, praticamente todo o grupo já tinha algum material com o qual já estava trabalhando, e eu não tinha nenhuma perspectiva de que conseguiria alguma história.

Quando, de repente, em um dia qualquer, em uma conversa despreziosa, minha mãe começou a falar do seu passado. Peguei o celular e comecei a gravar a

conversa. No fim das contas, foram as histórias contadas neste diálogo de mais de uma hora, registradas em áudio, que compartilhei com o grupo e que foram para o palco posteriormente.

Trabalhávamos com as histórias que tínhamos tentando extrair o que de mais expressivo e interessante havia nelas, enquanto alguns dos integrantes do grupo, que já tinham coletado histórias, ainda buscavam outras, pois as que tinham não pareciam tão interessantes para serem levadas para a cena.

A primeira apresentação

Inesperadamente, surge um convite do Sesc Goiás (Serviço Social do Comércio). Perguntaram ao diretor do grupo se tínhamos algo para apresentar. Hélio respondeu ao convite dizendo que estávamos finalizando o processo de nosso novo espetáculo, e poderíamos apresentar um fragmento deste. A ideia inicial era que apenas as histórias de 3 ou 4 atores, dentre todas as que o grupo, que à época contava com 11 integrantes, tinha coletado e estava ensaiando, fossem apresentadas. Haja vista que boa parte do grupo ainda estava incerta se tinha um material relevante que pudesse ser levado à cena e dois atores ainda não tinham histórias.

Ao surgimento do convite, eu havia acabado de ter acesso às histórias que a minha mãe me contou, e não conseguia me visualizar interpretando-as no palco. A partir do convite, fizemos um intensivo de ensaios, o diretor queria que todos os atores estivessem na apresentação. E esta deixou de ser a apresentação de um fragmento, para uma espécie de “pré-estreia” do espetáculo.

Apesar da improbabilidade, todos os atores e atrizes que tinham histórias foram para o palco do Teatro Sesc Centro, para realizar não a apresentação de um fragmento, mas a pré-estreia do espetáculo. No dia 20 de maio de 2021, apresentamos, pela primeira vez, o que foi intitulado de *((parênteses)) - uma atuação entre a realidade e ficção*, que foi transmitido ao vivo pelo canal do YouTube do Sesc Goiás. A apresentação foi seguida por um bate papo no qual o grupo respondeu às questões colocadas no chat da plataforma, falando um pouco sobre o processo.⁴

4. Disponível em: https://youtu.be/_DWW3ZDgm-Y. Acesso em: 28 jul. 2022.

Figura 1 – Flyer de divulgação da pré-estreia do espetáculo



Fonte: Perfil do Instagram do Sesc Goiás.

Essa experiência possibilita um amplo campo de exploração analítica acerca dessa relação tecnovivencial estabelecida entre ator e espectador, a partir das possibilidades oferecidas pelo ambiente virtual. Neste, em muitos casos, o espectador tem a possibilidade de interagir com a obra (e com os demais espectadores) simultaneamente à apresentação. Fato que aconteceu na pré-estreia do ((parênteses)). O público se expressou enfaticamente por meio do chat do YouTube, expondo sua identificação com as histórias que estavam sendo contadas. Histórias essas que são pessoais, mas que dizem muito sobre um coletivo, sobre muitas lutas e violências vivenciadas por milhares de indivíduos.

E essa interação nos permite refletir sobre a potencialidade de uma dramaturgia autoetnográfica, se podemos assim chamá-la, haja vista que nesse caso as histórias não partem “da memória e experiência do pesquisador” (Ferreira, 2018,

p. 1), mas da vivência de pessoas do núcleo familiar de cada ator-pesquisador; experiências e vivências essas que, indireta ou (em muitos casos) diretamente, diz muito a respeito desse ator-etnógrafo – que podemos estabelecer uma relação com *O artista como etnógrafo*, de Hal Foster (2014).

Esse processo de montagem nos possibilita analisar o quanto podemos conhecer a nós mesmos e ao lugar em que estamos inseridos, a partir de uma relação em que exploramos e tomamos para nós vivências de parentes nossos, para contá-las no palco como se fôssemos nós que tivéssemos vivido aquilo. Podemos analisar o que essas histórias de nossos familiares dizem sobre o nosso tempo, em âmbito político, social e cultural. E o quanto as histórias dizem sobre nós, atores e atrizes que as compartilhamos no palco.

Como é, para mim, contar no palco o relacionamento tóxico que a minha mãe teve com o meu pai? Pensando em uma perspectiva ontológica, o que essa história evidencia sobre a construção de minha personalidade enquanto indivíduo? O que pulsa em mim, ao relatar, na primeira pessoa, que, não tivesse o organismo da minha mãe rejeitado o chá abortivo que ela tomou (duas vezes), eu poderia não estar vivo para contar essa história nos palcos? Podemos fazer uma ampla análise das diferentes percepções (ator, parente e espectador) envolvidas nesse processo: como o que é contado, me afeta ao ouvir; e, como o que é contado, me afeta ao contar?

É possível, ainda, levantarmos uma discussão sobre a presença da autoficção no teatro. Podemos avaliar qual o nível de relação da obra que é objeto deste trabalho com a autoficção, e quais aproximações podem também serem feitas com outros gêneros (teatro-documentário, biodrama, teatro autobiográfico etc.) de um teatro que propõe uma experiência com o real. (Rabelo; Magalhães, 2019, p. 133). Sempre em diálogo com outros artistas que trabalham com essa perspectiva; pois, assim, podemos fazer uma análise do lugar do real nos palcos nacionais, buscando compreender as motivações e consequências dessa adesão por parte dos artistas cênicos.

Nesse sentido, a pesquisa perpassa por mais uma relação híbrida, aqui entre realidade e ficção. Uma relação que também não é inédita no teatro brasileiro. Assim como o digital vinha ganhando os palcos, também havia um movimento na cena contemporânea de levar matéria real à cena. Podemos citar como exemplos a Cia. Mungunzá (SP), com o espetáculo *Luiz Antonio - Gabriela* (2011), a própria Cia.

Hiato (SP), com o seu espetáculo *Ficção* (2012), e o Lume Teatro (SP), com seu mais recente espetáculo *Kintsugi, 100 memórias* (2019). São espetáculos diversos no que tange ao tema e a encenação, mas que se assemelham por levar à cena elementos da realidade do ator, dramaturgo e/ou diretor; com histórias que partem, e falam de um lugar pessoal, mas que, ao mesmo tempo, pertencem a multidões Brasil afora.

Do digital para vários palcos

Muito instigado e encantado com essa construção tão insólita e adversa do Corpo Cênico durante o período de pandemia, decidi escrever o projeto para ingresso no programa de pós-graduação em Artes da Cena da UFG tratando dessa experiência. O objeto base da pesquisa que estou a desenvolver no mestrado se trata de uma obra que é gestada toda no ambiente virtual, com todos os ensaios acontecendo via plataforma de videoconferências Google Meet e cada integrante se “conectando” a partir de sua casa. Um espetáculo que (pré)estreu no palco, formado por vários “monólogos” intercalados, sem público, com transmissão ao vivo na internet via plataforma YouTube.

Mas a experiência do Corpo Cênico com o ((*parenteses*)) não findou na pré-estreia realizada no palco do Sesc e transmitida pelo YouTube. Tivemos uma estreia, de fato, com a presença do público no teatro. Mas antes, falo sobre outro parênteses que aconteceu nesse processo, que veio antes da estreia presencial do espetáculo: fizemos um filme.

Hélio Fróes, que além de professor de teatro, ator e diretor, é também dramaturgo e roteirista, escreveu um roteiro de um longa-metragem, partindo das histórias que tínhamos coletado e apresentado no palco do Sesc. O título é *Festa entre Parentes*. A premissa se tratava de um grupo de teatro que resolve dar uma festa para arrecadar dinheiro para sua próxima montagem. Durante o dia, enquanto organizam o espaço onde acontecerá a festa, ouvimos as histórias de seus parentes, contadas como se fossem histórias suas.

A proposta parecia uma loucura. Como vamos gravar um longa-metragem? Com que dinheiro? Tínhamos, à época, uma reserva de dinheiro no caixa do grupo, pois, ainda em 2020, todos os bolsistas concordaram em delegar uma porcentagem do valor da bolsa, todo mês, para ser utilizado na próxima montagem do grupo. Só que o que tínhamos estava bem longe de ser o suficiente para arcar com os custos de

uma produção de um longa-metragem – ainda que fosse uma proposta minimalista, com só uma locação e na qual a narrativa se dá toda em um mesmo dia.

Convidamos, então, pessoas próximas a nós que trabalham com audiovisual, apresentando, junto com o roteiro e a proposta, o vídeo da pré-estreia do ((*parentêses*)) no palco do Sesc. E surpreendentemente conseguimos, assim, montar uma equipe muito competente de profissionais, com larga experiência no audiovisual, e que, em sua ampla maioria, trabalhou sem receber ou recebendo um valor simbólico, tão somente por acreditar no potencial dos envolvidos e no projeto que tínhamos em mente.

O dinheiro que tínhamos foi, em sua maior parte, para a locação de uma casa. Alugamos quatro diárias, e o dono gentilmente nos cedeu mais uma. O primeiro dia foi reservado para a montagem do set e ensaios. Então tínhamos apenas quatro dias para gravar todo o filme.

Apesar da improbabilidade, deu certo. Conseguimos não só gravar o que estava previsto dentro da ordem estabelecida, mas adiantamos a gravação das cenas que estavam previstas para o último dia, finalizando, assim, a filmagem no quarto dia. No último dia, fizemos um churrasco e aproveitamos a piscina.

Neste momento em que escrevo, o filme encontra-se em pós-produção, com o corte já definido, finalizando a colorização e mixagem de som. A intenção é inscrever o filme em festivais de cinema, e, quem sabe, conseguir uma distribuição.

Voltando a peça, surgiu a possibilidade de apresentarmos o espetáculo no palco do Teatro da Escola Basileu França, com a presença *in loco* do público, durante a Ex-Machina (Mostra Teatral do curso Técnico em Arte Dramática da escola), que estava marcada para acontecer em dezembro de 2021.

Gravamos o filme entre os dias 29 de outubro e 02 de novembro, e com a atenção voltada para a gravação do filme e cumprindo outras demandas da escola que atravessavam o grupo, demoramos a ir para sala de ensaio. De modo que, ao chegarmos lá, tínhamos pouco tempo de ensaio. Principalmente para a intenção que se tinha de realizar uma outra proposta de construção cênica, bem diferente da apresentada no palco do Sesc Centro, onde cada ator contava sozinho a sua história olhando diretamente para a câmera.

Compreendendo a limitação de tempo, o diretor separou algumas cenas em núcleos. Estes núcleos se encontravam em outros momentos, para além dos en-

saios gerais. Nesta nova construção, os atores interagem entre si, seja participando ativamente na cena de outro, interpretando uma das personagens da história, ou seja, compondo o jogo cênico de alguma forma – como, por exemplo, iluminando com a lanterna do celular a atriz que está contando a história.

Apesar da improbabilidade, fizemos a estreia de *((parênteses))* no Teatro Basileu França, no dia 14 de dezembro de 2021, com uma proposta cênica bem distinta da pré-estreia, e com um público expressivo, que nos recebeu de forma muito calorosa, nos proporcionando uma noite inesquecível.

Considerações

A pesquisa nasce de uma experiência bastante instigante para mim, que apesar de diversos percalços, denota o potencial que a tecnologia tem em termos de comunicação, para dar margem a um processo que, começando no ambiente digital, desemboca no palco, toma as telas, e, finalmente, encontra o público no espaço teatral.

Me proponho desenvolver no mestrado uma pesquisa qualitativa de natureza exploratória-descritiva, de abordagem, também, autoetnográfica, onde relatarei a minha experiência na construção do espetáculo *((parênteses))*, em uma reflexão que parte, concomitantemente, de dentro para fora e de fora para dentro.

Será feita uma análise do processo de coleta de histórias, da relação do grupo com o ambiente digital durante o processo de montagem, e da relação dos espectadores com a(s) obra(s) (tanto os que assistiram a pré-estreia virtual, quanto os que acompanharam a peça presencialmente no teatro).

Será realizada, também, uma entrevista com o diretor do espetáculo, Hélio Fróes, a fim de conhecer suas concepções para a construção da obra (encenação, dramaturgia, atuação etc.), percorrendo as referências e os conceitos que dialogam com o trabalho, e suas percepções acerca do diálogo entre o digital e o teatro.

Todas as reflexões serão relacionadas com referencial teórico (livros, artigos, teses etc.) e prático (espetáculos e obras desenvolvidas por artistas teatrais antes e durante este período pandêmico), que dialogam com os conceitos de autoficção, de uma construção dramática autoetnográfica e refletem sobre o conceito de presença, explorando essa experiência de interação no ambiente virtual.

O teatro, desde o berço, está em constante mudança. Ele passou por diversas crises sem nunca desaparecer. Todavia não há teatro sem público, e, com todos os acontecimentos recentes, reside em nós artistas uma incerteza, um medo de que as pessoas não compareçam mais aos espetáculos, e de que essa arte milenar acabe sucubindo aos adventos tecnológicos. Pretendo com essa pesquisa refletir sobre como podemos aproveitar o potencial da tecnologia, para estreitar laços, construir pontes, explorar outras possibilidades de construção e de troca, solidificando o encontro entre obra e espectador, sem que se perca o que talvez há de mais essencial no teatro: a presença física e o convívio.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A Comunicação Virtual segundo Lévy e Baudrillard. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande. 2001.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: Da cena contemporânea. Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012. p. 12-35.

FERREIRA, Mayra de Brito. A expressão musical no teatro: em busca de uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB). In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Manaus. *Anais [...]*. Manaus. UFAM, 2018.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 158-185.

MARTINS, Anna Faedrich. *O Romance de introspecção no Brasil: o lugar de Albertina Bertha*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. PUC RS. Porto Alegre: PUCRS, 2009.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RABELO, Andréa da Silva; MAGALHÃES, Yuri de Andrade. Do teatro Realista ao teatro do real. *Revista Sala Preta*. v. 19, n. 2. São Paulo: USP, 2019, p. 125-136.

SEMINAR

[ANAIIS]

*III Seminário Internacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes da Cena*



SOBRE O E-BOOK

Tipografia Alegreya Sans, Fira Sans

Publicação Cegraf UFG
Câmpus Samambaia, Goiânia-Goiás,
Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
<https://cegraf.ufg.br>