

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO

ISBN: 978-65-00-09596-8

ANAIS - 2019

XIX

COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC/UNIRIO

A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES:
ENTRE EXPECTATIVAS E REALIDADES

RAPHAEL CASSOU e CARIN LOURO (ORGS.)



9 786500 095968

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

XIX COLÓQUIO DO PPGAC

A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: ENTRE EXPECTATIVAS E REALIDADES

DE 30 SETEMBRO A 04 DE OUTUBRO DE 2019

COORDENAÇÃO

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munck Machado

PRODUÇÃO

Carin Louro | Raphael Caron Cassou | Sérgio Roberto Telles |

Ana Karenina Figueiredo Riehl | Roger Ferreira Xavier

COMISSÃO ORGANIZADORA

Raphael Caron Cassou | Carin Louro | Sérgio Roberto Telles |

Ana Karenina Figueiredo Riehl | Roger Ferreira Xavier | Livia Guedes |

Maria Clara Coelho | Valeri Rodrigues Carvalho | Juliana Liconti |

Carolina Gosch Figner de Luna

PROJETO GRÁFICO

Raphael Caron Cassou

Rio de Janeiro - 2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	I
CARIN LOURO E RAPHAEL CASSOU	
O LUGAR DA CULTURA E DA DIMENSÃO ESTÉTICA NOS PROCESSOS EDUCATIVOS EM TEMPOS SOMBRIOS: REFLEXÕES E PROPOSIÇÕES SOBRE O QUE FAZER, FAZENDO	IX
SERGIO COELHO BORGES FARIAS	
ESBOÇANDO UM MAPA PARA O CAMPO TEATRAL NO BRASIL: TRILHAS, ATALHOS E VIELAS COM A UNIVERSIDADE.....	XX
JUSSILENE SANTANA E ROGER XAVIER	

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

A MORATÓRIA DE JORGE ANDRADE: A PRIMEIRA OBRA PRIMA DO TEATRO MODERNO BRASILEIRO?	2
ANTONIO GILBERTO	
A FUSÃO DA IMAGEM DO TELÃO PINTADO COM A PRESENÇA FÍSICA DOS ATORES	10
FRANCISCO LEOCÁDIO	
A CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA E A INEXISTÊNCIA IMPOSTA A UMA CERTA MAIORIA.....	18
LEIDSON FERRAZ	
A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA.....	24
ORLENI CUNHA	
OS COMEDIANTES: A GÊNESE E A ESTREIA DA PRIMEIRA TEMPORADA DE ARTE (1940)	30
ROGER XAVIER	
VOLTAR PARA YIDDISHLAND – O TEATRO YIDDISH NO BRASIL.....	37
THIAGO HERZOG	

PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA

ENTRE SINOPSES E DEBATES: INDÍCIOS DA POLITIZAÇÃO DO CORPO DISCENTE DA UNIRIO ENTRE 2013 E 2018.....	44
ANA KARENINA RIEHL	
O THÉÂTRE DU SOLEIL E O CINEMA: COMO A FILMOGRAFIA DA COMPANHIA ULTRAPASSA O FORMATO DE REGISTRO, ACERVO E COMUNICAÇÃO, E REVELA-SE UM PILAR NA ESTÉTICA E FILOSOFIA DE ARIANE MNOUCHKINE	52
JULIA CARREIRA	
UBU REI E OS PERCALÇOS DE UM PERSONAGEM MAIOR DO QUE A CENA.....	59
LÍVIA GUEDES	
O TEATRO RURAL E A LONA: NOVOS RUMOS PARA AS POLÍTICAS DE CULTURA NO SUBÚRBIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	68
SÉRGIO TELLES	

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO: PULSAR – HAPLOOS / DIPLOOS (2001).....75

MARIA TAQUECHEL

UM OLHAR SOBRE A ESCRITA CENOGRÁFICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO: COMPOSIÇÃO, FUNCIONALIDADE E POESIA82

CARIN LOURO

DRAMATURGISMO SANGRENTO: RECONSTRUINDO UM CRIME NO MANICÔMIO89

RAPHAEL CASSOU

PERFORMANCES: CORPOS, IMAGENS, LINGUAGENS E CULTURA

O DIA EM QUE SAI DO MEU LUGAR E ME VI COMO O OUTRO – SOBRE ENCONTROS ENTRE ESTRANHOS NA CIDADE-OVO.....97

ANA PAULA PENNA

TEATRALIDADES AMERÍNDIAS: A FESTA DE PAUCARTAMBO.....106

CARLA LIZARASO

DANÇAS DE TRADIÇÃO DA AFRODIÁSPORA: PENSAMENTOS E PRÁTICAS DECOLONIAIS NO PROCESSO FORMATIVO DAS ARTES DA CENA113

GABRIELA SANTANA

PERFOGRAFIA: A PRÁTICA DA PESQUISADORA-PERFORMER.....119

JULIANA LICONTI

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL 1

CONVERSAR COM ÁRVORES: A ARTE COMO EXERCÍCIO SENSÍVEL ENTRE O CORPO E A TERRA NA ERA ANTROPOCENA.....125

CHRISTIANE LOPES

O TEATRO AUTOBIOGRÁFICO NO BRASIL E A TRANSMISSÃO INTERGERACIONAL DE SABERES.....132

MÁRCIO FREITAS

DRAMATURGIAS E CAMINHOS DA COMPOSIÇÃO TEATRAL CONTEMPORÂNEA.....137

MARIA CLARA COELHO

A MULHER NO ESPELHO.....145

RAQUEL TAMAIO

REPENTES DA MEMÓRIA E LAMPEJOS DE ARQUIVOS: SOBRE O QUE ESCAPA E O QUE RESISTE DO EXÍLIO ÍNTIMO153

SAMARA CRUZ

ELUCIDAÇÕES SOBRE O TANGO QUEER.....158

PAOLA SILVEIRA

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL 2

O TREINAMENTO DO ATOR-ATRIZ/PERFORMER: UMA INVESTIGAÇÃO TEÓRICO-PRÁTICA ACERCA DA ABERTURA PARA A VULNERABILIDADE, CONEXÃO, EXPERIÊNCIA E FLUXO NA CENA PERFORMATIVA.....166

ALESSANDRA CARVALHO

DESENHANDO UM PRIMEIRO MAPA DE TESE SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL COMO COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA	172
CAROLINA FIGNER DE LUNA	
PROCEDIMENTOS CÔMICOS NO TEATRO DE MILLÔR FERNANDES	180
JAIDERSON GONÇALVES	
MODOS DE LIDAR COM A ESPIRITUALIDADE NA OBRA DE ANDREI TARKOVSKI	187
LILIANE LYON ROVARIS	
“PARA O MUNDO INTEIRO, SOMOS DA VILA CRUZEIRO”, O XEIKISPER DO TEATRO DA LAJE NA ZONA SUL DO RIO EM 2006.....	193
VICENTE JÚNIOR	
UNINDO AS PONTAS DE UM TEATRO SEM FOMENTO: NOTAS DE UMA PESQUISA-AÇÃO	199
GUSTAVO GUENZBURGER	

PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

O OFÍCIO POÉTICO DO ARTISTA: PREPARAÇÃO CORPORAL E CENTROS DE ENERGIA	207
AGATHA DUARTE	
ENTRE O GESTO E O OLHAR DA CRIANÇA, QUEM FORMA QUEM?	214
ANDREA ELIAS	
“MARIELLE, PRESENTE!” E O DESLOCAMENTO EPISTÊMICO NO TEATRO DO IFRJ-CDUC	221
JULIANA CAVASSIN	
O ENSINO/APRENDIZAGEM DO CANTO NAS ARTES CÊNICAS A PARTIR DO MÉTODO DE ANGELA HERZ.....	228
LETICIA CARVALHO	
CORPO A CORPO: A TRADIÇÃO E A TRANSMISSÃO DO BALÉ CLÁSSICO DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO	234
LIANA VASCONCELOS	
ACERCA DA ORGANICIDADE EM STANISLÁVSKI E GROTOWSKI: ESTUDO CONCEITUAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR.....	242
MICHELE ZALTRON	
ORGANISMO PERCEPTIVO COMO PLATAFORMA DE RESISTÊNCIA	249
SÉRGIO KAUFFMANN	
A PREPARAÇÃO DO IMPROVISADOR: UM ESTUDO SOBRE VERTENTES DE PREPARO DO ATOR-IMPROVISADOR PARA ESPETÁCULOS DE IMPROVISAÇÃO.....	256
TOMAZ BARROSO PEREIRA	

PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS E PROCESSOS CÊNICOS EM EDUCAÇÃO

TEMAS DINÂMICOS DE TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO SEGUNDO O SISTEMA LABAN/ BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO.....	264
ADRIANA BONFATTI	
CAMINHOS DECOLONIAIS NO CHÃO DA ESCOLA: O DIÁLOGO ENTRE O TEATRO E A POESIA FALADA NA SUBJETIVIDADE FEMININA.....	272
ANDREIA MORAIS	

A INTELIGÊNCIA TÉCNICO-POÉTICA DO MÉTODO PILATES.....	278
BÁRBARA SANTOS	
FALE SOBRE MIM – TEATRO E AUTOFICÇÃO NA ESCOLA.....	285
LUIZA RANGEL	
PLANO DE INFILTRAÇÕES NA ESCOLA: UMA ANÁLISE DE ATUAÇÃO DOCENTE EM TEATRO NO CAMPUS CAMPOS CENTRO IFFLUMINENSE.....	291
MARIA DE CARVALHO	
ALQUIMIA TEATRAL: ALTERIDADE E CIRCULAÇÃO AFETIVA COMO RITUAL DE CUIDADO DE SI NO ACONTECIMENTO TEATRAL	298
MARIANA CROCHEMORE	





XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

APRESENTAÇÃO

Carin Louro e Raphael Cassou

Entre o final de setembro e o início de outubro de 2019 realizamos um encontro com artistas pesquisadores dos programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC), da UNIRIO. Durante uma semana, no Palcão da Escola de Teatro, apresentamos nossas pesquisas e compartilhamos reflexões acerca das pesquisas sobre as artes da cena tendo como vetores as linhas de pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes, Performances: corpos, imagens, linguagens e culturas, Poéticas da Cena e do Texto Teatral, Processos e métodos da Criação Cênica e Processos formativos e educacionais e Processos Cênicos em Educação.

A décima nona edição do Colóquio foi organizada e produzida em meio a um cenário já escarço das universidades públicas e só foi possível graças aos braços e mãos disponíveis de cada discente e docente que atuou na equipe. Realizar um encontro acadêmico com essas circunstâncias nos impulsionou à urgência de colocar em pauta as questões que envolvem a Pós-Graduação no país e, desse modo, elencamos como tema: "*Artes Cênicas: entre expectativas e realidades*".

Aqui, reunimos os textos escritos por cada artista pesquisador que esteve presente no Colóquio. Registros entrelaçados com a escrita e as conversas olho no olho, cheias de afetos, que tivemos há poucos meses. A escrita acaba tendo essa função de guardar palavras, falas, pensamentos. Além de podermos expandir e ampliar nossas reflexões.

O intuito da comissão organizadora do XIX Colóquio do PPGAC foi reunir as propostas de pesquisas por grupos de afinidade, desdobradas a partir das linhas de pesquisa. Essa divisão resultou em sete mesas temáticas. Utilizamos a mesma divisão para os capítulos desta publicação.

O texto que abre a publicação é a transcrição de partes da conferência de abertura: *O Lugar da Cultura e da Dimensão Estética nos Processos Educativos em Tempos Sombrios: Reflexões e Proposições Sobre o que Fazer, Fazendo*, proferida pelo Prof. Dr. Sérgio Farias, professor da Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia (UFBA), convidado desta edição do



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

evento. O texto seguinte, *A Pós-Graduação em Artes Cênicas Hoje – Esboçando um Mapa para o Campo*, é resultante da mesa de encerramento mediada pela Prof.^a Dr.^a Jussilene Santana, que procurou debater sobre aspectos que promovem/desmobilizam a produção e o cotidiano da pesquisa em Artes Cênicas hoje, bem como destacar as forças, as instituições e as motivações que movimentam o campo da pesquisa, a partir de experiências pontuais e localizadas.

Entre as muitas expectativas, jamais imaginaríamos compartilhar esta publicação diante desta realidade de pandemia. Esta realidade de distanciamento social, de relações intermediadas pela virtualidade. Isso nos leva a crer que nossas inquietações seguem pulsantes e sendo atravessadas por diferentes realidades.

Esta publicação é mais uma possibilidade de manter vivas nossas expectativas da resistência das pesquisas das artes da cena e da Pós-Graduação no país.

Boas leituras a todos!

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O LUGAR DA CULTURA E DA DIMENSÃO ESTÉTICA NOS PROCESSOS EDUCATIVOS EM TEMPOS SOMBRIOS: REFLEXÕES E PROPOSIÇÕES SOBRE O QUE FAZER, FAZENDO

Sergio Coelho Borges Farias¹

Inicialmente quero agradecer a equipe que organizou e possibilitou esse nosso encontro. Em segundo lugar, o lugar de fala. Assim, vou me apresentar um pouco. Eu sou da Bahia, nasci e vivi lá a maior parte do meu tempo e eu penso em dizer algumas coisas para vocês verem o que podem explorar, esperar e explorar de mim, porque a minha ideia é termos uma conversa sobre os temas que pensei em colocar como provocação, como ponto de partida. Sou um educador voltado para formação do artista da cena e do professor de Artes Cênicas. Meu trabalho com a formação de atores, diretores e professores parte de exercícios corporais, vocais, improvisação, para, a partir daí, elaborar cenas e levar ao público. Eu sempre fiz questão de incluir apresentação pública em todos os meus processos formativos, que eu acho fundamental para preparação dos artistas e dos professores também, consequentemente. Me dediquei a criar e coordenar oficinas e cursos livres de formação de atores, dando também aulas em disciplinas formais da Universidade na área de Interpretação Teatral e na área de Metodologia do Ensino de Teatro. Tenho experiências também como ator, como diretor de espetáculos e de mostras com os estudantes e, nos últimos anos da minha carreira – estou aposentado agora, desde 2013 – me dediquei à criação, na Bahia, de um novo tipo de curso, que são os *Bacharelados Interdisciplinares* que servem como uma formação interdisciplinar básica para, depois de três ou quatro anos, os estudantes que passam por isso possam escolher um caminho para profissionalização.

Minha atuação na Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi, inicialmente, na Faculdade de Educação. Quando terminei o Doutorado em Teatro, na USP, comecei a dar aula na Escola de Teatro. Passei também pela Escola de Dança, na Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, da Faculdade de Comunicação e, finalmente, no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, que

¹ Sérgio Farias é Mestre em Educação e Doutor em Artes. Professor Titular da Universidade Federal da Bahia. Assessor da Reitoria da Universidade Federal do Oeste da Bahia. O texto aqui apresentado é a transcrição de partes da Palestra de abertura do XIX Colóquio do PPGAC da UNIRIO, em 30 de setembro de 2019 na sala Paschoal Carlos Magno (Palcão). Transcrito por Sérgio Telles. Revisão e edição por Carin Louro e Raphael Cassou.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

é onde estão os Bacharelados Interdisciplinares – o maior Instituto da UFBA, que reúne 4.500 estudantes. Tem Bacharelados Interdisciplinares em Artes, Humanidades, Saúde e Ciência e Tecnologia. É quase uma “mini universidade” dentro da Universidade. A ideia é oferecer ao estudante que ingressa na Universidade a possibilidade de ter uma formação interdisciplinar antes de definir seu percurso profissional. Nos últimos cinco anos, depois que me aposentei, fui atuar na Universidade Federal do Oeste da Bahia, que foi a última criada pelo governo Dilma, que fica naquela região do agronegócio, à esquerda do Rio São Francisco, até Goiás.

Em linhas gerais, é essa experiência que eu poderia compartilhar com vocês. Quarenta anos e lá vai!

Nesse sentido, que é que eu posso falar dentro dessa temática não é de expectativas e realidades, quero dizer: o que a gente vive hoje e o que é que se pode pensar para um devir, para algo que precisa acontecer. Então, eu apresentei esse resumo, essa ementa, que seria: As abordagens da cultura como tema transdisciplinar - os toques promovidos pelas obras de artes produzidas e inseridas no campo educacional como elementos deflagradores de alterações de consciências e mentalidades no âmbito dos processos obscurantistas de formação vigentes no Brasil. Por meio especialmente da mídia, não é? É claro que o sistema educacional contribui, mas é mais pelos meios de comunicação. E, finalmente, possíveis proposições filosóficas e metodológicas para uma atuação militante do arte-educador a partir do autoconhecimento e de reflexões sobre sua postura enquanto cidadão num mundo em constante transformação. Depois eu volto à essa ementa para tentar desfazer um pouco o ar acadêmico, formal. Mas, o que eu queria ressaltar é que vocês têm cinco linhas de pesquisa [no PPGAC], inclusive História e Historiografia do Teatro. Evidentemente nos dedicamos a uma das linhas e a minha é mais essa: o teatro como um elemento do processo de formação, do processo educativo.

E tomei a decisão, então, de orientar um pouco do que eu vou falar para pensar essa temática do que nós estamos vivendo. Porque a minha ideia aqui é lançar algumas sugestões, proposições, filosóficas e metodológicas para uma atuação militante do arte-educador.

Pretendo falar de cultura, transdisciplinaridade, o campo educacional, os toques – vou explicar mais tarde sobre os toques –, obras de arte, consciências, mentalidades, obscurantismo, proposições, atuação militante, o arte-educador, cidadão, transformação. No que se refere ao arte-educador vou fazer uma tentativa de considerar o artista também como arte-educador, na medida em que ele é um comunicador, que realiza trabalhos para público, e que tem um conteúdo, que tem uma mensagem; as pessoas quando vão ao teatro, quando vão à uma exposição, aprendem alguma coisa. Desse modo, seria a minha ideia de contribuir para a Pós-Graduação como um todo, não ficar somente com o licenciado, com aquele que se dedica ao teatro educação.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Iniciando um bate-papo pouco sobre a cultura e a questão da transdisciplinaridade, a abordagem sobre o lugar da cultura, da arte, da dimensão estética, da aprendizagem nos processos educativos pode começar com essa perspectiva de cultura ser um tema transdisciplinar. É impossível não se abordar cultura. Quando a gente trabalha com teatro, acaba trabalhando com muitos outros elementos, não é uma matéria estritamente disciplinar. O teatro em si já envolve várias áreas de conhecimento. Ao trabalhar com cultura, se envolve com a produção da arte, com a apreciação estética, com a educação pela arte, focaliza a arte nos processos formativos curriculares, os saberes populares, os acervos artísticos produzidos ao longo da história por grupos humanos. Aí entra a questão da historiografia – o patrimônio material e imaterial, a mídia, comunicação, políticas culturais, estudos étnicos, combate à discriminação, estudos de gênero, feminismo, movimento LGBTQI, economia da cultura, desenvolvimento, cidadania, participação política, dentre outros.

Quando você lida com a cultura também lida com todos esses setores. Então, voltar-se para a temática da transdisciplinaridade holística – já foi chamado de holística na década de 1980, 1990, a partir da década de 90 –, que foi considerado um movimento voltado para uma nova visão de mundo. E isso é uma coisa para refletir, o transdisciplinar: em que medida não é um retorno ao passado, da integração de ligação entre todos conhecimentos, como se fazia numa etapa pré disciplinar.

Essa nova visão de mundo procurou substituir paradigmas ultrapassados pela ciência para sair dessa crise de fragmentação que vem com a instauração da modernidade, o Iluminismo, que vai se formando e estabelecendo disciplinas com fronteiras muito bem definidas e separando: isso aqui é da saúde; isso aqui se refere à matemática; isso aqui não é ligado à arte; isso aqui é literatura. Foram se dividindo as áreas de conhecimento. Basta a gente ver a tabela do CNPq. Uma vez eu fiquei contando e, por baixo, dava 1600 disciplinas. Uma coisa absurda. E ainda tem as interdisciplinas que acabam virando disciplinas. Nesse sentido, essa visão procura superar a tendência de fragmentação e retomar a ligação entre as várias áreas de conhecimento para tratar os problemas contemporâneos.

As abordagens sobre a questão transdisciplinar indicam que antes havia uma identidade entre o conhecedor, o conhecimento e o fato conhecido. O que chamaríamos dessa fase pré disciplinar. O conhecimento, então, era despertado por meio de um equilíbrio entre as quatro funções básicas do ser humano indicadas por Jung: sensação, sentimento, razão e intuição. Essa fase continua presente em cada um de nós, quando nos deparamos com um fenômeno, com um fato, articulamos todas essas capacidades humanas para compreender aquele fato.

Vivia-se, nessa época, em harmonia sem fazer distinção entre o que era interior e exterior, não havia distinção entre arte e conhecimento filosófico, ou científico, ou religioso. O



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

conhecimento do real era direto e tampouco havia distinção entre ciência e tecnologia. Daí se instauram as disciplinas, vive-se essa fase de fragmentação...

Isso tem muito a ver com o processo de industrialização e da estrutura de classes da sociedade. Há pessoas que pensam, refletem, e aqueles que vão e executam. O trabalho manual e o trabalho intelectual. Isso gerou uma separação entre dois grupos de disciplina: aquela de conhecimento puro, que você produz porque é importante ter conhecimento e aquelas ligadas à tecnologia, conhecimentos de métodos e técnicas de ação. O conhecimento puro, então, fragmentou-se em quatro ramos também, por coincidência. Ciência, que é mais razão e sensação. Você vai pelo medir, perceber. Razão e sensação, próprias à ciência. Sentimento e sensação, mais ligados à arte. Não que a razão não esteja presente ou a intuição, claro que está, mas a predominância de sentimento e sensação resulta numa produção em arte. Filosofia com mais a razão e intuição. Finalmente a religião mais que intuição e sentimento. Então, o Jung faz uma relação entre as capacidades humanas e os tipos de produção de conhecimento.

A pluridisciplinaridade com essa fragmentação se desenvolve mais onde há um trabalho de equipe, onde cada pessoa é especialista em alguma coisa e, então, juntam-se esforços e faz-se um trabalho de equipe. Na fase interdisciplinar já é um pouco diferente: há um cor-relacionamento de disciplinas. E isso é frequente nessa área tecnológica, por pressão do próprio mercado. Enquanto o mundo acadêmico permanece mais multidisciplinar, vocês vejam: as universidades são estruturadas em institutos e os institutos, entre si, pouco conversam ou interagem. Quem é da geografia fica lá na geografia, quem é da arte fica na arte, quem é da engenharia fica na engenharia. Enquanto que no mercado a área mais de tecnologia é mais permeável, mais aberta a esses trabalhos interdisciplinares para atender às necessidades de produção.

Nessa fase interdisciplinar, as pessoas que participam acabam descobrindo que todas as disciplinas estão inter-relacionadas e isso foi o motor fundamental para a perspectiva transdisciplinar. Certas disciplinas, por natureza, já pedem a interdisciplinaridade. É impossível tratar de ecologia sem a referência da geografia, da biologia, da química e do social. Ecologia para quê? Para ter um mundo mais saudável para as pessoas, para a vida ser melhor. Aí já se liga à saúde e por aí vai... Então, certas matérias ou interdisciplinas pedem essa ligação, que é motor para essa perspectiva transdisciplinar.

Piaget foi o primeiro a usar o termo transdisciplinar, e considerava que era um estágio superior ao das relações interdisciplinares. Ele não se limita a atingir as relações de reciprocidades entre pesquisas especializadas, mas situa essas ligações no interior de um sistema total sem fronteiras estáveis entre disciplinas. Já Basarab Nicolescu



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

fala que a transdisciplinaridade diz respeito aquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através de diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, o que requer a unidade de conhecimento. Importante ressaltar que a transdisciplinaridade não é antagonista, mas complementar a essas perspectivas pluri e interdisciplinares.

Aí a gente pode voltar a Jung. O retorno a Jung e a questão das capacidades humanas. Quando ele fala que na etapa pré-disciplinar havia uma integração entre as coisas e a transdisciplinar também, mas se ela é tão avançada, tão superior, como é que a gente vai retornando? Só que esse retorno é um retorno em espiral como o próprio Piaget propõe: você retorna conhecendo as disciplinas. Por isso não há um antagonismo entre a transdisciplinaridade e a visão disciplinar e a prática de pesquisa. Por isso que na interdisciplinar há uma complementação: tendo a possibilidade de transitar entre as várias disciplinas, conhecendo as disciplinas, você retoma aquela fase pré disciplinar num “plus”, com um estágio mais avançado.

Dito isso, cultura e transdisciplinaridade, para considerar esse momento em que a gente está vivendo na nossa sociedade, não só no Brasil, mas no planeta com todo. Pensei em colocar como proposta um problema para pensarmos, refletirmos, que seria o seguinte: em meio ao que corre na sociedade atualmente o que é preciso e possível, ou impossível, fazer no papel de profissional das artes da cena, ou seja, sendo educador artista ou artista educador? Como disse antes, vou ousar considerar o artista também como educador.

Estamos vivendo ataques morais e econômicos do atual governo às Universidades Federais e isso afeta nossa vida radicalmente. Não só enquanto bolsista, ou professores que não têm recursos, o aparato físico que fica prejudicado, mas como pessoas mesmo, nas próprias relações pelos ataques que a gente vem sofrendo. O ministro atual disse que o professor universitário ganha de 15 a 20 mil e só trabalha 8 horas por semana², ou seja, ele sofre primeiro porque raramente são 8 horas em sala de aula, raramente. Tem preparação de aulas, avaliação de trabalhos, reuniões de departamento, reuniões de colegiado, bancas, orientação de Pós-Graduação, orientação de PIBIC... tem que estudar, escrever, publicar, ir a eventos. Ele [o ministro] acha que só trabalhamos oito horas por semana. Então, esses ataques à Universidade, a meu ver, seriam o ponto de partida para nossa conversa sobre o que fazer no momento atual.

2 Referência: <https://www.metrojornal.com.br/foco/2019/09/27/ministro-da-educacao-critica-salario-de-professor-zebra-gorda.html>



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Existem perspectivas reduzidas de trabalho na área de artes e humanidades cada vez maior, porque há uma perseguição – é onde se trabalha mais, não só nelas, mas onde se trabalha mais a questão das consciências, da mudança de mentalidades. A retirada dos Direitos Trabalhistas afeta a todos nós e os desafios inerentes a própria natureza do nosso trabalho, enquanto educadores de Artes Cênicas.

Há dificuldade mesmo no lidar com outro, seja com o público, de cativar público para as obras de arte, seja nos processos educativos de motivação dos estudantes, para fazer com que eles estudem, se desenvolvam, cresçam etc. Compreender mecanismos que dão suporte a esses processos sócio-político-culturais é uma questão fundamental para atuarmos em sociedade, por isso pensei abordar esse assunto.

A questão da devastação das florestas, estragos no meio ambiente, entrega das riquezas naturais e empresariais ao grande capital; combate à produção científica e tecnológica nacional; o desmonte das nossas indústrias favorecendo o capital internacional também, conseqüente aumento de dependência de outras nações; demonização das ideias de grupos mais progressistas, ou nacionalistas com o antimarxismo, ameaça de hegemonia do comunismo; os projetos como “escola sem partido”, viés conservador no livro didático, militarização de escolas; a questão da censura e a autocensura conseqüente nas produções artísticas; preconceito, conservadorismo tendo a Bíblia como referência, como a verdade absoluta, um livro foi escrito há 2.000 anos atrás; a escolha da corrupção como o maior problema a ser resolvido, com a eliminação seletiva de corruptos, alguns são punidos outros não, disseminação da mentira por *fake news*. São muitos elementos que poderiam nos motivar a esta questão do que fazer enquanto artista educador. Essas são mentalidades que existem nas ações educativas que precisam ser superadas. As práticas e posturas com raízes escravistas, racistas nas relações interpessoais, os preconceitos, machismo, homofobia, individualismo, fundamentalismo religioso limitador, alienante. Temáticas frutíferas para processos educativos contínuos, mas como atuar?

Então, encontrei um autor chamado Jorge Larrosa Bondía com um texto interessante que ele fala da importância de ser sujeito de experiência. E ele diz que a experiência é o que nos acontece, o que nos toca, o que se passa conosco. Portanto, assimilar a informação não é experiência. Com a falta de experiência fica comprometida a importante conexão significativa entre os acontecimentos. Isso prejudica essa perspectiva transdisciplinar, levando a fragmentação cada vez mais acentuada do saber. Podemos ver isso nas redes sociais, em que as mensagens são telegráficas, as pessoas não aguentam ler mais de dez linhas. Se você recebe uma mensagem com sete ou



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

oito linhas já não termina, já passa adiante, já quer ler a outra, tem uma ansiedade. Então, a fragmentação está presente em todo momento. Antes das redes sociais eram, ainda são, os noticiários televisivos de trinta segundos, vinte segundos, um minuto no máximo a matéria e vai passando de assunto para outro, do Tsunami na Indonésia para o assassinato aqui no posto de gasolina de São Paulo.

Uma fragmentação cada vez mais acentuada do saber, na qual fica comprometida a memória, já que "cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, novidades, um curioso eternamente insatisfeito ele não pode parar quer está permanentemente excitado, já se tornou incapaz de silêncio, tudo o atravessa, o excita, o agita, o choca, mas nada lhe acontece, quase nada lhe acontece verdadeiramente. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça, ou nos toque requer um gesto de interrupção: parar, pensar, olhar, escutar, olhar mais devagar, escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes"³. Ou seja, nas profundezas das aparências, como diz Maffesoli. "o sujeito da experiência não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, do saber, do julgar, do fazer, do poder e do querer, o sujeito da experiência é algo como um território de passagem, uma superfície sensível, que aquilo que acontece afeta de algum modo, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. A capacidade de formação ou de transformação é um componente fundamental da experiência, somente o sujeito da experiência está aberto a sua própria transformação"⁴.

E aí a minha ideia: que tal ser um educador da experiência? Como assim um educador de experiência? Bom, para ser sujeito de experiência, educador de experiência, é preciso organizar algumas ideias, estabelecer princípios ou referências. Desse modo, apresentarei algumas bases teóricas e filosóficas da educação integral e libertadora. A primeira base seria a aprendizagem sócio-construtivista, interacionismo simbólico, técnicas participativas para a pessoa aprender na relação social. Ao se deparar com algo novo, o sujeito perturbado vive um processo de desequilíbrio e tende a reformular seus esquemas de forma a atingir acomodação, até ser provocado novamente. O papel do educador é de provocador do desequilíbrio na interação social grupal. Para mim, esse é um princípio do processo educativo. O segundo é a aprendizagem significativa. O conhecimento deve ser útil, relacionado com a vida real, a valorização do saber e

3 Leitura de trechos do texto de Jorge Larrosa Bondía.

4 Idem.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

da experiência tendo a cultura própria do educando como ponto de partida. O terceiro é a conscientização. A tomada de consciência não é suficiente, é preciso ação para transformar. O educador é um provocador, recorre a perguntas: o que é isso? Onde aconteceu? Quem fez? Quem está envolvido? Por quê? Para quê? O que fazer? O quarto princípio seriam as interações dialógicas na medida do possível, utilizando as técnicas participativas e numa proposta de ouvir o educando e construir o saber com base naquilo que ele já traz como repertório. O quinto seria a formação integral abrangendo os domínios: cognitivo, que se refere mais a razão, pensamento, a lógica, ao cálculo, ao raciocínio; o psicomotor, que tem a ver com o corpo – o corpo está ligado com a mente em seu todo e esse psicomotor está presente também no processo educativo, a soltura do corpo, os exercícios, inclusive esse é um dos elementos mais fortes do teatro e da dança que é soltar o corpo –, e também mexe com o cérebro, com a mente, como o racional, considera esse domínio psicomotor também, pois não fica o aluno preso – não é à toa que arte e educação física são matérias menos valorizadas dos currículos. São essas duas matérias as únicas que retiram o estudante da prisão da carteira; eles tiram o sapato, andam pelo espaço, não ficam sentados só trabalhando a mente. Então, a hiper-racionalidade presente nos processos, nos sistemas educacionais, têm um sentido de embotar as outras capacidades humanas que não sejam a razão. Retomando Jung: sensação, sentimento e a intuição, além da razão. E isso se trabalha muito na matéria de artes, e um pouco também na educação física com o trabalho corporal. E não é à toa que essas duas matérias são as menos valorizadas dos currículos, se oferece quando é possível, o aluno não tem nota, todo mundo passa, pode faltar, enfim. E, finalmente, o sexto ponto é a promoção da consciência ecológica, já que a gente está nesse planeta com tudo que está acontecendo. A promoção da consciência ecológica nos processos educativos, para mim, é fundamental. A educação da sensibilidade baseada no domínio estético da aprendizagem. E aí eu desenvolvi um pouco o que é esse domínio estético da aprendizagem.

O sujeito, antes de um objeto, pode ser tocado ou não, se existe o toque deflagra-se o processo de imaginação, e essa imaginação provoca emoções. As emoções intensificadas levam ao êxtase, ou seja, o prazer estético, e isso é incorporado ao repertório do sujeito que diante de um novo objeto já tem esse “plus”. Tendo isso incorporado ao seu repertório, ele vai ser tocado por um objeto e aí acontece esse processo de apreciação e prazer com o objeto. E, então, pode-se considerar que esse é um objeto de arte. A arte não está no objeto em si, está na relação do sujeito com aquele objeto.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

educativo, o professor não se limita só à sua matéria ou a ter um conhecimento que tradicionalmente é abordado, mas é aberto às outras áreas de conhecimento. Os currículos devem ter ações extraescolares. É importante o estudo da contemporaneidade, se possível, a partir dos noticiários. E décimo ponto, importantíssimo, o educador ensinar para levar à possibilidade da autonomia. Existem no processo educativo valores que devem ser ressaltados e valores que devem ser transformados. Uma competição, um individualismo, o consumismo, a crueldade, o *bullying*. Achar que é natural o que a gente está vivendo, a corrupção, ter ódio pelo que é diferente, obediência cega a dogmas, são questões que o educador precisa trabalhar na perspectiva de transformar.

Essa coisa das emoções é nossa matéria prima. Temos um material fantástico para trabalhar, que é lidar com essas emoções nas improvisações, nos exercícios, nas encenações, nas montagens. O nosso trabalho pode ser frutífero, engajado e transformador se soubermos lidar com essa matéria prima: medo, raiva, alegria, tristeza e amor como possibilidade de equilíbrio com derivações para a piedade, para a solidariedade, para a compreensão, para a atratividade, inclusive no campo físico, biológico, sexual também.

Então, a ideia é que o educador, seja ele artista ou professor, pode ser um mediador cultural e é importante se ele aceite essa proposta de ser mediador cultural, quero dizer, um provocador. Lembra que falei do Piaget? O educador provoca, estimula, desequilibra. Isso é a aprendizagem. Para ser um de mediador cultural, deve-se responder primeiro as questões: Para quê vou fazer isso? Quais são seus valores, qual sua visão de mundo, sua filosofia de vida? Vale promover o autoconhecimento, reconhecer a importância da leitura crítica do mundo, inclusive dos preceitos religiosos, desvendando as entre linhas, as almas das palavras, perceber que somos frequentemente tocados por obras de arte das mais variadas: poesia, dança, teatro, música, pintura, ambiente e que elas são objetos de conhecimento também.

Valorizar toda forma de arte, considerar que a natureza da arte está na relação entre objeto e sujeito, apreciador e não no objeto em si, como eu falei há pouco. Promover a libertação do corpo da carteira escolar, o acesso à ampla informação, valorização do saber da experiência, considerar a sociedade toda ensinante e aprendente e não somente o ambiente educativo, a sala de aula ou o teatro. Interpretar a teatralidade do cotidiano identificando os diferentes papéis sociais que existem, a leitura do mundo, o governante, o gestor, o parlamentar, o judiciário, o comunicador, o policial, o militante transformador. Identificar os papéis da sociedade, aprender a fazer essa leitura, realizar uma educação política conscientizadora e emancipadora *versus* essa educação política



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

castradora, alienante, negativista e paralisante.

A arte para todos no caminho de educação integral contemplando todas as capacidades humanas: razão, sensação, sentimento e intuição. Valorizar todas as modalidades das artes visuais, audiovisuais e literatura quando a obra de arte está fora do corpo; a música, dança, o teatro quando a arte contém o corpo; recorrer ao acervo das humanidades. Surgiram muitos filósofos novos com esse negócio dos sites, *blogs*, canal no *YouTube*; surgiram muitas pessoas que trazem ideias, filósofos que fazem palestras pelo Brasil todo...

Então, diante de tudo isso, o que fazer? Eu não aqui para me apresentar, para dizer que sou isso ou aquilo, mas achei importante ter falado essas coisas todas e dizer que estou fazendo alguma coisa.

Nas minhas oficinas uso notícias de jornal, recorto notícias que permitem o debate, a discussão. Sobretudo, não é só sobre o momento atual, tenho notícias de vinte, trinta anos atrás que estou colecionando. Tenho uma coleção de recorte de jornal. Distribuo esses recortes, as pessoas escolhem uma notícia e eu vou pedindo para contarem essas notícias de várias formas: num semicírculo, virando de costas e imaginando o interlocutor na sua frente, contar como um segredo, contar explicando bem para uma pessoa que tem dificuldade de entender, contando para uma vizinha fofoqueira com o interesse de espalhar aquela notícia, encontrando-se diante do responsável pelo problema que está colocado ali. São notícias sobre reserva indígena, sobre estupros, sobre assalto, sobre uma coisa curiosa no futebol, enfim, são as notícias mais variadas. Isso é uma espécie de retomada do *Teatro Jornal* do Augusto Boal. Boal propunha, no *Teatro Jornal*, pegar uma notícia quente e encenar para um público. Sabemos que Boal tem seis modalidades: *Teatro Jornal*, *Teatro Imagem*, *Teatro Fórum*, *Invisível*, *Legislativo* e *Terapêutico*. Eu optei por pegar a notícia e fazer contação de história e enriquecendo essa notícia.

Importante chamar a atenção para o arte-educador que nós não vamos ter vida boa nunca. Trabalhar com arte no processo educativo é perigoso para o opressor. A educação, em si, já é perigosa porque desenvolve consciências e atitudes transformadoras. Quanto mais arte, que solta o corpo, liberta e trabalha muito além da razão, as sensações, os sentimentos, intuição, mais perigoso para quem domina. Um arte-educador vai chegar na escola e vai encontrar sala, ambiente e material para trabalhar, projetor? Não vai. Sala limpa? Não vai. Gosto sempre de falar isso para não ficar criando uma imagem de que pode ser tudo ótimo. Não. É um trabalho de militância. Se escolhermos trabalhar com isso, assim como para o artista para levar um espetáculo pra palco, sabemos do



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

esforço e do quanto é difícil trazer um público e acertar em cheio. Tem que acertar tudo, tem que ser um texto bom, os atores têm que estar bem, tem que ter ambiente de trabalho, tem que fazer uma boa divulgação, tem que arranjar o material da produção etc. Não é fácil isso. E para o arte-educador, na escola, também não é fácil.

Precisamos estar preparados, ter uma fundamentação teórica para convencer diretores e coordenadores sobre o valor da educação estética, a lidar com a arte, com a cultura, nos processos educativos dentro do sistema. Conseguir melhoria das condições de trabalho, espaço físico adequado e materiais didáticos. O teatro sempre incomoda e não vai parar de incomodar, porque os meninos gritam, tiram o sapato e jogam no chão, arrastam a cadeira, e faz parte. Isso sempre vai incomodar a sala ao lado. Então, lidar com isso na escola é necessário para engajamento nas lutas, para a valorização, salário etc. Nosso salário sempre vai ser baixo. Não há interesse em valorizar uma coisa que pode ser perigosa para quem domina. É uma luta constante.

Esse é a proposta de uma mediação cultural e de atuação, aulas de teatro numa perspectiva progressista mais de transformação e de melhoria da vida de todo mundo. Peço, então, licença para concluir com palavras de Clarice Lispector. No livro *Água Viva* ela diz: "Não se compreende música, ouve-se. Ouve-me, então, com seu corpo inteiro: sinto necessidade de palavras e é novo para mim o que digo, porque a minha verdadeira palavra foi, até agora, intocada". Todos nós temos altura, largura e profundidade, somos tridimensionais, mas Clarice anuncia: "A palavra é minha quarta dimensão". Portanto, fazer literatura ou teatro: "É o modo de quem tem a palavra como isca, a palavra pescando o que não é palavra". Essas não palavras são os nossos subtextos, nossas entrelinhas. Nós lidamos com o texto, com palavras, com assuntos, mesmo que a peça não tenha palavra, mas tem texto, mesmo que seja só gestual, visual, tem texto. Lidamos com palavras. Os subtextos e as entrelinhas são essas coisas que são pescadas. Hoje, mais do que nunca, a escuta, a reflexão e a ação são fundamentais. E Clarice prossegue: "Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, pode-se ir, com alívio, jogar a palavra fora pois, a não palavra, ao morder a isca, a incorporou". O que salva, então, ao escrever ou fazer teatro? É deixar o pensamento e o sentimento acontecerem distraidamente. Clarice conclui dizendo: "Não quero ter a terrível limitação de quem vive, apenas, do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada"⁵.

5 Leituras de trechos, ao longo do parágrafo, do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector.
XIX COLÓQUIO DO PPGAC – A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: ENTRE EXPECTATIVAS E REALIDADES



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

SANTANA, Jussilene; XAVIER, Roger. Esboçando um Mapa para o Campo Teatral no Brasil – Trilhas, atalhos e vielas com a Universidade. PPGAC UNIRIO. HHTA. junesantana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5904-8330>. dossie.oscomediante@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-3803-0139>

RESUMO: O texto a seguir reúne alguns dados, números e informações colhidas para apresentação na mesa de encerramento do XIX Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas, na Escola de Teatro da UNIRIO¹, em 04 de dezembro de 2019. A bibliografia utilizada acompanha a da disciplina História do Ensino do Teatro na Universidade Brasileira, ministrada pela autora, no mesmo semestre, e que entre seus principais objetivos intencionava tecer reflexões sobre um “Campo Teatral Brasileiro”, mais especificamente em suas profusas conexões e estratégias com a Academia/Universidade. Para tanto, a análise da apresentação foi ancorada nos conceitos de Campo e Habitus, ideias centrais na obra de Pierre Bourdieu. Dadas essas escolhas conceituais, lembramos que o texto a seguir é o rascunho de um mapa necessário (ainda muito maior a ser feito e com o apoio de equipes regionais), tal desenho geográfico, acreditamos, é essencial para compreensão de aspectos de uma realidade social cada vez mais operante a partir da década de 1970: a atuação do campo teatral universitário como principal (ou mais estável) mercado de trabalho para seus membros e a Universidade (em si) como a instituição mais longeva e atuante a agir no campo teatral geral, para a formação de hierarquias dos sujeitos, das personas, das trajetórias e para a conformação de suas próprias lutas internas.

Palavras-chave: Campo Teatral; Habitus; Universidade Brasileira; Colóquio do PPGAC/ UNIRIO



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ABSTRACT: The following text gathers some data, numbers and information collected for presentation at the closing table of the XIX Colloquium of the Postgraduate Program in Scenic Art, at the UNIRIO Theater School, on December 4, 2019. The bibliography used accompanies the the discipline History of Theater Teaching at the Brazilian university, taught by the author, in the same semester, and which among its main objectives was intended to weave reflections on a "Brazilian Theater Field", more specifically in its profuse connections and strategies with the Academy / University. Therefore, the analysis of the presentation was anchored in the concepts of Field and Habitus, central elements in the work of Pierre Bourdieu. Given these conceptual choices, we remember that the text is the draft of a map (even bigger and to be done in teams), for understanding aspects of our social reality that has become more and more effective since the 1970s: the performance of the theater field university as the main (or most stable) labor market for its members and the university (itself) as the most long-standing and active institution to act in this field, for the formation of hierarchies of these subjects and for the formation of their own internal struggles.

Keywords: Theater Field; Habitus; Brazilian University; PPGAC/UNIRIO Colloquium



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ESBOÇANDO UM MAPA PARA O CAMPO TEATRAL NO BRASIL: TRILHAS, ATALHOS E VIELAS COM A UNIVERSIDADE

Jussilene Santana² e Roger Xavier³

O presente texto tem como objetivo central elencar dados e números sobre o “Campo Teatral Brasileiro” e suas interseções com a “instituição universitária” a partir de alguns conceitos centrais presentes na obra de Pierre Bourdieu, a saber Campo e Habitus. O sociólogo apresenta esses conceitos como angulares para o desenho e compreensão do mundo social, dos diversos espaços que o compõem, de suas hierarquias, atores, personas sociais e lutas internas, ajudando, portanto, a colocar em relevo os aspectos conflituosos dos diferentes campos da vida social e suas relações de poder.

É reconhecida a crítica que Pierre Bourdieu faz aos meios científicos e à instituição universitária enquanto tal, presentes em inúmeros livros e artigos. Ele desvela as relações de força e de dominação existentes também no campo da ciência, descaracterizando a possibilidade de uma ciência neutra, interessada apenas no seu progresso, na medida em que debate empenhos e estimas que envolvem a produção científica (e os indivíduos em suas relações de produção). Segundo Bourdieu, haveria, portanto, dentro da instituição universitária uma disputa constante pela conquista de legitimidade por fala e ação. No que assim ele detalha:

“Dizer que o campo é um lugar de lutas não é simplesmente romper com a imagem irenista da ‘comunidade científica’ tal como a hagiografia científica a descreve – e, muitas vezes, depois dela, a própria sociologia da ciência. Não é simplesmente romper com a ideia de uma espécie de ‘reino dos fins’ que não conheceria senão as leis da concorrência pura e perfeita das ideias, infalivelmente recortada pela força intrínseca da ideia verdadeira. É tam “desinteressadas” senão quando referidas a interesses

2 Atriz e historiadora do teatro, criadora do Instituto Martim Gonçalves e professora-visitante do PPGAC/ET/UNIRIO, tendo realizado estágio pós-doutoral na Queen Mary University of London (2015-2016). <https://institutomartimgoncalves.com.br/>

3 Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. É co-fundador da AFO!TA TEATRO (São João del-Rei/MG)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

diferentes, produzidos bém recordar que o próprio funcionamento do campo científico produz e supõe uma forma específica de interesse (as práticas científicas não aparecendo como e exigidos por outros campos). Falando de interesse científico e de autoridade (ou de competência) científica, pretendemos afastar, desde logo, as distinções que habitam, implicitamente, as discussões sobre a ciência. Assim, tentar dissociar o que, na competência científica, seria pura representação social, poder simbólico, marcado por todo um ‘aparelho’ (no sentido de Pascal) de emblemas e de signos, e o que seria pura capacidade técnica, é cair na armadilha constitutiva de toda competência, razão social que se legitima apresentando-se como razão puramente técnica (conforme vemos, por exemplo, nos usos tecnocráticos da noção de competência). Na realidade, o ‘augusto aparelho’ que envolve aqueles a quem chamávamos de ‘capacidades’ no século passado e de ‘competências’ hoje – becas rubras e arminho, sotainas e capelos dos magistrados e doutores em outros tempos, títulos escolares e distinções científicas dos pesquisadores de hoje – essa ‘ostentação tão autêntica’, como dizia Pascal, toda essa ficção social que nada tem de socialmente fictício, modifica a percepção social da capacidade propriamente técnica. Assim, os julgamentos sobre a capacidade científica de um estudante ou de um pesquisador estão sempre contaminados, no transcurso de sua carreira, pelo conhecimento da posição que ele ocupa nas hierarquias instituídas (as Grandes Escolas, na França, ou as Universidades, por exemplo, nos Estados Unidos). Pelo fato de que todas as práticas estão orientadas para a aquisição de autoridade científica (prestígio, reconhecimento, celebridade etc.), o que chamamos comumente de ‘interesse’ por uma atividade científica (uma disciplina, um setor dessa disciplina, um método etc.) tem sempre uma dupla face. O mesmo acontece com as estratégias que tendem a assegurar a satisfação desse interesse.” (BOURDIEU, 1976, p. 01-03).

Contextualizado dessa forma, nosso “esboço de mapa” tem como objetivo a partir dos próximos parágrafos elencar números, dados e informações que ajudem – como num baixo-relevo – a visualizar estruturas maiores e mais detalhadas para, como dito, aprofundamentos em futuros estudos, recolhidos ao longo de um ano na disciplina ministrada na pós-graduação História do Ensino do Teatro na Universidade Brasileira.⁴

Em sua proposta pedagógica, a disciplina partia do estudo do ensino do teatro como tema universitário na Europa e EUA no início do século XX: suas diferenças e abordagens quanto ao ensino do teatro nos conservatórios, trazendo alguns exemplos de escolas independentes do

4 O conjunto de dados foi recolhido na referida disciplina, ministrada em 2018.2 e, novamente, com adaptações na bibliografia, em 2019.2. Participaram do levantamento de dados os discentes da pós-graduação: Amanda Xavier, Julia Carreira, Roger Xavier, Raphael Cassou, Ana Karenina Riehl, Maria Clara Coelho, Danielle Nasser e Debora Oelsner Lopes.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

pós-guerra nos Estados Unidos, como também investigava sobre a dimensão da artesanaria no cotidiano acadêmico e os reflexos da federalização nas universidades brasileiras pós-1945 e do peso de demandas normativas conjuntas após a reforma de 1968. O curso buscava traçar pequenos pontos comparativos com algumas experiências Latino-Americanas para abordar sobre esses influxos e matrizes nos projetos pioneiros no ensino universitário (BA, RS, RJ e SP). A disciplina buscava se manter atenta às relações entre a formação universitária em teatro e a presença do teatro na educação básica. Estudando os principais aspectos da lei 5692/71 e, mais contemporaneamente, da lei 11.645/2008, e seus impactos na BNCC.

Segundo o Censo da Educação Superior de 2017,5 existiam 2.448 Instituições de Ensino Superior (IES) no Brasil, sendo 296 públicas e 2.152 privadas. Quanto às universidades, 199 era o total, dividido em 106 públicas e 93 privadas. Entre as instituições públicas, 41,9% eram estaduais, 36,8% federais e 21,3% municipais. Mais numerosas, as 2020 faculdades vinham em seguida, com dois milhões de matrículas (25% do total). Na lista, havia também os centros universitários – com quase 1,6 milhões de matrículas (19,2%). Por fim, 2,2% (ou seja, 182 mil matrículas correspondiam aos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IFs) e aos Centros Federais de Educação Tecnológica (Cefets).

Sobre as divisões de gênero, idade entre docentes e discentes: Alunas assinadas como do sexo feminino eram predominantes, enquanto entre os docentes, os professores (assinados do sexo masculino eram a maioria). Quanto à idade média, entre alunos (de modo geral) era entre 21 e 29 anos; Entre os docentes, a média era 40 anos.

A partir de uma busca pelo Cadastro do e-MEC de Instituições e Cursos de Ensino Superior (<http://emec.mec.gov.br/>), foram mapeadas as universidades e, através da página dos cursos no site de cada instituição e do contato via e-mail com os coordenadores, foram levantados dados básicos que hoje compõem o banco de dados particular da disciplina e do grupo de pesquisadores.

Em uma das entrevistas, em dado momento, com um grupo de alunos, uma frase curiosa eclodiu na reunião “Existem mais cursos do que teatros”. Era uma maneira, um tanto quanto espontânea, para expressar a percepção de que existem muitos cursos em cidades sem qualquer casa de espetáculo ou mesmo tradição de prática teatral. Daquele total de 46 instituições de ensino superior (público e privadas) oferecem um total de 80 cursos de graduação, intituladas “Teatro” ou “Artes Cênicas”. A saber, a maioria é Licenciatura. Vale ressaltar que os cursos em processo de extinção, também mencionados separadamente por estado, não entra neste número.

5 O Censo 2019 só foi publicado no ano seguinte.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

No caso dos bacharelados em Teatro, destaca-se a expansão de habilitações, como é o caso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que, em meados de janeiro de 2019, divulgou a sua nova habilitação em Escrita Dramatúrgica. Além de já oferecer aos seus bacharelados a opção de escolha entre Direção ou Interpretação, agora esta terceira habilitação também registra ser a primeira, entre todos os bacharelados existentes, voltada para a produção de dramaturgias.

Cabe o acréscimo, ainda que ligeiro, da eclosão de licenciaturas em Teatro no formato de Ensino à Distância (EAD). Se por um lado a Estácio extinguiu recentemente o seu curso neste formato, mas preservando a versão presencial, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) - responsável pela primeira escola de teatro em nível superior no Brasil, criada em 1956 - acaba de divulgar o flyer virtual informando sobre o surgimento de sua Licenciatura em Teatro, neste formato à distância. Embora não se saiba maiores detalhes sobre a abertura do processo seletivo, as inscrições deverão ocorrer em breve e o curso prevê a oferta de 200 vagas.

Com base neste levantamento, ainda em construção, é lícito destacar a concentração de cursos na região sudeste em relação às demais regiões brasileiras, reiterado pela inexistência de ao menos um curso de licenciatura em Teatro em três estados brasileiros, a saber: Piauí, Mato Grosso e Roraima. A concentração ocorre na Região Sudeste. Destacando os números, assim são divididos: Sudeste (21) universidades; Sul (10); Nordeste (13); Norte (07) e Centro-Oeste (05).

Em nossos levantamentos, também listamos os periódicos da área de Artes Cênicas com maior pontuação no Qualis da Capes. São eles: A1 (Sala Preta, Urdimento e Revista Brasileira de Estudos da Presença) e A2 (Repertório e Moringa).

Quanto à Pós-Graduação, em suas bases de fomento e financiamento, destacam-se: CNPq, CAPES, FINEP, FAPESB, FAPESP e FAPERJ. E quanto ao funcionamento dos Programas de Pós-Graduação enquanto tal, são formados pelos órgãos componentes: colegiado, coordenação geral, coordenação acadêmica, secretaria e orientadores (que acompanham as pesquisas/pesquisadores). Dentro dos programas, é ordinário que eles sejam divididos por linhas de pesquisa (e dentro dessas possam existir um ou mais grupos de pesquisa). As disciplinas são as formas curriculares de, no Brasil, cumpre-se boa parte do período denominado de pós-graduação. Mas em alguns países, não existem disciplinas obrigatórias e o espaço para a escrita/investigação da tese/dissertação é mais liberal e acordado apenas com o supervisor/orientador.

No que diz respeito aos dados numéricos levantados por nossa pesquisa quantitativa, dentre as 46 IES, 14 instituições oferecem cursos de pós-graduação (entre mestrado e/ou



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

doutorado). O acompanhamento dos egressos é ainda um nó górdio na avaliação da Capes sobre os programas.

De forma não sistemática, mas apenas explorativa, listamos seis das mais importantes universidades Latino-americanas que oferecem cursos de artes cênicas em suas instalações (sempre presenciais):

- Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia – Colombia
- Universidad Distrital Francisco José de caldas – Colombia
- Universidad Mayor – Chile
- Universidad de Las Artes – Cuba
- Universidad Central de Venezuela
- Universidad Nacional de Las Artes – Argentina

Esses foram os dados e levantamentos organizados no interior da disciplina *História do Ensino do Teatro na Universidade Brasileira*, apresentados no fechamento do XIX Colóquio do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas, da Escola de Teatro da UNIRIO, e que intencionou produzir uma primeira prospecção para atualização, ampliação e retomada assim que possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO F.M.de B, ALVES, E.M. & CRUZ, M.P. Algumas Reflexões em torno dos conceitos de Campo e de Habitus na obra de Pierre Bourdieu. **Revista Perspectivas da Ciência e Tecnologia** v.1, n.1, jan-jun 2009. p. 31-40. <https://revistascientificas.ifrj.edu.br/revista/index.php/revistapct/article/view/14>.

BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. Reproduzido de BOURDIEU, P. Le champ scientifique. **Actes de Ia Recherche en Sciences Sociales**, n. 2/3, jun. 1976, p. 88-104. Tradução



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de Paula Montero. Acesso em 20 de maio de 2020. Em

<https://cienciatecnosociedade.files.wordpress.com/2015/05/o-campo-cientifico-pierre-bourdieu.pdf>

BRITO, Paulo. **M. F. A (in) desejada Transgressão – Uma História Social do Ensino Superior do Teatro no Brasil**. Tese de Doutorado. USP, 2011. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04082011-152252/en.php>

CARVALHO, Ênio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 232p.

COELHO, Ildeu Moreira. **Realidade e Utopia na Construção da Universidade**. Goiânia: UFG, 1996.

CUNHA, Luiz Antônio. **A Universidade Crítica – O Ensino Superior na República Populista**. São Paulo: UNESP, 2007. 3ª edição. 216p.

DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos/ J.Guinsburg, João Roberto de Faria, Mariângela Alves de Lima (orgs.) – São Paulo: Perspectiva: SESC/SP, 2006. 356p.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. Da Cátedra Universitária ao Departamento: subsídios para discussão. **23ª Reunião Anual da ANPEd**. Caxambu: outubro/2000. Disponível em: <www.anped.org.br>. Acesso em: 02/06/2010.

FREITAS, Paulo. **Tornar-se Ator: Uma Análise do Ensino da Interpretação no Brasil**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. 258p.

ROSIK, Eli. **The Roots of Theatre**. Iowa: University of Iowa Press, 2002. (Introdução, Capítulos 1, 2 e 3).

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves - Uma Escola de Teatro Contra a Província**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em 30 de janeiro de 2012. Prêmio Capes de Tese 2013. Acesso em 16 de junho de 2017. <http://pt.capes.gov.br/teses/2012/28001010035P0/TES.PDF>

SANTANA, Jussilene. **Matrizes Americanas no Ensino**. <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Jussilene%20Santana%20-%20Matrizes%20Americanas.pdf>

SILVA, Armando Sérgio. **Uma Oficina de Atores**. São Paulo: Edusp, 1987.

MESA

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

A MORATÓRIA DE JORGE ANDRADE: A PRIMEIRA OBRA PRIMA DO
TEATRO MODERNO BRASILEIRO?

Antonio Gilberto

A FUSÃO DA IMAGEM DO TELÃO PINTADO COM A PRESENÇA FÍSICA
DOS ATORES

Francisco Leocádio

A CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA E A INEXISTÊNCIA IMPOSTA A UMA
CERTA MAIORIA

Leidson Ferraz

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

Orleni Cunha

OS COMEDIANTEs: A GÊNESE E A ESTREIA DA PRIMEIRA TEMPORADA
DE ARTE (1940)

Roger Xavier

VOLTAR PARA YIDDISHLAND – O TEATRO YIDDISH NO BRASIL

Thiago Herzog



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

FERREIRA, Antonio Gilberto Porto. A Moratória de Jorge Andrade: Primeira Obra Prima do Teatro Moderno Brasileiro? PPGAC UNIRIO; HTA; Mestrado Acadêmico; Tânia Brandão; antoniogilber@gmail.com;

RESUMO: A Moratória é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro? Essa é a pergunta formulada a partir de um artigo de Gilda de Mello e Souza, que será analisada a partir do estudo da peça e do levantamento de relatos e críticas realizadas sobre a primeira montagem de A Moratória, produzida pela companhia Teatro Popular de Arte, no Teatro Maria Della Costa em São Paulo (1955), com a direção de Gianni Ratto.

Palavras-chave: Jorge Andrade; A Moratória; Teatro Moderno Brasileiro.

ABSTRACT: Is "A Moratoria" (The Moratorium) the first masterpiece of modern Brazilian theater? This is a question formulated from an article by Gilda de Mello e Souza, which will be analyzed from the study of plays, and the survey of reports and analyzes carried out in the first montage of "A Moratoria" applied by the company "Teatro Popular de Arte" (Popular Theater of Art), in the Maria Della Costa Theater in São Paulo (1955), directed by Gianni Ratto.

Keywords: Jorge Andrade; The Moratorium; A Moratoria; Brazilian Modern Theater



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A MORATÓRIA DE JORGE ANDRADE: PRIMEIRA OBRA PRIMA DO TEATRO MODERNO BRASILEIRO?

Antonio Gilberto Porto Ferreira

Este trabalho se propõe a analisar a peça teatral *A Moratória* de Jorge Andrade (1922-1984) e a sua posição dentro da história do Teatro Moderno Brasileiro. Esse estudo foi realizado através da análise do texto e do levantamento de informações e críticas referentes à primeira montagem de *A Moratória* em 1955 pela companhia Teatro Popular de Arte, posteriormente denominada companhia Maria Della Costa, com direção de Gianni Ratto (1916-2005). O que motivou o tema do artigo, além de sua relação com a minha pesquisa de Mestrado (que foi dedicada ao texto e a primeira transposição cênica de *Rasto Atrás* de Jorge Andrade), e com as questões levantadas pelas aulas da disciplina de *História do Teatro Brasileiro: Invenção e pensamento*, foi a leitura do texto *Teatro ao Sul* da professora, crítica, ensaísta e filósofa, Gilda de Mello e Souza (1919-2005), publicado originalmente na Revista Teatro Brasileiro nº 3, de janeiro de 1956 e posteriormente publicado no seu livro *Exercícios de Leitura*. Neste texto a autora, a partir de uma citação de Pierre Abraham que destaca a importância dos pintores, romancistas e dramaturgos como testemunhas da realidade, relembra o ano de 1955 quando *A Moratória* de Jorge Andrade e *Santa Marta Fabril, S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida (1906-1984), estavam em cartaz simultaneamente em São Paulo e apresentavam “dois aspectos fundamentais da nossa história social – a decadência econômica e conseqüente desnivelamento social do fazendeiro de café, e a decadência da família urbana de alta burguesia a partir da crise de 29”. Gilda observa que:

O teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance. Gilberto Freyre publicava Casa Grande & Senzala, surgia no Nordeste o romance brasileiro moderno revelando-nos através da ficção a decadência da sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar e do cacau. O mesmo, no entanto, não aconteceu no Sul. A derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa pouco feliz, a tomada de consciência da crise através da literatura só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição artística (SOUZA, 2009, pp. 131-132).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Mas a provocação para escrita deste artigo foi a afirmação com a qual a autora termina seu texto *Teatro ao Sul*. Afirmação que transformei em pergunta e que tento responder através deste artigo: *A Moratória é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro?*

A Moratória foi escrita no último ano do curso na EAD (1954), e nela retomou as questões rurais, presentes em *O Telescópio*. O texto tem como tema a crise da produção cafeeira no Brasil gerada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, e mostra a derrocada de uma aristocrática família levada à pobreza. No centro do drama está *Quim*, o fazendeiro, sua mulher *Helena* e os filhos *Lucília* e *Marcelo*. São personagens desenhados com clareza pelo autor, "dolorosamente reais, cada qual enfrentado com coragem, resignação, medo ou revolta a inexorabilidade de seu destino de perdedores" (FARIA, 1998, p. 146).

Jorge Andrade conta sua história em dois períodos, 1929 e 1932. No ano de 1929, iniciam as dificuldades, a família luta, perde e acaba deixando sua fazenda, justamente o cenário de 29. Em 1932, a família luta, esperando a moratória que virá como salvação, mas vive na cidade, longe de suas raízes.

Quim, em virtude de sua ligação com a terra, é quem mais sofre com a perda da fazenda. É da propriedade que ele retira a motivação para continuar vivendo, lutando e acreditando na moratória como possibilidade de salvação.

Conforme a rubrica do autor, o cenário deve ser dividido diagonalmente em duas partes e no *primeiro plano ou plano da direita* (1932), temos a sala modesta de uma casa, com alguns móveis e objetos que serão os mesmos utilizados no *segundo plano ou plano da esquerda* (1929), que retrata uma sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café.

A divisão do espaço cênico em dois planos colocando a ação da peça ora em 1929 ora em 1932, e por vezes simultaneamente, propicia um confronto de sentimentos antagônicos – esperança/desespero, otimismo/pessimismo, alegria/tristeza – que acentua a dramaticidade da peça e realça a profunda humanidade das personagens, apreendidas nos momentos mais sofridos de suas existências, isto é, quando estão em luta contra a desgraça inevitável: a perda de suas terras (FARIA, 1998, p.146).

A forma como Jorge Andrade usou a divisão da ação em dois planos em *A Moratória* é bem diferenciada em relação a criação dos três planos de Nelson Rodrigues para *Vestido de Noiva* (1943).

O dramaturgo, intuitivamente, identificou ali o exemplo para seu vôo pessoal. Nada há em "A Moratória" que evoque "Vestido de Noiva". Apenas pode-se diagnosticar a



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

transmissão de um processo, a presença da continuidade e a existência da ruptura enriquecedora. Jogando os planos do presente (1932) e do passado (1929), Jorge não fez do segundo mero flashback ilustrador do drama final. A maestria técnica era tão admirável que, na dinâmica do texto, frequentemente um episódio de 1932 parecia preparar o que ocorreu em 1929 (MAGALDI, 1998: 44).

Ainda na rubrica inicial do texto o autor coloca uma observação: *As salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogo de luz, além daquele previsto no texto. [...]* (ANDRADE, 1989, p.23). Essa observação nos leva a imaginar a diferença entre a iluminação da primeira montagem de *Vestido de Noiva* onde Ziembinski teria criado 174 movimentos de luz e a iluminação de *A Moratória*, que pela rubrica do autor deveria ser mais homogênea e abranger os dois ambientes cenográficos como se fosse um único espaço.

Em relação às características de estilo do texto é importante registrar que nas suas primeiras peças Jorge Andrade trouxe para o palco experiências que viveu ou que observou de perto, colocando em cena um “testemunho emocionado do processo histórico vivido pela aristocracia rural paulista” (FARIA, 1998, p.147).

O realismo de peças como *O Telescópio* e *A Moratória*, muito em função dos temas abordados, promoveu a base do trabalho do autor, embora em *A Moratória* ocorra uma ruptura com “o método do drama tradicional de exposição realista” (FARIA, 1998, p. 147), quando o autor trabalha com a simultaneidade do espaço e do tempo. O texto possui também características expressionistas, com os personagens centrais apresentando traços arquétipos. E Gilda de Mello e Souza observa que “Presas no tempo e no espaço da fazenda, as pessoas movem-se, reclusas, em linhas simples, sem arabescos. Nem *Quim*, nem *Marcelo* ou *Lucília* traem uma psicologia, individual mais complexa: São antes *Pai*, *a Mãe*, *o Filho*, *a Filha* (SOUZA, 2009, p. 138).

A Moratória foi o primeiro texto de Jorge Andrade a ser montado. Produzido profissionalmente pelo Teatro Popular de Arte, teve sua estreia no Teatro Maria Della Costa em São Paulo no dia 6 de maio de 1955.

A direção e a cenografia de *A Moratória* foram de Gianni Ratto, que construiu uma carreira como cenógrafo de sucesso na Itália e veio para o Brasil à convite de Maria Della Costa (1926-2015) e Sandro Polônio (1921-1995).

No elenco da montagem pioneira estavam: Fernanda Montenegro (*Lucília*), Elisio de Albuquerque (*Joaquim*), Mona Delacy (*Helena*), Milton Moraes (*Marcelo*), Wanda Kosmos (*Elvira*) e Sérgio Britto (*Olímpio*). Os figurinos foram criados por Luciana Petrucelli e a assistência de direção foi de Fernando Torres.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A crítica recebeu o novo dramaturgo e sua primeira obra encenada calorosamente e não faltaram adjetivos para elogiar o texto e a encenação de *A Moratória*.

Para que possamos, a partir do levantamento realizado, tentar responder à pergunta que foi formulada a partir da afirmação de Gilda de Mello e Souza no final do seu texto *Teatro no Sul – A Moratória é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro?* – é necessário rever alguns conceitos relacionados à história do nosso teatro.

No livro da historiadora, pesquisadora e professora Tania Brandão, *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*, a autora aprofunda importantes questões relativas ao “teatro brasileiro moderno”, período em que seu objeto de pesquisa está inserido, apresentando importantes pontos de vista que auxiliam a compreender o que seria realmente “moderno” no teatro brasileiro. Ela aponta três graves problemas, resumidos no prefácio por João Roberto Faria:

Em primeiro lugar falta uma discussão profunda sobre o que se deve entender por teatro moderno em nossa historiografia. Estudiosos e críticos não se preocuparam com a questão e acabam por escrever ensaios e obras de caráter histórico com base na dramaturgia. Para Tania, só se pode compreender o moderno como história de cena: a era teatral moderna é a era da encenação. O segundo problema diz respeito à valorização excessiva da encenação de *Vestido de Noiva*. [...] Tânia não aceita que se considere esse espetáculo de 1943 como início do teatro moderno no Brasil, ou seja como um acontecimento fundador. A seu ver, criou-se um mito, com base nos depoimentos entusiasmados [...] mas se perdeu a perspectiva histórica, isto é, deixou-se de considerar o que veio antes e o que veio depois. Nesse sentido, a estreia de *Vestido de Noiva* não teria provocado a ruptura de que tanto se fala, porque resultava de proposições formuladas anteriormente pelo TEB, que trocava o ensaiador pelo diretor, que suprimia o ponto, que melhorava o repertório e que fazia teatro de equipe, com um novo ator, desinteressado do vedetismo. [...] O terceiro problema diagnosticado pela autora em nossa historiografia teatral, e já referido acima, diz respeito ao fato de se considerar o TBC como uma espécie de continuação do grupo Os Comediantes, sem levar em conta outra iniciativa importante em termos do teatro moderno: o TAP de Sandro Polônio, Itália Fausta e Maria Della Costa, que, em abril de 1948, dando início aos seus trabalhos, pôs em cena *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski (BRANDÃO, 2009, pp. 18-19).

Considerando as questões que Tania Brandão apresenta em relação ao *teatro brasileiro moderno*, no seu estudo sobre a Cia Maria Della Costa, e a partir do levantamento realizado sobre a peça e a montagem de *A Moratória*, podemos refletir sobre a afirmação de Gilda de



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Mello e Souza que transformei em pergunta: *A Moratória é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro?*

Não é intenção deste artigo diminuir a importância de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues enquanto texto e a encenação dirigida por Ziembinski com o grupo amador Os Comediantes. Mas, partir do que se vem discutindo e reavaliando, não podemos negar a importância de outras manifestações que também construíram esse *teatro brasileiro moderno*. Os exemplos citados acima são eloquentes e não podemos deixar de questionar o antes e o depois de *Vestido de Noiva*, apesar de todas as suas qualidades, como espetáculo teatral.

Tania Brandão nos primeiros capítulos de seu livro conceitua o que seria “moderno” para esse período que denominamos *teatro brasileiro moderno*:

Não iremos considerar o moderno em sua acepção etimológica: moderno não é simplesmente o que é de nossa época, mero fruto de uma proximidade temporal. Iremos considerá-lo a partir da História do Teatro Europeu, como um capítulo da História da Arte Moderna, seguindo uma prática bem difundida que tende a situá-lo como um fato histórico necessariamente de ruptura, em que a tradição – ou mesmo práticas consideradas até então como pragmáticas – foi posta em suspenso através de empreendimento de mudança coletivo, geracional, que marcou de forma profunda a história da arte do mundo ocidental. Trata-se de uma virada histórica, um fato inaugural ou um acontecimento fundador [...] (BRANDÃO, 2009, p. 43).

Ao Analisarmos *A Moratória*, enquanto dramaturgia e enquanto encenação, observamos várias inovações que rompem com uma tradição do teatro que se fazia até aquele período da nossa história. E Sábado Magaldi registra a presença na cena paulista de *A Moratória*: “é o primeiro acréscimo significativo ao nosso palco, depois do lançamento de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, na temporada carioca de 1943” (MAGALDI, 1998, p. 44).

Uma das características da obra de Jorge Andrade é que “o centro de sua dramaturgia é ele mesmo – e por extensão o Brasil. As experiências e vivências pessoais formam o núcleo de uma reflexão que se foi dilatando através da geografia e da história até constituir um painel como não há outro pela extensão e coerência em nosso teatro” (PRADO, 2009, p. 91).

No que se refere ao estilo de *A Moratória* e a evolução estilística de sua obra, Jorge Andrade rompe com vários paradigmas da dramaturgia tradicional ao longo da construção de seu teatro. Desde *A Moratória* conseguimos observar as mudanças propostas pelo autor que



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

interfere na cena através de rubricas detalhadas, propondo inovações, para a encenação, como o uso simultâneo dos dois planos cenográficos em *A Moratória* ou o uso de projeções de filmes e slides em *Rasto Atrás*.

A Moratória, reconhecidamente um marco na história do teatro brasileiro, aplicava à trama recursos épicos de manipulação do tempo e do espaço, com uso de planos simultâneos. Conforme já assinalamos, a ideia de usar tais recursos surgiu da leitura de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. No entanto, os resultados foram diametralmente opostos, visto que as intenções dos dois autores brasileiros também o eram: Nelson Rodrigues procurava perscrutar a mente em desagregação, ao passo que Jorge Andrade, sem desprezar o drama familiar, realisticamente (poeticamente) retratado, queria trazer para o palco uma transformação social, encenar uma mudança histórica, fazer perceber os efeitos dessa mudança sobre os indivíduos, seus valores e suas vidas.

Essa preocupação de refletir sobre assuntos mais amplos levou Jorge Andrade a procurar novas formas de apresentação das peças, como Brecht também o fizera. Não se pretende aqui dizer que Jorge Andrade reinventou o teatro épico brechtiano. Mas ele decerto foi o primeiro autor brasileiro que aproximou de sua temática as práticas “dramáticas” de Brecht, fosse pela consciência de interesses, fosse pelo conhecimento prévio do trabalho do autor alemão (graças à formação na EAD), fosse pela admiração que nutria por Arthur Miller (outro dramaturgo igualmente preocupado com questões sociais), fosse pelo atrativo das buscas pessoais de Tennessee Williams (que também não descartava o épico, como em *The Glass Menagerie*, por exemplo). O fato é que a partir de *A Moratória*, Jorge Andrade, com raras exceções, esteve engajado no teatro de fundo social mesmo político, embora sempre tenha sido apatidário e na da doutrinação (AZEVEDO, 2014, p. 175).

Após *A Moratória* surgem outros importantes textos teatrais que apresentam questões também relacionadas à realidade brasileira, como *O auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna (1927-2014), *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal (1931-2009) e *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes (1922-1999). Mas nenhum dos autores citados, que muito contribuíram para nossa dramaturgia, elaborou uma obra com tanta coerência e solidez como Jorge realizou, principalmente o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, onde suas dez peças formam um painel histórico de 4 séculos da civilização brasileira. “Uma obra única na literatura teatral brasileira” (Rosenfeld, “Visão



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

do ciclo” p. 599), da qual *A moratória* é a peça-chave, matriz de toda a sua dramaturgia.

Diante da análise do texto, do seu legado para a dramaturgia, através das inovações propostas por Jorge Andrade, assim como também pela encenação de Gianni Ratto, considerando os relatos, críticas e imagens fotográficas pesquisados sobre a primeira montagem de *A Moratória em 1955*, pela Cia. Teatro Popular de Arte/ Teatro Maria Della Costa, (que desde o início de suas atividades apostava em textos e encenações que muito contribuíram para a renovação do nosso teatro), podemos concluir que, *A Moratória* é a primeira obra prima do teatro moderno brasileiro, como afirma Gilda de Mello e Souza em seu artigo. *Se Vestido de Noiva*, foi um marco nos anos 40, com sua encenação pelo grupo amador Os Comediantes, *A Moratória*, em sua primeira montagem realizada por uma empresa profissional, foi um marco dentro do período em que se consolidou o teatro moderno brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Jorge. **A Moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRITTO, Sérgio. **Fábrica de ilusões**: 50 anos de ilusão. Rio de Janeiro: Funarte/Salamandra; 1996.

FARIA, João Roberto Faria. **História do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Sesc/Perspectiva; 2013; v. II.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. Cotia/SP: Atliê Editorial; 1998.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva; 1986.

MAGALDI, Sábado. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva; 1998.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/ SNT; 1962.

MONTENGRO, Fernanda. **Viagem ao outro**. Rio de Janeiro: MINC/ Fundacen; 1988.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva; 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva; 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; 1982.

SOUZA, Gilda de Mello. **Exercícios de leitura**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34; 2009.

GONÇALVES, Delmiro. Drama do Café Encontrou Seu Autor. **Visão**. São Paulo, 19 jun. 1964.

MICHALSKI, Yan. A Moratória. **Jornal do Brasil**. Caderno B; 6 ago. 1964.

O FIM da Jornada. **Veja**. São Paulo: Abril Cultural, 4 nov. 1970. Coluna Literatura.

ANDRADE, Jorge. Depoimento: Primeira Parte. **Boletim Informativo do Inacen**, Rio Janeiro: Inacen/MEC; n. 6, p.1-15, abr. 1984.

ANDRADE, Jorge. Depoimento: Segunda Parte. **Boletim Informativo do Inacen**, Rio Janeiro: Inacen/MEC; n. 6, p.16-30, abr. 1984.

A Moratória. **Programa da primeira montagem**. São Paulo: Teatro Maria Della Costa, 1954.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

LEOCÁDIO, Francisco. A Fusão da Imagem do Telão Pintado com a Presença Física dos Atores. PPGAC UNIRIO; PMC e HTA; Doutorado Acadêmico; CNPq; Evelyn Furquim Werneck Lima; franciscoleocadio@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2789-8976>

RESUMO: O artigo explora as questões da bidimensionalidade de dispositivos cênicos em sua relação com a materialidade volumétrica do corpo do ator no palco italiano. Para tal discussão, o recorte temporal e espacial é definido pelo intervalo dos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, no Rio de Janeiro, mais precisamente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Cenografia, teatro, perspectiva

ABSTRACT: This article examines the matters pertained to the two-dimensional aspects of scenic mechanisms in relation to the volumetric materiality of actors' bodies on Proscenium stages. For that discussion, the period and space chosen are the late 1800's and the early 1900's in Rio de Janeiro, precisely at the Municipal Theatre of Rio de Janeiro.

Keywords: scenography, theater, perspective



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A FUSÃO DA IMAGEM DO TELÃO PINTADO COM A PRESENÇA FÍSICA DOS ATORES

Francisco Leocádio

O artigo a ser apresentado traz reflexões sobre um dos aspectos abordados na pesquisa da tese de doutoramento intitulada *O Teatro Municipal e os diversos aspectos da bidimensionalidade no palco na virada do século XX*. As relações entre o dispositivo cênico mais frequente nos espaços teatrais do período, evidenciam a frontalidade e o caráter planar da apreciação da visualidade do teatro. O dispositivo cênico em questão, é denominado de telão pintado, e faz parte de um sistema visual e espacial da cenografia de apelo ilusionista de uma realidade dada pela dramaturgia encenada. A relação entre este dispositivo e a materialidade do corpo do ator vem a ser o tema abordado aqui. É uma relação que foi sempre diminuída por vários críticos a este dispositivo que surgiram no início do século, dentre eles o cenógrafo Adolphe Appia. Possuindo como um dos fortes argumentos a distância da volumetria concreta do corpo do ator e a superfície planar do telão pintado. Tornando-se assim um elementos que jamais poderiam ser lidos num conjunto de visualidade unificada.

Na busca desta pesquisa do entendimento da fusão da imagem do telão pintado com a presença física dos atores, qual seria o mecanismo para entendimento do olhar, um olhar que coloca o observador na relação entre o visível e o invisível (MONDZAIN, 2008, p.26)? Mecanismo este que delega responsabilidade ao espectador em acessar o invisível no visível (MONDZAIN, 2008, p.27-28)¹. Talvez, seja através deste acesso que a imagem fundida em uno faça sentido na complementação entre telão pintado e o ator (ou bailarino). Marie José Mondzain, em outro trecho do seu livro *A imagem pode matar?* (2009), afirma ser da natureza da imagem a indecisão e a "indecidibilidade" (MONDZAIN, 2008, p. 30). Sendo o sentido desta imagem gerado a partir do debate da comunidade, reforçando o caráter, pode-se dizer, responsável da plateia de teatro em fazer a fusão das superfícies e volumes em movimento que acontece em cena. Uma imagem percebida por um olhar que apesar de, biologicamente, idêntico entre os indivíduos é afetado pelos fatores socioculturais, como argumenta Capeloa Gil em seu texto sobre a literacia visual e a complexidade da mutabilidade e ambivalência da imagem a ser lida

¹ E será o espectador o agente que irá acumular e processar tais estímulos, ainda que na época que estudada aqui nesta tese, tal qual a natureza da maioria dos espetáculos do mesmo período, ele [o espectador] ainda estivesse sendo reconhecido como simples voyeur, seduzido pelas imagens (RANCIÈRE, 2012: p.09).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

(CAPELOA GIL,2011, p.02). Por outro lado, uma imagem acaba ganhando status de multi-estável, e de certo modo, sua autonomia (CAPELOA GIL,2011, p.03), em relação ao observador, ou dependendo de quem seja o observador.

É importante informar que o telão pintado foi um recurso muito utilizado pelos espetáculos apresentados em palco italiano (BRANDÃO, 2004: p. 09), e essa prática será dominante até início do século XX, mas no Brasil, notadamente, permanecerá dominante até os anos de 1940. Tal permanência se deve muito ao fato de o Brasil ter estado, na época, em desalinho em relação aos movimentos estéticos vanguardistas da Europa (LIMA, 2006: p.87). Assim, os espetáculos apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, não refletem em sua maioria, inicialmente, as propostas das vanguardas correspondentes aos primeiros anos do século XX do Velho Continente. Embora, ainda tenha sido a rota de diversos espetáculos europeus, especialmente os franceses e italianos que aqui aportavam a caminho de Buenos Aires, e de ter havido a ocorrência de espetáculos que tenham se aventurado a experiências estéticas como informa a pesquisa de Tamires Marcondes Bezerra, na pesquisa de sua dissertação de mestrado *Os pintores-cenógrafos e a estética ilusionista no teatro paulista de 1900 a 1940* (1999).

A discussão a respeito da fusão de imagens, a que é pretendida se apresentar aqui, parte de duas frentes. Um frente ocorre a partir do corpo do ator e, por outro lado, a partir do cenário do telão pintado. Para se falar deste último, tomar-se-á o texto do historiador de artes visuais Daniel Arasse que analisa a pintura, especialmente, a produzida entre século XIV e fim do século XIX² (ARASSE, 2016, p.50). Arasse destaca que o traço que permeia a pintura europeia deste recorte temporal é o “princípio da imitação da natureza” com uma intenção de verdade nesta representação (ARASSE, 2016, p.50)³. Um dos fortes recursos desta busca pela representação, na pintura, é o uso da perspectiva. A perspectiva, é um sistema que pressupõe a imobilidade do observador, um ponto de vista único em relação a imagem apresentada (ARASSE, 2016, p.53). Mesmo cientes que o olhar humano não é tão imóvel como seria preconizado por esta invenção ótica, pode-se fazer um paralelo com a situação em que o espectador de um espetáculo em edifício teatral com palco italiano, no período estudado, vai se encontrar. Não mais de pé, não mais móvel, mas sentado numa cadeira durante todo o espetáculo.⁴ Favorecendo o acordo tácito entre espectador e a intenção da “venda” de um outro mundo que não aquele da materialidade do espaço cênico.

2 Período que abrange “a primeira Renascença, a Renascença clássica, o maneirismo, o barroco e o clássico, o rococó, o neoclassicismo, o romantismo, o sublime, etc.” (ARASSE, 2016, p.50)

3 Como já tinha sido constatado em texto de Wertheim, demonstrado o interesse do homem renascentista pelas coisas da terra e da materialidade em oposição ao homem medieval que buscava o etéreo e pintava não o que via mas o que sabia. (WERTHEIM,2001, p.65)

4 Inclusive, seria de grande utilidade uma posterior investigação sobre a presença da cortina de boca de cena, nesta função facilitadora da criação da ilusão de uma realidade para além da boca de cena.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Outro pensamento proposto por Arasse, que interessa a esta pesquisa diz respeito à desteologização da visão criada pela perspectiva. O autor diz que essa representação geométrica retira Deus do centro da produção da imagem e coloca o homem. Arasse cita os pensamentos de Panofsky para confirmar a influência mútua entre teatro e perspectiva (ARASSE, 2016, p.59). Assim, a perspectiva monofocal do cenário era pensada para o espectador, imóvel. Um privilégio de visibilidade que, quando o lugar teatral se liberta do edifício teatral, parece se dispersar e multiplicar suas possibilidades de apreciação. Tome-se como exemplo os Mistérios medievais que aconteciam em múltiplos palcos, as mansões, fora de um edifício teatral. (KOSOVSKI, 1992, p.34-35).

Por outro lado, o corpo do ator/bailarino e seu movimento é o outro elemento, só que animado, que comporá a cena e a visualidade. Quando em cena, o ator mantém uma relação de figura e fundo com o cenário presente no palco. Este tipo de qualidade compositiva apresenta uma relação muito pertinente às qualidades das artes visuais, especialmente na pintura. A associação entre pintura e teatro é recorrente em diversos textos que discorrem e defendem a manifestação no palco como extremamente visual. Aronson em seu livro *Looking into the Abyss* (2005) dedica boa parte da escrita a discorrer sobre os aspectos teatrais das ilusões espaciais da tela *As Meninas* de Diego Velázquez, pintor espanhol (ARONSON, 2005, p. 97). Argumenta que num palco italiano a recepção da obra pelo espectador ocorre de mesmo modo quando se aprecia uma pintura, de maneira confrontacional e oposicional (ARONSON, 2005, p.99). Até quando são estudados textos que mencionam a evolução do papel da cenografia no espetáculo de teatro, como é o caso do da professora das artes dos espetáculo Béatrice Picon-Vallin, estes consideram a adjetivação pictórica para com o acontecimento teatral: "Assim, a cena rompe com a arte pictórica sem romper com o pictórico" (Picon-Vallin, 2013: p.100). Uma demonstração de que a recepção da obra teatral ao longo de sua história é, notadamente, também regida pelo aspecto visual e não apenas pela palavra. Há inclusive, neste texto de Picon-Vallin, menção também de Antonin Artaud (1896-1948), dramaturgo e diretor francês que critica a supremacia da palavra no teatro ocidental. Artaud sonha com a materialização visual e plástica da palavra (PICON-VALLIN, 2013, p.93). No teatro, muitos autores que tratam do tema o fazem com veemência, como é o caso Artaud, já citado por Picon-Vallin, e, também comentado no texto de Paule Thevenin. Este último discute a paixão de Artaud por desenho e pintura. Embora o texto de Thevenin mencione a condenação do encenador das "perspectivas chapadas", trata a proposta como algo "visivelmente falso" (THEVENIN, 1999, p.113).

Segundo Thevenin, Artaud critica a cenografia de telão por considerá-la uma representação do real, mas não o real em si (THEVENIN, 1999, p.114). Artaud condena a relação desigual entre o telão bidimensional fixo e o movimento dos corpos vivos e tridimensionais dos atores no



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

palco, como se não houvesse nenhuma conversa possível entre estas duas mídias. (THEVENIN, 1999, p.114). Aliás, Edward Craig, ator e cenógrafo inglês também buscava, em fins do século XIX para o XX, um abandono da pintura de arte sobre o telão e sua bidimensionalidade nas artes da visualidade do teatro, ele queria substituir o trabalho do pintor de cenários pelo trabalho de "um artista do teatro" (PICON-VALLIN, 2013, p.87), em suas práticas e escritos.

Artaud reflete o pensamento de outros artistas de teatro. Durante muitos anos, a questão da bidimensionalidade dos telões pintados enfrentou a desconfiança e desinteresse do movimento do teatro moderno do início do século XX. Vale lembrar, que a estrutura dos teatros de palco italiano é hegemônica entre edifícios teatrais de diversos países e, apesar de propostas para lugares não teatrais como espaços de espetáculo terem sido recorrentes desde o início do século XX, a renovação do interesse pelo teatro com palco italiano, já na metade do século XX fez com que a estruturação desta bidimensionalidade permanecesse recorrente em diversos espetáculos, com a apreciação frontal do público, ainda que em fins do século XX, se busque mesmo no palco italiano, uma aproximação entre os espaço cênico e o lugar da plateia (SURGERS,2009, p. 172).

UMA VIGÊNCIA DA ILUSÃO DO REAL

A assimilação do cenário com um plano que se dá a ver como ilusão de volumetria, através do perspectivismo e os efeitos de luz e sombra, é questionado sobre sua eficácia ainda em fins do século XVIII pelo arquiteto Pierre Patte (SURGERS,2009, p. 176), como uma disputa desigual com o real, já que nunca a representação bidimensional irá dar toda a multiplicidade de pontos de vista. Por outro lado, no início do século XVI, o palco italiano irá modificar o modo de se perceber o ator cujo corpo irá perder a espessura, até século XIX em que o corpo do ator não será mais do que uma superfície, como também já referida (SURGERS,2009, p.176). Esses artifícios e princípios de encenação irão se firmar a ponto de se entender que a ilusão da realidade exige um distanciamento do corpo real do espectador e se intensifica através do escurecimento da plateia, amplificando o sentido de ilusão de uma realidade representada (SURGERS,2009, p.178). Não obstante, cabe frisar que, no século XIX, a verossimilhança, no teatro, era subordinada ao visível (SURGERS, 2009, p.180), ou, "o visível na representação tendia a se identificar com o real" (SURGERS,2009, p.183).⁵ Este comentário sobre o corpo do ator no palco deste período, abre a oportunidade para a menção da relação entre corpo e imagem, contida num texto de Jean-Marie Schaeffer, a ausência de espessura parece perder a importância, ou melhor, estar como uma característica que embora possa ter sido rechaçada no Movimento Moderno, alinha-se com o desejo de o teatro estar como representação do real, mas não exatamente contê-lo. Um dualismo que trata o corpo do ator/bailarino não como modelo

⁵ "... le visible de la représentation tend vers une identité avec le réel." (SURGERS, 2009, p.183).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

exclusivamente, mas como intencionalmente cópia. Estas denominações estão no cerne do texto de Schaeffer, que ainda não estabelece uma divisão nítida, pelo contrário, trata como tensão, a existência de uma “ambivalência de nossa atitude frente às imagens” (SCHAEFFER, 2008, p.129). Ao se refletir seu pensamento no espetáculo de teatro no período aqui estudado, parece que a intenção das ações cênicas fazia o caminho da afirmação e elogio da cópia, uma intenção da representação, já que não buscava a representação fiel do modelo, mas sim uma outra via de representação do real, fazendo uso da imagem bidimensional da tela pintada com seu perspectivismo e o corpo do ator “sem espessura”. Essa seria uma das leituras possíveis, para certa rejeição de muitos artistas e pensadores do período seguinte ao período teatro antigo. Embora, este tipo de teatro tenha avançado nos circuitos de entretenimento no mundo através dos tempos.

Em considerações finais, salienta-se que o caráter fusional do corpo do ator e do telão pintado, talvez em diversos momentos possa ter alcançado a unicidade destas duas pistas de percepção no período delimitado. Apesar de que por muitos anos tenha sido alvo de críticas sobre o caráter de conjunto da visualidade das práticas teatrais acontecidas neste período em palcos de modelo italiano. Ainda é importante ressaltar que Mas a imagem gerada neste resultado passa, com certeza pela tensão do limiar entre a presença/ausência e visível/ invisível abordadas de certa maneira por vários autores percorridos neste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARASSE, Daniel. Vemos cada vez menos. *In: Histórias de Pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016.
- ARONSON, Arnold. **Looking into the Abyss: Essays on Scenography**. United States of America: University of Michigan Press, 2005.
- BEZERRA, Tânia Tamires Marcondes. **Os pintores-cenógrafos e a estética ilusionista no teatro paulista de 1900 a 1940**. São Paulo, ECA/USP (Mestrado em Artes Cênicas), 1999.
- BRANDÃO, Tânia. *Vassouras e Purpurinas* – Breves notas sobre a cenografia no Teatro de Revista Brasileiro. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 12, nº 13, p 5-29, 2004.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CAPELOA GIL. **Literacia Visual** – *Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011.

LICHTENSTEIN, J. (Org.) **O paralelo das artes**. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, Evelyn F. W. **Das vanguardas à tradição** - arquitetura, teatro & espaço urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Editora Vega, 2009.

PICON-VALLIN, B. A encenação: visão e imagens. (Trad. Fátima Saadi). *In: A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. (Org. Fatima Saadi). 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p. 102 - 135.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2012a.

SURGERS, Anne. **Scénographie du théâtre occidental**. Paris: Armand Colin, 2009.

THEVENIN, Paule. Desenho, Pintura, Teatro. Trad. Walder Virgulino de Souza. **O Percevejo**, ano 7, número 7 p. 109-120, 1999.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, p. 57-89.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

FERRAZ, Leidson. A Crítica Teatral Brasileira e a Inexistência Imposta a Uma Certa Maioria. PPGAC; HHTA; Doutorado Acadêmico; Tania Brandão; leidson.ferraz@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9726-8502>.

RESUMO: No intuito de refletir sobre a crítica no teatro, suas funções e, principalmente, a importância que tem como uma das fontes à historiografia, esta comunicação problematiza o monopólio das publicações voltadas à História do Teatro "Brasileiro" centradas apenas no Rio de Janeiro e São Paulo, como se não houvesse reflexão crítica sobre nossos palcos para além do chamado "eixo cultural". Partindo de provocações do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ao discorrer sobre a não-existência imposta pelo canônico, a proposta lança questionamentos a esta invisibilidade forçada a quem se encontra à margem, com sua fortuna crítica ainda hoje desconhecida.

Palavras-chave: Crítica teatral; História do teatro; Recife; Sociologia das Ausências.

ABSTRACT: In order to reflect about the critical theatre, its functions and, specially, its importance as one of the historiographical sources, this study puts in doubt the monopoly of the "Brazilian" Theatre History publications centered on Rio de Janeiro and São Paulo, how there were no reflection of our stages beyond the so-called "cultural axis". From the portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos's provocations, when discourses about the non-existence imposed by the canon, the proposal raises questions for that forced invisibility to those on the sidelines, with its critical fortune unknown.

Keywords: Critical theatre; Theatre history; Recife; Sociology of Absences.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA E A INEXISTÊNCIA IMPOSTA A UMA CERTA MAIORIA

Leidson Ferraz

A crítica de teatro integra o sistema teatral e é muito a partir dela que pesquisadores têm construído parte da história do teatro brasileiro, mesmo que de uma forma tão restrita, excluindo “certa maioria”. Claro que uma resenha crítica é um olhar apenas, parcial, subjetivo e pode, sim, trazer equívocos tremendos, mas ainda que no passado ela já tenha sido uma instância legisladora e mesmo hoje atue muitas vezes num gênero híbrido entre o serviço de informação e o comportamento mais opinativo do que crítico-reflexivo, é possível configurar a partir da crítica, como lembra o pesquisador Walter Lima Torres (2016, p. 85), “um complexo mosaico que contribui para o entendimento das dinâmicas internas e relações externas do movimento teatral como um todo”.

A palavra crítica deriva do grego *kritike*, ou seja, a arte de discernir, uma tentativa de compreender algo, de validar também. Crítica advém ainda do termo *kritikos*, a capacidade de fazer julgamentos, que está ligado a *krisis*, que quer dizer, literalmente, pôr em crise. E não há melhor palavra para definir o teatro do que “crise”. Tanto é que a maneira da crítica dialogar com os processos de criação artística sempre foi problemática, pois muitos ainda entendem que o papel do crítico é apontar defeitos, como um intruso que não é chamado a opinar sobre um trabalho em que não esteve envolvido de antemão. Esquecem, assim, que o crítico é parte integrante do processo artístico e faz a mediação entre o produto apresentado, com seus artistas e técnicos atuantes, e o público consumidor, seja aquele que já apreciou a obra ou que ainda pode vir a fazê-lo.

Sendo acima de tudo um exercício reflexivo, o papel da crítica não é criar polêmica – ainda que muitas tenham sido iniciadas –, mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte, pondo-as em questão e adequando-as entre sentimentos, palavras e, certamente, muita provocação a serviço da arte. E ainda que escritas por críticos-cronistas-folhetinistas-divulgadores, militantes ou não do segmento teatral e com valores expostos a partir do seu próprio horizonte de expectativas, resenhas críticas vêm há muito tempo ganhando status de fonte imprescindível para a historiografia da cena, com traços e pistas para uma futura história do teatro.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A crítica teatral desempenha também funções que ultrapassam seu impacto sobre as produções em cartaz. Como um discurso paratextual ou parateatral, muitas vezes a crítica teatral brasileira é abordada, na atualidade, como fonte histórica [...] ganhando foros de fonte primária para estudos de cunho historiográfico, tanto em relação à dramaturgia, quanto em relação à encenação e recepção. Exercida, majoritariamente, desde o século XIX, a crítica teatral brasileira foi sendo tratada como um vestígio do espetáculo, registro ocasional de uma opinião específica, ganhando estatuto de uma fonte para o conhecimento de uma recepção particularizada de uma realidade teatral. (TORRES, 2016, p. 84)

Concordando ou discordando delas, o que não se pode fazer é desprezá-las porque, efetivamente, contribuem para a construção de um capítulo da história do teatro. No entanto, é preciso acessá-las com cautela e rigor de análise, encarando-as sempre como um testemunho da cena a partir de um ponto de vista pessoal (ainda que muitas vezes o crítico tente captar a apreensão e receptividade do público comum).

A crítica teatral é um documento de recepção do espetáculo, um registro deixado à posteridade, muitas vezes o único documento de que dispomos para a reconstituição [mesmo parcial, acrescento] de uma cena. Ainda segundo [a historiadora Tania] Brandão, “com relação aos textos de jornais – tantas vezes desqualificados por pesquisadores em função de sua condição de redação apressada – o historiador do teatro necessita superar todo e qualquer juízo de valor eventual, seja positivo, seja negativo”. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 55)

Já que a historiografia se faz com muitas vozes, um profissional preocupado com o seu ofício vai tentar obter as mais diversas fontes para confrontá-las e, assim, delinear uma possível história do teatro, que não é dona da verdade e também se apresenta como uma construção, com escolhas e apontamentos do próprio pesquisador. Se tudo que fazemos traz o nosso olhar, o nosso ponto de vista, não dá para desprezarmos as críticas que foram escritas – mesmo que redigidas em tão pouco espaço de tempo e linhas disponíveis, muitas vezes ao calor ainda do espetáculo visto, como no período em que os jornalistas tinham que sair correndo da casa de espetáculos para preparar sua opinião num jornal prestes a fechar a edição do dia seguinte –, porque elas também revelam posições e nos dão pistas dos acontecimentos daquele presente que hoje já é passado. E por que não aproveitar o arsenal crítico produzido por tantos em momentos, localidades e espaços tão diferenciados?



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Oficialmente, a crítica de teatro no Brasil existe desde o século XIX, quando o movimento teatral expandiu-se no Rio de Janeiro, a então capital do país, fortalecendo a atividade nas casas de espetáculos. O campo da crítica, então, foi de fundamental importância para consolidar ali o sistema teatral, mas a escrita de quase todos os resenhistas ainda tinha um caráter diletante. Somente a partir de uma nova mentalidade de formação universitária, como aconteceu em São Paulo em meados da década de 1940, sob a influência de professores franceses que compunham o departamento de Filosofia da USP, pôde-se fazer um exercício crítico de caráter bem mais analítico e especializado, com mais espaço para a reflexão, com conceitos e diretrizes muito claras.

É isto o que nos ensinam os livros da História do Teatro “Brasileiro”. Mas há um detalhe bem importante e pouco ressaltado: não existem outros críticos para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, os dois únicos lugares citados reiteradamente em todas as publicações de referência na área? Ou ainda que tenhamos produções teatrais em outros territórios Brasil adentro, é inexistente, vazia ou inoperante a reflexão crítica teatral para além daqueles dois polos de produção cultural? Isto significa que a História do Teatro “Brasileiro”, e conseqüentemente a da crítica teatral, está centrada numa única e determinada área geográfica do país?

Ninguém nega a importância daquelas duas capitais como centros de poder econômico, político e cultural e que puderam contar com profissionais que abriram espaço à reflexão crítica sobre o teatro nas páginas de jornais e revistas com volumosa produção. E ampliando ainda mais a consolidação das suas obras, críticos e teóricos influentes como Décio de Almeida Prado e Sabato Magaldi, por exemplo, atuaram também como professores da disciplina “História do Teatro Brasileiro” em universidades e escolas importantes e, mais, como os próprios construtores dessa historiografia que ganhou projeção pela qualidade das suas investigações. Estava assim consolidada a tradição a partir da qual seriam escritas as demais histórias dos nossos palcos.

Foram eles também que demarcaram estilos, instituíram marcos, definiram o que era o bom e o mau teatro, daquele que lhes interessava registrar (e, conseqüentemente, excluir) das publicações tornadas referências, adotadas por todos os cursos de teatro, acadêmicos ou não, no Brasil. Circunscritos àquela região privilegiada de Cultura, com suas exclusividades não só da criação artística a ganhar projeção nacional, mas da própria produção de conhecimento sobre, não puderam ou não quiseram prestar atenção àquilo que estava além dos seus limites, à margem, periféricamente resistindo. É desse teatro esquecido ou propositadamente invisibilizado que faço parte e, como historiador e pesquisador teatral pernambucano, não posso permitir que tanta história continue sepultada nas páginas amareladas de jornais.

Óbvio que estou tratando de uma imposição à inferioridade que não aceito, àquilo que é taxado de improdutivo, desqualificado, provinciano. Partindo de um modelo e centradas num



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

só lugar, tais histórias do teatro “nacional” representam essa exclusão aos demais, sem fazer referência à imensidão deste país, regiões com seus contextos às vezes tão diferenciados. Como contribuição à expansão da percepção de nacionalidade para além de um centro privilegiado, minha prática deixa de ser monolítica – primando pela cultura teatral de um modo só – e abre-se à pluridiversidade teatral do Brasil, porque acredito que não temos apenas uma única História do Teatro Brasileiro, e sim, várias Histórias do Teatro Brasileiro.

Neste sentido, a escrita do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2004, p. 15), ao discorrer sobre a lógica da “monocultura do saber e do rigor do saber”, nos adverte: “Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura”. É contra esse critério absoluto que me oponho. Afinal, além de fazerem uma classificação normativa e hierárquica em suas historiografias do teatro “brasileiro”, na qual gêneros do teatro popular e musicado, por exemplo, foram relegados a um plano inferior ou encontram-se massacrados como um teatro de qualidade menor, aqueles autores, ainda que tenham meu respeito como pensadores do teatro, não deixaram de criar diferenças e inventar distinções, não só geográficas, mas também estéticas, reafirmando uma colonização espacial e estilística inegável.

Observando as obras que se tornaram referências para quem estuda a História do Teatro ‘Brasileiro’, de maioria esmagadora centradas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, fica evidente que nenhum daqueles pesquisadores se mostrou imune aos critérios e às reflexões uns dos outros. O processo histórico instaurado por suas escritas virou, então, padrão a ser seguido e claro que legitimam uma visão de poder daqueles que se deram ao direito de falar e escrever em nome de um país, como se fôssemos um bloco só, sem particularidades e características próprias. Esta trama discursiva permitiu ainda aflorar uma visão homogênea e depreciativa sobre o restante do país, quando este é minimamente lembrado.

Tal lógica coloca no bojo da questão conceitos como progresso, modernização, desenvolvimento e globalização, mais uma vez marcando a não-existência da maioria “ao descrever como atrasado (pré-moderno, subdesenvolvido, etc.) tudo o que é assimétrico em relação ao que é declarado avançado” (SANTOS, 2004, p. 15). Ou seja, é como se todo o restante do país estivesse inserido numa não-contemporaneidade do contemporâneo, numa subalternidade latente, já que estamos aquém do que se produz no “eixo”. Tudo isso revela assimetrias dos tempos históricos entre a matriz cultural e as províncias (termo assumido muitas vezes, infelizmente, até por quem ali está, sem contextualizar sua própria realidade e as práticas em que opera), basta vermos que a referência ao “teatro regional” ou “teatro local” é tudo o que se encontra além do centro, com este cunhado sempre como “O” teatro brasileiro, relevante, avançado, superior, produtivo e global.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Ao defenderem certa lógica nas suas construções de escrita, inegavelmente aqueles autores deixaram transparecer a crença de que existia um teatro modelo a ser copiado por sua “originalidade”. Em contrapartida, o local ou regional assumiu o tônus do ignorante, do inferior ou do “vácuo”, o que não deixa de ser uma forma social de inexistência à história do teatro no nosso país. As lacunas intencionais são reflexo disso. “Há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível”, diz Boaventura de Sousa Santos (2004, p. 14). A minha proposta não é lançar uma ruptura com aquelas obras de referência para aboli-las de vez, mas abrir uma investigação de outras possibilidades, como acréscimo ao conhecimento sobre o teatro verdadeiramente nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Fórum Social Mundial: Manual de Uso**. Originalmente publicado em Madison, 2004. Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

TORRES, Walter Lima. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TORRES, Orleni. A Comicidade nas Aulas-Espetáculo de Ariano Suassuna. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Elza Maria Ferraz de Andrade; orlenitorres@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9754-2257>

RESUMO: O presente trabalho busca investigar a manifestação do cômico nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna. A partir da análise de três eventos é possível perceber a presença de vestígios de uma estrutura dramática na elaboração de tais aulas, compostas por mecanismos de comicidade. Tomando as aulas-espetáculo como última manifestação artística do autor, nota-se um viés autobiográfico e documentário, evidentes na exposição de histórias de sua vida pessoal e profissional, que se manifestam como piadas e causos cômicos dentro de sua performance. Desta forma, propõe-se detectar e analisar as técnicas cômicas – advindas de Teorias do Riso - utilizadas por Ariano Suassuna na elaboração das suas aulas-espetáculo

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Aula-espetáculo; Comicidade; Teorias do Riso.

ABSTRACT: This project seeks to investigate the manifestation of the comic in the show classes of Ariano Suassuna. From the analysis of three events, it is possible to notice the presence of traces of a dramatic structure in the elaboration of such classes, composed of comic mechanisms. Taking the show-classes as the author's last artistic manifestation, there is an autobiographical and documentary bias, evident in the exhibition of stories of his personal and professional life, that manifest themselves as jokes and comic causes within their performance. Thus, it is proposed to detect and analyze the comic techniques - derived from Laughter Theories - used by Ariano Suassuna in the elaboration of his show-classes.

Keywords: Ariano Suassuna; Show-Class; Comicity; Laughter Theories.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

Orleni Torres

O ENCANTAMENTO / INSPIRAÇÕES CÔMICAS DE ARIANO SUASSUNA

Por outro lado eu fico muito satisfeito quando eu vejo vocês achando graça do que eu digo, porque desde menino, eu quando era menino tinha dois encantamentos, um era a leitura (...) o outro encantamento era o circo, o circo, olhe vocês não imaginam, bastava dizer: "o circo chegou!", o mundo já ficava melhor. E no circo eu tinha uma admiração enorme pelo mágico e pelo palhaço, vocês já viram que coisa boa é o mágico e que coisa boa é o palhaço? (SUASSUNA, 2013, 20'56'')

Ariano Suassuna teve sua primeira infância marcada pelas lutas e perseguições políticas da Revolução de 30, que culminaram no assassinato de seu pai, João Suassuna - então Deputado Federal pela Paraíba- no dia 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro. Segundo Newton Júnior (2000) após três anos da morte do patriarca, a mãe de Ariano se fixa com os filhos em Taperoá, cidade paraibana localizada no Sertão dos Cariris Velhos. É nesta pequena cidade que o autor assiste ao seu primeiro desafio de viola, à primeira "peleja" de cantadores, conhece o Mamulengo¹, ¹vai à escola pela primeira vez, lê seu primeiro livro, seu primeiro folheto de cordel, tem contato com todo tipo de gente - personagens em potencial que farão parte de sua obra. Encontra o Circo, onde pode ter o primeiro contato com encenações teatrais, apresentações musicais e de cultura popular, e, em contrapartida com artistas circenses - atores, atrizes e bailarinas, além dos palhaços e dos mágicos.

Voraz leitor desde quando foi alfabetizado, Ariano desfrutou da rica biblioteca deixada por seu pai e entrou em contato com o universo do fantástico. Em paralelo à paixão pela leitura, era nutrida uma imensa admiração pelo circo. Quando menino tentou se tornar palhaço e fugir com uma trupe circense, porém foi interrompido por sua mãe. Para o autor, o mundo é parecido com um circo, onde são expostas comédias e tragédias da existência humana. A figura do circo é de extrema importância para toda a estética da obra teatral suassuniana, uma vez que a

1 Teatro de bonecos, divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas ou cômicas por meio de bonecos em um pequeno palco. CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 9 ed. São Paulo: Global, 2000.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

frustração de não ter podido fugir com o circo o faz decidir por ele mesmo fundar seu próprio, “erguido não com lona, estacas de ferro ou madeira, mas com imagens sugeridas pelo milagre da palavra, um circo erguido através da Arte e, sobretudo da Literatura” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p.28).

Para Suassuna (1977) o Circo é uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a Terra. Deus seria o dono do circo e no palco do mundo desfilariam os rebanhos de diversos bichos, entre os quais se destacaria o grupo dos humanos – “reis, atores, trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós”. Mais do que as apropriações e transposições feitas pelo autor, do circo para o teatro e, especificamente a comicidade circense posta por ele na cena teatral, Ariano Suassuna utiliza o circo como um arcabouço de uma forma diferente de enxergar o mundo.

(...) A visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez vem há a revelar melhor. (SUASSUNA, 1977, p. 3).

Os circos sertanejos, de caráter extremamente popular, marcados na memória da infância do autor, são acompanhados por sua afeição ao Romanceiro Popular Nordestino, à leitura. Já na Faculdade de Direito do Recife, Ariano e alguns colegas de curso são liderados por Hermilo Borba Filho² na retomada das atividades do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), que Segundo Newton Júnior (2000) propunha uma dramaturgia direcionada para a pesquisa em prol de um teatro brasileiro novo, de raízes nordestinas e populares. Ariano entra em contato, pela primeira vez, com a obra do dramaturgo e poeta espanhol Federico García Lorca³, escritor erudito que embasava toda sua arte nas fontes da Cultura Popular Espanhola, mais precisamente do Romanceiro Popular Ibérico. Tendo Lorca como exemplo, Suassuna passa a perceber que o estudo da Poesia Popular poderia ser (e se torna) a matéria prima para a elaboração de suas peças teatrais.

Como o presente trabalho busca ater-se à manifestação da comicidade como estrutura dramática, nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna e tendo em vista que: tais aulas são sua última manifestação no campo das artes cênicas e, mais ainda, detectando-se traços biográficos em sua fala, pode-se chegar a uma proposição de que as aulas-espetáculo são resultado de

² Hermilo Borba Filho (1917-1976) foi escritor, crítico literário, jornalista, dramaturgo, diretor, teatrólogo e tradutor. Bacharel em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito do Recife, tornou-se um nome fundamental do teatro brasileiro, tendo escrito e publicado sete romances, três livros de contos, duas novelas, doze pesquisas e ensaios e mais de uma dezena de traduções. Disponível em <http://www2.recife.pe.gov.br>.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

uma longa experiência acumulada, de suas memórias.

Para Soler (2010, p.27) “a memória nos liga ao que somos; fruto dos momentos do passado assenta-se na experiência adquirida e nos conhecimentos que nos foram transmitidos”. Desta forma, é possível pensar que a comicidade presente nas aulas-espetáculo tem sua origem no universo da Cultura Popular em que Ariano Suassuna esteve imerso desde a infância: ao circo (e em tudo que lá é apresentado, com destaque para a figura do palhaço), bem como em obras da Literatura de Cordel, pertencentes, por exemplo, ao Ciclo Satírico³ (cômico e picaresco), ao Mamulengo, aos cantadores, e, inevitavelmente por toda sua obra dramática cômica.

Ocorre que as peças teatrais cômicas de Suassuna não foram as primeiras a surgir. Ele era um autor de tragédias, a saber: “Uma Mulher Vestida de Sol” (1947), “Cantam as Harpas de Sião” (1948), “Os Homens de Barro” (1949) e “Auto de João da Cruz” (1950) – esta última era considerada pelo autor como um drama sacramental. O surgimento de uma dramaturgia cômica na obra suassuniana ocorre quando o autor volta à Taperoá, em 1950, motivado por uma enfermidade pulmonar. Logo em 1951 escreve e realiza a encenação (com mamulengos) de um entremez⁵ “Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito”. Segundo Newton Júnior (2000) esta peça é de grande importância para a obra do dramaturgo, uma vez que será usado como núcleo inicial de uma comédia maior “A Pena e a Lei” (1959) e é a primeira incursão de Suassuna pelo campo do cômico. Após a produção de uma última e premiada tragédia, “Arco Desolado” (1952), inspirada na obra “A Vida é Sonho” (1635) do autor espanhol Calderón de La Barca, seguem somente comédias: “Auto da Compadecida” (1955), “O Casamento Suspeitoso” (1957), “O Santo e a Porca” (1957), “A Pena e a Lei” (1959) e “Farsa da Boa Preguiça” (1960). Mesmo sendo Ariano Suassuna um dramaturgo já conhecido e respeitado em Pernambuco, por suas peças teatrais (tragédias) e poemas escritos até 1950, foram de fato as comédias que deram fama ao dramaturgo.

Pode ser que o sério – muito presente no início da construção da dramaturgia de Suassuna venha de resquícios de uma consideração medieval do riso. Para Bakhtin (1987, p. 63), na Idade Média o tom sério se afirmou como a única forma que permitia expressar a verdade, o que representa o bem e toda a sorte do que é considerado importante. Alberti (2002, p. 68) reflete que nos textos teológicos medievais o riso passa a distinguir o ser humano não só dos animais, mas também de Deus. Observando atentamente não se ouvem risos em celebrações religiosas; os alunos são repreendidos (muitas vezes) ao rirem; não é comum rir em velórios, em repartições públicas, empresas, reuniões de negócios. Talvez a seriedade fosse importante



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

para o jovem dramaturgo se impor como escritor de qualidade. Fato é que mesmo em uma tragédia, como “Uma Mulher Vestida de Sol” (1947), o dramaturgo insere situações ligadas ao cômico, inserindo uma dupla de personagens “Juiz” e “Delegado” com enorme apelo risível como os personagens “Canção” e “Gaspar” de “O Casamento Suspeitoso” (1957) e “João Grilo” e “Chicó”, de “Auto da Compadecida” (1955). O risível já escapava a Ariano Suassuna.

O presente estudo não tem a pretensão de revisar todo o Teatro cômico suassuniano, peça por peça, mas buscar em primeira linha, entender o ambiente cômico que possibilitou o surgimento de uma aula (que também é espetáculo) tão inclinada ao riso e, que pretendo considerar o clímax de sua carreira. A partir da auto-declaração de Ariano Suassuna como Palhaço e Dono do Circo, em que ele assume uma alteridade – se aproxima do ator e do contador de histórias - podemos pensar em tratá-lo como tal, que trabalha um personagem, em um ambiente dicotomizado (palco-plateia), com um texto previamente definido (porém não linear e orgânico).

Bom, quem leu ou assistiu no teatro sabe que no *Auto da Compadecida* o autor é representado por um palhaço, eu pedi pra que o autor fosse representado por um palhaço, porque eu queria realizar aquela minha vocação; pois bem, então eu nunca fui, tô sendo agora, tá certo? Esse grupo que eu criei, eu batizei de *Circo da Onça Malhada*, e o palhaço sou eu, não abro mão pra ninguém, tá certo? Eu sou o palhaço e sou o dono do circo. (SUASSUNA, 2013, 25’08’)

Dentro dessa estrutura cênica é possível pinçar e analisar técnicas cômicas ou leis cômicas ou fórmulas cômicas, pensadas e utilizadas ao longo dos séculos com o objetivo de fazer brotar o riso. As aulas-espetáculo parecem representar, para além de um compromisso firmado por Ariano Suassuna enquanto gestor público de cultura de Pernambuco ou como palestrante por várias regiões do Brasil, uma biografia do dramaturgo apresentada em um solo cômico documentário – estrelado por ele mesmo.

Para serem utilizadas como material de referência foram transcritas três aulas-espetáculo ocorridas em: 30 de abril de 2011 no Teatro do SESC Vila Mariana, São Paulo-SP; 18 de abril de 2012 na inauguração do auditório Mozart Victor Russomano do Tribunal Superior do Trabalho em Brasília-DF; e 27 de junho de 2013, na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília-DF. Possibilitando o apoio no conhecimento da parte biográfica e profissional de Ariano Suassuna, serão trazidas à baila três entrevistas com os seguintes senhores: Alexandre Nóbrega – genro do dramaturgo e produtor das aulas-espetáculo; Carlos Newton Júnior – professor da Universidade



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Federal de Pernambuco, ex-aluno do dramaturgo e autor do livro "O Circo da Onça Malhada – Iniciação à Obra de Ariano Suassuna" (Editora Artelivro, Recife-PE, 2000); e Inez Viana atriz, diretora e produtora teatral e cinematográfica, amiga do dramaturgo e executora de trabalhos dele e sobre ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9 ed. São Paulo: Global, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Circo da Onça Malhada – Iniciação à Obra de Ariano Suassuna**. Recife: Artelivro, 2000.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Aula-espetáculo apresentada no Teatro Nacional de Brasília-DF**, 27 de jun. 2013.

SUASSUNA, Ariano. O Teatro, o Circo e Eu. **Folha de S. Paulo**, 23 out. 1977.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

XAVIER, Roger. Os Comediantes: A Gênese e a Estreia da Primeira Temporada de Arte (1940). PPGAC/UNIRIO; HHTA; Mestrado Acadêmico; CNPq; Tania Brandão; dossie.oscomediantes@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-3803-0139>

RESUMO: Os Comediantes foi um conjunto teatral amador considerado um dos principais precursores do processo de modernização do teatro brasileiro. Criado em 1938, o grupo só encontrou condições para realizar a sua primeira temporada de arte no início dos anos 40, graças a um auxílio financeiro concedido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Nesse sentido, essa comunicação visa apresentar a gênese do grupo Os Comediantes e o esforço de construção de sua identidade artística, primeiro como fato de imprensa e a posteriori em cena. As principais fontes para esta pesquisa provêm basicamente do Centro de Documentação e Informação (CEDOC/Funarte) e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: Os Comediantes; Teatro Brasileiro Moderno; Associação dos Artistas Brasileiros; Serviço Nacional de Teatro; Temporada de arte.

ABSTRACT: Os Comediantes was an amateur theatre company considered one of the main precursors of the brazilian theatre modernization's process. Created in 1938, the company only had gotten conditions to realize its first season theatre in the early 1940s, largely as a result of a financial support by the Serviço Nacional de Teatro (SNT). In this sense, this study aims to present Os Comediantes' genesis and the effort to build their artistic identity, firstly as a fact in the press and a posteriori on the scene. The main sources utilized in this research come basically from the Documentation and Information Centre (CEDOC/Funarte) and from the National Library's Hemeroteca Digital.

Keywords: Os Comediantes; Modern Brazilian Theatre; Associação dos Artistas Brasileiros; Serviço Nacional de Teatro; Premiere Season.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

OS COMEDIANTES: A GÊNESE E A ESTREIA DA PRIMEIRA TEMPORADA DE ARTE (1940)

Roger Xavier

O que sabemos sobre o grupo Os Comediantes? Ouso afirmar que muito sobre a história do conjunto, desde a sua gênese até a sua tentativa fracassada de profissionalização, permanece ainda às sombras da noite de 28 de dezembro de 1943. Esta data, como sabemos, refere-se à primeira montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, direção do polonês Ziembinski e cenografia de Santa Rosa. Segundo Sábato Magaldi, o fato foi um divisor de águas, pois assinala o “aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil” (1960, p. 207).

Em estudos mais recentes, como os de Tania Brandão (2009) e Fabiana Fontana (2016), ratifica-se que o grupo Os Comediantes, até hoje, não foi contemplado com estudos monográficos que desvendassem em profundidade o sentido particular do conjunto. Esse argumento parte do pressuposto de que os depoimentos se constituíram como a principal fonte historiográfica sobre o grupo Os Comediantes, graças a uma iniciativa do Serviço Nacional do Teatro (SNT), nos anos de 1970 (VERTCHENKO, 2019). Com a finalidade de “iniciar uma série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro” (MIRANDA, 1975, p. 3), o número 22 da revista *Dionysos* – edição dedicada aos Comediantes – compila um conjunto de narrativas memorialísticas escrita pelos próprios integrantes. Outra publicação na somatória dessa iniciativa institucional foi a coleção *Depoimentos*, com entrevistas extensas com Sadi Cabral, Luiza Barreto Leite, Nelson Rodrigues e outras personalidades, também publicado em 1975. Desde então, observa-se, com exceção dos principais críticos teatrais modernos que assumiram para si a responsabilidade de historiografar o teatro brasileiro, toda a fortuna bibliográfica posterior à política de publicações do SNT orbita em torno das mesmas fontes documentais: as narrativas de memória.

Nesse sentido, o levantamento na Hemeroteca Digital e os documentos de arquivos administrativo locados principalmente no Centro de Documentação e Informação (CEDOC/Funarte), contribuem para preencher as lacunas dessa história. Ou mais: permitem estabelecer a história do grupo a partir de conceitos e metodologia de pesquisa afinados com procedimentos históricos mais densos do que a análise, registro ou citação de memórias e depoimentos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

UM POUCO DE HISTÓRIA

Em 1938, *Os Comediantes* surgiu dentro do contexto das atividades da Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio de Janeiro. Essa Associação, a grosso modo, era formada principalmente por artistas plásticos de alto renome e figuras da elite carioca interessados em artes. Entre as diversas atividades da associação, em especial no esforço de incentivar a arte dramática, promoveu diversos concursos teatrais.

De acordo com Gustavo Dória (1975), um desses concursos havia resultado em primeiro lugar *Os Independentes*, dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho, ao apresentar um espetáculo formado por quatro peças de um ato. Entre o elenco, destaca apenas os nomes de Margarida Bandeira Duarte e Luiza Barreto Leite e afirma que, após a positiva repercussão do espetáculo vencedor em alguns jornais, Celso Kelly (então presidente da AAB) animava-se com um velho sonho: criar um grupo teatral próprio da Associação. Todavia, Luiza Barreto Leite, uma das fundadoras do grupo, apresenta outra versão dessa gênese, a saber:

Foi quando o presidente da Associação Brasileira de Artistas resolveu formar dois departamentos que não existiam: Teatro e Cinema. Isso foi em 1938, e convidou para organizar o Departamento de Teatro nós três - Santa Rosa, Jorge e a mim - que representaríamos a 'ala jovem' e, ao mesmo tempo, convidou todos os *grandes empresários de teatro no Brasil* (LEITE, 1987, p. 424, grifo nosso).

A versão de Luiza parece aproximar mais dos fatos ou, ao menos, das ocorrências encontradas na Hemeroteca Digital. Em divulgação no jornal *Correio da Manhã*, no dia 13 de abril de 1938, a Associação dos Artistas Brasileiros noticia a inauguração da Comissão de Teatro e Cinema, sustentado pela declarada finalidade de "desenvolver suas atividades à semelhança do que faz em todas as demais artes". Também é divulgado os membros dessa comissão artistas como Hugo Adami, Raul Pedrosa, Humberto Mauro, Magalhães Junior, Miranda Netto, Roberto Assumpção de Araújo, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Olavo de Barros. Se por um lado existiu a "ala jovem", por outro existiu o que podemos designar de "ala conservadora" do teatro brasileiro, constituída por Magalhães Júnior, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Olavo de Barros.

Na semana seguinte, no dia 20 de abril, o *Correio da Manhã* publica o respectivo programa na voz do pintor Raul Pedrosa, vice-presidente da AAB. Sobre o teatro, Pedrosa confirmou a realização de seis conferências. Divulgando apenas o tema de duas palestras, chama nossa



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

atenção para a conferência de Celso Kelly titulada Os Comediantes. Infelizmente, ainda não foi possível assegurar sobre o que efetivamente versava Kelly: seria sobre o suposto agrupamento ou sobre o conceito moderno de atuação? Vale ressaltar que a primeira conferência tratava-se sobre o “Problema do autor e do intérprete” a cargo de Joracy Camargo.

O que se pode assegurar, até então, é a diversidade da composição dos membros da Comissão. Mais adiante em seu depoimento, Luiza revela o seu temperamento diante das relações internas entre os membros da comissão:

Todos os grandes escritores, que eram também os empresários e ‘donos’ do teatro brasileiro, eles escreviam peças e empresariavam. Logo na primeira reunião, nós, os jovens, tínhamos idéias totalmente diferentes das deles, mas eles eram os ‘papas’ do teatro. Começamos a divergir mas não nos atrevíamos a falar e quando já estávamos nos acotovelando eu resolvi falar e ‘botar os pingos nos is’, dizendo que não era nada daquilo o que nós pretendíamos fazer e que a Associação não podia fazer um teatro profissional baseado em quem ganhava mais. [...] Aí, houve o racha. O Oduvaldo Viana, pai, achou que eu tinha toda a razão e o próprio Joracy Camargo também disse que eles não tinham nada a fazer, que nós ficássemos os três (LEITE, 1987, p. 424-5).

Essa versão, embora um pouco distante da versão oficial de Gustavo Dória, comprova que o grupo surgiu dentro da Associação dos Artistas Brasileiros, mas graças a disputa de ideias e princípios artísticos.

A aparição do grupo Os Comediantes e consecutivamente de suas intenções na imprensa carioca era uma preocupação de Luiza Barreto Leite desde a criação do grupo no interior da Comissão de Teatro e Cinema, na AAB. Publicado no jornal *A Noite* em 26 de março de 1939, Luiza escreveu uma crônica visando, a partir de um exame retrospectivo da produção teatral do ano anterior, responder à pergunta: “a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?” Nessa crônica, a autora expõe a dificuldade de implantar uma nova prática teatral sob o signo do moderno em razão das experiências do ano de 1938. Para Luiza,

O teatro, para ser teatro, deve existir em função de si mesmo, para cumprir a sua verdadeira missão, independente de valores individuais e figuras centrais. O mérito do espetáculo deve repousar no conjunto e não no intérprete do primeiro papel; é preciso que, si esse intérprete faltar no dia da estréia, o espetáculo nada sofra com isso, e que no dia de sua morte o conjunto lamente apenas a morte de um colega e não a



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

dissolução de uma companhia.

É lícito afirmar que a produção teatral carioca à época passava longe de uma prática baseada na relação harmônica de todos os elementos plásticos da cena e, em especial, dos atores. Sem desmerecer a grandiosidade de astros e estrelas como Dulcina de Moraes, Ítala Ferreira e Procópio Ferreira, aponta que a lógica do estrelato semelha a natureza de anúncios luminosos, “que acendem e apagam tão repetidas vezes que acabam por cansar os olhos”.

Mais adiante, Luiza relembra a estreia de *Romeu e Julieta*, do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, como um sinal de esperança. Embora reconheça que o TEB foi “além de todos os limites da audácia”, partindo do pressuposto de que o elenco era formado de um grupo de amadores inexperientes e os recursos financeiros eram insuficientes, acredita Luiza que todos que assistiram ao espetáculo do dia 28 de outubro de 1938 “saíram do teatro *mais ou menos* entusiasmados e convencidos de que estavam realmente lançadas as bases do Teatro Universitário no Brasil”. Ou seja, parece sugerir certo ressentimento pelo simples fato do TEB ter estreado antes que Os Comediantes.

Na esteira dessa crônica, Luiza Barreto Leite relembra o leitor que, “além dessa iniciativa de amadores, o ano de 1938 deu-nos uma outra, que até agora não encontrou oportunidade de aparecer perante o público, mas que possivelmente apresentará uma temporada no corrente ano”, ou seja, em 1939. Continuando a crônica, Luiza tece consideráveis parágrafos sobre Os Comediantes, associando o seu projeto como solução do teatro nacional. Vale resumir considerando que: o grupo Os Comediantes surgiu em meio a tensões internas na Comissão de Teatro e Cinema, da AAB, e permaneceu todo o ano de 1938 submersa em condições de impossibilidade para efetivamente existir nos palcos.

OS COMEDIANTES E O ESTADO

No final dos anos de 1930, a cena teatral carioca permanecia ainda submersa em comédias de costumes e teatros de revistas – ambos os gêneros considerados pejorativamente como teatro digestivo e alvo de justificativas para a suposta “crise do teatro nacional” que se arrastava desde meados do século XX. O que se percebe é que, às margens do teatro comercial, couberam ao amadorismo teatral o papel de reformulação do nosso teatro, sobretudo durante o Estado Novo, quando as verbas concedidas pelo recém-criado Serviço Nacional de Teatro (SNT) foram responsáveis pela viabilização de grande parte das atividades dos conjuntos amadores,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

entre eles, Os Comediantes.

A primeira temporada de arte proposta por Os Comediantes recebeu a quantia de 10.000 mil réis do SNT, em 1939. Previsto para estrear em 27 de dezembro do respectivo ano, o grupo engendrou uma forte campanha de divulgação diária da sua temporada nos principais jornais cariocas, em especial em *A Noite* e *Diário de Notícias*. É lícito reconhecer tentativas de consagração prévia dos espetáculos ao designá-los como “récitas de eleição” e garantir ao leitor que a temporada “está despertando o mais vivo interesse”, etc.

Todavia, a temporada foi adiada por quatro vezes, o que sugere despreparo e pouco comprometimento com os prazos. Inclusive, o repertório só foi divulgado na imprensa dois dias após o dia previsto para o início da temporada – 27 de dezembro. Estava previsto *Uma mulher e três palhaços* de Marcel Achard, *Capricho* de Alfred Musset, *A morte alegre* de Evreinouw e *A verdade de cada um* de Luigi Pirandello, porém apresentaram somente duas montagens.

Foi no dia 15 de janeiro de 1940 que *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello traduzido por Brutus Pedreira e direção de Adacto Filho marcou em definitivo a estreia de Os Comediantes. A crítica de Manuel Bandeira, publicada no jornal *O Globo* em 17 de janeiro, é sintomática na elucidação da recepção do público:

“Dado o critério adoptado na distribuição de convites, só nos foi possível assistir ao primeiro acto da peça, visto que no intervallo para o segundo acto as nossas cadeiras foram occupadas por outros convidados. A superlotação do theatro e a falta de número das localidades (uma innovação prejudicial e absurda em theatro) crearam a desagradável situação de nos afugentar do Gymnastico. De pé, com o calor que fazia, era impossível assistir ao espectáculo. Fica porém aqui registrada a estréa dos “Comediantes” e um elogio geral à maneira pela qual conduziram o único acto que conseguimos ver, da última fila de balcões” (BANDEIRA..., 1940).

Uma semana após a estreia de Pirandello, sucedeu a estreia de *Uma mulher e três palhaços*, também no Teatro Ginástico. Visto o fato de que não houve nenhuma repercussão sobre as demais peças programadas para a temporada, uma crítica de autoria anônima publicada no *Correio da Manhã* (24.01.1940) denuncia que a peça ainda precisava de muitos ensaios para então subir à cena.

O que se observa, desde a sua gênese até a sua estreia, é um esforço nítido de construção de uma identidade artística muito veiculada na imprensa carioca, em especial no jornal *A Noite*. O desejo de concretização de uma ideia atravessou um período de impossibilidades até



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

conseguir auxílio financeiro estatal para realizar sua primeira temporada de arte. Vale ressaltar que, se debruçando nos processos administrativos do SNT, Os Comediantes não prestou contas ao órgão em relação aos gastos e ao descumprimento do repertório anunciado. Se por um lado informações de caráter administrativo costumam ser negligenciáveis, a história de Os Comediantes atesta sua contribuição para entender os modos de produção, bem como as tensões entre as práticas e as representações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DÓRIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FONTANA, Fabiana S. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

LEITE, Luiza Barreto. Entrevista. *In*: FUSER, Fausto. **A Turma da Polônia na renovação teatral brasileira**. 1987. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Os Comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 32-45, São Paulo, 2018.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

HERZOG, Thiago. Voltar para o Yiddishland - O Teatro Yiddish no Brasil. PPGAC UNRIO; HHTA; Doutorado Acadêmico; Tania Brandão; CAPES; thiherzog@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2634-3610>.

RESUMO: O trabalho pretende investigar, mesmo que somente de forma inicial, a experiência do teatro yiddish no Brasil e sua importância para a prática comunitária, em suas duas formas, amadora e profissional. Por meio de uma análise crítica tanto de suas formas internas, como espaço de prática de memória, de resistência cultural e de diversão; como de suas formas externas, baseadas na produção de um teatro de arte realizado pelos grupos da esquerda judaica e de um teatro profissional calcado no sistema de "starismo" e na itinerância, busca-se compreender esta experiência como fundamental para manutenção identitária dos judeus do leste europeu em nosso país.

Palavras-Chave: Judeus, Yiddishkayt, Teatro Yiddish Amador, Teatro Yiddish Profissional, Imigração Judaica

ABSTRACT: The work intends to investigate, even superficially, the Yiddish theater experience in Brazil and its importance for a community practice, in its both amateur and professional forms. Through a critical analysis of its forms, as a space for memory practice, cultural resistance and fun; as its external forms, based on the production of an art theater performed by the groups of the Jewish left, and a professional theater based on the system of "star system" and itinerancy, trying to understand this experience as fundamental to the identity maintenance of the eastern European Jews in our country.

Keywords: Jews, Yiddishkayt, Amateur Yiddish Theater, Professional Yiddish Theater, Jewish Immigration.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

VOLTAR PARA YIDDISHLAND: O TEATRO YIDDISH NO BRASIL

Thiago Herzog

Sendo o Brasil uma periferia judaica nas Américas (lembrando que os grandes centros, pela quantidade, pela dinâmica comunitária e pelo enriquecimento, eram Buenos Aires e Nova Iorque), nos tornamos, também, parte da periferia do teatro yiddish.

Se a fragilidade desse teatro era notável nos grandes centros, embora houvesse práticas mais arrojadas entre as melhores companhias comerciais americanas e de teatro de arte europeias, principalmente russas e polonesas, na periferia tivemos pouco contato direto e em continuidade com esse teatro com maior acabamento, por aqui a situação era ainda mais delicada.

O teatro yiddish no Brasil que existiu, com registros, desde 1910, pode ser dividido em três tipos segundo sua prática, o teatro amador institucional realizado para os membros internos, o teatro profissional e o teatro amador institucional realizado para apresentação a toda comunidade judaica (Ver FALBEL, Nachman).

O primeiro, o mais comum, se apresentava nos inúmeros clubes, sinagogas, escolas, bibliotecas e agrupamentos em todas as cidades onde havia judeus falantes do yiddish, seja Nilópolis, Campinas ou Rio de Janeiro.

Era como uma paixão, todos queriam participar de montagens em grupo para seus parentes, fosse de contos de Scholem Aleikhem, fossem peças de Scholem Asch ou Goldfaden, mas sempre de textos em yiddish, com muita música cantada e tocada ao vivo.

Ao observarmos isso, podemos percebermos que, além de diversão, esse tipo de produção tinha uma função, conectar o público à memória da *Yiddishland* e aos que se foram, além de se constituir como identidade cultural. Isso se dava junto a formação de círculos de leitura de literatura yiddish. Sendo essas duas práticas, a do teatro e a da leitura, as formas mais comuns de prática identitária, muito mais abrangentes do que a religiosidade ou mesmo a secularização absoluta.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Era, portanto, o gosto pela leitura e pelos jogos teatrais que unificava os falantes de yiddish. Essas montagens aconteciam principais em datas comunitárias comemorativas gerais ou específicas de um determinado grupo.

Desses grupos amadores surgiram nomes importantes para o teatro brasileiro, como Thereza Rachel e Maurício Sherman, que se divertiam nas montagens da sinagoga de Nilópolis encenando histórias e tipos yiddish.

Eram sempre montagens pobres do ponto de vista do acabamento, com poucos ensaios e materiais de cena arranjados pelos elencos, com o uso intensivo do ponto e da música ao vivo, mantendo os laços da população a partir da reprodução do que já se dava na Europa.

O teatro amador yiddish durou até 1983, tendo seu último suspiro dado pelo grupo Dina Hochman, no Clube Monte Sinai, na Tijuca, no Rio de Janeiro, dirigido por Henrique (Hersh) Blank.

O teatro profissional, por sua vez, acontecia pela articulação de produtores locais e se dava principalmente pelo sistema chamado de *starismo*. Em geral, casais de atores que viviam em Nova Iorque e Buenos Aires eram contratados por esses produtores e se juntavam a atores amadores e profissionais no Brasil, rodando em temporada, cumprindo de uma a três noites em cada lugar, apresentando peças de repertório conhecidas pelo público (normalmente as montadas pelos grupos amadores), passando principalmente pelo circuito formado por Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife. Em épocas de "vacas gordas", os artistas se apresentavam em cidades menores como Campinas e Niterói. Esther Perelman e Itzhak Deutch, Max Perelman e Guita Galina, Jacob Ben Ami, são exemplos de importantes artistas que aqui se apresentaram. (Ver RIBEIRO, Paula; WORCMAN, Susane)

Em alguns períodos tivemos companhias estáveis formadas em diferentes cidades, que acompanhavam artistas ou montavam peças sem a necessidade da contratação de "estrangeiros", cumprindo o mesmo circuito, mas sem histórias de continuidade. Companhia Israelita de Comédias, Companhia Israelita Paulista, Companhia de Artistas Israelita Unidos, Companhia de Artistas Israelita Independentes são exemplos de grupos formados nesse período.

Esta produção sofria das mesmas fragilidades já apontadas em seu período áureo na Europa, onde atores profissionais se juntavam a amadores sem preparo, com pouco dinheiro e muita criatividade para atravessar as dificuldades. Nesse teatro itinerante, o uso do ponto e a rotatividade de textos por cidades eram de larga escala, sendo, portanto, bastante "mambembe".

Mas, duas dificuldades pareceram superadas aqui. Ao invés de lugares de apresentação improvisados, os empresários alugavam os grandes teatros locais para montagens em todo o Brasil, como o Santa Isabel, em Recife, ou o Regina ou o Municipal, no Rio de Janeiro. Além



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

disso, não havia atores não falantes de yiddish.

Aliás, não havia atores nem plateia não falantes. O teatro yiddish passou totalmente invisível durante todas as décadas que existiu no país, sem considerações do público ou da imprensa local. O único espectador que não sabia yiddish, em geral, era o censor, que ia avaliar a peça.

E, usando a questão da dificuldade linguística, a censura era burlada, quando necessário com traduções falsas para as aprovações. Por outro lado, o uso da língua estrangeira aumentou a vigilância das apresentações da comunidade e dos grupos judaicos, sendo enviados sempre censores falantes de alemão ou polonês para acompanhar os ensaios.

Em cada cidade, esse trabalho tinha peculiaridades, como o patrocínio da Antártica que só valia para Recife, ou o problema do último trem que levaria os espectadores de volta ao bairro do Bom Retiro, em Porto Alegre, impedindo os espectadores de assistirem a peça até o final, ou o aluguel de roupas do acervo do Teatro Municipal e a presença luxuosa de Henrique (Saul Herz) Morelembaum, importante instrumentista e maestro radicado no Brasil, dirigindo os músicos em diversas montagens cariocas (ver exemplo de capa de libreto de partituras de uma peça do teatro yiddish na página).

Havia também no Rio uma intensa discórdia entre as polacas, as primeiras a comprar ingressos, e as famílias, que não aceitavam a presença delas. Depois de longas confusões, o balcão ficou destinado às prostitutas e a plateia às famílias, por convenção.

De qualquer forma, em todas as cidades, os espectadores queriam ver os grandes artistas que ouviam falar, saiam decorando as músicas e passavam os meses seguintes, até a chegada de um novo grupo, cantando, e sempre pedindo: "só mais um pouquinho", ao final de cada espetáculo.

Além disso, venda fiada de ingressos (nunca pagos), artistas não pagos pelos empresários e trechos de peças encenados sem créditos ao autor eram uma constância em um universo chamado de profissional mas com muitas características amadoras.

Alguns empresários importantes no período foram Wolf Vipman e Simão Buchalsky (também ator, tendo publicado sua autobiografia). Eles cuidavam da recepção dos artistas nas cidades onde estavam radicados. Mas, o maior produtor de todos no país foi o polonês Isaac (Itzhak) Lubelczyk (Ver MALAMUD, Samuel). Ele, de fato, mesmo com muitas dificuldades financeiras, foi quem colocou o Brasil, especialmente a cidade do Rio de Janeiro, na rota dos artistas internacionais. Lubelczyk tinha um assistente conhecido como *der lodjer* (o proveniente de Lodz), que vendia os ingressos na Praça Onze, espaço central da cultura yiddish no Rio de Janeiro no período. Todos corriam atrás dele para garantir os ingressos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Todo o processo parecia ser teatralizado, desde a venda dos ingressos, demonstrando a vontade dessa comunidade sempre estar interpretando. E a interpretação contínua é a de voltar para casa. É a de estar na familiaridade das ruelas do Leste Europeu. Atuar como se a imigração para o Brasil não tivesse ocorrido, para atenuar a dor de se deixar tudo para trás.

Ouvir uma notícia teatral no programa radiofônico *A hora israelita*, ou ler um anúncio sobre quem está para se apresentar em algum jornal comunitário, comprar ingressos, desejar a chegada ansiosamente, assistir ao espetáculo, comentar a cena, imitar os atores e cantar as músicas nos dias subsequentes a apresentação, eram parte da mesma experiência, a de estar em casa, no lugar da familiaridade que só a língua, suas expressões e seus tipos característicos podiam evocar.

Uma única atriz profissional do teatro yiddish radicada no Brasil, inclusive com passagens nos elencos fixos regulares deste teatro em Buenos Aires, atravessou a linha imaginária e invisível e se tornou profissional do teatro brasileiro, a polonesa Berta Loran (Basza Ajs, 1926-), em atividade até hoje.

Considerando tudo isso, podemos dizer que era um teatro do tipo antigo, calcado em interpretações convencionais, baseado em sistemas esquemáticos conhecidos pelo público, não preocupado com os questionamentos propostos pela modernidade ou pelo mercado da grande arte. Era um teatro totalmente centrado na figura das estrelas principais, responsáveis pelo sucesso ou fracasso de bilheteria, não se avaliando a qualidade estética e cênica do entorno dos artistas protagonistas.

Ao lado das encenações do profissionais aparecerem, mais tardiamente, a produção dos grupos amadores, os amadores institucionalizados que procuravam se apresentar para toda a comunidade judaica. Esses grupos tiveram seu apogeu na década de 1940.

Desses, três grupos foram os mais famosos os *Dramnkraizn* do Centro de Cultura e Progresso (depois Casa do Povo), da Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleikhem e do Centro de Cultura Israelita. Os dois primeiros, os mais conhecidos, eram clubes de esquerda e valorizavam aspectos seculares da prática comunitária.

Os três grupos foram subvencionados por sociedades de amigos de seus círculos, alugaram sempre os melhores teatros das cidades, como os produtores profissionais brasileiros, e, ainda, circularam para apresentações em outras cidades, além de sua cidade-sede.

Portanto, era um modelo de teatro subvencionado. Mas, mesmo patrocinado, vendiam ingressos para a comunidade.

Tratamos esses trabalhos como amadores porque não havia o objetivo de profissionalização



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

por parte dos artistas que participavam das produções. Trabalhavam em suas profissões não-teatrais no cotidiano e nos horários livres ensaiavam e encenavam.

Esses grupos procuravam fazer um trabalho amador mas com intensa qualidade, privilegiando as formas do teatro de arte europeu. E, foi através deles que o teatro yiddish de arte pode florescer aqui. Principalmente pelos poucos trabalhos de Jacob Rotbaum, encenador meyerholdiano, que aqui ficou por pouco tempo, retornando a Polônia, e de Zygmunt Turkow, polonês que trabalhou também no teatro brasileiro e mais tarde migrou para Israel.

Esses dois profissionais entendiam de luz, cenário, maquiagem, figurino, sonorização, interpretação, ou seja, tudo relacionado ao moderno teatro russo. E, aqui colocaram em prática, numa produção invisível para o público brasileiro, mas bastante conhecida e aplaudida por seus patrícios.

Ou seja, o trabalho de nosso personagem neste período (como em outros de sua estada) passou totalmente despercebido pelo público, pela crítica, pelos amadores e profissionais do teatro brasileiro. (Ver GUINSBURG, Jacó)

O trabalho intenso destes encenadores com os amadores, propondo fazer progredir a linha de continuidade da história do teatro yiddish entre nós se perdeu no tempo e vem sendo reconstituído aqui e alí a partir dessas fotos, desses depoimentos, cartazes e programas.

O que nos resta, então, é ouvir e contar histórias de fantasmas, que narram tudo em yiddish, a língua materna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FALBEL, Nachman. **Estrelas errantes:** Memória do teatro ídiche no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

FUSER, Fausto. **A "turma" da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski, o criador da consciência teatral brasileira?** Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 1987.

GUINSBURG, Jacó. **As aventuras de uma língua errante,** São Paulo, Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Paula; WORCMAN, Susane (Org.). **Drama & humor** – Teatro ídiche no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2013.

MESA

PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA

ENTRE SINOPSES E DEBATES: INDÍCIOS DA POLITIZAÇÃO DO CORPO DISCENTE DA UNIRIO ENTRE 2013 E 2018

Ana Karenina Riehl

O THÉÂTRE DU SOLEIL E O CINEMA: COMO A FILMOGRAFIA DA COMPANHIA ULTRAPASSA O FORMATO DE REGISTRO, ACERVO E COMUNICAÇÃO, E REVELA-SE UM PILAR NA ESTÉTICA E FILOSOFIA DE ARIANE MNOUCHKINE

Julia Carreira

UBU REI E OS PERCALÇOS DE UM PERSONAGEM MAIOR DO QUE A CENA

Livia Guedes

O TEATRO RURAL E A LONA: NOVOS RUMOS PARA AS POLÍTICAS DE CULTURA NO SUBÚRBIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Sérgio Telles

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO: PULSAR – HAPLOOS / DIPLOOS (2001)

Maria Taquechel

UM OLHAR SOBRE A ESCRITA CENOGRÁFICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO: COMPOSIÇÃO, FUNCIONALIDADE E POESIA

Carin Louro

DRAMATURGISMO SANGRENTO: RECONSTRUINDO UM CRIME NO MANICÔMIO

Raphael Cassou



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

RIEHL, Ana Karenina. **Entre Sinopses e Debates: Índícios da Politização do Corpo Discente da UNIRIO entre 2013 e 2018.** PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; CAPES; Rosyane Trotta; kareninariehl@gmail.com ; <https://orcid.org/0000-0002-0641-4912>

RESUMO: Pensando sobre junho de 2013 e seus desdobramentos, observamos uma tendência tanto para a politização quanto para a despolitização em disputa no cenário político. Proponho neste trabalho uma breve análise da relação entre esse marco histórico e o campo teatral universitário a partir do recorte das sinopses e títulos da programação do FITU- Festival Integrado de Teatro da Unirio, encontradas nos cartazes e programas de teatro entre 2013 e 2018. Busco um debate sobre as sinopses, pois entendo que são o primeiro contato do público com a obra (em certas vezes o único), principalmente quando dentro do contexto de um programa de festival. Pensar em como estas se apresentam acaba sendo uma tentativa de compreender e problematizar esse gênero textual como fonte para estudos e discussões no campo de festivais e do teatro universitário. É com base nesse documento que buscarei compreender os referenciais e os vetores norteadores das obras que indicam, já desde esse primeiro contato, um posicionamento marcadamente político. Entender como esses alunos colocam suas questões e/ou construções e suas intensidades. Esses textos mostram como os autores se inserem, mostram suas posições e como pretendem ser entendidos a partir disso.

Palavras-chave: Festival Universitário; Sinopses; Teatro Político

ABSTRACT: Thinking about June 2013 and its developments, we see a tendency towards both politicization and depoliticization in dispute in the political scenario. I propose in this paper a brief analysis of the relationship between this historical landmark and the university theatrical field from the clipping of the synopses and titles found in posters and theater programs between 2013 until 2018 of the FITU - Unirio Integrated Theater Festival. I seek a debate about the synopses, as I understand that they are the first contact of the public with the work (sometimes the only one), especially when in the context of a festival program. Thinking about how they present themselves is an attempt to understand and problematize this textual genre as a source for studies and discussions in the field of festivals and university theater. It is based on this document that I will try to understand the references and the guiding vectors of the works that indicate, since this first contact, a markedly political position. Understand how these students pose their questions and / or constructions and their intensities. These texts show how the authors insert themselves, show their positions and how they intend to be understood from it.

Keywords: University festival; Synopses; Political Theater



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ENTRE SINOPSES E DEBATES: INDÍCIOS DA POLITIZAÇÃO DO CORPO DISCENTE DA UNIRIO ENTRE 2013 E 2018

Ana Karenina Riehl

Há o entendimento que junho de 2013 foi um marco histórico para o Brasil. O FITU – Festival Integrado de Teatro da Unirio tem seu início justamente neste ano que para grande parte dos estudos conjecturais nacionais tem se tornado um ponto de partida. As leituras sobre 2013 são diversas, dependendo muito das avaliações e apoios ideológicos e metodológicos de cada intelectual e seus grupos. Aqui abordaremos apenas as pautas e bandeiras do movimento e alguns desdobramentos seguintes com o passar dos anos.

Junho começa expondo uma crise de representação e organização política, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, que sofre com uma “herança maldita” dos megaeventos (em menos de uma década a cidade recebeu Panamericano, JMJ, Copa das Confederações, Copa do Mundo, Jogos Olímpicos Militares, Olimpíadas e Jogos Paralímpicos, entre outros) Apesar disto, o Rio de Janeiro e o Brasil continuavam tendo como alvo de opressões pobres, negros, indígenas, mulheres e LGBTQI+. A desigualdade social é uma das maiores do mundo e o preconceito social, de raça, gênero, renda continuam sendo traços da estrutura brasileira.

As mobilizações de 2013 e 2014 introduzem ferozmente muitas pautas no cotidiano da sociedade. Se à primeira vista a pauta do transporte público (que não está atrelada apenas a uma questão de valor da passagem) é a que lidera as movimentações, logo depois muitas outras se destacam. Aqui gostaria de enfatizar algumas listadas no livro “2013 – Revolta dos governados: ou, para quem esteve presente, revolta do vinagre” de Wallace de Moraes:

- Contra os símbolos do Estado – as ocupações de espaços institucionais, além de praças e as ligações com outros movimentos como o Occupy Wall Street
- Contra os símbolos do Estado – as ocupações de espaços institucionais, além de praças e as ligações com outros movimentos como o Occupy Wall Street
- Contra os símbolos do capitalismo – “Sem dúvida os bancos e todo o sistema financeiro foram os principais alvos das manifestações. Enquanto



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

outras instituições como bibliotecas, hospitais e até o camelódromo da rua Uruguaiana se mantiveram intactos nas ações diretas dos manifestantes, “depois dos protestos quase diários no Rio de Janeiro entre junho e outubro, praticamente todas as agências bancárias do Centro da cidade, bairro com a maior concentração de bancos do estado, e das Laranjeiras, onde residia o governador, tiveram suas fachadas/vidraças destruídas como um ato simbólico bastante significativo.” MORAES (2018).

- Contra a postura das mídias hegemônicas e os oligopólios que as controlam
- Contra a arbitrariedade e a corrupção de policiais
- Contra as remoções
- Contra as UPPs
- Contra o racismo, o machismo e a homofobia.

Essas pautas sempre estiveram presentes no cotidiano brasileiro e carioca, mas é inegável o papel das mobilizações de 2013 na inserção mais contundente e nos desdobramentos que isso toma com o passar dos anos.

Ainda na construção de uma conjuntura podemos citar 2016 como um grande marco. Não apenas pelo “Golpe pseudolegal” como disse Michael Löwy na época, mas também pela conhecida como “primavera das mulheres brasileiras”: um levante feminista que inaugura uma nova era de debates do protagonismo das mulheres na sociedade.

Porém também é inevitável negar os rumos que o país toma, com a eleição em 2018 de um governo que simboliza justamente o contrário de tudo pelo que se luta em termos de avanço. Não podemos caracterizar o estopim de junho como um movimento inerentemente progressista. Há também um fácil esvaziamento de tudo que ocorreu desde então.

“É fato que a direita conseguiu capturar alguns (nem todos) dos sentimentos de junho a seu favor; e, embora a política esteja novamente na ponta da língua de todos, a pós-política e a ultrapolítica sequestraram grande parte da linguagem e do conteúdo do debate.” (FERNANDES, 2019).

Por isto, aqui me valerei do conceito de politização formulado por Sabrina Fernandes em



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

seu livro “Sintomas Mórbidos”, onde politizar é usado no sentido de conscientizar, onde:

“A politização e a despolitização como fenômenos sociológicos precisam ser avaliados pela sua capacidade de transformar a relação das pessoas com o espaço político; mais propriamente, se a relação entre as pessoas e o espaço político é de dominação ou subversão, se são como sujeitos ou objetos.” (FERNANDES, 2019).

Podemos então observar que há uma dupla seta, uma tendência tanto para a politização quanto para a despolitização em disputa. Uma vez que junho pode ser visto como uma ruptura da inércia política pela democracia liberal, inclusive que potencialmente alterou o imaginário social, mas também como um fenômeno que foi incapaz de apresentar uma resposta para as múltiplas crises levantadas, proponho uma breve análise da relação entre esse marco histórico, que é 2013, e o campo teatral universitário a partir do recorte das sinopses e títulos da programação do FITU- Festival Integrado de Teatro da Unirio encontradas nos cartazes e programas de teatro.

O FITU – Festival integrado de teatro da Unirio é um festival de teatro criado, gerido e protagonizado pelos alunos da universidade. A Unirio é a única universidade do país que possui os cinco cursos: Bacharelados em Atuação Cênica, em Cenografia e Indumentária, em Direção Teatral e em Estética e Teoria do Teatro, além da Licenciatura em Teatro. O FITU, hoje em dia um projeto de extensão, tem a participação de alunos de todas as cinco habilitações e foi idealizado a partir da disciplina “iniciação à prática de montagem” a partir da pergunta “qual o seu papel?”

Com o tempo o festival foi se desenvolvendo e encorpando, sem nunca perder a sua principal característica: a autonomia dos estudantes para com o festival. Ao longo dos cinco anos analisados (2013-2018) o festival tem oscilações no coletivo discente que o faz, assim como as orientadoras também variam, fato um pouco atípico para um projeto de extensão. Mas não é apenas a comissão organizadora que faz e caracteriza o FITU. Uma outra característica presente no projeto é a opção por uma “não curadoria”.

Sempre é estabelecido um critério básico: 75% da equipe, tanto técnica quanto artística, do espetáculo precisa ser de alunos matriculados na Unirio. O objetivo é sempre abarcar o maior número possível de trabalhos inscritos para o festival. Logo, os restantes dos alunos também são agentes diretos na caracterização do que o festival é naquele ano.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Sabe-se que nem todo teatro político se declara como tal. Que nem toda dramaturgia ou encenação se diz política para discutir política e mesmo assim o faz. Por isso, prefiro aqui travar um debate sobre as sinopses. Chamo atenção para esse formato textual, pois entendo que as sinopses são o primeiro contato do público com a obra (em certas vezes o único), principalmente quando dentro do contexto de um programa de festival. O fato de não haver outras indicações a priori sobre os espetáculos que irão compor o festival, fazem com que as sinopses tenham uma outra dimensão e sejam de suma importância para atrair o interesse do público.

Creio que pensar em como estas se apresentam acaba sendo uma tentativa de compreender e problematizar esse gênero textual como fonte para estudos e discussões no campo de festivais e do teatro universitário. É com base nesse documento que buscarei compreender os referenciais e os vetores norteadores das obras que indicam, já desde esse primeiro contato, um posicionamento marcadamente político.

Pensar nas sinopses enquanto documento é validar o gênero textual também como gênero de discurso secundário, a partir da perspectiva de Bahktin em seus estudos sobre "gêneros do discurso". Ou seja, um gênero composto por enunciados verbais frutos de uma reflexão complexa e elaborada, que se destina a um "receptor" do discurso -não necessariamente alguém totalmente definido, mas algo que o locutor (no caso o responsável por escrever a sinopse) faz uma breve concepção afim de desenvolver seus enunciados.

"A produção de enunciados está estritamente ligada ao meio social onde os mesmos são produzidos. (...)O objetivo, a intenção e o contexto de produção dos enunciados são percebidos em seu conteúdo temático (assunto), estilo (recurso linguístico utilizado) e composição (estrutura). Estes três elementos encontram-se ligados e caracterizam o gênero compondo o todo." (MANFRIM e CHAGURI, 2016).

A partir do estudo composicional, estabeleci uma compreensão da relação entre o texto e o mundo, texto e interlocutor, texto e social. Elenquei todos os trabalhos presentes nos programas de cada ano em uma tabela onde pude especificar quais apresentavam em seus títulos e/ou sinopses enunciados de caráter marcadamente político, utilizando a teoria de Bahktin que concebe a linguagem como um fenômeno ideológico.

A função discursiva do gênero sinopse é a de relatar de maneira sintática o conteúdo da obra e, ao mesmo tempo, tentar criar no espectador o desejo de consumo do objeto em

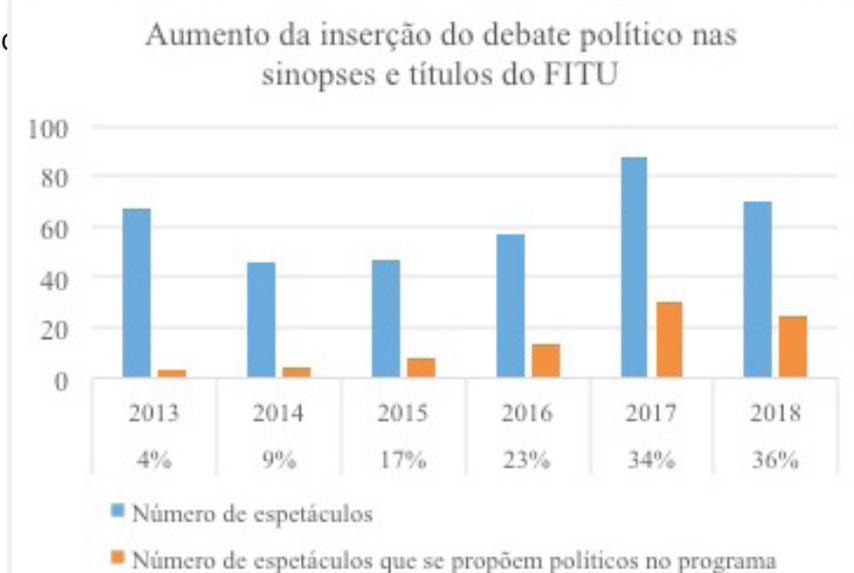
XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

questão (SIGNOR, 2012).

Alinhando as pautas reivindicadas em junho de 2013 e o crescente interesse por política já citado anteriormente, podemos estabelecer um panorama onde é possível notar uma vontade vertiginosa de seguir no caminho da politização com o passar dos anos, como podemos observar no aumento de enunciaç



O primeiro contato desses autores com o público, já possui intenções de expressar uma inclinação política que está latente na sociedade brasileira atualmente. Colocando questões para que o público chegue ao espetáculo com um mínimo de pensamento desenvolvido acerca do tema que a obra se propõe a debater, os autores buscam atrair a atenção do público para suas obras ao mesmo tempo em que se colocam como agentes políticos ao fomentarem a ampliação dos debates que estão circulando pelas cidades brasileiras. São temas em geral relacionados a identidades de classe, de gênero, raciais e até mesmo territoriais.

É possível identificar uma certa relação com os temas propostos pelo próprio festival, é claro. Porém, como o critério de alinhar o trabalho com o tema proposto pelo festival é apenas um critério utilizado em último caso é possível afirmar que essa mudança no aspecto do FITU é tecida tanto pela comissão organizadora quanto por aqueles alunos que apresentam seus projetos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Se Ryngaert afirma que “*os grandes autores aparentemente respeitam os gêneros, mas gostam de explorar seus limites*”, talvez pudéssemos colocar o festival de teatro universitário nos moldes do FITU em um lugar de privilégio para aqueles que, com a imaturidade do começo da formação, testam limites sem grandes consequências. Talvez até ultrapassando em alguns momentos, como no exemplo de algumas sinopses, onde afirmam muito veemente sua posição política ao ponto de explicitar todo o espetáculo, ou mesmo devanear demais, deixando no vazio qualquer impressão que tenham que passar para que estas cumpram sua função de resumir e convidar o espectador a assistir ao espetáculo.

A metodologia apresentada se mostra como uma nova abordagem dos documentos do próprio festival, não para se construir e analisar apenas o festival, mas também o campo teatral e universitário.

Assim sendo, conclui-se que a perspectiva levantada pela análise das sinopses nos apresenta a possibilidade de entender como esses alunos colocam suas questões e/ou construções e suas intensidades. Esses textos mostram como os autores se inserem, mostram suas posições e como pretendem ser entendidos a partir disso. Dessa maneira, evidencia-se que o formato que compõe o FITU potencializa a participação dos alunos em esferas sociais que vão além daquelas que poderiam ser descritas como tipicamente universitárias. Isso se faz primordial se quisermos construir uma universidade verdadeiramente ampla, onde o corpo discente pode desenvolver-se como construtor duma dinâmica política no interior do ambiente acadêmico – que muitas vezes rejeita essa dinâmica de politização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHKTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

FERNANDES, Sabrina. **Sintomas Mórbidos**: A encruzilhada da esquerda brasileira. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GRÜN, Damaris; BARCELOS, Mariana. **Muros e passagens**: Conversa com a equipe de realização do FITU – Festival Integrado de Teatro da UNIRIO. 2013. Disponível em: <<http://>



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

www.questaodecritica.com.br/2013/12/muros-e-passagens/#more-4129>. Acesso em: 21 dez. 2013.

LÖWY, Michael. **Michael Löwy**: O golpe de Estado de 2016 no Brasil. 2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/05/17/michael-lowy-o-golpe-de-estado-de-2016-no-brasil/>>. Acesso em: 17 maio 2016.

MANFRIM, Cristiane. CHAGURI, Jonathas. SINOPSE DE FILME: um gênero a serviço da aprendizagem escolar nas aulas de língua inglesa. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE, 2016. Curitiba: SEED/PR., 2018. V.1. **Cadernos PDE**. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2016/2016_artigo_lem_unespar-paranavai_cristianeperpetuadossantosmanfrim.pdf>. Acesso em 15/07/2019. ISBN 978-85-8015-093-3

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução A Análise Do Teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.

SIGNOR, Rita. O gênero sinopse como proposta de ação fonoaudiológica voltada para o desenvolvimento de competências em leitura e escrita. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 7, p.219-239, 2012.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CARRERA, Julia. O Théâtre du Soleil e o Cinema: como a filmografia da companhia ultrapassa o formato de registro, acervo e comunicação, e revela-se um pilar na estética e filosofia de Ariane Mnouchkine. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Ana Bulhões; juliacarrera@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4097-8719>

RESUMO: A comunicação propõe uma análise sobre a obra de Ariane Mnouchkine e do *Théâtre du Soleil*, a partir do estudo sobre relações entre cinema e teatro, tendo como objeto principal analisar a filmografia da companhia. Interessa investigar, além dos “filmes de teatro” (PICON-VALLIN), dentre outros filmes, de diferentes gêneros, produzidos, a influência da linguagem cinematográfica no processo de criação de seus espetáculos, em especial a partir dos anos 2000.

Palavras-chave: Cineficação da Cena; Filme de Teatro; Intermidialidade; Cena Expandida

ABSTRACT: This research proposes an analysis of the work of Ariane Mnouchkine and the *Théâtre du Soleil*, based on the study of the relationship between cinema and theater, having as its main object to analyze the company's filmography. It is interesting to investigate, besides the "theater films" (PICON-VALLIN), among other films of different genres produced, the influence of cinematic language in the process of creating their plays, especially from the 2000s.

Keywords: Scene Cinefication; Theater Film; Intermidiality; Expanded Scene



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

**O THÉÂTRE DU SOLEIL E O CINEMA:
COMO A FILMOGRAFIA DA COMPANHIA ULTRAPASSA O FORMATO DE REGISTRO,
ACERVO E COMUNICAÇÃO, E REVELA-SE UM PILAR NA ESTÉTICA E FILOSOFIA DE
ARIANE MNOUCHKINE**

Julia Carrera

A comunicação propõe uma análise sobre a obra de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil, a partir do estudo sobre relações entre cinema e teatro, tendo como objeto principal a filmografia da companhia. Interessa investigar, além dos “filmes de teatro” (PICON-VALLIN), dentre outros filmes, de diferentes gêneros, produzidos, a influência da linguagem cinematográfica no processo de criação de seus espetáculos, em especial a partir dos anos 2000. Na atual etapa da pesquisa analiso cada um dos quatorze filmes do Théâtre du Soleil, em especial o filme “Os Náufragos do Louca Esperança” (2012), onde se condensam teatro e cinema de forma única. A natureza da pesquisa é teórica, através de livros, artigos, material audiovisual e entrevistas, em confronto com a bibliografia utilizada na dissertação de mestrado (Artes da Cena – Direção Teatral/ Escola de Comunicação da UFRJ, 2017), a fim de seguir com a produção de uma análise que dialogue com os conceitos de cena expandida e “pós-cinema” (DUBOIS). Como metodologia adotada, analiso a trajetória da companhia, seus espetáculos e, principalmente, seus filmes, a partir de diferentes linhas teóricas sobre o cinema e o audiovisual (BAZIN, AUMONT, SONTAG, DUBOIS, XAVIER), teorias do teatro (FÉRAL, PAVIS, FISCHER-LICHTE, PICON-VALLIN), além de estudos sobre intermedialidade (PLUTA). Espero trazer à comunidade acadêmica uma pesquisa relevante que possa servir de fonte para trabalhos futuros em língua portuguesa.

Parto da hipótese de que a filmografia do Théâtre du Soleil é um pilar na estética e filosofia de Ariane Mnouchkine, superando as funções de registro e memória. A pesquisa pretende mostrar que o cinema (e o audiovisual) tem papel essencial nos processos criativos do Soleil, desde seus primeiros trabalhos, tornando-se uma ferramenta de base, assim como é dito sobre as máscaras teatrais, porém ainda mais fundamental. Analisando a filmografia de forma cronológica, se percebe como o projeto de cinema se renova com a passagem dos anos de trabalho do Soleil (cinco décadas completas), acompanha o desenvolvimento tecnológico de cada época e, mais do que isso, atravessa os processos criativos em sua estruturação,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

garantindo e perpetuando, assim, a comunicação com as plateias de cada época ao longo da segunda metade do século XX e início do século XXI. É possível enxergar o cinema como gene essencial no DNA do Théâtre du Soleil, tanto como inspiração e influência (Ariane é filha de Alexandre Mnouchkine, grande produtor de cinema na França), quanto como estrutura de funcionamento e produção (é possível pensar os galpões do Soleil e de outras companhias como um polo de grandes estúdios de cinema, por seu espaço e funcionamento de produção). A filmografia do Soleil é constituída por:

- 1789 - LA RÉVOLUTION DOIT S'ARRÊTER À LA PERFECTION DU BONHEUR (1974 - 194 MIN)
- MOLIÈRE (1978 - 244 MIN)
- LA NUIT MIRACULEUSE (1989 - 137 MIN)
- L'HISTOIRE MAIS INACHEVÉE DE NORODOM SIHANOUK, ROI DU CAMBODGE (2011 - 232 MIN)
- AU SOLEIL MÊME LA NUIT (1996 - 189 MIN)
- D'APRÈS LA VILLE PARJURE OU LE RÉVEIL DES ERINYES (1999 - 75 MIN)
- TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002 - 137 MIN)
- LE DERNIER CARAVANSERAIL (2006 - 268 MIN)
- UN SOLEIL À KABOUL... OU PLUTÔT DEUX (2007 - 75 MIN)
- LES ÉPHÉMÈRES (2009 - 240 MIN)
- UN CERCLE DE CONNAISSEURS (2010 - 60 MIN)
- L'AVENTURE DU THÉÂTRE DU SOLEIL (2009 - 78 MIN /DOCUMENTÁRIO)
- LES NAUFRAGÉS DU FOL SPOIR (2013 - 360 MIN)
- ARIANE MNOUCHKINE - AU PAYS DU THÉÂTRE (2014 - 52 MIN)

Além destes, há inúmeros registros de processos, ensaios, eventos e espetáculos em turnês pelo mundo, registros de outros membros da companhia, que não estão disponíveis ao grande público mas que fazem parte do material a ser pesquisado por esta tese.

Ao mesmo tempo, é possível categorizar os filmes por seus gêneros e procedimentos (filmes de teatro, de ficção, documentários, de registro, e ainda, obras de conexão unilateral/teatro e cinema hibridizados, cineficação da cena em espetáculos e filmes como matriz de criação/substituindo a dramaturgia) e identificar elos, superações, retomadas e demais movimentos que contribuem para a constituição de uma determinada linguagem audiovisual na obra do Théâtre du Soleil. Em um segundo momento também é interessante voltar o olhar também aos espetáculos de teatro (e não só aos filmes) pelo viés do cinema e do audiovisual e constatar a presença destas mídias em diversas instâncias da obra da companhia. Por uma perspectiva panorâmica, se pode afirmar que, abarcando registro, memória e filmes originais, cinema e teatro são hibridizados ao limite nestes 55 anos de processos de criação. Também é



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

possível afirmar que à medida que o cinema torna-se modelo de produção e de estética para os procedimentos criativos da companhia, há uma grande sinergia com o desenvolvimento da cena nos séculos XX e XXI, além de contribuir para a empatia do público francês e mundial (o cinema como ponto de interseção intergeracional e intercultural). Em uma análise relacionando temas e afetos também se observa o cinema como campo para dobras, metalinguagem, autobiografia e autoficção na obra de Mnouchkine e de sua trupe. Seus filmes também podem ser vistos como um suporte de inscrição para metodologia de criação da cena, gerando uma pedagogia cênica fixada em um método que supera a dramaturgia, a notação da dança e a partitura musical. Por fim, se pode pensar o cinema como janela para a posteridade: a efemeridade do acontecimento teatral eternizada na tela.

Um capítulo da tese é dedicado ao espetáculo "As Comadres", dada o desdobramento inusitado que ele representa neste contexto. O espetáculo que estreou no Brasil em março de 2019 tem várias características no mínimo inesperadas: ele representa a primeira e única vez que Ariane Mnouchkine dirige atores que não são da sua trupe; trata-se de um musical (gênero sob o qual Ariane também nunca havia se debruçado) canadense (de René Richard Cyr, 2010), por sua vez uma adaptação da peça original de Michel Tremblay, *Les Belles-Soeurs* (1965), um clássico do teatro ocidental do século XX, que apresenta quinze personagens, todas mulheres, dialogando em uma língua de gueto, o "joual"; em admiração e respeito por um trabalho de encenação "irretocável" do diretor canadense, Ariane decide vivenciar a metodologia oriental da cópia no sistema "mestre-aprendiz" e simplesmente supervisiona um processo de transmissão crítica cuja matriz é... um filme! Somam-se a estas características a distribuição do elenco em alternância de todas as personagens (representando um passo adiante da metodologia de criação da cena do Théâtre du Soleil), a reinvenção dos modos de produção do espetáculo (respeitando o tempo de maturação e desenvolvimento do projeto – um ano! – em detrimento de um modelo tradicional – e falho – de captação de recursos), a repercussão controversa do espetáculo junto à classe artística, críticos e o sucesso junto ao público, a produção de uma turnê internacional de um espetáculo cuja equipe é formada por 37 artistas e, finalmente, o acompanhamento da produção de um filme documentário sobre a "escapada brasileira" de Ariane Mnouchkine, desde as primeiras ideias, passando pela captação das imagens, primeiros esboços de montagem até o seu lançamento (previsto para 2020). Quiseram os deuses do teatro que coincidisse o desenvolvimento desta pesquisa de tese com a realização deste belo e surpreendente acontecimento, de cujo espetáculo assisto a produção e a tradução, além de atuar. Coube a esta humilde pesquisadora vivenciar cada momento e transformar a prática em teoria...

Por fim, a tese também se debruça também sobre o projeto de comunicação digital do



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Théâtre du Soleil. Embora este seja um assunto um tanto periférico, ele dialoga diretamente com a produção de material audiovisual da companhia e contribui para a manutenção de alguns dos seus princípios fundamentais: apresentar “o mais belo teatro do mundo” ao maior número possível de indivíduos e manter o acesso à informação o mais livre e democrático possível. Assim, depois de percorrer os cinco continentes com espetáculos e projetos pedagógicos nestes 55 anos, a companhia mantém a comunicação por via digital com todo o planeta, em inúmeras línguas, através de seu site, um verdadeiro repositório que contém não só a maior parte do que já foi escrito sobre a companhia mas também oferece indicações sobre os espetáculos, filmes e projetos do Soleil, além de informar sobre tudo o que acontece em sua sede e nos teatros vizinhos (em uma linguagem afetuosa e calorosa, que não por isso perde sua objetividade). Por fim, o Théâtre du Soleil está presente ainda em redes sociais, não diretamente, mas através de seus membros e simpatizantes que se tornaram guardiões de uma obra e multiplicadores dos princípios ético e estético de Mnouchkine e sua trupe.

Apesar da gama extensa desta pesquisa, neste momento, como foi dito, me debruço em especial sobre o filme “Os Náufragos do Louca Esperança”, como quem procura uma ponta da lâ para desfazer o novelo. Por sua complexidade e preciosismo, este filme, uma ode ao cinema através do teatro que se torna filme novamente, parece conter em si todos os elementos presentes em todos os outros filmes e espetáculos, em diferentes níveis e variações. Faz-se necessário, portanto, destrinchá-lo para encontrar as pistas que levam da parte ao todo.

As próximas etapas da pesquisa incluem o desenvolvimento de uma pesquisa acerca das relações entre o cinema e o teatro sob uma perspectiva histórica, dando ênfase à porção francesa desta história, mapear as experiências e hibridações realizadas nos séculos XX e XXI que se assemelham ao trabalho desenvolvido no Théâtre du Soleil, realizar um mapeamento e catalogação de todos os espetáculos e filmes da companhia, para, posteriormente, reconhecer as lacunas da pesquisa e sair em campo atrás de respostas. Intuo que, diferentemente da maioria das pesquisas acerca do Théâtre du Soleil, as fontes de informação serão menos os membros da companhia e mais aqueles envolvidos diretamente com as decisões de filmagem e montagem: Catherine Vilpoux, Eric Darmon, Bernard Zitzerman e, naturalmente, Ariane Mnouchkine. Porém, para este clímax ainda faltam muitas reviravoltas a serem experimentadas nesta pesquisa que ainda está em seus créditos iniciais...



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BANU, Georges. L'andante du Soleil. **Alternatives Théâtrales**, nº 93, 2e trimestre 2007.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. **Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine**. Paris: Éditions Theatrales, 1995.

FÉRAL, Josette. **Trajectoires du Soleil: Autour d'Ariane Mnouchkine**. Paris: Éditions Theatrales, 1998.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, ECA-USP, São Paulo, 2013.

GUINSBURG, Jacob. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LIRIO GURGEL MONTEIRO, Gabriela. Cinema e teatro: interfaces. **Revista Concinnitas**, UERJ, Rio de Janeiro, 2010.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

LIRIO GURGEL MONTEIRO, Gabriela. Corpo e espaço na obra de Peter Brook: Marat/Sade e os limites da representação. **O Percevejo**. Ed. PPGAC - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

LIRIO GURGEL MONTEIRO, Gabriela. Entre teatro e cinema: a reinvenção da imagem em E Se Elas Fossem Para Moscou? **Revista Sala Preta**, ECA-USP, São Paulo, 2015.

LIRIO GURGEL MONTEIRO, Gabriela. Teatro e cinema - uma perspectiva histórica. **Revista Artcultura**, Uberlândia, 2011.

MILLER, Judith G. **Ariane Mnouchkine**. New York: Routledge, 2007.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PASCAUD, Fabienne. **L'art du present**. Paris: Plon, 2005.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Le théâtre au croisement des cultures**. Paris: Jose Corti, 1990.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Ariane Mnouchkine**. Paris: Actes Sud, 2009.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Les écrans sur la scène**. Lausanne: L'Age D'Homme. 1998.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os mundos íntimos do Soleil. **Revista Sala Preta**, nº 7, ECA-USP, São Paulo, 2007.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Le Théâtre du Soleil: Les cinquante premières années**. Actes Sud, 2014.

PLUTA, Izabella. **L'Acteur et l'intermédialité**. Lausanne: L'Age d'Homme, 2011.

RAMOS, Luiz Fernando. O projeto Scene de Gordon Craig: história aberta à revisão. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, USP, São Paulo, 2014.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

guedes, Livia N.M. Ubu Rei e os Percalços de um Personagem Maior que a Cena. PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; Leonardo Ramos Munk Machado; CNPq; nmg.livia@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2147-0485>

RESUMO: O artigo tem como objetivo compreender os motivos por que Pai Ubu, personagem de Alfred Jarry criado no final do século XIX, parece ter se emancipado de sua cena teatral de origem para figurar nos mais diversos contextos artísticos, mesmo não-teatrais. Busca-se analisar não apenas a pertinência de Ubu no contexto atual, como também o que está na origem do magnetismo exercido pelo personagem. Para isso, é preciso pensar sua identidade paródica, consoante à certa linguagem artística contemporânea. Lembremos, ainda, que a postura de Ubu encontra eco na leviandade de figuras públicas eminentes. Procura-se, por fim, entender o fascínio exercido por pelo personagem através da noção de “dispêndio” e de uma abordagem fenomenológica.

Palavras-chave: Ubu Rei; Pai Ubu; paródia; dispêndio improdutivo.

ABSTRACT: The article aims to understand the reasons why Father Ubu, a character of Alfred Jarry created in the late 19th century, seems to have emancipated from his original theatrical scene to appear in the most diverse artistic contexts, even non-theatrical ones. It seeks to analyze not only Ubu’s pertinence in the current context, but also what is at the origin of the character’s magnetism. For that, it is necessary to think its parodic identity, according to a certain contemporary artistic language. Let us also remember that Ubu’s stance is echoed in the levity of eminent public figures. Finally, we seek to understand the fascination exerted by the character through the notion of “expenditure” and a phenomenological approach.

Keywords: King Ubu; Father Ubu; Parody; Unproductive Expenditure.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

UBU REI E OS PERCALÇOS DE UM PERSONAGEM MAIOR DO QUE A CENA

Lívia N.M.Guedes

INTRODUÇÃO

De modo curioso, Pai Ubu, insólito personagem de Alfred Jarry na peça *Ubu Rei*, entrou para a história da língua. “*Ubuesque*” - que, em português, se traduz por “ubuesco” - teve sua primeira ocorrência registrada em 1906, segundo o célebre dicionário francês *Le Robert* (2009), ou seja, dez anos após a estreia do espetáculo no antigo Théâtre de L’Oeuvre, em Paris. A entrada do dicionário define “*ubuesque*” como “aquilo que lembra a situação produzida pelo governo do Pai Ubu, por seu caráter absurdo, cruel, grotesco e cínico”¹ (UBUESQUE, 2009, p. 5252, tradução nossa). Já o Larousse, outro renomado dicionário da língua francesa, opta por uma descrição mais concisa: o termo é descrito como aquilo que é “digno do personagem grotesco criado por A. Jarry, o ‘pai Ubu’ ”² (UBUESQUE, 2017, s.p., tradução nossa).

Ainda que se objetasse que o vocábulo se restringe ao francês, é possível encontrá-lo igualmente no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2796), em que o adjetivo “ubuesco” é definido como “absurdo, grotesco, cínico, brutal e/ou caricatural como o personagem de Ubu, de Alfred Jarry, na peça *Ubu roi* (1896)”; aparentemente, a palavra teria se integrado ao português em 1922, a partir do “influxo do fr. *ubuesque* (1922)”. *Online*, o dicionário Priberam, também da língua portuguesa, nos apresenta duas entradas: “1) Que é relativo ou se assemelha à figura do Pai Ubu, personagem de Alfred Jarry (ex.: personagem ubuesco); 2. [Pejorativo] Que é cruel, cínico e covarde ao ponto de se tornar absurdo, grotesco, ridículo (ex.: burocrata ubuesco; políticas ubuescas)” (UBUESCO, 2018, s.p.).

É notável, nesses casos, a inscrição e permanência do termo nas línguas francesa e portuguesa: trata-se não apenas de um indicativo da vitalidade de um personagem criado há mais de um século - visto que o adjetivo em questão tem Pai Ubu como referente último -, mas também de sua movência através de tempos e culturas. O vocábulo, além disso, é autônomo a ponto de estar disponível a uma aplicação generalizada: não somente *alguém* pode ser “ubuesco”, mas também um governo, uma atitude, uma postura. Em suma, estamos aqui

1 Em francês, “qui rappelle la situation produite par le gouvernement du Père Ubu, par son caractère absurde, cruel, grotesque et cynique”.

2 No original: “Digne du personnage grotesque créé par Alfred Jarry, le ‘père Ubu’”.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

diante de um caso significativo, especialmente se considerarmos que *Pai Ubu* foi à cena apenas duas vezes durante a vida de seu autor, Alfred Jarry, ambas no ano de 1896 (SHATTUCK, 1968, p. 209).

Ressalte-se ainda que, como em poucos casos no teatro dramático, o legado de *Ubu Rei* parece se afigurar em torno do *caráter* do personagem central, muito mais do que às ações a este que deu ensejo. Curiosamente, a personalidade do protagonista parece se sobrepôr a quaisquer ações que tenha tomado. Não espanta, portanto, que aqueles que tiveram contato com a trama pareçam se lembrar apenas vagamente das ações do tirano; os que nunca tiveram acesso à intriga, por sua vez, aparentam conhecer não mais do que a reputação de Ubu.

Além disso, apropriado e reapropriado de diversos modos desde a morte de seu criador, o herói-vilão de Jarry parece se prestar sem dificuldade a diversos contextos sociais, exercendo atração e repulsa singulares sobre todos os que estejam em sua presença.

Em suma, Ubu dá diversas provas de ser maior do que a cena. Quais seriam, portanto, os mecanismos que permitem ao personagem permanecer vivo não apenas teatro, mas também na língua? Por um lado, o personagem possui certas características que permitem grande flexibilidade nas suas releituras: é o arquétipo do tirano rapace e extravagante; por outro, é preciso examinar por que ainda é potente nos dias de hoje. Que elementos inerentes à sua construção são responsáveis pelo magnetismo de Ubu? As definições de “ubuesco”/“ubuesque” nos dão indicações nesse sentido, mas seria preciso examinar a questão com mais profundidade. Por que Ubu ainda é pertinente nos dias atuais?

A FORÇA DA PARÓDIA

Ubu Rei se construiu sob o signo da paródia. Se o título da peça de Jarry traz ecos de Édipo (Rei), a expectativa do trágico é logo esvaziada. Destaque-se ainda o contato entre a trama de *Ubu* e as linhas iniciais de *Macbeth*, em que uma esposa ardilosa incita seu marido ao assassinato do rei de direito e à usurpação de seu trono. Sob outro ângulo, *Ubu* também faz ecoar *Hamlet* quando o foco é o personagem de Bougrelas, filho dedicado que sente ser seu dever vingar o pai morto por um traidor. As referências são inúmeras, e teóricos diversos encontram em *Ubu* traços de outros tantos enredos.

Faz-se necessário, nesse sentido, entender os mecanismos próprios da paródia e de que forma estes se fazem presentes na trama e na concepção de Jarry. Linda Hutcheon (2000, p. xii, tradução nossa), analisando exemplos da arte do século XX, define a paródia como uma forma particular de “repetição com uma distância crítica irônica, produzindo diferença



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

mais do que similaridade”³. Ademais, segundo ela, as duas vozes presentes na paródia (a do trabalho artístico de origem e a do parodiado) não se fundem ou cancelam uma à outra: antes, permanecem distintas em sua diferença.

Há de se mencionar como, em *Ubu*, a paródia se faz presente em um nível englobante, o do gênero: não é possível classificar a peça, aristotelicamente, como uma “comédia” ou uma “tragédia”, principalmente ao considerarmos os padrões vigentes no período. Uma análise mais atenta apontaria que *Ubu* parece, antes, *parodiar* o que seria uma intriga tradicionalmente trágica, tanto no âmbito do caráter do personagem como no de suas motivações: seria impossível afirmar ser o protagonista um homem que favoreça a compaixão, ou mesmo dizer que incorreu em um erro trágico. Nesse sentido, referenciemos novamente Hutcheon (2000, p. 6, 10): a teórica canadense discorre sobre como a paródia pode ter como efeito o questionamento não só do seu texto-referência, mas também da arte na identidade que ali assume, seja desmitificando maneirismos, estilos ou mesmo convenções. Tal “perversão” pode se dar de modo mais ou menos subversivo ou polêmico, pois, segundo ela, não necessariamente a paródia envolve sátira ou ridicularização - ainda que *Ubu* penda mais a esse pólo. Não esqueçamos, ainda, que as escolhas do dramaturgo implicaram uma rejeição de convenções teatrais e mesmo representacionais: por um lado, Jarry rompe certa tradição naturalista (o figurino, o cavalo em papelão e a escova que servia de cedro são exemplos) e, por outro, apesar de se inspirar em algumas técnicas, recusa a austeridade do movimento simbolista. Não admira, por conseguinte, a grande repercussão causada pela sua montagem do espetáculo.

Todavia, é importante ressaltar que nenhum desses âmbitos teria seu caráter paródico legitimado sem a participação de um receptor que compartilhasse das mesmas referências propostas pelo texto/espetáculo, ou seja, que fosse capaz de identificar, na paródia, o que está sendo parodiado. Eis aqui uma particularidade desse modo de discurso, que abrange o nível pragmático da comunicação: há se inferir uma intenção do autor para que se afirme a existência de duas camadas de significação coexistentes (HUTCHEON, 2000, p. xvi, 31). Nesse sentido, ainda que a paródia desses diversos elementos tivesse sido, como se presume, facilmente reconhecível por seu público de origem, não há inteira garantia de que um público contemporâneo de *Ubu* partilhe dos mesmos códigos e referências.

De todo modo, mesmo que se descarte a possibilidade dessa partilha, *Ubu Rei* parece instaurar uma outra instância na qual a paródia se desdobra em sua magnitude. No que tange à figura do usurpador de poder, o *Ubu* personagem se perfaz como uma caricatura tacanha e ridícula do tirano sem escrúpulos, a qual, tomada em realidades socioculturais específicas, se associa sem dificuldade a figuras reais ou históricas. Em outras palavras, *Ubu* parece se

3 Em inglês, “repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity”.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

delinear como um referente relativamente disponível, pronto a ser preenchido com a carga de significação que mais se adequa ao contexto em que se encontra. Em termos de espetáculos recentes, por exemplo, citemos a retomada de Ubu em 2014 pela companhia sul-africana Handspring Puppet Company e em 2017 pela Companhia dos Atores de Laura. No primeiro caso, buscou-se a condensação, na figura de Ubu, de todos os responsáveis pelas atrocidades cometidas pelo regime do Apartheid na África do Sul. O enredo já não é o mesmo daquele de 1896, mas preservou-se o protagonista enquanto signo. Já no caso brasileiro de 2017, tem-se que, à época do espetáculo, o presidente Michel Temer estava em exercício, e a ele se vinculou a imagem do herói-vilão de Jarry. Caso a peça voltasse a cartaz atualmente, a associação ao atual presidente Jair Bolsonaro seria ainda mais compatível. De qualquer forma, ainda que em ambos os casos tenha-se valido de inserções e adaptações diversas para que as correlações-fim fossem alcançadas, é premente observar como o personagem se presta aos mais diversos tipos de associação.

Para além dos aspectos que tornam a paródia atrativa em si, há de se convir que esta também constitui a grande linguagem da arte do século XX, como nota Hutcheon (2000). Podemos estender tal observação para o século XIX, e encontrar mesmo nas estruturas organizacionais da sociedade os motivos para tanto. Contudo, não as discutiremos neste artigo. Por ora, afirmemos que, a presença ubíqua da paródia no cotidiano do indivíduo contemporâneo explica em parte como Ubu ainda se faz atrativo e relevante. Entretanto, há ainda outros aspectos que parecem contribuir ao fascínio exercido pelo célebre personagem.

A ECONOMIA DO DISPÊNDIO IMPRODUTIVO

Em um ensaio provocador, Georges Bataille desafiará não apenas o conceito de “utilidade”, mas também a ideia de que a humanidade tenda a um processo conservação, seja de bens ou da própria vida. O autor propõe, em vez disso, que os seres humanos são movidos por tendências à prodigalidade e à destruição. Bataille, contudo, não parte de uma premissa de que tais impulsos sejam necessariamente nefastos ou patológicos, mas aponta a dificuldade de se

[...] justificar utilitariamente sua conduta, e não lhe vem a ideia de que uma sociedade humana possa ter, como ele, interesse em perdas consideráveis, em catástrofes que provoquem, conforme necessidades específicas, depressões tumultuosas, crises de angústia, e, em última análise, um certo estado orgiástico (BATAILLE, 1967, p. 26)⁴

4 “[...] justifier utilitairement sa conduite et l’idée ne lui vient pas qu’une société humaine puisse avoir, comme lui, intérêt à des pertes considérables, à des catastrophes qui provoquent, conformément à des besoins définis, des dépressions tumultueuses, des crises d’angoisse, et, en dernière analyse, un certain état orgiaque.”



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A partir de tal perspectiva, o autor francês sustenta a existência de uma tendência humana, enquanto função social, ao dispêndio improdutivo ("*dépense improductive*") - palavra também pode ser entendida como "gasto" ou "despesa". Apesar de excluída de várias linhas de pensamento teórico, o escritor a associa a um princípio de prazer e a coloca como uma das bases da estrutura organizacional e funcional da sociedade ocidental.

À época em que escreve, Bataille explica que o utilização - de recursos ou de energia - se organiza a partir de dois vieses: o primeiro se refere à conservação da vida e continuação da atividade produtiva; o segundo, aos dispêndios improdutivos, dos quais elenca o luxo, o luto, guerras, cultos, jogos, espetáculos, as artes, entre outros. Os dispêndios dessa categoria teriam seu fim em si mesmos, em vez de servirem como um meio para se atingir a um fim. Ademais, se direcionam a uma perda, ou prejuízo. No que se refere às artes, especificamente, Bataille dá, entre outros, o exemplo do teatro, abrindo espaço, todavia, apenas para dois tipos de manifestação teatral: aquela que provoca angústia e horror por meio de representações simbólicas (o que, subentende-se como tragédia) e aquela que provoca o riso (a comédia).

Partindo da premissa de que arte, inclusive o teatro, constitui-se como dispêndio improdutivo dentro de uma sociedade que os valoriza - ainda que veladamente -, Bataille abre um caminho possível para explicar o poder de atração desse tipo de manifestação cultural. O alcance dessa proposição pode ser estendido, por conseguinte, a *Ubu Rei*, no qual pode-se identificar um mecanismo de duplo funcionamento: um no âmbito da experiência teatral; outro, no âmbito da trama.

Em termos de economia de dispêndio dentro da peça, *Ubu* se destaca com distinção. O personagem dá vazão a seus desejos de modo quase indiscriminado, sejam eles relacionados tanto a alguma transgressão moral como a qualquer descuido das ditas "boas maneiras"; afinal, *Ubu* não toma banho, é glutão, ríspido com sua esposa e covarde - lembremos, por exemplo, como não cumpre sua palavra, desistindo de última hora de assassinar o rei. Além disso, sua postura é leviana e o protagonista não tem nenhum pudor em ordenar assassinatos ou em arrecadar impostos exorbitantes de habitantes desfavorecidos.

Curiosamente, não se pode dizer que o personagem tenha um plano detalhado por detrás de suas ações - contrariamente, sem dúvida, à sua esposa, mãe *Ubu*. O protagonista parece, antes, ser movido por arroubos de capricho ou de vontade na procura de um prazer quase imediato, exercendo, a partir desses impulsos, atos de vilania condenáveis, beirando o risível por seu caráter improvisado.

Prazer é, de fato, uma das noções que Georges Bataille apresenta como mal interpretadas pelo pensamento teórico. Segundo ele, o prazer costuma ser associado a um tipo de concessão,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

a um relaxamento cujo papel seria sempre secundário dentro da ideia de “utilidade” e de atividades sociais produtivas. Porém, em sua visão, o prazer estaria, na verdade, relacionado a necessidades bem específicas, reais, de dispêndio improdutivo - algo teoricamente comprovado pela selvageria presente na vida real, ou mesmo no “dédalo resultante das inconseqüências humanas” (BATAILLE, 1967, p. 27).

Ora, a lógica de dispêndio nas artes, da qual fala Bataille, explica o âmbito da experiência do próprio espetáculo, no espaço em que o espectador se experimenta enquanto obra. Aqui, possivelmente, podemos encontrar um aspecto que explica a atratividade de um personagem tal qual Ubu. No desdobramento do espectador em espetáculo, é possível encontrar uma experiência indireta de transgressão, que se vivencia em níveis não necessariamente conscientes.

UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA DA INDIFERENCIAÇÃO

Segundo José Gil (2005), filósofo português, o olhar estético induz um devir-outro no espectador, que desposa a forma. O autor assenta essa ideia na proposta de que a nossa própria imaginação do corpo (“ponto-corpo”), tende a vários possíveis, apesar de prevalecer uma falsa noção de identidade de si (“ser-si”). É nesse espaço que a obra de arte impõe uma presença, que, segundo o filósofo, é inseparável de um devir-outro perceptivo. Para Gil, o campo da arte, como um todo, põe em relação objeto artístico e espectador, num processo de devir-outro, de contágio e mestiçagem.

Sendo assim, o prazer ao se experimentar um objeto artístico consistiria então no “alargamento [posto em movimento] do espaço interior vivido como retomar e expandir de si através dos devir-outros” (GIL, 2005, p. 299), numa relação em que descobrimos em nós possíveis insuspeitados outros lugares e tempos, pois “o lugar da não-inscrição é um espaço-tempo”.

Ao mencionar a tragédia, o filósofo português discorre, por exemplo, sobre como o espectador desposa o movimento de forças que abre o trágico como possível dentro de si, ou seja, como certos devir-outros são ativados e por isso o tocam. Aplicando a mesma lógica a *Ubu Rei*, podemos então pensar o desposamento das forças (potencialmente) presentes neste espetáculo. O espectador seria enredado por uma série de acontecimentos e atitudes ao mesmo tempo repugnantes e em algum nível satisfatórias, dada a libertação momentânea de interdições sociais diversas - sobretudo por conta da conduta de Ubu, desregrada, movida por um desejo de satisfação imediata.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Provavelmente neste âmbito poderíamos encontrar um dos elementos responsáveis não só pela potência do protagonista de Jarry, mas também por sua perenidade. A experiência de dispêndio e transgressão possibilitadas pela vivência do espetáculo/personagem exercem, arriscaríamos dizer, um tipo de fascínio que poderia estar na origem das diversas retomadas do personagem na cena e mesmo fora dela, em outras mídias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sobrevivência do personagem de Alfred Jarry na língua, através de um adjetivo, é um dos indícios da vitalidade da figura desde sua criação até os dias atuais. Para além disso, tem-se como prova as diversas retomadas de Ubu ora como personagem deslocado de sua cena de origem, ora dentro do clássico *Ubu Rei*.

A potência e atratividade do protagonista é multifacetada e pode se explicar por vários vieses. Um deles é o caráter parodístico do próprio personagem, que não apenas é consoante à linguagem artística do século XXI mas também se presta a associações diversas, em que o abuso de poder se mescla a uma postura perversa e leviana. Por outro lado, sob uma ótica estética, tem-se o fascínio exercido por uma experiência de indiferenciação com o trabalho artístico, tornada ainda mais intensa ao pensarmos a economia do dispêndio improdutivo ali em funcionamento, abarcando não só o espetáculo em si, mas o caráter e as atitudes do protagonista da trama.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. **La Part Maudite, précédé de 'La notion de dépense'**. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções** - Estética e Fenomenologia. 2ª edição. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms**. Champaign: University of Illinois Press, 2000.

SAILLET, Maurice (org.). **Tout Ubu**. Paris: Le Livre de Poche, 1962.

SHATTUCK, Roger. **The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I**. Toronto: Random House of Canada, 1968.

UBUESCO. *In*: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

UBUESCO. *In*: **Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2012. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlDLPO>>. Acesso em 07 ago. 2019.

UBUESQUE. *In*: **Dictionnaire Larousse**. Paris: Société Éditions Larousse, 2017. Disponível em <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ubuesque/80422?q=ubuesque#79449>>. Acesso em 07 ago. 2019.

UBUESQUE. *In*: **Dictionnaire Le Petit Robert**. Paris: Société Dictionnaires Le Robert, 2009.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. **O Teatro Rural e a Lona: Novos Rumos para as Políticas Públicas de Cultura nos Subúrbios da Cidade do Rio de Janeiro.** PPGAC - UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica; Doutorado; Rosyane Trotta; sergiortelles@hotmail.com

RESUMO: A cidade do Rio de Janeiro possui, atualmente, dez equipamentos de cultura ligados ao projeto Lonas Culturais. São Lonas e Areninhas Cariocas que, distribuídas pelos subúrbios, deveriam auxiliar a Prefeitura na distribuição de verba pública e ações culturais da Secretaria Municipal de Cultura. Este trabalho apresenta a trajetória do surgimento do primeiro desses equipamentos, a Lona Cultural de Campo Grande que - instalada no Teatro de Arena Elza Osborne, gerida pelo Teatro Rural do Estudante e idealizada por Ives Macena - deu origem a todo um processo de descentralização cultural na cidade na década de 1990.

Palavras-chave: Teatro Amador; Teatro Rural do Estudante; Teatro de Arena Elza Osborne; Ives Macena; Lona Cultural; Zona Oeste.

ABSTRACT: The city of Rio de Janeiro currently has ten cultural facilities linked to the Cultural Areas project. São Lonas and Areninhas Cariocas, distributed throughout the suburbs, should help the City Hall in the distribution of public funds and cultural actions of the Municipal Department of Culture. This work presents the trajectory of the emergence of the first of these equipments, the Cultural Canvas of Campo Grande which - installed in the Elza Osborne Arena Theater, managed by the Rural Student Theater and idealized by Ives Macena - gave rise to a whole process of cultural decentralization in the city in the 1990s.

Keywords: Amateur Theater; Rural Student Theater; Arena Theater Elza Osborne; Ives Macena; Cultural Canvas; West Zone.

**O TEATRO RURAL E A LONA:
NOVOS RUMOS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NOS SUBÚRBIOS DA**



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Sérgio Roberto dos Passos Telles

A ação mais extraordinária de Paschoal Carlos Magno foi no sentido de estimular o amor ao teatro nos jovens, apoiando aqueles - independentemente de sua origem ou formação - que ao teatro se dedicassem. Assim sendo, o Teatro do Estudante do Brasil estimulou o aparecimento de muitos outros conjuntos, estudantis ou não, que dariam força ao movimento renovador nos anos 40, entre eles o grupo do Teatro Rural do Estudante.

Marta Gomes Lucena de Lima

No início da década de 1950, o TEB realizou algumas apresentações na Zona Rural da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, em Campo Grande. Ao assistir aquelas apresentações, o jovem Herculano Leal Carneiro, um estudante de direito apaixonado por teatro, resolveu seguir os passos dos discípulos de Paschoal e fundar um grupo que atendesse aos anseios dos jovens estudantes de seu lugar, tão afastado do centro. Na decisão de Herculano em procurar Paschoal para saber das possibilidades de contar com seu auxílio reside toda a base desta trajetória pois, o prestígio de Paschoal Carlos Magno permitiu que aquele pequeno grupo de jovens que, inicialmente, reunia-se em um pequeno teatro desativado, conhecido como o teatrinho da rua Tatuoca estabelecessem, como seu objetivo principal, tornar-se um foco de formação artística e técnica das artes cênicas.

Foi assim que, em 14 de julho de 1952, os jovens Rogerio Fróes, Regina Pierini, Wilson Dray, Zelia Moraes, J. Thomé, Dinear Valente Plaza, João Batista Alves, Carlos Cruz, Jessy Targini, Fernando Gameleira Filho e Carlos Branco iniciam - capitaneados por Herculano Leal Carneiro - uma das histórias mais importantes da cultura na Zona Oeste da Cidade: o Teatro Rural do Estudante. Aquele grupo, inspirado pelo Teatro do Estudante do Brasil e impulsionado por Paschoal Carlos Magno iria, quarenta e um anos depois, em 1993, alterar radicalmente as práticas públicas de cultura e arte na cidade do Rio de Janeiro.

O espetáculo de estreia do grupo foi Judas em sábado de aleluia, de Martins Pena, sob a direção de Herculano Leal Carneiro que, desconfortável no papel de diretor artístico, solicitou ao padrinho do grupo, Paschoal Carlos Magno, que convidasse algum diretor para assumir o grupo e assim foi feito. Em 1953 chega ao grupo, vindo de São Paulo, Mario de Almeida. É ele quem implanta uma prática cotidiana mais organizada, com ensaios planejados e, inclusive,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

exigindo a contratação de um figurinista.

Mas as ações de Paschoal em favor do TRE estavam longe de parar por aí. É por seu intermédio que se aproxima do grupo uma das pessoas mais importantes de toda a sua trajetória, a engenheira chefe do 14º Distrito de obras da cidade (que abrangia Campo Grande e Santíssimo), Elza Pinho Osborne. É Elza Osborne que consegue, neste mesmo ano de 1953, junto à família Botelho, uma tradicional família da região, a doação para o Teatro Rural do Estudante, de cinco lotes de terra, onde deveria ser construído seu teatro.

É também ela que consegue trazer, em 1955, para fazer o projeto do que seria o Teatro Laboratório do Teatro Rural do Estudante, Afonso Eduardo Reidy, um dos mais importantes arquitetos do Brasil, responsável, dentre outros projetos, pelo Aterro do Flamengo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto do Teatro Laboratório era audacioso. Baseado na experiência do Duse, a proposta era construir um espaço múltiplo, um complexo dividido em dois prédios: um teatro de arena com área de apresentação, administração, camarins e entrada totalmente independente; e um segundo prédio com palco italiano, salas de aulas e de ensaios separadas, lanchonete e alojamentos para artistas residentes e grupos visitantes.

Em 1956 o presidente da república, Juscelino Kubitschek, coloca, pessoalmente, a pedra fundamental do Teatro de Arena do Teatro Rural do Estudante. O espaço foi inaugurado em 1958 com o espetáculo *A farsa e a justiça do senhor corregedor*, de Alejandro Cassona e, como reconhecimento pelo seu esforço na realização desta empreitada, o TRE prestou uma justa homenagem a sua madrinha, batizando-o como Teatro de Arena Elza Osborne.

Desde sua inauguração até o golpe militar de 1964 o Teatro de Arena tornou-se uma referência na Zona Oeste da cidade e o Teatro Rural do Estudante uma experimentação artística relevante no país, tendo conquistado - com o espetáculo *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, sob a direção de Mario de Almeida - em 1957, o terceiro lugar no 1º Festival Nacional de Amadores da Fundação Nacional de Teatro¹, realizado no teatro Dulcina, no Rio de Janeiro e, em 1958, já sob a direção de B. de Paiva, venceu o 1º Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado por Paschoal Carlos Magno, em Pernambuco, com o espetáculo *Zé do pato*, de sua madrinha Elza Pinho Osborne. Devido ao grande sucesso no festival, ao retornar de Pernambuco o espetáculo foi apresentado no Rio de Janeiro, tornando o Teatro Rural do Estudante o primeiro grupo de teatro amador a subir ao palco do Teatro Municipal.

Com a instauração da ditadura militar o Teatro de Arena foi fechado e as atividades do Teatro Rural do Estudante interrompidas por vinte e dois anos, de 1964 a 1986, quando começa a ser escrita uma nova página desta história.

1 O Festival foi vencido pelo grupo Teatro Adolescente do Recife, com o espetáculo *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Em 1986, Herculano Leal Carneiro, que havia realizado, durante os vinte e dois anos de paralização, uma série de tentativas frustradas de reativar o teatro, telefonou para Regina Pierini, uma das fundadoras do Teatro Rural do Estudante, que havia se mudado para Alfenas, Minas Gerais, propondo que ela e seu marido, o produtor cultural Ives Macena, voltassem para o Rio de Janeiro para assumir a gestão do Teatro Rural do Estudante.

Em Minas Gerais, na cidade de Divinópolis, no início da década de 1980, eles haviam realizado um projeto de grande sucesso, o Circo Lar, que consistia em uma tenda de circo que percorria os bairros do subúrbio levando arte, cultura e ações sociais para a população periférica. Este projeto foi o embrião para o grande movimento que se iniciou naquele momento com o objetivo de conseguir uma cobertura para que o teatro de Arena Elza Osborne retomasse suas atividades: “Cubra o Arena e descubra nossa arte”.

Foi um período onde muitos artistas passaram por aquele espaço que se revitalizava. Alguns atores que integraram o grupo Jogarte, fundado pela Regina e que se apresentava em escolas e empresas, relatam que, antes dos ensaios, todas as noites, eles arrancavam um pouco do mato que crescera no espaço fechado por vinte e dois anos. Foram shows de MPB, Rock, Heavy Metal, apresentações de grupos de teatro e dança locais, sempre em condições bastante precárias de estrutura e realização.

Em 1987, diante do volume e qualidade do trabalho desenvolvido por Regina e Ives, os fundadores do Teatro Rural do Estudante resolvem entregar, formalmente, a gestão do espaço ao casal para que eles, agora com autonomia e poder de decisão sobre as ações, escolhessem o melhor caminho na busca da grande necessidade do Teatro de Arena Elza Osborne: uma cobertura.

A primeira providência neste sentido foi procurar a prefeitura, no intuito de estabelecer uma parceria que pudesse possibilitar a compra ou a doação de uma lona que servisse ao espaço. Só esta solicitação ficou por sete anos aguardando um posicionamento. Simultaneamente à solicitação na prefeitura e na RioArte, eles também procuraram ajuda na iniciativa privada chegando a, em 1988, o Ives Macena falar sobre o projeto no programa Sem Censura, da TVE. Segundo Ives, a exposição no Sem Censura gerou algum resultado e ele chegou a receber ligações de grandes empresas de São Paulo mas, naquele momento, eram eles que não tinham experiência no trato com grandes corporações e as negociações acabaram por se perder.

Foram anos de diversas tentativas frustradas até que, em 1992, aconteceu no Rio de Janeiro a conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e desenvolvimento, a Rio 92, o principal evento sobre meio ambiente até aquele momento no mundo, sediado no Rio Centro e



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

que reuniu 180 Chefes de Estado. Paralelo à Rio 92 aconteceu no aterro do Flamengo o Fórum Global, que reuniu cerca de 1.500 ONGs para debater os impactos ambientais e sociais do crescimento econômico.

Para a realização deste Fórum Global foram armadas diversas lonas no Aterro que, após o evento, ficariam guardadas no Rio Centro. Ao passar pelo aterro em um dia de evento do Fórum Global, Ives Macena teve a ideia que seria fundamental para os novos rumos da descentralização cultural na cidade do Rio de Janeiro: cobrir o Teatro de Arena Elza Osborne com uma das lonas remanescentes da Rio 92.

A partir daí iniciou-se um novo processo de espera e negociações. A cessão da lona levou mais de oito meses, por diversas vezes Ives Macena retornou a Campo Grande sem passar da sala de espera do secretário de cultura ou do presidente da Rio Arte. Os fundadores do Teatro Rural do Estudante, proprietário do terreno, tiveram que, inacreditavelmente, assinar duas vezes o mesmo processo, que permitia a instalação da lona no espaço e, após a finalização das negociações, as dificuldades continuaram, pois a prefeitura cedeu a lona e mais nada, até a retirada da estrutura do caminhão de transporte teve que ser realizada pelos próprios membros do grupo. E foi assim que, em 19 de maio de 1993, finalmente coberto, foi reinaugurado o Teatro de Arena Elza Osborne

Sem nenhum tipo de infraestrutura colocada a partir da instalação da cobertura, iniciou-se um novo momento do Elza Osborne, onde se buscava uma estruturação financeira que permitisse a organização estrutural do espaço. O grande marco deste momento foi o lançamento do projeto MPB Arena que levou para Campo Grande artistas como Geraldo Azevedo e Zé Ramalho. A partir deste sucesso, diversos outros bairros iniciaram movimentos para solicitar também a instalação de uma lona da Eco 92 e, um ano e meio depois de Campo Grande, foi instalada a lona de Bangu e, pouco tempo depois, a de Realengo.

Ao perceber o sucesso desta proposta, a Rio Arte apropriando-se da ideia original de Ives Macena, lançou o projeto Lonas Culturais e iniciou uma proposta de descentralização cultural sem precedentes no município de Rio de Janeiro que, atualmente, além da Lona Cultural de Campo Grande, no Teatro de Arena Elza Osborne, inclui ainda as lonas culturais municipais João Bosco, em Vista Alegre; Terra, em Guadalupe; Carlos Zéfiro, em Anchieta; Sandra de Sá, em Santa Cruz; Jacob do Bandolin, em Jacarepaguá; Herbert Vianna, na Maré; as Arenas Cariocas Dicró, na Penha; Chacrinha, na Pedra de Guaratiba; Fernando Torres, em Madureira e Jovelina Pérola Negra, na Pavuna e, finalmente, as Areninhas Cariocas Gilberto Gil, em Realengo; Renato Russo, na Ilha do Governador e Hermeto Pascoal, em Bangu.

Reconhecido pelo Mercosul e premiado como projeto sócio-cultural pela UNESCO, o projeto



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Lonas Culturais segue sendo desprezado e mal gerido por sucessivas gestões municipais. Como o projeto pioneiro do Teatro de Arena Elza Osborne apenas utilizava a lona em terreno do Teatro Rural do Estudante, a prefeitura não se via obrigada a oferecer um aporte financeiro mensal, o que passou a acontecer a partir da instauração da lona de Bangu com o subsídio de R\$5.00,00 por mês.

Hoje, cada equipamento recebe R\$25.000,00 mensais para despesas gerais e, no ano de 2019, a prefeitura chegou a ficar sete meses sem efetuar o repasse. Mesmo assim a Lona de Campo Grande, instalada no Teatro de Arena Elza Osborne do Teatro Rural do Estudante ainda é líder dos equipamentos municipais tanto em atividades realizadas quanto no alcance de público e impacto no território. Por sua independência de gestão, visto que é um espaço pertencente a um núcleo artístico, o Teatro de Arena Elza Osborne, diferente de outras lonas, não param suas atividades em função da falta de cumprimento dos contratos da prefeitura. A lona cultural Sandra de Sá em Santa Cruz, por exemplo, está completamente abandonada.

Outra característica que diferencia Campo Grande é a falta de ligação com o território que os gestores de outros equipamentos evidenciam. Por indicação política ou editais de ocupação que não defendem as questões relativas a pertencimento, alguns gestores nem moram nem conhecem os locais onde gerem um espaço de cultura, o que faz com que sua administração, meramente executiva, os mantenha reféns das ações e desejos da prefeitura, que acaba por transformar estes equipamentos em uma espécie de auditório para seus eventos.

Mas o Teatro Rural do Estudante segue sua jornada. O Teatro de Arena Elza Osborne continua em pleno funcionamento, mesmo durante esta pandemia do Coronavírus, está sendo realizado o projeto Live in lona, que promove shows semanais transmitidos pelo seu canal no YouTube. Enquanto isso, aguardamos a volta do contato direto com o público e o início do contato transparente e justo com o poder público. Que os dois sejam breves.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016

LIMA, Marta Gomes Lucena de. **O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Humana) Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, 2007.

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. **André Villon e o Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA:** o teatro amador na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro no século XX. Rio de Janeiro: Multifoco, 2018.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TAQUECHEL Y SAIZ, Maria Teresa. Reflexões sobre o processo na construção do espetáculo: Pulsar – Haploos e Diploos (2001). PPGAC; PFE; Mestrado acadêmico; CAPES; Joana Ribeiro da Silva Tavares; teresataquechel@yahoo.com.br.

RESUMO: A Pulsar Cia. de Dança, criada em 2000, no Rio de Janeiro, dedica-se à construção de obras coreográficas em dança contemporânea, refletindo em sua pesquisa a multiplicidade do indivíduo e possibilidades de produção artística entre corpos ímpares com resoluções próprias de movimento. Busca revelar a percepção das diferenças, fontes de outras possibilidades de criação de movimentos e dança. A construção do seu primeiro espetáculo, Pulsar – Haploos e Diploos, teve como base a dança contemporânea, a conscientização do movimento através do método Angel Vianna (MAV), e a técnica de Contato Improvisação (CI), somadas à pesquisa de conceitos, de qualidades corporais e de novos materiais cênicos. Pensamentos e conceitos que envolviam a diferença e suas relações permearam a concepção do espetáculo.

Palavras chaves: Dança Contemporânea; Consciência do Movimento; Corpos Ímpares e Diferenças.

ABSTRACT: Pulsar Cia. de Dança, created in 2000, in Rio de Janeiro, is dedicated to the construction of choreographic works in contemporary dance, reflecting in its research the multiplicity of the individual and possibilities of artistic production among unique bodies with their own resolutions of movement. It seeks to reveal the perception of differences, sources of other possibilities for creating movements and dance. The construction of his first spectacle, Pulsar - Haploos e Diploos, was based on contemporary dance, awareness of movement through the Angel Vianna method (MAV), and the Contact Improvisation (CI) technique, added to the research of concepts, bodily qualities and new scenic materials. Thoughts and concepts that involved difference and their relationships permeated the conception of the spectacle.

Keywords: Contemporary Dance; Movement Awareness; Unique Bodies and Differences.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO *PULSAR – HAPLOOS E DIPLOOS* (2001)

Maria Teresa Taquechel y Saiz

A Pulsar Cia. de Dança Contemporânea é uma companhia que trabalha desde 2000 com dança e diferentes corporeidades. Desde sua criação, reflete em sua pesquisa coreográfica a multiplicidade do indivíduo e as possibilidades de produção artística entre corpos ímpares com resoluções próprias de movimento. Ao longo da sua trajetória, vem buscando ampliar a percepção das diferenças, em que a deficiência é considerada como fonte de outras possibilidades de movimento e dança. Para isso, pesquisa permanentemente o desenvolvimento de conceitos como o da “não exclusão”, qualidades corporais e novos materiais cênicos, que são usados tanto para criação quanto em processos formativos.

Desde de a sua formação buscou novos caminhos fora da arte segmentada, circulando dentro do cenário da dança contemporânea brasileira. Essa conquista se deu pela pesquisa artística cuidadosa que a companhia apresentou desde a sua criação e que se mantém ao longo dos vinte anos de seu percurso. A Pulsar visa ampliar o diálogo e o questionamento em torno da arte que se produz hoje com e por pessoas com ou sem deficiências; contribuir com novas perspectivas para o olhar do cidadão em relação a outros, bem como dinamizar e desenvolver o olhar do espectador para o fruir estético que envolve a diferenças.

Dedica - se à construção de obras coreográficas em dança contemporânea e reflete em suas pesquisas e criações a diversidade dos corpos que dançam. Não faz parte do trabalho da companhia o viés terapêutico ou da reabilitação motora, e sim, descobrir possibilidades de revelar as qualidades e as potências de cada interprete, bem como estimular a percepção das diferenças existentes entre os corpos, diferenças essas que se tornam fonte para a criação de outros movimentos. Sob essa perspectiva, não diferenciamos os movimentos como sendo ou não provenientes de corpos que apresentam determinadas deficiências. As aulas e as pesquisas de dança desenvolvidas pela companhia, no período inicial da sua formação tinham como bases a dança contemporânea, a conscientização do movimento através do método Angel Vianna (MAV), e a técnica de Contato Improvisação (CI), somadas à pesquisa de conceitos, de qualidades corporais e de novos materiais cênicos.

Os processos pedagógicos e de criação eram iniciados com o estímulo da percepção e do reconhecimento de diversas estruturas que constituem o corpo: a forma e o peso dos ossos; as articulações; os tecidos moles; a pele; as dissociações das partes do corpo, suas associações e



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

a integração corporal. Também faziam parte da pesquisa a investigação do peso de cada parte do corpo e sua relação com a gravidade experimentada nos planos horizontal, sagital e vertical e nos níveis alto, médio e baixo.

Nesse processo, cada integrante desenvolve a capacidade de perceber a sua estrutura individual e única, os seus limites e as suas possibilidades de movimento, de acordo com as suas diferenças e potências, descobrindo a fisicalidade e as percepções das relações internas e externas. Como afirma Klaus Vianna: "A descoberta do eu interno, de um ser único, individual e criativo, é indispensável ao exercício da dança, se quisermos que ela se torne uma forma de expressão da comunidade humana". (VIANNA, 2005, p.111). Desse modo, o corpo sensível se move a partir da sintonia entre a sua motilidade interna e o meio que o cerca.

A partir do sentir, dos pensamentos e das ações, direcionava minha atenção para a gestualidade e à forma como cada um se movia em sua singularidade, com seus corpos impares que desenvolviam resoluções próprias de movimento, pois, como afirma Peretta: "Corpos possíveis, para se aproximarem desses seus corpos em potência, deveriam atingir seus estados de objetos da realidade concreta e não simbólica" (PERETTA, 2015, p.99).

Durante os laboratórios de pesquisa, ensaios e nas aulas da Pulsar, percebia que os corpos dos bailarinos revelavam, cada um à sua maneira, formas, movimentos e gestos únicos, os quais poderiam ser desenvolvidos como bases coreográficas em que cada pequeno gesto ou intenção seria peça importante no jogo de criação. Tal observação me fez refletir a respeito da possibilidade de realizar um trabalho artístico que partisse dessas propostas. Afinal, porque não? Não estaria essa proposta de trabalho incluída nas próprias características da criação em dança contemporânea, que se baseia em processos de pesquisa e na não exigência ou pressuposto de determinada técnica ou padrão estético específicos?

Em dança contemporânea trabalha-se com a materialidade dos corpos, a corporeidade, o gesto, as qualidades de movimentos, com as questões que surgem nas aulas, nos laboratórios de criação e seus desdobramentos em diferentes relações com o espaço, com o outro e com os materiais que estão em jogo. No prefácio do livro "Poética da Dança Contemporânea", de Laurence Louppe, Maria José Fazenda afirma: "Ainda que o tratamento dos materiais e os formatos escolhidos possam diferir de criador para criador, a dança contemporânea é, defende Louppe, a que faz do corpo em movimento o seu sistema de referência" (LOUPPE, 2012, p. 13). Em outras palavras, na dança contemporânea o corpo humano passa a ser a matéria para a criação e a referência para a criação deixa de ser externa, figurativa, não sendo necessário seguir uma narrativa. A composição coreográfica é realizada, então, pela dinâmica e qualidade de movimento do próprio corpo.

Assim na dança contemporânea e na consciência do movimento (MAV) a pesquisa do



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

mover-se e o como mover-se são materiais de trabalho. Não existe uma técnica específica ou um corpo ideal. Era real, então, a possibilidade de trabalhar, de criar e de coreografar com corpos diferentes, entendendo a fisicalidade de cada um como fonte de inspiração e de criação. A consciência do movimento (MAV) trabalha com a percepção interna do movimento, de um eixo interno, no qual o fluir acontece pelo corpo, pela estrutura óssea, pelas articulações, buscando um mínimo de esforço e gerando espaço. “Se desejamos ter sensibilidade, precisamos diminuir o esforço ou o estímulo inicial; do contrário, não podemos distinguir a diferença” (FELDENKRAIS, 1988, p. 33). As forças se distribuem perceptivamente pelo corpo, tornando-o mais presente, participativo, sensível e atento.

Novos caminhos se abrem para além dos hábitos estabelecidos, ampliando as possibilidades de escolhas e a procura de novas experiências de mover-se e criar no mundo. Essa sensação pode ser sentida por quaisquer indivíduos, de maneiras diferentes, porém, nos corpos com deficiência, o esforço e o risco são, muitas vezes, maiores. Tenho a impressão de que esses últimos identificam e assimilam mais rápido e facilmente, de uma forma própria, as percepções e as mudanças, diria que são corpos sensíveis e atentos.

Portanto, a Pulsar Cia. de Dança buscava não um trabalho terapêutico para pessoas com deficiência, e sim, o desenvolvimento de uma pesquisa artística a partir do binômio sentir/pensar, pensar/sentir, em diálogo com os conceitos da dança contemporânea, o que possibilitou a criação do espetáculo *Pulsar*, composto por duas partes: a primeira denominada *Haploos*¹ e, a segunda, *Diploos*².

Haploos - “A singularidade que cada interprete apresenta é fonte de criação. Corpos com resoluções ímpares de movimento, associados à pesquisa de matérias, à plasticidade, textura e cor, buscam a comunicação através da cumplicidade de um jogo de movimento, desenhos e ritmos, cada um sendo responsável por si, pelo todo e pela possível multiplicação”. (catálogo do espetáculo Pulsar, 2001)

Diploos - “Histórias, corpos distintos e suas relações são a inspiração para a construção dos duos. Possibilidades infinitas, onde o peso, impulso e o equilíbrio/desequilíbrio são elementos que interessam na criação dos diálogos corporais”. (catálogo do espetáculo Pulsar, 2001)

Desde a sua fundação em 2000, a Cia. Pulsar de Dança Contemporânea construiu um repertório de sete obras coreográficas. São elas: *Pulsar – Haploos e Diploos* (2001); *Pulsar – Fragmentos* (2004); *O Corpo do Outro – metáforas para aproximações* (2006); *Indefinidamente*

1 Termo grego que significa célula única.

2 Termo grego que significa “duplo”.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Indivisível (2009); *Por Trás da Cor dos Olhos* (2012); *Telas Vivas- Performance* (2015); *Nas Vizinhanças de Renata* (2016). E, também, estimula o relacionamento e a troca entre artistas com e sem deficiência e o público com deficiência e sem deficiência, em projetos formativos como: "Projeto Dança e Teatro"³ (2020); Projeto "Te Espero lá no Cacilda" (2013 – 2020); "Aulas de Dança e Consciência do Movimento para pessoas com e sem deficiência"⁴ (2002 – 2004; 2007 – 2011; 2013 - 2020) no Teatro Cacilda Becker; "Festival Corpos Ímpares"⁵ (2009 - 2012 -2015) entre outros. Como resultado destas ações, em grande parte desdobramentos de processos artísticos colaborativos, verifica-se como é no convívio, na não exclusão, que os estigmas e as dúvidas que envolvem as questões da deficiência são minimizados ou desaparecem e novas relações acontecem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia:** Um caminho para a percepção corporal. Trad. José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Coreographing Difference:** The Body and Identity in Contemporary Dance. Wesleyan University Press, 1997.

AMOEDO, Henrique. **Dança Inclusiva em contexto artístico:** análise de duas companhias. Dissertação de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana, 2002.

3 A Fundação Nacional de Artes – Funarte, por meio de sua Coordenação de Dança, realiza, no Teatro Cacilda Becker, uma oficina de dança com foco em acessibilidade. O curso do Projeto Dança e Teatro, da Pulsar Cia. de Dança e do grupo Teatro Novo, tem como público-alvo pessoas com ou sem deficiência, a partir dos 14 anos, e se propõe a lançar um novo olhar sobre a questão da deficiência na dança. Fonte: <http://pnc.cultura.gov.br/2020/01/06/funarte-realiza-no-teatro-cacilda-becker-no-rio-oficina-com-foco-em-acessibilidade/>

4 Projetos formativos da Pulsar Cia. de Dança em parceria com da Funarte no Teatro Cacilda Becker, com aulas regulares de dança contemporânea e consciência do movimento e apresentações das pesquisas coreográficas realizadas durante aulas para pessoas com e sem deficiência - "Projeto te espero lá no Cacilda".

5 Festival Corpos Ímpares (2009, 2012, 2015) idealizado e produzido pela Pulsar Cia. de Dança, busca proporcionar o encontro e a troca de experiências entre a multiplicidade dos indivíduos através do olhar e da vivência da dança. Oferece oficinas, mesas redondas, apresentações de performances e espetáculos, mostra de vídeos e fotos de companhias de dança nacionais e internacionais. O festival destina-se ao público em geral, todos podem participar das atividades oferecidas.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CALAIS-GERMAIN, Blandine. **Anatomia para o movimento**. Vol. I. Trad. Afonso Salgado. São Paulo: Manole, 1991.

CANALIAS Neus. **Danza Inclusiva**. Barcelona: Ed. UOC. 1913.

CURTIS, Bruce; PTASHEK, Alan. Exposed to Gravity - **Contact Quarterly**, 1988.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Tradução de Daisy A.C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FELDENKRAIS, Moshe. **Vida e Movimento**. Trad. Cecilia Cavalcante. São Paulo: Summus, 1988.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GIL, José. **O Imperceptível Devir da Imanência** – Sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

HANNA, Thomas. **Somatics: Reawakening the Mind`s Control of Movement, Flexibility, and Health**. Cambridge: Da Capo Press; 7th printing; 1992.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional**. Trad. Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. São Paulo: Orfeu Negro, 2012.

MAGALHÃES, Marina; TAVARES, Joana. **Grupo Teatro do Movimento**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MATOS, Lucia. **Dança e diferenças: Cartografia de múltiplos corpos**, Salvador: EDUFBA, 2012

MATSUTACKE, Rafael. **Meu corpo, teu corpo e este outro: Visitando os Processos Criativos do Projeto Pés**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. 2014

MERLEAU – PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Moura. São Paulo: Martins Fonte, 2018

MERLEAU – PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Trad. Jose Arthur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MILLER, Jussara. **A Escuta do corpo** – sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna:** estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

PERETTA, Éden. O ankokubuto de Tatsumi Hijikata. In: PERETTA, Éden. **O soldado nu:** raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna:** A pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2005.

ROCHA, Thereza. **O que é a dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro dos prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Anablume, 2003.

TEIXEIRA, P. Letícia. **Conscientização do Movimento:** Uma prática corporal. São Paulo: Caioá, 1998.

TEIXEIRA, P. Letícia. Angel Vianna: a construção de um corpo. In PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs). **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna:** do coreógrafo ao diretor. São Paulo: Anablume, 2010.

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. **A Dança.** São Paulo: Summus Editorial; 3ª ed.; 2005.

WEINSTEIN, Beth - Flamand and His Architectural Entourage. University of Arizona: **Journal of Architectural Education;** vol. 61; issue 4, 2008.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

FREITAS, Carin C. L. Um Olhar Sobre a Escrita Cenográfica da Armazém Companhia de Teatro: Composição, Funcionalidade e Poesia. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado; CNPq; Leonardo Ramos Munk Machado; carinlouro@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-6248-3632>

RESUMO: Este artigo traça reflexões acerca da cenografia do espetáculo “Hamlet” (estreado em 2017) da Armazém Companhia de Teatro. Pensando na cenografia como uma das várias camadas que compõem a encenação e na expansão das noções de cenografia, por meio das considerações de Arnold Aronson, Christopher Baugh, Hans-Thies Lehmann e Patrice Pavis, a pesquisa se debruça nos aspectos de composição, funcionalidade e poesia, que delineiam e criam a escrita cenográfica da companhia.

Palavras-chave: Cenografia; Escrita cenográfica; Armazém Companhia de Teatro.

ABSTRACT: This article reflects on the scenography of the play “Hamlet” (premiered in 2017) at Armazém Companhia de Teatro. Thinking of scenography as one of the several layers that make up the staging and the expansion of the notions of scenography, through the considerations of Arnold Aronson, Christopher Baugh, Hans-Thies Lehmann and Patrice Pavis, the research focuses on aspects of composition, functionality and poetry, which outline and create the company’s scenographic writing.

Keywords: Scenography; Scenographic writing; Armazém Companhia de Teatro.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

UM OLHAR SOBRE A ESCRITA CENOGRÁFICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO: COMPOSIÇÃO, FUNCIONALIDADE E POESIA

Carin Cássia de Louro de Freitas

Hamlet é mundialmente conhecido. Já houve inúmeras versões para teatro, para cinema. Aqui, me detenho à montagem da Armazém Companhia de Teatro, estreada em junho de 2017, numa celebração de 30 anos de história de teatro em grupo.

Uma marca significativa da companhia é a composição cenográfica, na maioria das vezes assinada pelo diretor Paulo de Moraes. Os cenários de Paulo de Moraes carregam uma característica de sempre ter um elemento grande, imponente. Podemos citar, como exemplo, no espetáculo *A caminho de casa* tem duas metades de carros; no espetáculo Mãe Coragem, um pedaço de carcaça de avião; em *Inveja dos Anjos*, um trilho de trem; em *A marca da água* tem uma piscina; em *Inútil a chuva* tem um barco de canoagem em tamanho real. Em vários outros espetáculos há a presença de uma grande estrutura que é usada como parede, com portas, janelas etc. Jamenson, citado por Aronson, identifica a proeminência do designer como “the invention of a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint... which can be expected to generate its own unique vision of the world”¹ (2005, p. 14).

No *Hamlet* da Armazém Companhia de Teatro, o cenário, criado pelo diretor Paulo de Moraes e Carla Berri, nos dá pistas de uma ambientação quase atemporal. Não se trata de um cenário realista, pois não vemos um castelo como os castelos de 1600 na Dinamarca, tampouco há marcas temporais específicas. Vemos um grande portão que nos remete a um castelo, por dentro e por fora, e que, em outras cenas acrescenta outros significados de espaços. Como considera Lehmann, “A cenografia, nome de um teatro de visualidade complexa, se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico, no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não ‘dança’” (2007, p. 155).

Esse grande portão é uma estrutura de treliças de alumínio, revestidas de madeira, com

1 Tradução nossa: “A invenção de um estilo pessoal e particular, tão inconfundível quanto sua impressão digital... que pode gerar uma visão única e única do mundo”.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

cerca de 4m (altura) x 8m (comprimento), e pintadas com cor de ferro. A parte central, ou portão, é feito de alumínio, também pintada com cor de ferro. Essa parte central é parecida com uma grande janela e no lugar do que seria vidro é policarbonato transparente com aplicação de película para projeção invertida holográfica transparente. Possui, ainda, duas portas, por onde os atores entram e saem. Há também um movimento de abertura com o mesmo funcionamento de um portão de garagem, que é feito por um motor, que fica na parte de trás, e dois rolamentos laterais, que são acionados por duas pessoas. Essa grande estrutura lembra um castelo, ou um portão de garagem. Castelo para imponência de um rei e portão de garagem para a impetuosidade do jovem Hamlet.

Nesse sentido, segundo as considerações de Pavis, “cenografar” é escrever com a cena por meio dos atores e com atenção para o corpo e o espírito do espectador. E, então, cenografia, música e texto não mais se distinguem. Aqui, também vale acrescentar a luz que tem uma função de modular as cenas em seus contextos, ambientes, “climas” e tensões específicos. Neste “Hamlet”, a iluminação cumpre funcionalidade significativa na composição cênica.

Ainda, conforme Pavis,

A cenografia encontra no teatro contemporâneo um novo lugar, mais provocador, particularmente em sua relação com o texto: não se trata mais de ilustrar ou explicar, mas sim de produzir um imaginário visual, meio real, meio fantasmal, que se transplanta igualmente para os elementos sonoros e abstratos. São questionadas, especialmente, as hierarquias tradicionais entre texto, interpretação do ator e interpretação geral por meio da encenação (PAVIS, 2013, p. 93).

As projeções aparecem com boa resolução e com funcionamento específico. O espectro do rei, pai de Hamlet, por exemplo, é projetado nessa estrutura e é uma aparição muito marcante, com atuação do ator Adriano Garib.

O espectro aparece em cena numa ocorrência de três vezes, para lembrar Hamlet da sua missão de desmascarar seu assassinato e a corrupção do tio. Fantasmas, espectros, personagens sobrenaturais, necessitam de atenção especial na resolução cênica para não cair em soluções clichês ou piegas. A solução da aparição do fantasma do rei Hamlet nesta montagem parece ficar nesse limiar entre o sobrenatural e o real, por conta do tamanho da projeção, da equalização da voz, além de a imagem parecer que vai se esvaír a qualquer momento.

Outra cena em que a projeção aparece como resolução cênica é a do afogamento de Ofélia. Por trás da estrutura está a atriz que interpreta Ofélia suspensa por um moitão (sistema



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de redução de peso por roldanas), no ar, e na frente, uma imagem projetada que remete a muitas águas jorrando. Vemos Ofélia se despedindo da vida em meio às águas, suspensa no ar. Uma partida melancólica e poética. Enquanto ainda vemos Ofélia partindo nas águas, a rainha Gertrudes assume a frente do palco com um microfone num pedestal e anuncia a morte de Ofélia.

Baugh, em seu capítulo “Scenography as dramaturgy of performance”, comenta sobre a revista *Performance Research* 18.2, feita pelos editores Sodja Lotker e Richard, especialmente sobre “On Scenography” (2013). O artigo trata sobre a ampla gama e o potencial de inclusão das práticas da cenografia contemporânea na realização performática.

Performance consists of two actively interacting layers – ‘movement’ and ‘environment’, action and space, dramaturgy and scenography. The interaction between the two creates the potential and possibility for experiencing time and space within the performative act. But the boundaries between the two are often blurry and porous. Dramaturgy becomes scenography, and scenography is dramaturgy... Scenography is the many-layered environment of a performance that creates spatial contexts and activates positioning. The movement of positioning (spatial and mental) is a crucial aspect of contemporary performance perceived as an experience and an event rather than a place for meaning or illustration. Scenography is acting out the historical, architectural, cultural, dramatic, situational, lyrical, archaeological, fragmentary, political, authentic, theatrical, social, physical, catastrophic, psychological... and many other dramaturgical contexts for and of the performance.² (BAUGH, 2005, p. 241).

Nesse pensamento, a cenografia é como várias camadas do ambiente dentro do ato performativo, que cria contextos espaciais e ativa posicionamentos. A cenografia nesta montagem está entrelaçada com o texto e as ações dos personagens. Como citado anteriormente, o grande portão possui um movimento de abertura e fechamento, com o mesmo funcionamento de um portão de garagem. No primeiro momento em que se abre o portão, é na cena em que Hamlet

2 Tradução nossa: “A performance consiste em duas camadas que interagem ativamente - “movimento” e “ambiente”, ação e espaço, dramaturgia e cenografia. A interação entre os dois cria o potencial e a possibilidade de experimentar tempo e espaços dentro do ato performativo. Mas os limites entre os dois geralmente são embaçados e porosos. A dramaturgia se torna cenografia e a cenografia dramaturgia... A cenografia é o ambiente de várias camadas de uma performance que cria contextos espaciais e ativa o posicionamento. O movimento de posicionamento (espacial e mental) é um aspecto crucial da performance contemporânea, percebida como uma experiência e um evento, e não como um lugar para significado ou ilustração. Cenografia é um ato histórico, arquitetural, cultural, dramático, situacional, lírico, arqueológico, fragmentário, político, autêntico, teatral, social, físico, catastrófico, psicológico... e muitos outros contextos dramaturgicos para e da performance”.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

vai apresentar uma peça sobre assassinato com intuito de desmascarar o seu tio Claudius.

Sob uma luz em tom avermelhado, Hamlet, Horácio e Ator interpretam um drama sobre uma rainha que é cúmplice do assassinato do próprio marido, no estilo *Rock and roll*. O público da peça senta em poltronas também vermelhas, de costas para o público do teatro. Não vemos as reações e expressões dos personagens de frente. É como um rock de garagem que Hamlet arma essa "ratoeira" para o seu tio. Com cara de improviso e um jeito meio caseiro como é de uma banda que se forma na garagem de casa. Após o grande incômodo do Rei, que manda interromper a peça, todos saem desconcertados com a atitude do príncipe. Hamlet encerra esta cena feliz por perceber que seu plano deu certo devido à reação do tio e diz: "Fecha minha ratoeira". E o portão se fecha.

Por se tratar de uma narrativa conhecida mundialmente, é preciso encontrar uma linguagem particular para (re)contar a história do príncipe dinamarquês. Citando Craig, Aronson comenta sobre a questão de como não se criar um cenário de distração, mas de criar um lugar que harmonize com os pensamentos do poeta. "The image, according to Craig, proceeds from the 'mind's eye'. The scenic artist responds intuitively to the ideas evoked by the playwright; the result will be a visual image at one with the playwright's thoughts"³ (ARONSON, 2005, p. 16).

Desse modo, é possível observar que a montagem da Armazém Companhia de Teatro, como em outras montagens do grupo, apostou na composição e funcionalidade do cenário como elemento significativo na dramaturgia.

Além disso, a proposta da encenação se dá no palco e fora dele. Mais no palco, evidente. As cenas fora do palco acontecem no início na recepção do público, na loucura da Ofélia e no retorno de Hamlet para a Dinamarca. A companhia parece optar por uma estética atemporal, mas mantém os pés fincados no palco italiano e na representação frontal. Para Aronson,

At the same time, frontality functions as a mirror. When we face a stage, we are facing a reflection of ourselves and our Society. What distinguishes the theaters of a particular period or culture is the way in which the arrangement of these elements reflects the spatial configurations of the Society at large.⁴ (ARONSON, 2005, p. 40).

3 Tradução nossa: "A imagem, segundo Craig, procede do 'olho da mente'. O artista cênico responde intuitivamente às idéias evocadas pelo dramaturgo; o resultado será uma imagem visual de acordo com os pensamentos do dramaturgo".

4 Tradução nossa: "Ao mesmo tempo, a frontalidade funciona como um espelho. Quando enfrentamos um palco, estamos enfrentando um reflexo de nós mesmos e de nossa sociedade. O que distingue os teatros de um determinado período ou cultura é a maneira pela qual o arranjo desses elementos reflete as configurações espaciais da Sociedade em geral".



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Com essa possibilidade de conceber um espetáculo atemporal, o espectador pode fazer referências com diversos contextos. Pode se lembrar de Shakespeare, do teatro elisabetano, do renascimento quando aparece uma referência no figurino da Ofélia, mas também pode lembrar dos dias atuais. O texto trata sobre um golpe político, sobre corrupção, mais do que contar o drama de um príncipe que sofre com a morte do pai.

No desenho de cena pós-moderno, segundo as considerações de Aronson, é comum aparecer trajes de época feito com tecidos contemporâneos, adereços anacrônicos, expressões ou gestos contemporâneos em diálogo clássico etc. É o que possibilita fazer essa leitura de que o espetáculo não possui uma marca temporal específica.

Essa montagem de "Hamlet" apresenta elementos que podem parecer incongruentes, como poltronas que remetem a poltronas de cinema, ou tacos de golfe, ou uma armadura pela metade, bem como uma mistura de figurinos contemporâneos e figurino renascentista, músicas contemporâneas. São elementos aparentemente incongruentes, em continuidade ao pensamento sobre desenho de cena pós-moderno, mas que se unificam no quadro cênico, que acabam por criar uma rede de referências e signos para o espectador.

As reflexões da pós-modernidade, para Baugh, trouxeram destabilizações no mundo artístico e cultural, uma vez que a crise da mímesis e a aguda instabilidade do signo se tornaram relevantes no pensar artístico e teatral, e também nos questionamentos da função e das preposições da performance.

No âmbito da prática teatral, as tradicionais certezas da literatura dramática e da narrativa passaram a não ser prioridades, bem como a cenografia pensada através do enquadramento na arquitetura teatral. Desse modo, os cenógrafos simultaneamente se distanciaram da arquitetura tradicional do teatro e dos espaços formais de performance. E o resultado dessa prática artística foi a expansão da noção de cenografia.

Na esteira de Kershaw, Baugh afirma que "[the] contemporary 'scenography' is no longer merely a slightly more sophisticated synonym for 'theatre design'. It has become transformed into very full, socially engaged and active participant in an extraordinary expansion of activities"⁵ (BAUGH, 2005, p. 239).

E, por fim, vale comentar sobre o corpo dos atores em cena. A encenação prima por uma condução que ora se aproxima do realismo, ora se distancia. Vestidos com figurinos compostos

5 Tradução nossa: "[A] 'cenografia' contemporânea não é mais apenas um sinônimo um pouco mais sofisticado de 'design de teatro'. Tornou-se um participante muito pleno, socialmente engajado e ativo em uma extraordinária expansão de atividades".



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

na paleta de cores entre vermelho, marrom, cinza, preto e verde, em consonância com a paleta de cores do cenário. Os atores manipulam os objetos cênicos e o movimento de abertura e fechamento do grande portão, com auxílio de um contrarregra. Essa manipulação do cenário e objetos não está oculta para os espectadores. Durante todo o espetáculo é possível visualizar essa movimentação que geralmente acontece nas transições de cenas. A encenação harmoniza com a luz e o cenário.

Pavis afirma que a cenografia, como um caminho para a compreensão do projeto cênico e, até mesmo, como elucidadora da nova face do papel do ator, tornou-se uma das formas mais importantes de avaliação das mudanças na encenação. Apoiado no pensamento de Daniel Jeanneteau de que “o espaço do teatro deveria ser uma emanção do corpo e do mental do ator. Não deveria existir antes dele” (JEANNETEAU apud PAVIS, 2013, p. 86), Pavis considera que o único sentido de se observar a cenografia é a partir de sua relação com o ator, com a encenação e o olhar do espectador. Ressaltando que seu interesse é observar a forma de “viver o espaço e sua transmissão ao ator e depois ao espectador” (PAVIS, 2013, p. 87). É como se não existisse dependência entre um elemento e outro, eles co-existem, co-laboram (no sentido de laborar, trabalhar).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONSON, Arnold. Post Modern Design and New Homes for New Theatres. In: **Looking into the Abyss**. University of Michigan Press, 2005.

BAUGH, Christopher. **Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century**, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CASSOU, Raphael. Dramaturgismo Sangrento: Reconstruindo Um Crime No Manicômio. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado; Walder Gervásio Virgulino de Souza; raphael.cassou@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9555-2868>

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo refletir sobre as concepções dos termos derivados da palavra drama. Termos como dramaturgia, dramaturgo e dramaturgista podem assumir funções diversas e diferentes dentro da concepção e criação de um espetáculo teatral. O texto procura apontar pistas para uma possível tentativa de enquadramento teórico-prático para o trabalho por mim desenvolvido junto a Cia Vigor Mortis na concepção da peça Crime no Manicômio. Peça integrante do espetáculo Duplo Homicídio na Chaptal 20 e que foi levada à cena na cidade de Curitiba no ano de 2014.

Palavras-Chave: Teatro; Dramaturgia; Dramaturgismo; Criação Cênica; Grand-Guignol;

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the concepts of derivative terms of drama. Terms such as playwright, dramatist and dramaturge can assume different roles within the conception and creation of a theatrical performance. The text seeks to point out clues to a possible attempt of theoretical and practical framework for the work I developed with theatrical company Vigor Mortis in the conception of the play *Crime in the Madhouse*. This play is an integral part of the 2014 show *Duplo Homicídio na Chaptal 20* (Double Homicide at Chaptal 20), which was staged in the city of Curitiba.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Keywords: Theater; Dramaturgy; Playwriting; Scenic creation; Grand Guignol;

DRAMATURGISMO SANGRENTO: RECONSTRUINDO UM CRIME NO MANICÔMIO

Raphael Cassou

Como arcabouço teórico, vamos nos escorar nos textos de Joseph Danan – *Mutações Da Dramaturgia: Tentativa De Enquadramento (Ou De Desenquadramento)* – e nos escritos de Fátima Saadi – *A prática do dramaturg e Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista*. Os textos acima citados vão nos ajudar a refletir sobre o papel do dramaturgista e a dramaturgia e de que forma podemos enquadrar tais reflexões na minha pesquisa como dramaturgista.

Em *A Prática Do Dramaturg*, Fátima Saadi discorre sobre a função do dramaturg, ou dramaturgista, dentro de um sistema de produção teatral. Ela salienta que o trabalho desse profissional geralmente possui um caráter transitório e que via de regra o dramaturgista acaba se realizando como diretor, autor dramático ou crítico teatral. Justamente pelo aspecto multidisciplinar que a função explícita e pelo caráter abstrato que atribuímos ao pensamento teórico, a atividade do dramaturgista encontra barreiras para encontrar sua especificidade.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Segundo a autora, o trabalho do dramaturgista é bastante eficaz na medida em que ele é aplicado a longo prazo e se inserido na trajetória de um grupo permanente e de atividades contínuas. Desta forma, somente um trabalho contínuo pode estruturar e pôr à prova grandes linhas de interesse estético e estratégias de inserção no panorama da produção teatral. De fato, podemos afirmar que a presença do dramaturgista desde os primeiros momentos das etapas de criação de um espetáculo, bem como sua participação efetiva em todos os momentos e seu contato com todos os membros da equipe são fundamentais para um bom desenvolvimento do trabalho a ser realizado. Uma vez apresentado como elemento presente do time de criação, as inserções propostas pelo dramaturgista serão melhores aceitas e compreendidas pelo grupo.

Já Joseph Danan em seu texto, *Mutações Da Dramaturgia: Tentativa De Enquadramento (Ou De Desenquadramento)*, reflete sobre as mutações que o drama e a noção de dramaturgia vêm sendo questionados no atual panorama do teatro contemporâneo. Danan acredita que as hibridações que o Teatro vem sofrendo ao longo dos anos, nos fizeram perder a clara noção do que hoje seria dramaturgia. Devido ao esgarçamento das fronteiras teatrais, é necessário se questionar se a definição do que vem a ser dramaturgia e se essa distinção ainda é válida. Segundo o autor, no teatro contemporâneo, as companhias e grupos de teatro tendem a recusar a ideia de haver um texto dramático preexistente e dão preferências aos experimentos cênicos que partem de improvisações, da colagem de textos, das sensações vividas pelos atores. Essas escolhas são feitas para que não se estabeleçam hierarquias entres os diversos componentes da cena. O texto, se houver, será pura consequência dessas experimentações. Danan procura encontrar soluções para uma nova escrita dramática, defendendo a manutenção dos elementos essenciais do texto: a ação e o diálogo. Entretanto, se faz necessário que o autor dramático vá ao encontro dos outros membros da equipe de criação, abandonando assim, seu claustro. O escritor pode ser, ele mesmo, um dos agentes interessados em criar mecanismos que captem a atenção do público.

Isto posto, na tentativa de encontrar pontos de contatos entre os escritos de Danan e Saadi, passo a relatar agora minha experiência como dramaturgista ao lado da Cia Vigor Mortis de Curitiba e meu envolvimento na construção do espetáculo *Duplo Homicídio na Chaptal 20*.

Meu contato com a Cia Vigor Mortis teve início no ano de 2010, após assistir dois de seus espetáculos: *Nervo Craniano Zero* e *Manson Superstar*. Os dois espetáculos foram a porta de entrada para o universo da Vigor Mortis e de seu diretor Paulo Biscaia Filho. Fiquei bastante impressionado com os dois espetáculos apresentados, e me interessei muito sobre o gênero que a Vigor Mortis estuda e pesquisa desde sua fundação em 1997: o Teatro do Grand-Guignol.

No ano seguinte, já envolto nas pesquisas sobre o Teatro do Grand-Guignol, eu encontrei um texto chamado *Crime Dans Une Maison De Fous*, escrito por André de Lorde em colaboração



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

com o médico francês Alfred Binet. O texto é uma das peças mais famosas do repertório grandguignolesco e não possuía tradução em português. Tomado por uma certa euforia — uma vez que a bibliografia existente em português sobre o assunto é extremamente exígua — imediatamente trabalhei em uma tradução. A pretensão era a de reunir os amigos e montar esse texto. *Crime no Hospício*, nome dado à tradução, foi publicado na edição de dezembro de 2012 da Revista Questão de Crítica e, posteriormente, engavetado.

No início de 2013, eu recebo um e-mail do Paulo Biscaia Filho, diretor da Cia Vigor Mortis, perguntando-me sobre a peça que eu havia traduzido e se eu não tinha interesse em montá-la. Na mensagem, ele me perguntou também se eu não queria fazer parte do projeto *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, que concorreria ao edital do Fundo Municipal de Cultura para o Teatro Novelas Curitibanas, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba. A proposta era montar *Crime no Hospício* e outra peça do repertório do Grand-Guignol, para assim compor um espetáculo com duas peças que prestaria uma homenagem e, de certa forma, significaria o retorno¹ da Vigor Mortis ao cânone francês. Eu aceitei o convite na mesma hora, pois queria ver o texto que eu havia traduzido em cena. Para a minha surpresa, minha colaboração não se restringiu apenas à cessão do texto: Paulo me chamou também para trabalhar como ator nesse projeto. Já tinha alguns anos que eu não trabalhava como ator, então a proposta se tornara ainda mais especial e irrecusável. O projeto começou a ganhar corpo efetivamente em setembro de 2014, quando demos o pontapé inicial aos ensaios.

Crime no Hospício (*Crime Dans Une Maison Des Fous*) é um texto escrito por André de Lorde com a colaboração do psicólogo e pedagogo Alfred Binet, em 1925. A narrativa enfatiza a vitimização, a loucura e o assassinato. Em cena, Louise, uma bela garota de 18 anos, está internada no Hospício de Saint-Lèger e diz não sofrer mais de insanidade mental. Ela pede ao médico que lhe conceda alta. Louise está alojada em um quarto com outras três senhoras: Normanda, Corcunda e Caolha. As três estão internadas há muito tempo. Caolha, a mais velha das três, está — segundo os médicos — paralisada há mais de 6 anos em uma cama. Uma Freira é a responsável pela guarda do local. Em uma visita de inspeção, Louise relata ao Médico que sofre perseguições das companheiras de quarto. Ao ouvir o relato, o médico não acredita na jovem e suspeita de que ela ainda não esteja inteiramente curada. Na intenção de acalmar a moça, o Doutor pede à Freira para passar a noite ao lado de Louise a fim de acalmá-la. Apesar da ordem expressa do médico, a Freira se ausenta do quarto. Durante a madrugada, Louise passa a ser torturada psicologicamente por Normanda e Corcunda. Em dado momento, Caolha entra em cena e as agressões verbais evoluem para violência física contra a jovem Louise. Na

1 A Vigor Mortis se notabilizou por ser uma companhia multimídia e possui frentes de trabalhos no Teatro, Cinema e Quadrinhos. Apesar de se valer da estética do Grand-Guignol, a companhia procura construir repertório próprio e raramente apresenta espetáculos clássicos do gênero francês.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

manhã seguinte, a garota é encontrada morta.

A história de *Crime no Hospício*, nos dias de hoje, pode não causar tanto impacto e seu argumento ser visto como um tanto quanto ingênuo. O mérito da peça reside no fato de que o horror apresentado em cena não advém de causas sobrenaturais, e sim de um horror possível, uma vez que a situação apresentada em cena é extremamente verossímil. Esse fato por si só explica o sucesso que a peça fez em sua época.

Para as apresentações de *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, Paulo Biscaia e eu concluímos que era preciso dar uma nova “roupagem” para a peça. Na montagem que foi apresentada ao público de Curitiba, a primeira alteração que fizemos foi em relação ao nome da peça. *Crime no Hospício* passou a se chamar *Crime no Manicômio*, por uma questão de sonoridade e atualização. A palavra “manicômio” possui uma sonoridade mais assustadora e pesada e “hospício” nos soava um tanto quanto imprópria para os dias de hoje. Como a proposta foi a de retrabalhar o texto trazendo-o para o contemporâneo, pareceu-nos mais interessante essa nova opção. Outra alteração se deu em relação à ação temporal e espacial da peça. Transportamos a ação para o ano de 1947 no México. No texto original, a ação se passa na França em meados de 1900. Nas pesquisas para essa adaptação, descobrimos que, na Cidade do México, existiu um dos maiores hospícios da América Latina, o Manicômio de La Castañeda. O local abrigou durante o seu período de funcionamento mais de 60 mil pacientes.

O passo seguinte foi dar novos nomes às personagens e eliminar personagens secundárias que pouco influíam no desenvolver do texto. Louise passou a se chamar Luísa, Normanda agora era Tijuana e o Médico, que, na versão de De Lorde não possuía um nome, passou a se chamar Juan Maillard. Maillard é o nome do personagem principal de outra peça famosa do repertório do Grand-Guignol, *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume* (Le Système du Docteur Goudron et Professeur Plume), uma livre adaptação de De Lorde para os palcos do conto homônimo de Edgar Alan Poe, e que já foi apresentada pela Vigor Mortis no espetáculo *Debutante Sangrenta* (2013). Outra modificação significativa em relação ao texto original se deu em seu desfecho. Nos escritos de De Lorde e Binet, a morte de Louise marca o fim da peça. Ao avaliarmos este final, percebemos que faltava algo, faltava colocar uma “cara” de Vigor Mortis no arremate da montagem. Depois de algumas semanas de ensaios, testando diversas possibilidades de conclusão, conseguimos engendrar uma variável que pudesse incorporar a assinatura da Vigor Mortis. Na nova montagem, nossa heroína deixa de lado sua porção de vítima e vira o jogo em seu favor. Luísa aceita seu destino e toma as rédeas do poder frente ao seus algozes.

Participar desse processo ao lado da Vigor Mortis e estar sob a batuta de Paulo Biscaia Filho foi uma das experiências mais gratificantes e realizadoras sob diversos aspectos: do ponto de



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

vista do ator, do autor/dramaturgista, do admirador e do pesquisador. Duplo Homicídio... marca a minha primeira experiência como dramaturgista. Indo de encontro aos escritos de Fátima Saadi, onde ela afirma que a função do dramaturg é estar ao lado de toda a equipe de criação, neste trabalho pude exercer isso em sua total plenitude, pois além da parte dramática, estive em cena como ator e contribuí também com a iluminação do espetáculo. Biscaia confiou a mim a tarefa de adaptar o texto de André de Lorde, acrescentar e cortar falas, incumbindo-me de preparar uma versão com a cara da Vigor Mortis. Portanto, sob o olhar do autor/ dramaturgista, observei que a responsabilidade de entregar um bom trabalho era extremamente desafiadora, assustadora e prazerosa. Sob a ótica do ator, o desafio estava em dividir o palco com atores experientes, que já conheciam a forma de dirigir de Paulo Biscaia, e que já tinham contato prévio com linguagem estética do grand-guignol há um bom tempo. Outro fator motivador — este conectado à visão do pesquisador — era a possibilidade real de construir um espetáculo dentro do gênero que vem sendo meu objeto de estudos há aproximadamente nove anos, e pelo qual nutro grande estima.

Desde que entrei em contato com o gênero grand-guignol, algumas questões povoam a minha cabeça. O Teatro, em pleno século XXI, é capaz de causar medo em uma plateia? Após o advento do cinema, das duas grandes Guerras e da massificação dos meios de comunicação, que diariamente nos invadem com notícias de crimes e violência, conseguiria o Teatro suscitar e gerar fortes emoções em seus espectadores? Será que já não conhecemos tudo em matéria de terror? Na época em que o Teatro de Grand-Guignol está inserido — fim do século XIX e meados do século XX —, podemos compreender como natural o medo suscitado pelas peças, uma vez que muito do que sabemos hoje, seja no campo da tecnologia ou das ciências, ainda estava em desenvolvimento. Mas e hoje? O Teatro realmente tem força suficiente para aterrorizar o público? Respostas estas que ainda estão em busca de comprovações.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BISCAIA FILHO, Paulo. **Palcos de Sangue**. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2012.

DANAN, Joseph. Mutações da Dramaturgia: tentativa de enquadramento (ou de desenquadramento). **Moringa**: Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 1, n. 1, p.117-123, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/4802>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SAADI, Fátima. A prática do dramaturg. **Questão de Crítica**: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/07/a-pratica-do-dramaturg/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SAADI, Fátima. Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista. **Questão de Crítica**: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/#more-4167>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

MESA

PERFORMANCES: CORPOS, IMAGENS, LINGUAGENS E CULTURA

O DIA EM QUE SAI DO MEU LUGAR E ME VI COMO O OUTRO – SOBRE
ENCONTROS ENTRE ESTRANHOS NA CIDADE-OVO

Ana Paula Penna

TEATRALIDADES AMERÍNDIAS: A FESTA DE PAUCARTAMBO

Carla Lizaraso

DANÇAS DE TRADIÇÃO DA AFRODIÁSPORA: PENSAMENTOS E PRÁTICAS
DECOLONIAIS NO PROCESSO FORMATIVO DAS ARTES DA CENA

Gabriela Santana

PERFOGRAFIA: A PRÁTICA DA PESQUISADORA-PERFORMER

Juliana Liconti



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

PENNA, Ana Paula. O dia em que sai do meu lugar e me vi como o outro: sobre encontros entre estranhos na cidade-ovo. PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; Charles Feitosa; anapaula.penna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9764-0463>

RESUMO: Esta pesquisa, que faz parte do meu projeto de Mestrado, surge a partir do encontro entre: 1) uma indignação - às desigualdades sociais e espaciais da minha cidade natal, o Rio de Janeiro; 2) as leituras sobre performances urbanas e 3) o encontro com os encontros de Eleonora Fabião, na ação Linha. Com objetivos teórico-práticos, propus uma prática em que eu me encontro com uma pessoa estranha, a partir da indicação de um amigo ou conhecido. O objetivo é encontrar, em seus lugares ou bairros, pessoas desconhecidas das quatro zonas da cidade do Rio de Janeiro (oeste, norte, sul e central) e também propor deslocamentos a essas pessoas, até o meu bairro (Laranjeiras, zona sul), buscando furar muros invisíveis que separam essas zonas. Como crítica de minha própria prática e de outros artistas, me colocar em ação tem sido importante para levantar questões sobre o papel do artista contemporâneo - limites e possibilidades das performances consideradas do campo da Estética Relacional. Para este texto específico, o foco é como o contato com esses encontros, com outras realidades, tem colocado em questão o programa performativo criado, suscitado novos temas e demandado novas bibliografias, impensados antes desses deslocamentos e encontros.

Palavras-Chave: Estética Relacional; Arte e Vida; Arte e Política; Performance; Performance do Encontro

ABSTRACT: This research, which is part of my master's degree project, arises from the encounter between: 1) an indignation - to the social and spatial differences of my hometown - Rio de Janeiro; 2) the readings on urban performances and 3) the encounter with the encounters of Eleonora Fabião in the Linha action. For theoretical and practical purposes, I proposed a practice in which I meet a stranger from indication of a friend or acquaintance. The goal is to meet, in their places or neighborhoods, unknown people from the four zones of the city of Rio de Janeiro (west, north, south and central), and also propose travel to these people, to my neighborhood (Laranjeiras, south zone), seeking to pierce invisible walls that separate these zones. As a critique of my own practice and that of other artists, putting myself into action has been important in raising questions about the role of the contemporary artist - limits and possibilities of the considered performances of the field of Relational Aesthetics. For this work, the focus is on how the interaction with these encounters and other realities has challenged the created performative program, raised new themes and demanded new bibliographies, unseen before these moves and encounters through the city.

Keywords: Relational Aesthetics; Art and Life; Art and Politics; Performance; Meeting Performance



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O DIA EM QUE SAI DO MEU LUGAR E ME VI COMO O OUTRO: SOBRE ENCONTROS ENTRE ESTRANHOS NA CIDADE-OVO

Ana Paula Penna

Em 2016, tive a oportunidade de ouvir narrativas das experiências de Eleonora Fabião em “uma performance chamada Linha: encontros com o encontro” (2010 – 2016), na Esforços #2 - Mostra de Performances, no Olho da Rua, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro. A ação Linha, realizada na cidade de Nova Iorque, teve início com um telefonema a uma velha amiga, solicitando o número de telefone de uma pessoa desconhecida, um estranho, uma pessoa que talvez não conhecesse nunca, se não fosse o corpo performativo. Ela, então, liga pra esse estranho, perguntando-lhe se poderia ir até sua casa para um chá ou café e conversa. O objetivo fundamental da visita é descobrir/criar uma ação para realizarem juntos, em um espaço público específico, em um segundo encontro. Ao final da prática, Eleonora pede ao colaborador uma outra direção, a indicação de uma outra pessoa desconhecida, para então prosseguir com a linha. Em um ano e meio, foram dezoito encontros e nove ações. Jeff propôs que saltassem de mãos dadas no rio Hudson, um rio de água gélida e podre que corta a cidade de Nova Iorque. Eleonora e Rachel decidiram levar uma muda de figueira para passear de barco.

Ouvir Eleonora no momento (pós Copa e Olimpíadas) em que a questão do Rio de Janeiro como uma cidade de muitos muros invisíveis gritava aos ouvidos e olhos, me intrigou ainda mais, levando-me a pensar no quanto seria desafiador realizar encontros nos bairros desta cidade. Será quanto tempo, uma Linha iniciada a partir da indicação de uma amiga ou um amigo meu, majoritariamente, da zona sul do Rio de Janeiro (área mais privilegiada), levaria até chegar à Vila Kennedy? Se um dos papéis da arte contemporânea é criar espaços livres, cujo ritmo atravesse aqueles que organizam a vida cotidiana; é favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade capitalista atual (Borriaud, 2016), como seria criar encontros na cidade do Rio que furassem os muros invisíveis? Pra tornar isso possível, talvez fosse necessário criar um programa performativo de encontros com desconhecidos, que misturasse aleatoriedade e propósito. Propósito de encontrar estranhos de partes desconhecidas ou pouco conhecidas e invisibilizadas da cidade, por nós moradores de zonas mais privilegiadas. Há 160 (cento e sessenta) bairros que constituem a cidade, mas nós moradores da zona sul, quando encontramos alguém nas ruas de Botafogo, Flamengo, Copacabana (bairros da zona sul), costumamos dizer: - *Nossa, essa cidade é um ovo!* Como se o Rio fosse a zona sul.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

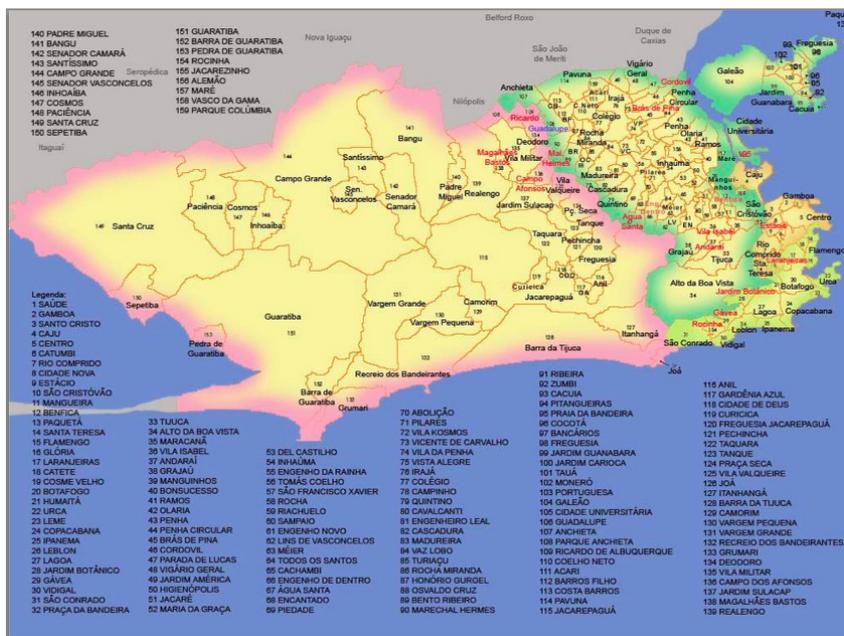


Imagem 1 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro

Partindo de alguns pressupostos, teóricos e originados da minha experiência como moradora há 42 anos, criei um programa performativo e estou em processo de realização de ações, nas quatro zonas da cidade. Antes de apresentar algumas narrativas dessas experiências, cabe aqui explicitá-los.

O primeiro deles é o reconhecimento da cidade do Rio de Janeiro como um lugar marcado por profundas desigualdades sociais e espaciais que, ao mesmo tempo, produzem segregação entre as pessoas e dificultam a percepção dos contextos políticos- culturais no qual essas desigualdades são criadas. A aproximação com o outro, de outra classe e de bairros distantes, física e culturalmente, tende a ser pautada por relações de poder (patroa/patrão e empregada, vendedores, garçons e seus clientes, médico e paciente do SUS). Relações estas que tendem a reproduzir hierarquias, contribuindo para manutenção das desigualdades e reforçando preconceitos. E quando escrevo desigualdades não me refiro apenas à questão financeira, mas a acessos a bens culturais e de lazer, como salas de teatro, cinema, shows, eventos esportivos, praças e parques públicos, cursos de artes gratuitos ou acessíveis, possibilidades de deslocamentos por transportes públicos, etc.

A capa do jornal o Dia, de 19 de agosto deste ano - jornal popular de grande circulação da cidade, dizia: *Balas perdidas matam uma pessoa por semana no Rio*. Será que se todos

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

realmente corrêsemos os mesmos riscos de morrer assassinados, essa notícia repercutiria da mesma forma? Ou algo já teria sido feito para combater esse tipo de violência, que apresenta números tão aterrorizantes? Até que ponto, eu, moradora de Laranjeiras, sinto-me vulnerável com essa notícia? Em cinco dias, de agosto deste ano, 4 jovens foram mortos a tiros na cidade do Rio de Janeiro (por balas perdidas ou baleados diretamente), a maioria durante operações policiais.

Campbell (2015), sobre o papel da arte contemporânea, escreve: nesse lugar de mistura, a arte abre espaço para abranger algo não falado, não verbal, tensionando as fronteiras da sensibilidade. Para Rancière (2005), a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Rolnik (2006) fala que uma das buscas das práticas artísticas contemporâneas é da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, que existe principalmente quando esse outro é representado como hierarquicamente inferior.



Imagem 2 – Capa do Jornal O Dia, 19 ago. 2019, obtida na internet.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Considero fundamental a superação dessa anestesia como condição para enxergar esse outro, que no caso do contexto da cidade do Rio, não é ainda considerado gente como a gente, porque é um outro a quem o extermínio não gera tanta perplexidade, a quem a morte é no mínimo permitida, quando não desejada, pela maioria de nós.

Considerando, como Campbell (2015) que a arte pode tensionar as pessoas a perceber os diversos esquemas invisíveis de separação social e estimular, através de seu discurso, criando ações que possam proporcionar compartilhamento do espaço, encontros, que buscam romper com os muros invisíveis de todas as naturezas, propus o programa performativo *Encontros improváveis na cidade-ovo*:

Buscar a partir de amigos, indicações de pessoas das quatro zonas (oeste, norte, central e sul) da cidade do Rio. Encontrar o desconhecido em seu bairro de residência para passar uma parte do dia (manhã, tarde ou noite) comigo, neste bairro. Solicitar que ela (e) me apresente o seu lugar, bairro onde mora, por onde passa ou gosta de passar, também os lugares que não gosta, sem que haja gasto de dinheiro nesse percurso. Combinar uma ação simples, para ser realizada junto (eu e ela), sem gasto de dinheiro, no lugar/bairro dessa pessoa. Marcar o 2º encontro. Realizar a ação simples, no 2º encontro. Combinar o 3º dia de encontro, para receber essa pessoa para passar parte do dia comigo no meu bairro (Laranjeiras) ou zona sul, sem que haja gasto de dinheiro nesse percurso. Apresentar lugares que gosto de frequentar na minha zona e lugares que não gosto. Combinarmos juntos de realizar uma ação simples em conjunto na minha zona, sem gasto de dinheiro. Realizar ação, juntos, no meu bairro. Os encontros e ações serão registrados, através de fotografia pelo amigo ou conhecido que me indicou a pessoa desconhecida.

O ENCONTRO ENTRE O PROGRAMA E A REALIDADE

"Aqui não tem eu, tem nós". Frase de seu Luiz, morador da Vila Autódromo, Jacarepaguá, Zona Oeste, pai de Natalia, quem achei que fosse a primeira desconhecida a encontrar. Não existiu a primeira desconhecida, mas os primeiros desconhecidos. Encontrei a família inteira (além do seu pai, Luiz, encontrei sua mãe Penha e sua vó Antônia) e ainda 3 vizinhos que estiveram na casa, nas 4 horas em que estive lá: a vizinha *companheirinha* da avó, Robson – um rapaz muito risonho e falante, com muitos questionamentos sobre as questões políticas atuais



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

e uma vizinha que foi compartilhar ração de cachorro. Durante as remoções, essa família e sua antiga casa, já demolida virou referência na Vila, que foi assumida por eles e colaboradores de fora em um Ecomuseu. Não procurei referências históricas, nem fotográficas sobre a Vila Autódromo, antes de ir até lá, mas já me era um lugar “conhecido” pelas remoções durante as Olimpíadas (2014). Desço a passarela e vejo a ruazinha. Ando até essa rua e logo me emociono com uma placa no chão, escrita a mão: Vila Autódromo. Tenho vontade de chorar. As casas são padronizadas, a maioria branca, e são poucas, acho que umas 15. Encontro a casa de Natalia, grade amarelinha e cadela marrom que me recebe com latidos. Em poucos minutos, eu estava nos fundos da casa, almoçando e tomando cervejas com a família toda da Natalia e com Pedro, quem me indicou a desconhecida. Conversamos sobre as remoções, sobre a violência que sofreu Penha, durante um dos dias de resistência, sobre sua ida à Genebra, na ONU, à Nova Iorque e à Washington para falar sobre as remoções e o Ecomuseu. Natalia, num momento em que ficamos, apenas eu e ela, não conteve o choro, quando, na capela criada pelos próprios moradores, lembrou o dia em que sua casa foi a baixo e uma guarda municipal deixou que ela desse uma última olhada para “*ver se não havia esquecido nada*”. Exceto nesse momento, todos os outros foram de muita descontração, sorrisos no rosto e troca de carinho entre eles. O mesmo aconteceu no encontro com Vanderson, em Vila Kennedy, bairro vizinho de Bangu, onde há um dos maiores índices de “*bala perdida*”, no momento. O que só li depois de ter ido, porque me proponho a não saber nada além do que já ouço ou leio de informações, divulgadas pelos meios de comunicação. Vanderson veio ao nosso encontro, meu e de Katianne (nossa ponte), acompanhado de Liz, sua filha de 7 anos e no meio do nosso encontro pela Vila, nos levou à casa de sua tia, onde estavam suas 2 tias, mais duas mulheres e um bebê. E o mesmo se repetiu com Gerusa Flor, de Del Castilho (Zona Norte) que embora tenha escolhido o Shopping, segundo ela, zona de conforto pra mim, no fim do encontro fez questão de me levar caminhando uns 15 minutos dali para conhecer o Índio, seu noivo, de quem tanto falou na nossa conversa. Esses encontros me fizeram repensar que possivelmente para muitos cariocas o coletivo é mais frequente que o individual, por escolha ou condicionamento. E que se existe desconfiança daqui pra lá, de lá pra cá é diferente.

Os tipos de ações propostas também chamaram minha atenção: plantar, na Vila Autódromo; fazer bolo de cenoura com cobertura de chocolate e distribuir entre meus vizinhos aqui na vila onde moro, em Laranjeiras; e, pentear cabelos de velhinhas e dar-lhes banho, em Del Castilho. Confesso que me emocionei com tais propostas, duas delas ainda não realizadas, e questioneei as diferenças de recepção da palavra ação para pessoas que vivem em lugares diferentes desta cidade.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO



Imagem 3 – placa da Vila Autódromo.



Imagem 4 – Ação: plantar em frente ao Hotel



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A experiência na Vila Kennedy, com Vanderson, sua filha Liz, Katianne e Tatiana, namorada de Vanderson, me tirou do lugar. Lá eu realmente me senti a estranha, a outra, a fora do lugar. Cheguei em casa com uma secura na boca e pele áspera de poeira, sensação só experimentada por mim, nas vezes em que fui à Cafarnaum- Bahia, terra onde meu pai nasceu, no sertão baiano. Para minha surpresa, que pode denotar uma certa ingenuidade, estava de novo encontrando removidos. Pessoas que cujos pais foram removidos da Lagoa Rodrigo de Freitas (zona sul) ou da área da UERJ (zona norte) durante o período da ditadura militar. Vivi por poucas horas (quatro), o risco iminente da chegada do caveirão. Estive diante de rapazes que passaram a meio metro de mim, com armas que meu privilégio permite não reconhecer e nomear, mas vi que mediam mais que o dobro do corpo de um dos meninos. Tive medo. Havia lugares em que fotografar ou até olhar nos colocaria em risco. Passamos mais um vez pelos meninos do tráfico e fui entendendo que lá dentro nem falar sobre determinados assuntos, na rua, se pode. Ou pode-se com muito cuidado, baixinho. A ida à Vila Kennedy me fez ver que o sertão, o nordeste e o norte só mudam de lugar, estão em muitas partes ainda aqui nesta cidade. Gersa, em Del Castilho, usou a palavra *seca* pra falar de sua condição atual, mas sem muito pesar: “*Estou seca, não tenho onde morar* (mora com a mãe, com quem não se dá muito bem e com o filho autista adolescente que tem sido violento com ela), *não tenho trabalho, não tenho dinheiro.*” Vila Kennedy também possibilita questionar se a transição entre sociedade disciplinar para sociedade de controle, colocada por Foucault, poderia se aplicar a esse bairro do Rio de Janeiro, nos diasatuais.

Esse trabalho tem sido criado a muitas mãos, não apenas no que diz respeito à criação das ações ou ao encontro, mas também em relação à própria escrita. Vejo necessidade de incluir outras falas, que não as minhas, a visão do outro, do estranho, sobre mim. Pois em muitos lugares, eu sou a estranha. Colocar-me em ação faz ler e até reler os autores de outra forma e ao mesmo tempo me impõe a necessidade de procurar outras bibliografias, não apenas de autores brancos, europeus - nos quatro encontros que realizei até agora, quatro pessoas eram negras - mas entrar em contato com conceitos outros, como *lugar de fala* de Djamilia Ribeiro, por exemplo. Um questionamento é quase diário: o que fazer com o que vi e senti e compartilhei? A questão sobre ser ou não arte já não tenho, desde que Penha (Vila Autódromo) levantou da mesa e disse, me olhando nos olhos: *Mas performar é isso! É tudo que Deus quer da gente, partilhar, dividir. Isso é arte e você já é artista há muito tempo!* Agradei, dando-lhe e recebendo um abraço.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicholas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisível Produções, 2015.
Disponível em: <<https://brigidacampbell.art.br/Arte-para-uma-cidade-sensivel>>.

FABIÃO, E. Una acción llamada Línea: encuentros con el encuentro. *In: Danza y pensamiento*. Componer el plural: Escena, cuerpo, política. Barcelona, 2016.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo e Ed. 34, 2005.

ROLNIK, S. Geopolítica da Cafetinagem, 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Lizaraso, Carla Patrícia. *Teatralidades Ameríndias: A festa de Paucartambo*. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Paulo Ricardo Merisio, carlalaraso@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1117-6154>.

RESUMO: A pesquisa possui como objetivo o estudo do processo de formação histórico e artístico da teatralidade e da máscara andinas. Este texto aborda a primeira etapa de um estudo mais amplo que envolve a descrição e análise da Festa de Paucartambo, manifestação cultural tradicional e secular que ocorre anualmente em Paucartambo, em Cusco, no Peru. A festa reúne fenômenos ritualísticos, religiosos e teatrais em sua manifestação, e é realizada para a devoção à Virgem do Carmo. Ela incorpora elementos do cristianismo e da religiosidade andina ancestral, além da teatralidade e da performance contidas nas danças, vestimentas, máscaras, bufonaria, músicas e cantos em espanhol e quéchua. A pesquisa possui caráter metodológico etnográfico, mas também se constituirá de experimentos laboratoriais que buscam, através da alteridade e da natureza das máscaras andinas, a criação de treinamentos, obras artísticas performáticas e de videoarte.

Palavras chave: Ameríndio; Máscara; Teatro Popular; Bufonaria, Performance.

ABSTRACT: The research aims to study the process of historical and artistic formation of Andean theatricality and mask. This text addresses the first stage of a larger study that involves the description and analysis of the Festa de Paucartambo, a traditional and secular cultural event that takes place annually in Paucartambo, Cusco, Peru. The festival gathers ritualistic, religious and theatrical phenomena in its manifestation and is held for the devotion to the Virgin of Carmel. It incorporates elements of Christianity and ancient Andean religiosity, as well as the theatricality and performance contained in Spanish and Quechua dances, dress, masks, buffoonery, songs and songs. The research has an ethnographic methodological character, but it also consists of laboratory experiments that seek, through the alterity and nature of the Andean masks, the creation of training, performing arts and video art.

Keywords: Amerindian; Mask; Popular Theater; Buffoonery, Performance.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TEATRALIDADES AMERÍNDIAS: A FESTA DE PAUCARTAMBO

Carla Patrícia Lizaraso

Para compreender o grande universo que envolve as festividades andinas será necessário entender que a Dança é uma prática milenar nos Andes Peruanos e as máscaras seguem a mesma tradição. Nos quatro pontos cardinais do território peruano, de pequenos povoados a grandes centros urbanos - a dança, o mascaramento e a teatralidade estão presentes com expressivo calendário festivo. A ancestralidade andina possui uma complexa rede de civilizações, culturas, povos e grupos étnicos. Para citar apenas a civilização mais antiga: *Caral*, com datações rádio carbônicas entre 2.627 a 2.100 anos A.C.. Incluindo o recente período pré-colombiano no território do *Tahuantinsuyu*¹, que era constituído por diversos grupos étnicos.

Esses traços históricos e herança ancestral permanecem presentes nos costumes do andino contemporâneo. O caráter voluntário e espontâneo de dançar era um ato essencial e criativo destes tempos longínquos, e seguiu de forma latente em todo seu processo de formação histórica. Dançar é uma devoção espontânea, mas agrega um compromisso, obrigações a serem retribuídas às entidades e mitos de formação na concepção espiritual andina, no passado e no presente, em comunidades indígenas ou não-indígenas. Na contemporaneidade, estas tradições festivas estão vinculadas aos santos e virgens, devido aos diversos mecanismos de apropriação, por parte da Igreja Católica - das danças, máscaras e fé andina ancestral. Como salienta Jose Uriel Garcia (1968), as danças estão presentes na história dos povos andinos num contexto de intensa dramaticidade, em cataclismos sociais, como enfatiza o próprio autor, reafirmando que tanto o processo de colonização europeu, quanto a organização do império incaico, a escravidão e servidão se faziam presentes na estrutura social. A dor e paixão pontuam os movimentos corporais dos camponeses/bailarinos que são representativos de certa expressão do dramático e do humorismo trágico da escravidão indígena. As danças possuem características pitorescas, com um sentido episódico, quadros e cenas dramatizadas, farsas e bufonarias que fazem alusão a uma época, acontecimentos e reproduzem mitos primitivos e notáveis mortos. Em outras palavras, as danças atualizam costumes típicos do passado.

1 *Tawantinsuyu* - palavra quéchua que era utilizada para denominar o Estado criado pela civilização inca, organizada como império.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Essa música melancólica que descreve a estepe desolada do Altiplano e a vida do pastor ou do vale florido cultivado pelo agricultor, é algo que expressa não apenas as emoções do povo feliz, mas do povo ator, porque a felicidade parece ser incompatível com a ação e a ação é, antes de tudo, desejo e esforço dolorosos. E, finalmente, indo ao ponto de nosso interesse, aquelas danças índias em que, de certa forma, sintetizam todas as artes plásticas são a expressão genuína dessa psicologia indígena, como resultado de sua estrutura social. A dança é a expressão dramática da vida do índio em todas as épocas, em liberdade e servidão, no prazer e na dor. A dança é paixão coletiva feita de movimento e ritmo, cor e forma; movimento e ritmo na amplitude dos pampas; forma e cor, labareda que inflama e é consumida nas praças das aldeias (URIEL GARCIA, 1968, 10-11)².

Como o caráter da pesquisa é amplo e detalhado, este artigo apresentará apenas a primeira etapa do estudo, portanto vamos centralizar nossa atenção na descrição da dinâmica da Festa da Virgem de Paucartambo, conhecida carinhosamente pelos andinos de *Fiesta de Mamacha Carmen*, que ocorre todos os anos, entre os dias 15 a 19 de julho, em Paucartambo, pequena província de Cusco, Peru. O território de campo etnográfico da autora.

Esta festa contém característica ritualística, religiosa e teatral em sua manifestação e ocorre para a devoção à Virgem do Carmo. Há mescla de elementos europeus e da ancestralidade andina integrada ao fenômeno. A festa contém diversos grupos de danças conhecidos como *comparsas*, com diferentes personagens, bufos, vestimentas, disfarces, máscaras, músicas e cantos. São quatro dias de festividade, em cada dia acontecem ações diferenciadas com uma simbologia particular e rituais com protocolos específicos.

Os dançarinos mascarados estão distribuídos em torno de dezenove *comparsas*, cada grupo possui seus personagens e enredos específicos. Não há repetição de figurinos, cantos, máscaras e danças, entre os grupos. Estes seguem em cortejo pela cidade e são acompanhados pelos seus músicos, devotos e turistas.

2 Todas as traduções livres realizadas pela autora. Esa música melancólica que describe la estepa desolada del Altiplano y la vida del pastor o el valle florido cultivado por el agrícola, es algo que expresa no precisamente las emociones del pueblo feliz, sino del pueblo actor, porque la felicidad parece que fuera incompatible con la acción, y la acción es antes que nada deseo y esfuerzo dolorosos. Y por último yendo al punto de nuestro interés, aquellas danzas indias en las que, en cierto modo, se sintetizan todas las artes plásticas, son la expresión genuina de esa psicología indígena, como resultado de su estructura social. La danza es la expresión dramática de la vida del indio en todas las épocas, en la libertad y en la servidumbre, en el placer y en el dolor. La danza es pasión colectiva hecha movimiento y ritmo, color y forma; movimiento y ritmo en la amplitud de las pampas; forma y color, llamada que se enciende y se consume en las plazas aldeanas (URIEL GARCIA, 1968, p.10-11).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O espaço cênico são as ruas, a praça, as casas, os telhados, as sedes dos grupos, a prisão, o cemitério e a igreja. A devoção, o sagrado e o profano, assim como, a cultura popular e a teatralidade estão presentes no espaço público compondo diversas cenas que se relacionam simultaneamente, elas acontecem em vários pontos da pequena cidade transformando o centro histórico e a arquitetura barroca de Paucartambo em cenário e espaço cenográfico. Observamos, assim, o campo expandido da arte e uma reatualização de costumes, onde a arte não está desvinculada de contextos sociais e culturais coletivos, e ocorre a presença da incorporação de elementos contemporâneos, da modernidade aos elementos ancestrais andinos. Uma verdadeira demonstração das múltiplas possibilidades de atualizar, reatualizar, transformação cultural e criatividade.

Toda estrutura econômica e de produção da festa ocorre através de diversos atores sociais que atuam como gestores e artistas, em uma organização hierárquica de sistema de cargos denominado *carguyoqs*. O *carguyoq* é um tradicional sistema de cargos presente em diversas regiões na América Latina. Segundo BARNARD, um sistema de culto de cargos funciona socialmente para criar unidades para resistir ao opressor colonial ou pós-colonial e consolidar uma autonomia na estrutura social, com ênfase na troca e distribuição de riquezas, em uma ritualização, organização e produção econômica de inspiração ancestral (BARNARD, 2010, 107).

No caso peruano, o sistema se caracteriza por uma hierarquia ritual, realizada através de eleições de membros pelas *comparsas*, para estes cargos, em uma dinâmica competitiva. Os *carguyoqs* serão os principais responsáveis pela prática do acúmulo, da troca e distribuição de riquezas. A dinâmica deste fenômeno pode ser vivenciada principalmente em cerimônias internas na casa de cargos ou sede dos grupos, nas festas, almoços e ceias. O prestígio é um elemento fundamental de poder nesta estrutura secular, os dançarinos e detentores de cargos desfrutam de grande prestígio e reconhecimento por parte de toda a comunidade.

Todas as comparsas possuem seus devidos *carguyoqs*, que são eleitos com a responsabilidade de arrecadar bens patrimoniais através de doações próprias e de outros membros ou pessoas interessadas em contribuir para a permanência da tradição. Cabe a eles, também, o trabalho operacional de cada detalhe da festa, desenvolvido em um planejamento anual com um calendário de execução de cerimônias, tarefas, pagamentos e responsabilidades. Numa conversa informal com um bailarino, ele me relatou que sua família contribuía a muitas gerações com bens e serviços, pois era inegável a proteção e os benefícios que a Virgem proporciona a sua família, que a participação na festa trazia felicidade, estabilidade material e bem-estar. Toda a execução e estrutura da festa só é possível devido ao sistema de cargos.

Ocorrem encenações públicas nos primeiros dias de festividades. Estas são como episódios, capítulos narrativos, ou seja, há um desencadeamento de ações e acontecimentos em um



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

roteiro, que juntos contam através de uma grande dramaturgia espetacular, a origem dos povos ancestrais da região, a história de fundação do povoado paucartambino e o aparecimento da imagem da Virgem no leito do seu rio.

No último dia, ocorrem principalmente as cerimônias internas de finalização, na casa de cargo de cada *comparsa*, além dos *carguyoqs*, existem os chefes de cada grupo, os *caporais* ou *alcades*, que são responsáveis pela direção, ensaio e ordem nas danças. Nos ritos finais ocorre a renovação do compromisso, responsabilidade e continuidade da realização da mesma para os próximos anos, são os votos com a Santa e com a Festa.

Por tradição oral, há uma crença que o culto à Virgem do Carmo começou no século XVII, quando os habitantes Qollas da região do altiplano chegaram pastoreando seus rebanhos de lhamas até as entranhas do Antisuyo, atravessando Paucartambo e Kcosñipata com fins de intercâmbio comercial de produtos. Em uma dessas viagens, para espanto dos imigrantes Qollas e dos nativos, surge à aparição milagrosa da cabeça da virgem numa vasilha de barro. Consertaram a imagem, ela foi completada e esculpida por artistas paucartambinos e recolhida para perpetuação, colocaram a Virgem no altar do templo, veneraram e a exaltaram com rezas, cânticos, melodias e danças. Porém, depois de amargas brigas, os Qollas não puderam levá-la consigo, conformando-se em apenas participar da devoção e da festa instituída em Paucartambo, de acordo com a região e as realidades socioculturais da época. (CARPIO, 1996, 19-20).³

Como bem observado por Miguel Rubio Zapata (2016) em seu artigo *O grande Teatro de Paucartambo*, podemos identificar três momentos episódicos: *Q'onoy*, no primeiro dia, *Selva*, no segundo dia e *Guerilla*, no terceiro dia. Recordando as colocações de Uriel Garcia (1968) sobre o caráter episódico e dramático das danças.

Os bailarinos que representam os nativos chamados *Chunchos* protegem a imagem da Virgem e não permitem que os bailarinos *Qollas* resgatem a santa. No primeiro dia desta dramaturgia ocorre o *Q'onoy*, noite de fogo. Os *Qollas* entram no povoado incendiando-o.

³ Por tradición oral se cree que el culto a la Virgen del Carmen comenzó en el siglo XVII, cuando los habitantes "Qollas" del altiplano, llegaban arreando sus rebaños de llamas hasta las entrañas del Antisuyo, atravesando Paucartambo y Kcosñipata con fines de intercambio comercial de productos, en uno de esos viajes para asombro de los migrantes "Qollas" y de los nativos, surge la aparición milagrosa de la cabeza de la virgen, en una vasija de barro, decidieron que su imagen debería ser completada e fue esculpida por artistas paucartambinos e recogida para perpetuarla, colocaron la imagen en el altar del templo, veneraron y aclamaron con rezos, cantos, melodías y danzas, pero después de amargas peleas, los "Qollas" no pudieron llevar la imagen consigo, apenas se conformaron a participar de la fe y de la fiesta instituida en Paucartambo, de acuerdo con la región y las realidades socio-culturales de la época. (CARPIO, 1996, 19-20).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Temos um espetáculo pirotécnico, com fogos de artifício e manipulação do fogo, dançarinos encenam utilizando o fogo de diversas formas, num contexto de ataque ao povoado, porém, os *Chunchos* intervêm e não permitem a ocupação.

No segundo dia, acontece a *Selva*, que é uma espécie de reconciliação, um pedido de desculpas por parte dos *Qollas* aos habitantes de Paucatumbo. Os *Qollas*, do alto de uma estrutura de madeira, que foi montada na praça na madrugada, lançam utensílios, frutas, colchões, brinquedos, objetos diversos numa distribuição de presentes ao público, como pedido de desculpas, mas na verdade essa estrutura serve para o reconhecimento do espaço, para uma nova visão estratégica do inimigo para um novo ataque.

No terceiro dia, a *Guerilla*, ponto máximo da dramaturgia da festividade. Na praça principal, ocorre a encenação da guerra final entre *Qollas* e *Chunchos*, última disputa pela imagem da Virgem, com jogos cômicos entre os bailarinos, que sempre estendem suas ações ao público, uma grande orquestra acompanha as cenas. Outras comparsas participam da guerrilha trazendo ainda mais a comicidade para tal duelo e intrigas e jogos com o público. Na passagem dos grupos de dança é muito comum os bailarinos lançarem líquidos, cerveja, farinha no público, provocando situações de muito riso. Na presença da santa católica, entre padres e cristãos, temos presença de bufos, dançarinos mascarados brincantes, riso, alegria. Um público variado divide o pequeno espaço da praça pública: fiéis, estrangeiros, nativos e incluindo indígenas para prestigiar a encenação.

Numa ritualização de tempo e espaço, com representações figurativas, verbais e corporais, herdadas dos ancestrais andinos, apropriadas pelo cristianismo. Os dançarinos bailam e improvisam jogos cênicos, com ares satíricos, grotescos, líricos, melancólicos conforme as características de seus personagens em uma ritualização de corpo e alma.

Há um vasto repertório de tarefas que necessitam ser executadas durante a festividade: momentos para apresentação das coreografias, de improvisações e de bufonarias, momentos ritualísticos com diversos protocolos, refeições coletivas e ceias, missas, procissões, festas nas sedes das *comparsas*, escolha cargos de diretores e gestores da festa, entre outras, como já mencionado.

A ênfase deste artigo é demonstrar que tais ações são heranças de costumes ancestrais que estão latentes nos costumes andinos e que existe uma ancestralidade, ponto inicial de toda a mobilização social. As manifestações corporais, verbais, visuais, poéticas estão relacionadas a um comportamento não cotidiano, performativo, ritualístico, que estão inscritas em outros sistemas semióticos que valorizam o corpo artístico como veículo de comunicação, linguagem e elo com o sagrado. Práticas corporais cuja essência primordial é a vida, a fonte de criação de



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

hábitos e costumes preservados ao longo do tempo, num jogo de incorporação, sobreposição, assimilação, apropriação cultural entre elementos europeus e andinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- BARNARD, Alan. SPENCER, Jonathan. **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**. London and New York: Routledge, Taylor e Francis Group, 2010.
- CARPIO, Carlos Ramos. **Testimonio de su patrimonio natural y cultural**. Cuzco: C. Ramos Carpio, 1996.
- LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2012.
- LIZARASO, Carla Patrícia. **Em Busca das Teatralidades Ameríndias: Entre os Bufos Paucartambinos e as Experiências Laboratoriais com alguns de seus personagens mascarados**. Rio de Janeiro: PPGAC-UNIRIO, dissertação de mestrado, 2018.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte: Faculdade de Letra, Universidade Federal de Minas Gerais, tese de doutorado, 2014.
- URIEL GARCIA, José. **Las danzas indígenas del Peru como elementos teatrales en las épocas incaica y colonial**. Cuzco: Letras n.º.3. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 1968.
- ZAPATA, Miguel. O grande teatro de Paucartambo. *In: Sala Preta*. São Paulo, v. 16, n.1, 2016.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

SANTANA, Gabriela. Danças de tradição da afrodíaspóra: pensamentos e práticas decoloniais no processo formativo das Artes da Cena. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico. Zeca Ligiéro; gsgabisca@gmail.com

RESUMO: Motivada pela pergunta: Qual lente utilizamos para compreender e reelaborar as danças de tradição da afrodíaspóra? proponho neste artigo, refletir sobre as danças da tradição da afrodíaspóra a partir de conceitos que privilegiam a compreensão de eventos que acontecem no e pelo corpo, visando com isso, a elaboração de ferramentas decoloniais para o campo formativo das Artes da Cena. O escopo teórico reúne autores dos Estudos da Performance, dos Estudos Decoloniais e da Afrodíaspóra, respectivamente (SCHECHNER 1985, LIGIÉRO 2011, MALDONADO, 2008, SIMAS & RUFINO 2018 e NOGUERA 2019). A metodologia para o desenvolvimento das ideias entremeia experiência etnográfica e pesquisa bibliográfica sobre o tema proposto.

Palavras chaves: Tradição, Decolonialidade; Afrodíaspóra, Corpo.

ABSTRACT: Driven by the question "from which perspective do we understand and re-elaborate the dances of the African diaspora tradition?" I propose in this article a reflection about the dances of the African diaspora tradition using concepts that focus on events that take place in/through the body in order to elaborate de-colonial tools aimed at the field of performing arts education. The theoretical framework combines authors from performance studies, de-colonial and African diaspora studies (SCHECHNER 1985, LIGIÉRO 2011, MALDONADO, 2008, SIMAS & RUFINO 2018 e NOGUERA 2019). The method mixes ethnographic experience and bibliographic review of the related themes.

Keywords: Tradition; De-colonial studies; African diaspora; Body



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DANÇAS DE TRADIÇÃO DA AFRODIÁSPORA: PENSAMENTOS E PRÁTICAS DECOLONIAIS NO PROCESSO FORMATIVO DAS ARTES DA CENA.

Gabriela Santana

Este artigo tem como objetivo refletir sobre as danças de tradição da afrodiáspora como sugestão para elaboração de práticas e pensamentos decoloniais no campo formativo das artes da cena. Não discorrerei sobre um tipo de dança, mas sobre aspectos presentes em várias performances culturais da afrodiáspora que, a meu ver, podem potencializar pesquisas artísticas interessadas nas relações entre tradição e contemporaneidade.

Para tanto insiro-me no movimento ainda necessário de enfrentamento de simplificações sobre o pensamento estético produzido não somente pelas danças de tradição afrodiáspóricas, como também, por danças populares, urbanas e midiáticas que mesclam repertórios e dinâmicas oriundas das danças de tradição africana. A sugestão para traçar este caminho se faz a partir da compreensão de dinâmicas estruturantes que dão forma e características peculiares às danças de tradição da afrodiáspora. Nessa direção o professor e pesquisador das performances afro-ameríndias, Zeca Ligiéro, responsável por cunhar o conceito de 'motrizes culturais', explica que tais motrizes são dinâmicas "utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos" (2011, p.107). Esta chave teórica abre espaço para a compreensão de saberes e fundamentos que regem o contexto performativo analisado, proporcionando o entendimento de questões estéticas, a partir da performatividade e de lógicas específicas à este conjunto de expressões culturais.

Em seu artigo "O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras, Ligiéro, identifica cinco importantes motrizes ao analisar três performances afro-brasileiras: a capoeira Angola, o samba e o candomblé. Para este debate, destaco a discussão de apenas uma motriz recorrente no amplo campo das performances da afrodiáspora: a "utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração".

No entanto, sendo o jogo e ritual, práticas integradas a vários contextos (abordagens, técnicas e também performances culturais diversas), explanarei o recorte afrodiáspórico a partir dos estudos da afrodiáspora e somente então, avançarei nas reflexões sobre corporalidades e poéticas descolonizantes.

O filósofo e professor brasileiro Renato Nogueira explica:



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Por afrodiáspora se deve entender toda região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX. Ou seja, considerando a divisão do continente africano em cinco regiões – África Setentrional, África Ocidental, África Oriental, África Central e África Meridional – podemos nomear aqui a reorganização em outros continentes como a sexta região, a afrodiáspora: a “África fora do continente”, sua cultura e sua história. (NOGUERA, 2019, p.40).

Situar a afrodiáspora nas Américas, desde o período colonial e não exclusivamente no período escravagista, até os fluxos migratórios do século XX (motivados consequentemente pelo cenário político neoliberalista e capitalista), permite-nos refletir sobre a abrangência de processos culturais agenciados neste fluxo histórico de movimentos sociais. Tal compreensão, evidencia experiências coloniais que mesmo na contemporaneidade interferem no modo como tais tradições atualizam, significam e expressam performativamente suas lógicas, saberes e experiências.

Nesse viés, evidencio a dimensão do ser (corporal e subjetiva do performer) pois, em situação de performance, temos expressos e comunicados, agenciamentos e negociações marcadas pela lógica da colonialidade.

Sobre este assunto o filósofo Nelson Maldonado, responsável por cunhar o conceito de colonialidade do Ser (2009) explica que o mesmo advém do conceito de mundo moderno/colonial. Um conceito que visibiliza padrões de dominação e exploração, como podemos ver na produção de poder e saber centrado na intelectualidade moderna, e não nas tensões e atritos gerados na experiência colonial de povos não ocidentais.

Assim, no micro ou no macro, ou seja, nas próprias performances culturais de tradição da afrodiáspora, assim como nos contextos em que elas acontecem – comunidades, regiões e países – os jogos e os rituais dessas performances atualizam-se conectando-se ao processo ininterrupto de trocas e negociações interculturais e intersubjetivas.

Considerando que as “dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo[...]” os estados corporais que emergem do campo jogo/ritual convida seus performers a atuarem em um campo complexo de informações.

Brincadeiras, danças de umbigada, danças coletivas e também artes marciais da afrodiáspora possuem caráter improvisacional, à medida em que encontram-se assentadas na relação entre no mínimo dois corpos, ou seja, apresentam estruturas de relação com códigos



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

e orientações particulares, exigindo que os mesmos gerenciem habilidades perceptuais específicas.

Sem uma preocupação à priori compositiva, percepções e movimentações são motivadas pelo desejo de surpreender, desafiar ou simplesmente interagir com o outro. O jogo neste contexto requer além de escuta e prontidão para agir, uma inteligência para ler e traduzir também estímulos externos que também dão contorno às performances. Toques e sonoridades interagem com o movimento do performer. Os cantos, louvações, ladainhas, chulas, versos, pontos, também ativam a sinestesia corporal por meio de imagens sensoriais que alimentam movimentos e gestos improvisados durante do jogo. Nessa condição o corpo sustenta e alimenta um campo coletivo sustentado pelo aqui agora, mas também, por uma memória coletiva que modula, no e pelo corpo, estados de expressividade.

Podemos observar a performatividade desses corpos no momento de jogo/ritual por um conjunto de ferramentas analíticas. Richard Schechner apresenta o conceito de 'recuperação de comportamento' (1985) como fenômeno característico dos processos liminares em que o performer em situação de ritual, experiência múltiplas personas ou modos de ser, a partir da transformação da energia orientada pela realização de ações e funções que, no caso das performances rituais foram realizadas anteriormente por nossos ancestrs. A memória todavia, não é da ordem do vivido e entrecruza estórias, feitos e elementos que constituem um imaginário coletivo.

Em situação de performance este imaginário co-habita o corpo do performer, que contém ainda, referências culturais, (in)formações corporais e registros que significam e balizam suas relações interpessoais. A soma destes elementos - temporalidades, sinestésias, emoções, sensações, impulsos improvisacionais e imagens geram e formam campo de energia e força.

Em "A filosofia do encantamento" (2003) o filósofo baiano Eduardo Oliveira discorre sobre o encantamento como princípio potencializado pelas formas culturais. Segundo ele:

A forma não é propriamente um signo. Ela é a condição para o signo. Pode ser significada, mas extrapola o signo, porque lhe dá a condição de existência. A existência não é tudo. A forma também não. A possibilidade está aquém e além do ser. (OLIVEIRA, 2003, p.06).

Comumente muitos performers associam a possibilidade "aquém e além do ser" com a sensação quase sempre caracterizada de atravessamento e ou comunhão de forças, sensações



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

e sentimentos compartilhados. Nesse sentido, o corpo do performer dilata seu estado criativo e muitas vezes desdobra processos de subjetivação que organizam, cada performance à sua forma, às dimensões ritualísticas e lúdicas do jogo.

A conjunção jogo/ritualidade desenha então, ações rituais que fundem o sagrado e do profano, bem como explica Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Em "Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas" os mesmos autores sugerem a macumbaria e a encantaria - práticas eminentemente sagradas e profanas - como fundamentos para a pedagogia da encruzilhada; uma pedagogia pautadas nos saberes populares, em que o corpo assume o papel de dinamizador destas experiências.

"o corpo, suporte de saberes e memórias é também terreiro. O corpo é também um tempo/espço onde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus saberes nas mais variadas formas de inventar o cotidiano, reinventa a vida e o mundo em forma de terreiros. (SIMAS &RUFINO, 2018, p.53).

Os pensamentos aqui propostos sobre dança, corpo, jogo e rito na afrodiáspora têm servido como disparadores de práticas iniciais que buscam potencializar estados corporais para a exploração de subjetividades e corporalidades afrodiáspóricas.

A produção de subjetividades produzidas via movimento, vai ao encontro dos processos de singularização explicado pela Doutora em Psicologia Regina Mansano. Segundo a análise sobre a obra de Deleuze, Guatarri e Foucault (2009) a autora explica-nos sobre o acesso a modos de subjetivação que irrigam novas perspectivas individuais e coletivas necessárias à transgressão frente um pensamento hegemônico que procura despotencializar modos de perceber e agir.

Nessa direção a proposta é incitar estados corporais conectados a imaginação e a sensação, resultantes da percepção de si e das relações traçadas entre os corpos em situação de jogo e improvisação, bem como ocorre nas brincadeiras, rodas e performances da tradição.

A gestualidade simbólica é decorrente de uma gramática de movimento impulsionada e delineada pelas relações perceptivas que o performer agencia na relação com outros performer e com uma variedade de estímulos que chegam e ou são produzidos pelos demais corpos em relação. Assim, as práticas que conjugam jogo e ritualidade são pensados aqui, como portais de expressão que descolonizam modos habituais de praticar a improvisação, a composição e a cena.

Em síntese, o caminho apontado para elaboração de novas ferramentas decoloniais



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

parte da compreensão de danças que comumente são valoradas pelo seu teor estético. A descolonização neste sentido se dá a medida em que o performer é estimulado a ritualizar seu movimento e gesto, criando associações, sentidos e sensações no próprio fazimento do gesto.

Vivências e procedimentos artístico-pedagógicos inspirados nesta dinâmica motriz – jogo e ritual – possibilita a descolonização do artista da cena, uma vez em que o presente estudo (prático-teórico) oferece aos artistas da cena o contato mais enfático com signos, estados corporais e sensorialidades que irrigam o universo das performances culturais da afrodíaspóra.

Na investigação prática desta pesquisa, os modos de combinar estados de jogo com estados rituais são inúmeros, podem ser ordenados, sobrepostos e ou fundidos. Seja qual for o modo, não proponho que sejam mapeados para uma metodologia, mas que sejam disparadores para instrumentalizar nossa leitura e análise sobre outras artes não eurocêntricas. Tendo em vista o arsenal de métodos desenvolvidos e em andamentos no campo das artes da cena, a partir do campo das performances culturais, o que vislumbro com este artigo é contribuir para a sensibilização e compreensão das lógicas próprias das danças de tradição da afrodíaspóra.

As ideias aqui apresentadas busca alimentar a pergunta que me desloca para a movediça intersecção entre tradição e contemporaneidade. Qual lente utilizamos para compreender e reelaborar nossos estudos as danças de tradição da afrodíaspóra?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras. *In: Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Garamond, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *In: Epistemologias do Sul*. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 5-10, 2008.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 8, n. 2, 2009.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Pallas, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula, 2018.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

LICONTI, Juliana. Perfografia: a prática da pesquisadora-performer. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Tania Alice Feix; juliana.lima.liconti@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6997-9064>

RESUMO: Este texto apresenta uma pesquisa em andamento intitulada *Pedagogias performativas: uma cartografia* e discute duas das noções em que ela se baseia: cartografia e perfografia. A cartografia aqui é entendida como ética: diante de um acontecimento suspender os pré-conceitos para reparar na sua especificidade, em seus movimentos. A perfografia, nomenclatura híbrida proposta pelo coletivo Parabelo, é a junção da cartografia com a prática da performance. Argumenta-se que operar perfograficamente é um caminho possível de indissolubilidade entre o pesquisar e o performar, para construir uma abordagem científico-artística do ensino da arte da performance.

Palavras-chave: Pedagogia da Performance; Cartografia; Perfografia.

ABSTRACT: This text presents the research *Performative Pedagogies: a cartography* and discusses two of its fundamental concepts: cartography and perfography. The cartography is understood as an ethics: suspending preconceptions to notice what is particularly in a specific event, following its movements. "Perfography", a hybrid nomenclature proposed by the Parabelo collective, is the combination of cartography and performance art. I argue that operating "perforgraphically" is a possible way to unite research and performance art in order to construct a scientific-artistic approach to the pedagogy of performance art.

Keywords: Performance Art Pedagogy; Cartography; Perfography.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

PERFOGRAFIA: A PRÁTICA DA PESQUISADORA-PERFORMER

Juliana Liconti

A pesquisa de doutoramento *Pedagogias performativas: uma cartografia* pretende inventariar práticas pedagógicas no ensino da arte da performance e cartografar as relações que se estabelecem entre professoras-performers¹ (CIOTTI, 2014) e discentes por meio dessas práticas. Tenho nomeado de pedagogias performativas práticas que, em vez de tomar a arte da performance como conteúdo – uma aula *sobre* performance –, não dissociam forma e conteúdo, são aulas *em* performance ou aulas-performance.

Em minha experiência enquanto professora-performer, tenho adotado como estratégia criar ou selecionar práticas que realizam operações comuns à arte da performance, como, por exemplo, tensionar arte/vida e arte/não-arte; deslocar signos de seus ambientes convencionais; modular o tempo (ralentar ou acelerar a duração dos acontecimentos) etc. Essas operações recorrentes na performance foram mapeadas e nomeadas por Eleonora Fabião (2008) como tendências dramáticas. A minha tática, portanto, tem sido propor vivências em sala de aula que realizam essas tendências dramáticas. Todavia, meu interesse no doutorado é operar por rede: abordar o meu trabalho e de outras professoras-performers. Inventariar e aproximar diferentes modos de propor experiências de aprendizagem da arte da performance no ensino superior, no contexto de formação profissional de atrizes e/ou professoras. Não a fim de formular protocolos ou estabelecer hierarquias de valor acerca do ensino da arte da performance, mas com o intuito de que esta pesquisa, por reunir diferentes modos de fazer, possa servir como ignição para a invenção de outros procedimentos performativo-pedagógicos, como um meio de multiplicação.

Para tal empreitada intento fazer cinco acompanhamentos performativo-cartográficos ou perfográficos (MARQUES; RACHEL, 2013) de professoras-performers atuantes em cursos de artes cênicas de universidades brasileiras. O conceito híbrido de perfografia é uma junção de duas práticas: a performance e a cartografia. Foi assim nomeada pelo coletivo paulistano de performance urbana Parabelo. Esta união confluiu para as questões estéticas do grupo: trabalhar a performance no espaço público, entendendo este como um território existencial a ser habitado erradicamente pela perfógrafa (MARQUES; RACHEL, 2013). A perfografia para o coletivo Parabelo parece estar associada à relação entre performance, corpo e cidade e



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

caracterizar-se como um modo de agir que tateia o decorrer dos acontecimentos sem antever o que vem a seguir.

Denise Pereira Rachel e Diego Marques elaboram uma genealogia da presença da cartografia no campo da performance. Artistas como Guillermo Gómez-Peña, Yoko Ono, Francis Alys e a Internacional Situacionista são mencionados, pois possuem trajetórias que vincularam a cartografia ao trabalho artístico. A plataforma quandonde intervenções urbanas, da qual faço parte, também possui trabalhos na interface mapa e performance, tais como *Mapas para perder-se* e *Corpografias Curitibanas*.

O que eu me proponho quando me refiro à perfografia está mais direcionado à prática de pesquisa, enquanto o uso feito pelo coletivo Parabelo aparentemente está mais associado à criação artística. Esta diferenciação, no entanto, é muito sutil porque no modo como tenho pensado a prática perfográfica não há dissociação entre as atividades de pesquisa e criação, ainda que o foco primeiro da pesquisa não seja uma investigação estética. Busco desde o mestrado encontrar estratégias para que todas as etapas da pesquisa se concretizem como experiências estéticas.

A cartografia, por sua vez, segundo a psicanalista Suely Rolnik, “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (2007, p.23). Esta noção tradicionalmente pertencente ao campo da geografia foi apropriada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari para abordar paisagens psicossociais. Esta transdução é muito comum no pensamento destes autores, que criam conceitos a partir de noções de outros campos como rizoma (biologia), ritornelo (música), etc. Rolnik, que é uma das importantes interlocutoras no Brasil da obra da dupla, afirma que cabe à cartógrafa “dar língua para os afetos que pedem passagem” (Ibidem, p. 23), ou seja, sendo os afetos forças invisíveis, é tarefa da cartógrafa senti-los e dar forma a eles, expressá-los no plano visível, dos territórios. A cartógrafa, então, é aquela acompanha os movimentos, as relações entre as coisas, tudo isso a partir de uma escuta atenta de si, da outra e do entorno.

Um grupo de pesquisadoras do campo da psicologia escreveu o livro *Pistas do Método da Cartografia*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2014), para pensar como a cartografia pode ser um método de pesquisa considerando que as metodologias tradicionais não são suficientes para abarcar investigações eminentemente processuais. A cartografia é um procedimento de acompanhamento de processos, por isso o propósito das autoras do livro é elencar pistas convergentes com a atitude cartográfica, sem conceder a elas o estatuto de regra, tendo em vista que qualquer tentativa de preestabelecer regras sobre como pesquisar cartograficamente é contrária à natureza processual da cartografia, na qual emergem critérios específicos a cada situação. A cartografia não elenca o que deve ser



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

feito, entende que os procedimentos precisam ser situados em cada experiência, apontando a necessidade de uma atitude de abertura e acolhimento do que surge.

A cartografia é um método não-método, porque propõe uma inversão metodológica: em vez de *metá-hódos* (caminho predeterminado por metas), *hódos-méta* (caminho produz as metas). Um método que demanda a sustentação do não-saber, de manter-se acompanhando o que acontece e resistindo ao impulso de controlar e prever os acontecimentos. Para tanto é necessário o cultivo sistemático de uma atenção aberta, concentrada e desfocada, suspendendo os pressupostos e atentando para o que emerge. A qualidade de atenção cartográfica é bastante distinta das modulações da atenção mais recorrentes no cotidiano que, de acordo com Kastrup (2005), oscilam no movimento entre focalização e dispersão. Já a atenção demandada na cartografia opera por distração. Diferente da compreensão do senso comum, a distração permite que a atenção transite, mas não é sinônimo de ausência de concentração, é ao mesmo tempo concentrada e desfocada. Esta característica é interessante na pesquisa cartográfica justamente para que a pesquisadora tenha condições de acompanhar o que acontece, uma vez que operar por focalização e dispersão resultaria na comprovação daquilo que a pesquisadora já sabe sobre o tema, sem abrir espaço para o inesperado.

O cultivo persistente da atenção cartográfica é necessário tendo em vista o funcionamento atencional predominante no cotidiano das pessoas. De minha parte tenho feito este cultivo a partir da execução de diferentes procedimentos como meditação e imagem estereoscópica, mas merece destaque um em específico – o Modo Operativo AND (M.O_AND). Procedimento transversal de experimentação de políticas de convivência, desenvolvido pela antropóloga Fernanda Eugenio, o M.O_AND engaja um modo de operação que a meu ver é cartográfico. A grande questão do M.O_AND é acompanhar um acontecimento prestando-lhe assistência se e quando necessário. Dentre os conceitos-ferramenta desta prática, o reparar (em suas três modulações – paragem, observação e conserto) auxilia-me sobremaneira no processo de cultivo de outras modulações atencionais.

A atenção cartográfica será fundamental na etapa dos acompanhamentos das professoras-performers justamente para reparar no que há, no que cada relação entre professoras-performers e alunas propõe. Portanto, o meu modo de operar na pesquisa de campo será cartográfico. Pretendo descrever mais que interpretar. Ao mesmo tempo, o modo de criar vínculos com as professoras-performers e discentes será performático. Pretendo a cada situação encontrar uma maneira performática de retribuição. A performance como a linguagem que disponho para me relacionar. Esta escolha está associada à minha busca por investigar meios de pesquisar a arte por meio da arte, para que não seja apenas conteúdo/tema, mas também seja forma. Se eu estou investigando a performatividade no ensino da arte da performance, como a investigação



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

em si pode ser uma performance? Esta é uma pergunta-motor de experimentação. A partir dela posso buscar infinitas maneiras de pesquisar performando, ativando, assim, o híbrido pesquisadora-performer.

A perfografia, na concepção que aqui defendo, é um modo de pesquisa-arte, no qual o ato de pesquisar é artístico, mais especificamente performativo. Por isso a hibridização do coletivo Parabelo fez muito sentido na minha trajetória. Cartografia como performance e performance como cartografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CIOTTI, N. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

KASTRUP, Virgínia. Políticas Cognitivas na Formação do Professor e o Problema do Devir-Mestre. **Educação & Sociedade**, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302005000400010>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARQUES, D; RACHEL, D. Perfografia. **Redobra**, Salvador, n.11, p.152-161, abril. 2013. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_17.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2019.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D (Org). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MESA

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL 1

CONVERSAR COM ÁRVORES: A ARTE COMO EXERCÍCIO SENSÍVEL
ENTRE O CORPO E A TERRA NA ERA ANTROPOCENA

Christiane Lopes

O TEATRO AUTOBIOGRÁFICO NO BRASIL E A TRANSMISSÃO
INTERGERACIONAL DE SABERES

Márcio Freitas

DRAMATURGIAS E CAMINHOS DA COMPOSIÇÃO TEATRAL
CONTEMPORÂNEA

Maria Clara Coelho

A MULHER NO ESPELHO

Raquel Tamaio

REPENTES DA MEMÓRIA E LAMPEJOS DE ARQUIVOS: SOBRE O QUE
ESCAPA E O QUE RESISTE DO EXÍLIO ÍNTIMO

Samara Cruz

ELUCIDAÇÕES SOBRE O TANGO QUEER

Paola Silveira



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DA CUNHA, Christiane Lopes. Conversar com árvores - A arte como exercício sensível entre o corpo e a terra na era antropocena. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; André Gardel; christianedacunha73@ gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4164-012X>

RESUMO: O projeto tem como catalisador de sua pesquisa prático-teórica, a tessitura de conversas com indivíduos de um grupo heterogêneo de seres denominado: árvores. Através das conversas e seus desdobramentos, propõe sentir e pensar a relação entre o corpo humano e a Terra em uma era onde mudanças no macro-ambiente terrestre decorrentes da ação humana, urge a necessidade de alternativas de sentimento e pensamento. Neste âmbito, a pesquisa toma o fazer artístico como exercício sensível à luz de princípios de cosmologias animistas ameríndias e africanas e desta forma aborda a performance e seu entrelaçamento à criação transdisciplinar sob uma perspectiva expandida do som, da vibração e do ritmo.

Palavras-chave: relação; árvore; performance; animismo; transdisciplinaridade

ABSTRACT: The weaving of conversations with individuals of a heterogeneous group of beings denominated: trees, is here the catalyst of a practical-theoretical research. In an era where changes in the Earth's macro-environment resulting from human action urge the need for alternatives of thought and sentiment, the project proposes to feel and think the relationship between the human body and the Earth, through these conversations and their unfoldings, In this context, the research takes art making as a sensitive exercise in light of principles of Amerindian and African animist cosmologies and in this way, approaches performance and its intertwining with transdisciplinary creation, from an expanded perspective on sound, vibration and rhythm.

Keywords: relation; tree; performance; animism; transdisciplinarity



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CONVERSAR COM ÁRVORES: A ARTE COMO EXERCÍCIO SENSÍVEL ENTRE O CORPO E A TERRA NA ERA ANTROPOCENA.

Christiane Lopes da Cunha

INTRODUÇÃO

O presente projeto tem como sua principal proposta de ação a conversa - entre seres, sentidos, disciplinas e saberes diversos. No campo poético entre a performance e a criação transdisciplinar, toma o fazer artístico como exercício sensível à luz de princípios de cosmologias animistas ameríndias e africanas. A performance, vista aqui sob uma sensibilidade animista, é abordada enquanto abertura à um estado de atravessamentos de forças relacionais em um comprometimento total com a ação presente. Como catalisadora de uma pesquisa prático-teórica, será assim empreendida como meio de tessitura de conversas com indivíduos de um grupo heterogêneo de seres denominado: árvores. Com foco nessas interlocuções sob outra sensibilidade sobre o real - a qual o dramaturgo e escritor nigeriano Wole Soyinka define como: "... um molde não doutrinário de percepção constante" (SOYINKA, apud GARUBA, 2001, p.12) - tanto os processos artísticos quanto a investigação teórica, visam abordar relações entre espiritualidade, estética, e política. O animismo, cosmovisão presente na África, América indígena e em inúmeras culturas, fundamenta-se na troca intersubjetiva entre humanos e não humanos e na interação do visível e o invisível onde inexiste uma relação de dicotomia mas sim de entrelaçamento entre ambos. Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: "O animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre séries humanas e não humanas: o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social." (CASTRO, 1996, p.121). A partir da premissa de que saberes animistas atravessam tempos e culturas diversas, possuindo um caráter transemiótico e transtemporal este campo de saberes será entrelaçado na gênese dos processos artísticos. A pesquisa propõe assim, sentir e pensar a relação entre o corpo humano e a Terra em uma era onde mudanças no macro-ambiente terrestre decorrentes da ação humana, urge a necessidade de alternativas de sentimento e pensamento.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ESTADO DE RITMO - CONVERSAS

O projeto é fundamentado na pesquisa prévia: “Estado de Ritmo - Entrelaçamento entre arte e animismo”¹. De caráter prático-teórico, a pesquisa explorou a vivência orgânica e ancestral do corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz². Tal estudo buscou trabalhar transdisciplinarmente a noção de um ‘corpomente’ em ‘estado de ritmo’, um corpo de conversas em trânsito elaborado na zona de contato entre cosmologias animistas africanas, ameríndias e afro-ameríndias brasileiras. No presente desdobramento, o estudo irá aprofundar as práticas performativas desenvolvidas durante essa pesquisa com enfoque na articulação de noções da cultura tupy-guarani acerca do ‘corpo-som’ – apresentadas pelo escritor e ambientalista tapuia Kaka Werá Jecupê – em diálogo com considerações sobre a vibração e o ritmo advindas das tradições animistas africanas, conforme relatadas pelo tradicionalista, escritor e etnólogo Amadou Hampâté Bâ³. As ‘conversas’ geradas pelas práticas performativas em ‘estado de ritmo’, serão fios condutores em diferentes instâncias abordadas pela pesquisa. O estudo tratará assim da potência conectiva e criativa da performance – em sua imbricação aos sentidos – através de processos transversais entre a performance e o desenho, a pintura, a fotografia, a animação e a cenografia digital.

Envolvendo desta forma práticas e circuitos diversos, o projeto tem um caráter transmídia e sintoniza com as considerações da arquiteta e escritora Fabiola do Valle Zonno, acerca das práticas artísticas contemporâneas em campo ampliado, que segundo a autora são caracterizadas por uma certa fluidez em sua multiplicidade de agenciamentos: “Também não se trata da dissolução completa do *medium* – o que eliminaria os limites – mas de uma relação complexa, entrelaçada entre as disciplinas cujas fronteiras encontram-se em tensão” (ZONNO, 2014, p. 32). Neste percurso, os processos criativos que serão desdobrados a partir das práticas performativas, serão transdutores das ‘conversas’ tecidas via e no corpomente da performer, para outros possíveis corpos materiais, digitais, sonoros ou luminosos. A pesquisa teórica por sua vez, buscará em confluência aos processos artísticos, um policentrismo de vozes: vozes

1 Dissertação de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. PPGCA, UFF, Niterói, 2018

2 Motriz ou motrizes neste estudo se refere à eventos do âmbito do movimento corporal.

3 Nascido no Mali (1901-1991), profundo conhecedor das tradições animistas da savana ao sul do Saara, Hampâté Bâ foi um dos principais defensores da cultura oral na África e um dos primeiros a transmiti-la por escrito. Foi membro do Conselho Executivo da Unesco de 1962 a 1970 e integrou também na Unesco, um comitê científico formado por uma grande equipe de pesquisadores, em sua maioria africanos, para a redação de uma História Geral da África (1982).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de autores que falam de dentro das culturas animistas, autores cujo pensamento conversa diretamente com as concepções animistas, mestres das religiosidades africanas, ameríndias e afro-ameríndias brasileiras; artistas que em sua prática habitam direta ou indiretamente a zona de contato entre a arte e o animismo; autores que tocam as questões ambientais sob uma perspectiva descolonial e finalmente autores da neurobiologia vegetal e outros campos das ciências da terra cujas recentes descobertas dialogam com as questões que serão aqui abordadas. Será buscado assim, discutir a separação histórica entre natureza e cultura no âmbito colonial e na contemporaneidade, inquirindo sobre possíveis contrapontos à concepção utilitária da Terra e seus entes nas sociedades seculares.

Árvores, ramos, raízes, fungos....relações e o diverso

Ivirapitanga é como os tupys-guaranis chamavam o pau-brasil; para eles, a árvore da alma vermelha. Kaka Werá nos relata⁴ que para a tradição tupy-guarani, a origem do primeiro homem seria uma árvore: o *ivirapitanga*. Ironicamente, foi justamente a alma vermelha desta árvore, o primeiro objeto do extrativismo colonial no Brasil. O colonialismo se aninha na subjugação e exploração do 'outro'. Pergunta a artista e escritora Grada Kilomba sobre os(as) chamados(as) 'Outros(as)' do colonialismo: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?" (KILOMBA, 2016, p.172). A colonização brasileira é inaugurada calando o *ivirapitanga* e com ele toda sua mítica. Desde a natureza como um 'outro' colonial a ser subjogado até a natureza como o 'outro' utilitário a ser dominado via o determinismo mecanicista que marca a modernidade, o ser humano é alienado da natureza enquanto ecossistema e de sua própria condição de pertencimento à ela. Apesar de suas falas constantes, permanecemos insensíveis às mensagens. Hoje, as implicações da contínua exploração do meio ambiente incidem na era antropocena, onde mudanças no macro-ambiente terrestre decorrem da ação humana. Viveiros define essa mudança como uma crise antropológica:

Hoje há uma crise do antropos e uma dupla crise antropológica. Por um lado, a crise do tema clássico do ocidente: o isolamento metafísico do homem, do seu solipsismo. Do outro lado, temos a crise antrópica, as mudanças no macro-ambiente terrestre que são de origem antrópica, de ação humana." (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p.17)

4 Uma filosofia das florestas. Kaka Werá Jucupê. TEDxMataAtlântica. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A8Bmm6FZnsA&t=527s>. Acessado em: Maio de 2018



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Ao contrário do antropocentrismo, o cerne do animismo não seria o homem mas a sociabilidade entre todos os seres e de todas as formas. O termo 'animismo' foi cunhado pelo antropólogo Edward Burnett Tylor⁵ em 1871 e foi concebido para rotular o que se acreditava serem sistemas de crença primitivos, na periferia colonial, em contraste com os estilos de conhecimento racional europeus, qualificados por sua vez como mais avançados. Nas últimas décadas porém, o animismo voltou então a ser objeto de atenção discursiva e de indagação intelectual em diversas esferas. Pensadores de dentro e fora das culturas animistas ao invés de rejeitarem o termo cunhado por Tylor, iniciaram um movimento de recuperação da palavra (STENGERS, 2012). Apesar de generalizante, o termo – que ainda vem sendo discutido – manteria sua validade ao ser usado para caracterizar culturas fundamentadas ou atravessadas por um conjunto de práticas e uma ética de flexibilidade pautada por um denominador comum: o “caráter social das relações entre séries humanas e não humanas” (CASTRO, 1996, p. 121), onde abrem-se distintas possibilidades interativas e comunicativas entre o mundo visível e invisível. O Animismo é hoje conceituado principalmente como uma outra sensibilidade sobre o real – visão que empregamos aqui.

Uma disposição à uma interlocução com um 'outro' não humano que caracteriza a sensibilidade animista pode ser inerentemente humana (FRANKE; LATOUR, 2004, p. 89), encontrando-se entre outros, na infância, e nas artes (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011). Hampâté Bâ descreve o animismo como um modo particular de viver e experimentar o mundo na totalidade do ser (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 210) e situa a vibração no cerne da fala, elucidando uma noção primordial das tradições que cultivam formas de comunicabilidade com o mundo. Hampâté Bâ afirma: “Sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982 p. 172). Um sentido ampliado e ancestral atribuído à fala como manifestação identitária de forças vibracionais também se encontra na cultura Guarani, segundo o escritor e ambientalista tapuia, Kaka Werá Jecupê em seu livro Terra dos mil povos: “Cabe lembrar que tudo entoa: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra.” Os guaranis assim como outras etnias brasileiras, estendem a permeabilidade da música do corpo ao espírito em uma visão onde o espírito é música, som, vibração. Werá explica que o significado da palavra Tupy significa: “tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado.” (JECUPÊ, 1998, p. 75). No trecho abaixo ele expõe a perspectiva sobre o som de alguns povos indígenas brasileiros:

5 “Tylor pretendia articular uma teoria das origens da religião e encontrou essa origem no que lhe parecia o erro primordial dos povos primitivos: a atribuição de qualidades de vida e de pessoa à objetos em seu ambiente.” (FRANKE, 2012, p. 03, tradução nossa)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

“Os povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani, descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, do ayu, o corposom do Ser. (...) Os Tubuguaçu entendem o espírito como música, uma fala sagrada (nê-enporã) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (Umbaú), veículo por onde flui o canto que expressa o Avá (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração.” (JECUPÊ, 1998, p. 24)

A performance como conversa implica uma relação entre performance e a escuta, a fala, vibrações e reverberações. Pensar a performance e seus possíveis desdobramentos e atravessamentos neste contexto, é pensá-la como potência catalisadora do sensório em novos enunciados de relações sociais transversais com outros seres viventes - subvertendo a noção de meio ambiente para um meio de entidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana [online]**, vol.2, n.2, p.115-144. ISSN 0104-9313, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1421>. Acessado em: dez. 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu. 2017

FRANKE, Anselm. Animism: Notes on an Exhibition. **E-flux jornal (online)**. Volume 36, Nova York, jul. 2012. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/>. Acessado em: abr. 2016

GARUBA, Harry. **Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/writing African Literature, Culture and Society**. Public Culture. Durham: Duke University Press, Vol. 15, n. 2, p. 261-285. 2003.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, 1982, p. 181-218.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

KILOMBA, Grada. A Máscara. trad. Jessica de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, USP, n. 16, 10 maio 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acessado em: Agosto, 2018.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. O animismo maquínico. **Lugar Comum**, São Paulo, Nº 33 - 34, p. 157 - 167, janeiro, 2011.

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares complexos: poéticas da complexidade, entre arquitetura, arte e paisagem**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2014.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

FREITAS, Marcio A. R. O teatro autobiográfico no Brasil e a transmissão intergeracional de saberes. PPGAC UNIRIO; PCT; Pós-doutorado; Maria Helena Werneck; PNPD-CAPES; marciobla@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5587-4993>

RESUMO: Dando continuidade a um esforço de investigação crítica a respeito da cena contemporânea, apresenta-se aqui pesquisa de pós-doutorado em curso, cindida em dois eixos. Em primeiro lugar, amparando-se em conceitual teórico investigado ao longo do doutorado cursado pelo pesquisador, propõe-se um mapeamento crítico de espetáculos de teatro autobiográfico na cena brasileira da atualidade, campo performático no qual o ator deixa de representar personagens e passa a biógrafo de sua própria existência, contando histórias de vida ao espectador. Considerando a escassa bibliografia em português sobre tal campo, e sua crescente relevância no panorama da atualidade, o resultados da pesquisa serão disponibilizados na forma de dossiês digitais. Em segundo lugar, como eixo complementar, a pesquisa analisa obras de artistas que propuseram radicalizar os paradigmas de seu fazer, para pensar esse impulso de vanguarda como também um gesto de continuidade, e apontar nele a sobrevivência de certos modos de se conceber a cena teatral, que aparecem transformados na passagem de uma geração a outra.

Palavras-chave: Teatro Autobiográfico; Teatro Contemporâneo; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT: As a continuing effort to critically investigate today's theater, this post-doctorate research will be presented in both its axes. First, relying on theoretical concepts investigated by the researcher during his PhD in Performing Arts, this research proposes a critical mapping of the autobiographical theater field in the current Brazilian scene, a theatrical genre in which the actor/actress onstage no longer represents a character, but becomes a biographer of his/her own experiences, presenting life stories to the spectators. Considering the scarce bibliography available in Portuguese regarding this theatrical genre and its growing relevance, the research will publish its results as digital dossiers. As a complementary axis of research, works by artists who propose to radicalize the paradigms of their work are analysed, to consider this avant-garde impulse also as a gesture of continuity, and to identify the survival of ways of conceiving the theatrical scene, which appear transformed from one generation to the next.

Keywords: Autobiographical Performance; Contemporary Theater; Brazilian Theater.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O TEATRO AUTOBIOGRÁFICO NO BRASIL E A TRANSMISSÃO INTERGERACIONAL DE SABERES

Marcio A. R. Freitas

Mapear o campo do teatro autobiográfico na cena brasileira implica pensar em uma diversidade de formas, com as quais se depara o espectador teatral da atualidade, ao assistir a atores contando histórias de vida, de modo particularmente distinto do qual nos habituou a tradição. Pois, em vez da fórmula geral de Eric Bentley para sintetizar o evento teatral — “A personifica B enquanto C observa” (Bentley *apud* Carlson, 1996) —, na performance autobiográfica, segundo Marvin Carlson, tem-se a fusão de duas dessas variáveis — “A personifica A enquanto C observa” (Carlson, 1996). O público não está mais diante de um ator representando um papel, mas, como sugere Patrice Pavis, de “uma pessoa real, presente à nossa frente, que vemos, ao vivo, refletir sobre seu passado e seu estado atual” (1999: p. 375).

Ainda que se postule a definição de tal gênero em uma variação pontual — Carlson e Pavis apontam para o acúmulo de funções na figura do ator, que passaria também a autor das palavras em cena e a biógrafo da própria existência — cabe notar que o gesto auto-documental não dá lugar a uma forma única, estável, com traços plenamente reconhecíveis. Pois, como afirma Deirdre Heddon, em cena “a autobiografia torna-se auto/biografia, pois o ‘eu’ que representa e é representado geralmente é estrategicamente complexo e repleto de camadas” (2008: p. 8). Ou seja: a fusão entre ator e autor é inevitavelmente problemática, já que a figura que conta sua vida em cena é construída por uma multiplicidade de outros agentes (diretor, dramaturgo, iluminador, etc.), cuja intervenção aparece em diferentes graus e formas. Além disso, observa-se no panorama da atualidade que a fala autobiográfica frequentemente se imiscui em gêneros vizinhos — o docudrama, o teatro biográfico, o etnoteatro, e até mesmo no teatro realista em suas formas mais tradicionais —, sendo que, para contemplar essas formas híbridas, há nomenclaturas críticas mais genéricas (como, por exemplo, teatro documentário ou teatro do real), cuja definição ambígua comporta um escopo amplo de modos de fazer intervir a realidade no espaço do teatro.

Interessa-me, contudo, investigar os limites específicos que constituem o campo do teatro



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

autobiográfico, a despeito de sua tendência à hibridização e da construção inevitavelmente frágil da figura do ator-autor-biógrafo. Em meu doutorado, cursado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO e orientado pela profa. dra. Flora Sússekind, analisei algumas proposições cênicas para essa figura, e investiguei como dialogavam com noções de sinceridade, autenticidade e montagem. Agora, como primeiro eixo da minha pesquisa de pós-doutorado, financiada por bolsa do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES, realizada no PPGAC da UNIRIO e supervisionada pela profa. dra. Maria Helena Werneck, investigo a diversidade de gestos artísticos que fundam o teatro autobiográfico no Brasil do século XXI, momento em que esse gênero, já muito comum nos Estados Unidos e na Europa desde os anos 1970, ganha dimensão e expressividade.

Para isso, proponho um mapeamento crítico a respeito de tais espetáculos, organizando informações na forma de *dossiês digitais*. Isso implica na criação de um espaço virtual, um website, disponível publicamente, no qual, como pesquisador, acumulo os papéis de colecionador e curador (cf. Werneck, 2004), compartilhando esses papéis com alguns outros pesquisadores, agrupando informações a respeito de espetáculos que se aproximam do campo autobiográfico, e trabalhando a inteligibilidade desse campo a partir de tal agrupamento. Trata-se, portanto, de selecionar e expor materiais diversos (entrevistas com artistas, ensaios, fotografias, vídeos, críticas jornalísticas, etc.), confiando tanto na economia curatorial dos documentos (produzidos pelos próprios criadores e por aqueles que antes os examinaram) quanto em intervenções ensaísticas, mediando as coleções. Para explorar tal forma de apresentação pública, dialogo com as ferramentas de publicação disponíveis na rede, utilizando-as com rigor pertinente ao conhecimento científico produzido na área das artes, sendo esse um desafio específico desta pesquisa.

Como segundo eixo da minha pesquisa de pós-doutorado, desenvolvo uma investigação teórica a respeito da transmissão do que inicialmente chamo de “traços de radicalidade” na cena teatral contemporânea. Para apontar tais traços, não associo diretamente o trabalho dos artistas analisados a uma história do teatro de vanguarda (como o fazem Knopf e Listengarten, 2011), mesmo que identifique em suas obras gestos de “negação, rebelião, ataque, destruição e ruptura”. Tampouco penso as obras em luz da categoria do pós-dramático (Lehmann, 2007), por nem sempre observar nelas o abandono programático das amarras do drama. Quero, em contrapartida, identificar características, recorrentes em espetáculos de um diretor ou de uma companhia teatral, que operam diferenças (por vezes sutis) em relação a modos mais tradicionais, sendo que essas diferenças podem ser lidas como recusas ou superações (ainda que pontuais e parciais) de paradigmas com os quais tais artistas dialogam.

Lido, portanto, com a compreensão de que há transgressões estéticas no corpo de obras



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

que, mesmo sem reconfigurar amplamente os modos de fazer comuns ao contexto artístico no qual estão inseridas, são percebidas por outros artistas, que, por sua vez, apropriam-se positivamente desses modos de fazer ou de pensar a cena, e transformam toda uma nova geração de obras. Afirmo ainda que essa transmissão deixa rastros, e esses rastros podem ser traçados e heranças podem ser sugeridas, sem que tais sugestões sejam tomadas por identificações definitivas de paternidade. Investigar uma herança de radicalidade, cabe apontar, implica identificar traços que já não são os mesmos, que tiveram de se transformar para fazer jus à própria herança: se a percepção da ruptura está na base do encantamento, é preciso, para tais artistas, produzir algo novo a partir do traço herdado.

Sendo assim, proponho algumas categorias, por meio das quais levantarei hipóteses de transmissão, considerando as obras de artistas específicos. Para propor tais categorias, aproprio-me de transformações paradigmáticas nas artes cênicas ao longo do século XX, percebendo-as como chaves de radicalidade operadas em uma diversidade de poéticas. São elas: o *gesto*, pensado a partir da análise de Walter Benjamin sobre a obra de Bertolt Brecht e das formulações de Giorgio Agamben; o *fracasso*, traço determinante para a arte da performance, que no teatro se converte em um não-poder-fazer ou um fazer-mal que toma o lugar da virtuosidade; o *corpo fraturado*, reconstituído por procedimentos de montagem, em uma cena que se apropria do corte cinematográfico e mascara a organicidade da figura do ator; e o *desvio do sentido* (cf. Barthes, 2003) como proposição cênico-dramatúrgica, os modos de proferir afirmativas enfraquecidas, abertas a interpretações múltiplas e ambíguas.

Para traçar hipóteses de genealogia, permaneço provisoriamente com um recorte de objetos fortemente baseado em meus escritos anteriores, de mestrado e doutorado, vislumbrando ajustar tal recorte ao longo do estudo. No panorama da cidade do Rio de Janeiro, aponto para três gerações preocupadas com a vocalização das palavras pelo ator: as propostas de Aderbal Freire-Filho, que floresceram no Centro de demolição e construção do espetáculo nos anos 1990, a estética despedaçada das peças de Moacir Chaves dos anos 2000, e as reminiscências desse despedaçamento nas obras de jovens diretores influenciados por Chaves. Na cena teatral novaiorquina, aponto para a onipresença de Richard Foreman nos anos 1980 e 1990, e para a continuidade de suas propostas nas poéticas de diretores que, quando jovens, fizeram parte de sua incubadora, a *Blueprint series for emerging directors*: Pavol Liška do Nature Theater of Oklahoma, Kara Feely e Travis Just do Object Collection, e Richard Maxwell do New York City Players. E, de volta ao Brasil, examino a introdução de Bertolt Brecht no cenário nacional pelo filtro de Antônio Abujamra, seu trabalho com Os Fodidos Privilegiados, a passagem da direção desse grupo para João Fonseca, e a sobrevivência do gestus brechtiano no trabalho desse último diretor.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

São esses os dois eixos que norteiam a pesquisa atualmente desenvolvida por mim no pós-doutorado: um mapeamento crítico da campo autobiográfico na cena teatral brasileira da atualidade, a partir da exposição de nuances das obras de uma série de artistas, amparada em conceituação adquirida durante o estudo prévio de doutorado; e uma investigação crítica da obra de artistas que propuseram radicalizar os paradigmas de seu fazer artístico, investigando, na contramão, o impulso de vanguarda como também um gesto de continuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, UFOP, n. 4, 2008.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARLSON, Marvin. Performing the Self. **Modern Drama**, v. 39, n. 4, 1996.

HEDDON, Deirdre. **Autobiography and performance**. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2008.

KNOFF, Robert; LISTENGARTEN, Julia (orgs.). **Theater of the avant-garde**: a critical anthology. EUA/Reino Unido: Yale University Press, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTIN, Carol. **Theater of the real**. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

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

WERNECK, Maria Helena. Arquivos e operações críticas: o colecionador e o curador. **O Percevejo**, UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 13, 2004.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

COELHO, Maria Clara de Paula. Dramaturgias e caminhos da composição teatral contemporânea. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Vanessa Teixeira de Oliveira; mariaclaradepaulacoelho@gmail.com

RESUMO: Este trabalho discute alguns caminhos de composição dramaturgical contemporânea. Traçaremos uma breve discussão acerca do conceito de dramaturgia e da sua transformação ao longo do século XX e XXI. A partir de algumas peças contemporâneas (2017-2019) com as quais eu tive contato na cidade do Rio de Janeiro, tracei uma análise que parte do contato direto com os fazedores dessas obras, trazendo dados do processo e visões dos próprios artistas. A dramaturgia se coloca como uma escritura da cena, que catalisa tempos, olhares, propostas, vozes, autorias. Como definir suas fronteiras? Quais suas possibilidades de construção como texto, sonoridade, encenação?

Palavras-chave: Dramaturgia; Dramaturgia Sonora; Teatro; Encenação; Dramaturgia Contemporânea

ABSTRACT: This work discusses some paths of contemporary dramaturgical composition. We will make a brief discussion about the concept of dramaturgy and its transformation throughout the 20th and 21st centuries. From some contemporary pieces (2017-2019) with which I had contact in the city of Rio de Janeiro, I drew up an analysis that starts from direct contact with the makers of these works, bringing facts from the process and visions of themselves artists. The dramaturgy is placed as a scripture of the scene, which catalyzes times, looks, proposals, voices, authorship. How to define your borders? What are your construction possibilities as text, sound, staging?

Keywords: Dramaturgy ; Sound Dramaturgy; Theatre; Staging; Contemporary Dramaturgy



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DRAMATURGIAS E CAMINHOS DA COMPOSIÇÃO TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Maria Clara de Paula Coelho

A proposta deste artigo é estabelecer algumas ponderações sobre os conceitos de Dramaturgia em nosso tempo presente (2017-2018-2019), em diálogo com alguns espetáculos recentes com os quais tive contato como espectadora-pesquisadora na cidade do Rio de Janeiro. A proposta que aqui se delineia pretende entrecruzar considerações e observações dos artistas que fizeram parte dessas encenações, trazendo informações das salas de ensaio e dos processos de criação dessas dramaturgias.

Uma das características da dramaturgia é o fato dela se compor através da fusão de diversos materiais sejam eles textuais, históricos, visuais, sonoros. A ideia aqui não é chegar a uma resposta final que se aplique a todos as obras, mas seguir pistas apresentadas por algumas peças aqui analisadas, esboçando uma cartografia da dramaturgia contemporânea no recorte proposto, entendendo que é um conceito em movimento e em permanente reinauguração. Nas palavras de Josette Féral: "cada espetáculo constitui um caso único"¹. Através das conversas com tais artistas, pude observar que a questão da dramaturgia é aberta e em ebulição para todos nós que estamos envolvidos na prática e na pesquisa teatral.

A DRAMATURGIA EM CENA

"O tempo presente é um tempo em transição"²

Dramaturgia até um dado momento era uma palavra que definia exclusivamente a parte literária de uma obra teatral que até certa época, era geralmente, produzida antes dos ensaios e do levantamento da encenação. Ao longo do tempo essa definição foi sofrendo um alargamento e passou a definir também algo para além do texto, para além das palavras escritas; envolvendo outras dimensões de composição e escritura do espetáculo.

1 FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Trad.: J. Guinsburg et al. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

2 SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. In: Revista Estudos Avançados da USP, v.2, n.2, 1988. p. 46-71.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

SCHERER³ em 1950, fala de uma estrutura interna versus uma estrutura externa da obra teatral: a primeira diz a respeito a um processo anterior à representação; um processo-origem, de definir o “assunto”, o núcleo da peça - um princípio motivador. A segunda refletiria a materialização do trabalho em cenas, falas, ações: a representação, ou seja, a peça que é apresentada ao público.

Com BRECHT temos um redimensionamento da noção de dramaturgia a partir das suas teorizações sobre o teatro épico e dramático onde o autor defende que a dramaturgia épica é uma forma teatral que pode atuar com mais potência nas transformações sociais, já que ao invés de se limitar ao grande fluxo de emoções comuns à forma dramática; ela promove o “distanciamento” entre artista e obra, trazendo à tona suas estruturas de constituição. Uma peça que comenta a si mesma, que lembra ao público que é uma peça de teatro e não uma mera imitação da realidade.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (...) mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (Brecht, 2005, p. 142).

A escrita e publicação de volumes como esses, de Brecht e tantos outros encenadores-teóricos⁴ abre um campo de reflexão que dialoga diretamente com o fazer teatral, não sendo apenas uma teoria de abstrações sem a conexão com a experiência da sala de ensaio. Não acredito que a experiência com o palco e a sala de ensaio seja fato si ne qua non para uma reflexão teórica relevante sobre teatro, mas de fato são dois lugares de fala diferentes.

Nesse sentido temos uma série de encenadores-atores-pensadores do teatro, que compartilharam suas ideias sobre teatro através de suas publicações e escritos. Tais publicações são tão importantes quanto suas produções artísticas, já que o fortalecimento do campo dos estudos e pesquisas teatrais e da própria produção de espetáculos se faz justamente através de ações como essas. A construção desse conhecimento mundial sobre o teatro é uma responsabilidade de todos nós. Então, o compartilhamento e a difusão de ideias e discussões acerca das questões que orbitam o fazer teatral é essencial para que possamos hoje traçar esses panoramas e refletir sobre o que se repete e o que se cria através da história.

3 SCHERER, J. La Dramaturgie Classique en France. Nizet, Paris: 1950.

4 Outros artistas que também escreveram sobre o fazer teatral: Eugenio Barba, Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Gertrude Stein, etc.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada (...). A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica (PAVIS, 2001. p. 113 - 114).

A dramaturgia da dança, em geral, conjugou música e movimento, muitas vezes abrindo mão da fala, do diálogo para enfatizar as narrativas sonoras e corporais. Há uma série de práticas que aproximam dança e teatro como uma linguagem híbrida se utilizando de ferramentas, convenções e práticas de composições comuns às duas artes. Como exemplo, temos a coreógrafa, dançarina e diretora de balé Pina Bausch que trabalhava criando dramaturgias-coreografias em diálogo com seu elenco, abrindo espaço para que todos usassem suas próprias histórias como contribuição dramaturgical.

Dança e Teatro sempre foram linguagens em diálogo e com possibilidades de deixarem-se permear uma pela outra. No caso de Pina, seus trabalhos são designados através da expressão *Tanztheater*: a *dança-teatro*, corrente de criação coreográfica com infiltrações teatrais.

UNWANTED

Trazendo mais um exemplo dos encontros entre dança e teatro, temos o trabalho *Unwanted* (França/Ruanda) que pode ser visto tanto como uma performance, quanto como uma peça, quanto como um espetáculo de dança ou de música. A equilibrada medida de cada uma dessas linguagens resulta em um espetáculo polifônico onde música, teatro e dança falam na mesma potência, sem hierarquias. Com direção e texto de Dorothee Munyaneza, *Unwanted* é a segunda etapa de uma investigação artística sobre as consequências do genocídio ocorridos em Ruanda em 1994.

Em *Unwanted*, a artista foca nas histórias reais de mulheres que foram vítimas de estupros e tiveram filhos traumatizados, frutos dessas violações. Para escrever essas histórias, Dorothee⁵ viajou para Ruanda e entrevistou diferentes mães e vítimas dos estupros, utilizando esses depoimentos como matéria-prima para construção da dramaturgia. Muitas vítimas

5 Nascida em Ruanda, Dorothee Munyaneza deixou o país aos 12 anos. Sobrevivente do genocídio Tutsis ocorrido no país africano em 1994, Dorothee partiu com sua família logo após a tragédia para a Inglaterra e se tornou cidadã inglesa. Radicada na França, a partir dos anos 2000 iniciou sua carreira como cantora, atriz, coreógrafa e diretora.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

engravidaram de seus torturadores e deram luz a crianças indesejadas. A obra dá voz tanto às mães como aos filhos que foram deserdados por suas famílias e pela sociedade.

Em entrevista com a diretora por e-mail, esta relata que o primeiro passo para o processo de criação foi a gravação dos depoimentos que foram transformados em um texto antes do início dos ensaios. Dorothee foi ao encontro dessas mulheres feridas pelas circunstâncias da vida e a quem lhes foi feita sempre a mesma pergunta, como início de conversa: “- Depois do que lhe aconteceu, o que fez para se aceitar como é?”.

A coreógrafa conheceu cerca de 60 mulheres e 70 crianças, e entrevistou-as nas suas casas. Contou-lhes a sua história fez uma pergunta: “você se aceita?” E foi aí que as histórias começaram.

Partilharam a sua história sem insistir na violação, apenas sugerindo-o que alguém tinha agido mal com elas. Perguntava se poderia tirar uma foto deles com minha máquina e eles saíam da sala e voltavam vestidos com os seus trajes mais bonitos e coloridos. Essas mulheres, por mais que sofressem, ainda valorizam seus corpos e a si mesmas.⁶

A obra articula os depoimentos reais com textos autorais, música e dança a fim de investigar questões relacionadas ao corpo e à memória. Tive contato com este trabalho no evento Cena Brasil Internacional, 7ª edição, no Centro Cultural Banco do Brasil em junho de 2018.

a miscigenação das linguagens artísticas praticada desde o surgimento da Performance Art (...) vem exigindo uma reflexão sobre metodologias e formas de estruturação de sentido e reclamando operações dramáticas na construção de novos formatos e enunciados. (...) a dramaturgia é reclamada como uma ferramenta pertinente para atravessar esses novos territórios, mostrando uma forte influência na definição do posicionamento artístico e teórico dessas práticas, bem como na reconfiguração dos próprios campos (PAIS, 2018. p..28).

Sendo assim, podemos dizer a partir da citação acima, que a reflexão sobre dramaturgia está relacionada com a reflexão sobre os rumos que tomam as obras teatrais hoje, assim como outras linguagens artísticas que cada vez mais se apropriam do termo e do conceito de dramaturgia como ferramenta de criação, apresentação, e entendimento do próprio artista

⁶ Relato de Dorothee por e-mail.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

sobre o que ele está fazendo.

Se já vivemos em uma dada época um teatro que 'imitava' a realidade, temos em outro momento a recusa desse modelo, a busca por simbolismos, por representações não-miméticas e a explosão de outras formas e propostas. Uma das tendências do teatro contemporâneo é um retorno à realidade: *teatro-documentário*, *super-realismo*, *teatro-testemunho*, *performances biográficas*, etc. De que maneira essas dramaturgias da realidade se constroem hoje? Quais as relações entre a forma que o teatro lida com a realidade hoje, com a que lidava no século XVIII?

CONFRARIA DO IMPOSSÍVEL

Ainda sobre o uso de fatos extraídos da 'realidade da vida' como material dramático, temos a peça *Esperança na Revolta*⁷, peça do coletivo *Confraria do Impossível* que mescla realidade e ficção ao contar sete histórias em contexto de guerras. O Texto foi escrito pelo diretor André Lemos, porém a concepção e dramaturgia é assinada pelo coletivo. Para André, a dramaturgia "está muito ligada às vivências e o que perpassa cada corpo na criação de uma linguagem. Isso em diálogo com a opressão da cidade. Com a peça *Esperança na Revolta* tentamos criar uma dramaturgia que fosse ao mesmo tempo mundial e singular demonstrando as especificidades de cada lugar de fala."⁸

Nesse caso dramaturgia perpassa o texto, mas não se limita a ele; aqui ela é entendida e pensada como uma linguagem corporal e cênica construída pelo coletivo. Uma espécie de gramática é construída na conjunção de diversos processos que ocorrem simultaneamente. Exemplo: criação de trilha sonora, escrita do texto, atuação. O texto não foi escrito inteiramente antes, pois as motivações para escrita das cenas também vieram através dos ensaios. Foram realizadas pesquisas de periferias de guerra pelo mundo e o levantamento de diversas Histórias. Essa pesquisa foi matéria-prima para o desdobramento do espetáculo. A importância da construção dramática das atrizes e atores nesse caso influencia diretamente na construção do texto, que já ele nasce com o hibridismo da cena e da palavra em sobreposição.

7 O espetáculo trata dos efeitos da guerra e da reação do homem à violência. Montagem independente do grupo Confraria do Impossível, produzido sem nenhum patrocínio, recebeu três indicações à 31ª edição do Prêmio Shell, em 2018, sendo vencedora do prêmio de melhor Direção.

8 A fala do diretor André Lemos foi extraída de uma conversa por e-mail que tivemos sobre dramaturgia e sobre os processos de composição da peça *Esperança na Revolta*



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

Ao falarmos de dramaturgia e de seus contornos não podemos deixar de citar sua relação direta com a encenação. Podemos dizer que em muitas experiências artísticas atuais tais conceitos se misturam, sendo difícil estabelecer fronteiras exatas que os separem. Tanto uma quanto a outra, se configuram como instâncias tão essenciais quanto difíceis de definir.

A encenação assim como a dramaturgia são escrituras da cena, estão imbricadas no próprio processo interno da obra catalisando olhares, propostas, autorias. Como definir suas fronteiras? Elas são inerentes à própria obra. Sua alma. Todas as vozes do processo de criação estão ali. Um dramaturgista (ou dramaturgo que escreve em processo de ensaios) tem que ser uma figura com a escrita permeável por outras autorias, um catalisador de vozes.

Dessa forma, é essencial que possamos entrecruzar outras falas de artistas e pensadores da cena teatral, e principalmente, cada vez mais trazer os processos à tona pra que o público possa ter contato não apenas com o 'resultado final' mas com o próprio percurso do trabalho. A dramaturgia pode ser vista como um processo infindo e invisível, que conflui todos os tempos, vozes, e escolhas da peça para que ela seja ou que é. Que esse processo não seja apenas um segredo da equipe, mas a possibilidade de alargar a própria obra e os olhares sobre ela.

Estamos num momento onde o processo ganha cada vez mais espaço como uma parte importante de uma obra artística, sendo cada vez mais levado em consideração tanto por aqueles que desfiam estudos teóricos, quanto pelo próprio público. O compartilhamento de dados do processo criativo interfere nas leituras possíveis da obra. Então, agradeço a todas as pessoas que por e-mail, telefone, whatsapp, me responderam dúvidas, questões, curiosidades, trazendo a possibilidade de apresentar um trabalho que trouxesse um gostinho da visão desse grande caleidoscópio que é o processo teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CUNHA, Larissa Siqueira. **Vaga Carne**: Descrição Analítica do espetáculo de Grace Passô. Monografia em Teoria do Teatro. Orientadora: Professora Inês Cardoso. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad.: J. Guinsburg et al. 1ª ed. SP: Perspectiva, 2015.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2018.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. 2ª. Ed. Lisboa: Colibri, 2016.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. [Peça Teatral].

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICON-VALLIN, Beatriz. **A arte do teatro**: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea. Trad. de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. [Org.] de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. In: **Revista Estudos Avançados da USP**, v. 2, n. 2, 1988. p. 46-71. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>

SCHERER, J. **La Dramaturgie Classique en France**. Paris: Nizet, 1950.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TAMAIIO, Raquel. A mulher no Espelho. PPGAC UNIRIO; Poética da cena e do texto teatral - PCT; Mestrado Acadêmico; Maria Flora Sussekind; FAPERJ; raqueltamaio@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0957-3801>

RESUMO: A partir da videoinstalação *No espelho* de Chantal Akerman, discuto a posição da imagem especular na arte, mais especificamente a imagem da mulher.

Palavras-chave: Espelho; mulher; Chantal Akerman

ABSTRACT: From video installation *In the mirror* of Chantal Akerman, I discuss the position of the specular image in art, specifically the image of women.

Keywords: Mirror; Woman; Chantal Akerman



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A MULHER DO ESPELHO

Raquel Tamaio

Na videoinstalação *No espelho (In the mirror - 2007)*, Chantal Akerman usa uma cena de seu filme *A criança amada ou, Eu represento uma mulher casada* de 1971, em que uma jovem mulher, olha-se em um espelho, enquanto faz um exame sobre o próprio corpo. Ela diz, olhando-se no espelho:

Sou pálida
Meu pescoço é longo
Sou menos alta do que pareço, porque meus braços são longos e minhas pernas são longas, mas tenho um rosto pequeno e, no entanto, ele é largo (apontando para o queixo).
Tenho sardas
Tenho uma boca bonita
Eu mal tenho cintura
Tenho uma curva acentuada, atrás, nas minhas costas
Sou pálida
Minhas orelhas são um pouco salientes
Tenho rugas
Tenho barriga, se não encolher
Meus pulsos são frágeis
Quase não tenho seios
Um de meus ombros é mais baixo que o outro
Tenho um pescoço longo
A cor dos meus olhos é igual à do meu cabelo
(Suspira)
Tenho pelos no meu queixo
Meu nariz é pequeno
(Suspira)
E, além de tudo, meu traseiro é gordo e tem celulites, e eu tenho barriga saliente.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Vemos a imagem da mulher refletida no espelho e ouvimos a sua descrição. Quase tautológica, ela se autodeprecia, pois vê o que não vemos, aponta em si partes do corpo que ela não aprecia, mas que o observador não necessariamente veria ou vê. Ela é antítese da postura de mulher sedutora, ela nos mostra o que não se deveria ver em uma mulher: sua palidez, sua fragilidade, suas rugas, sua flacidez, suas celulites, etc. Ela não está ali nos seduzindo, portanto. O que faz então? Nos mostra o que vê de si refletido no espelho, ou antes, nos mostra o que percebe de si vendo-se no espelho.

Seu autoexame nos mostra o quanto o olhar é parcial: vemos o que queremos ver ou o que podemos ver, ou ainda, o que desejamos ver. E a mulher é sempre o desejo do olhar. Nesse sentido, Chantal nos frustra duplamente: na sala de exposição, a tela mantém uma certa distância da parede, a tela flutua no espaço, de modo que se torna uma espécie de objeto autônomo. A proporção física entre o observador e a imagem da mulher projetada na tela é equivalente; aquela proporção enorme da imagem na tela do cinema é substituída por uma que corresponde ao corpo do observador. Essa proporcionalidade cria uma espécie de jogo reflexivo: A mulher está diante do espelho, virada de costas para o observador; este observa, portanto, as costas da mulher e o reflexo frontal dela no espelho. E, ainda, o observador está diante da tela - onde vê uma mulher se vendo no espelho - e está diante do espelho - onde deveria se ver, mas vê a mulher se vendo.

O observador se frustra ao não ver correspondido seu desejo pela beleza da mulher - a mulher nos mostra os "defeitos" do seu corpo - e se frustra ao ser defrontado por um espelho, que deveria refletir sua imagem, mas só reflete a imagem da mulher que nega seu desejo. Tudo nessa instalação move o desejo e a sedução em direção à uma contraexpectativa.

Teresa de Lauretis usa a narrativa de fundação da cidade de Zobeide, do livro *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, como metáfora da "representação da mulher". Zobeide foi fundada a partir de um sonho coletivo dos homens, que sonharam com uma mulher de cabelos longos, que viram correndo nua, de costas, pelas ruas de uma cidade desconhecida. Eles a perseguiram, mas ela os despistavam de modo que nunca conseguiam capturá-la. Os homens foram em busca daquela cidade do sonho, não a encontraram, mas encontraram-se uns aos outros e decidiram construir aquela cidade sonhada. Cada homem refaz o percurso da sua perseguição à mulher, e no ponto em que ela conseguia desvencilhar-se, eles dispuseram uma muralha a fim de que ela não pudesse escapar. O que Teresa argumenta é que essa história é uma "representação precisa dos *status* paradoxal da mulher no discurso ocidental: se a cultura tem origem na mulher e funda-se no sonho de seu cativo, as mulheres estão sempre ausentes da história e do processo cultural."¹ Assim como Zobeide, segue Teresa em seu argumento, o cinema

1 Teresa de Lauretis, A mulher através do espelho: mulher, cinema e linguagem, p. 98



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

também foi construído, enquanto prática de linguagem, a partir de um sonho de mulher e a mantém prisioneira em seu sistema de representação, e colocando, portanto, a mulher ausente como “sujeito teórico” e prisioneira como “sujeito histórico.” Assim, a mulher, na estrutura do cinema dominante é “o espelho suspenso para o homem” e é vista como “sujeito do desejo do outro”.²

Ora, a mulher no espelho, na videoinstalação de Chantal, projeta-se como um fantasma de mulher; como uma imagem fantasmática que parece querer atravessar o espelho. Explico: Teresa usa a ação da mulher de atravessar o espelho - não inspirada na personagem Alice de Carrol, mas no livro da autora britânica Sheila Rowbotham “*woman’s consciousness, man’s world*” - como a contradição de uma leitura feminista que quer superar a representação da mulher (não coincidindo a mulher com as mulheres) de modo que, “desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação com a imagem. É atravessar o espelho.”³ A mulher precisaria, portanto, conhecer a construção da sua imagem para “superar” tal imagem, e então, construir uma imagem outra, não aquela “colada” no espelho, mas uma outra, só possível através do espelho. Seria um processo de desidentificação, ou de estranhamento, um atravessamento dessa imagem.

A imagem da mulher, na cena da videoinstalação de Chantal, é um fantasma, na medida em que ela é a representação da resistência à imagem visível da mulher, ao mesmo tempo, remete à condição sempre visível da mulher. Essa mulher fantasma nos assombra como a imagem para além da imagem; nos assombra porque não corresponde à imagem sedutora de uma jovem mulher. Se a mulher se descreve depreciativamente, olhando os defeitos do seu corpo, poderíamos ter no mínimo uma dupla leitura. Uma é a de que a mulher, inscrita nos padrões de beleza patriarcal, não corresponde à imagem dominante, e por isso se autodeprecia. A outra leitura é de que a mulher, ao assumir suas formas, tais como as vê, e não como deveria ver, reforça sua posição de autonomia, e, portanto, torna-se insubmissa aos padrões: ela atravessa o espelho.

2 Idem, p. 99-105

3 Idem, p. 121

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO



Imagem 1: *No espelho (In the mirror)*, 2007. Fonte: acervo pessoal

Seja como for, a mulher no espelho de Chantal nos assombra também porque reflete a nós mesmos - seguindo aquele jogo reflexivo de que se falava anteriormente aqui. Só podemos ver a nossa imagem refletida em um espelho se estivermos em frente a ele. Ora, em *No espelho*, Chantal trabalha com a frontalidade do enquadramento. Estamos diante da tela do mesmo modo que estamos diante de um espelho que reflete nossa imagem. A cineasta constrói assim a imagem da mulher como nosso duplo. O espectador da videoinstalação adentra um espaço privado, no qual a mulher compartilha sua intimidade, e mais, compartilha sua subjetividade desviante. Desse modo, conjuntamente, o espectador é convidado a compartilhar sua própria intimidade, não com a mulher, mas consigo próprio; a imagem especular da mulher torna-se a nossa.

Na instalação de Chantal, não só a mulher no espelho é um fantasma, o próprio espelho seria um fantasma. Veríamos uma imagem especular da mulher, mas de fato essa imagem já teria deixado de ser especular e se tornado cinematográfica. A realidade da imagem da mulher no espelho só é possível com a presença da mulher; desse modo, essa mesma imagem reproduzida em filme torna virtual essa realidade; falta algo, falta a mulher - a mulher que está sempre ausente, como em *Zobeide*. Qual seria, portanto, a função de uma imagem especular no cinema, na arte?



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Hamlet usa a encenação de *A morte de Gonzaga* como um espelho, que intencionalmente coloca diante do rei, seu tio Claudio. Somente ele, Claudio, pode entender que a encenação é um espelho, pois a peça espelha um fato que apenas ele vivenciou; confrontado com a encenação, Claudio vê a si mesmo; essa é a ideia de Hamlet: ver a reação de Claudio vendo sua própria torpeza espelhada na cena. O flagrante do rei acontece mediante o olhar de Hamlet, ou seja, não bastaria Claudio se ver espelhado na encenação da peça, é necessário que ele estivesse consciente de estar sendo observado - como o exemplo de alguém que olha sem ser visto, é somente quando percebe que alguém o vê é que se torna um voyeur; é mediante o olhar do outro que é instituída uma condição.

Em *Hamlet*, Shakespeare utiliza a metáfora de que a arte é um espelho voltado para o mundo, mas de forma diversa de como Platão aplica. A tese de Sócrates, na *República*, é de que a arte imita a realidade, e como uma imitação, a arte apenas reproduz a aparência da realidade. Arthur Danto supõe que Sócrates sugere que o objetivo do artista é a mimeses perfeita, e que para obter uma cópia exata do mundo, ironiza, bastaria colocar um espelho diante do mundo; qualquer um, assim, poderia criar qualquer coisa do mundo:

a prova pode ser feita a qualquer hora e em pouco tempo, porém muito mais depressa se te resolveres a tomares um espelho e o levars contigo por toda parte: num abrir e fechar de olhos farás o sol e tudo que há no céu; num segundo, a terra; rapidamente farás a ti mesmo e os outros animais, os móveis, as plantas...⁴

Tudo o que o pintor e o poeta fazem, segundo Sócrates, são meras imitações inúteis, meras reproduções da aparência do mundo e não as coisas do mundo. Para Danto, o que Sócrates não procurava compreender, era sobre a necessidade, o sentido ou a finalidade de fabricar cópias exatas de coisas que já existem. Por que ver refletido num espelho tudo o que se pode ver sem ele? Quem precisaria disso? Danto sugere que Sócrates não tenha feito uma pergunta essencial: o que podemos ver nos espelhos que não podemos ver sem eles? A saber, nós mesmos. "Os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles são instrumentos de autoconhecimento";⁵ Hamlet sabia disso. Chantal sabia disso.

Em *No espelho*, Chantal encena o momento em que uma mulher está diante de um espelho e também, literalmente, coloca um espelho diante do espectador. Como o espelho

4 Platão, *A república*, p. 435

5 Arthur Danto *A transfiguração do lugar comum*, p. 44



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

opera, enquanto “instrumento de autoconhecimento”, nessa obra? Como poderíamos nos ver nele? Consideremos que tanto a mulher quanto o espelho são fantasmas, em suas virtualidades no plano imagético; pode-se supor que haja um terceiro fantasma, que se situa no extracampo: o espectador. No entanto, seria importante perguntar: qual é o lugar da mulher espectadora em *No espelho* de Chantal?

Chantal constrói um duplo espelhamento: a mulher, personagem do filme, é vista duas vezes, sua imagem está visível na tela e no espelho, de frente e de costas; desse modo, a imagem da mulher é espelhada pela tela e pelo próprio espelho. O público alterna-se entre a posição de testemunha e voyeur. Diferente da cena de Hamlet, em que este é testemunha da reação do rei, que se vê espelhado na encenação da peça dentro da peça - tendo a consciência de ser visto enquanto observador -, em *No espelho* não há uma personagem “testemunha” que não seja o próprio espectador; no entanto, a mulher em cena tem consciência de ser observada, não por um outro, mas por si própria. O espectador testemunha a mulher vendo-se no espelho, mas não só, é também voyeur, na medida em que ela não tem consciência de que é vista.

O lugar da mulher espectadora, no entanto, é específico: não é o de testemunha, nem o de voyeur, mas é o lugar de cúmplice. Essa posição é assim descrita por Teresa de Lauretis

Representada como o termo negativo da diferença, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira *obs-cena*⁶, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é prisioneira nos clássicos do cinema como espectadora sujeito; ela é, então, duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio estado de mulher.⁷

A mulher espectadora de *No espelho*, é o fantasma do fantasma da mulher representada, é cúmplice do olhar que contorna a imagem mulher (na tela; no espelho), e ao mesmo tempo, é cúmplice da consciência da clausura do feminino pelo imaginário do homem. Ela se encontra em uma posição difícil, ela é “colocada entre o lugar da câmera (a representação masculina) e a imagem da tela (a fixidez especular da representação feminina), não uma ou outra, mas ambas

6 A nota do tradutor do artigo de Teresa salienta, do termo original ob-scene “a separação enfática do prefixo denota o sentido de “colocada inversamente à cena”, “contra a cena”, com significante semelhante em português. ”

7 Teresa de Lauretis, *Através do espelho: mulher, cinema, linguagem*, p. 99



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

e nenhuma ao mesmo tempo”.⁸ Teresa de Lauretis, em sua crítica às estruturas que constituem o sujeito pela linguagem, calcadas na lógica da diferença, nos indica um lugar para a mulher, um lugar que não necessariamente rompe essas estruturas, mas as perturbe, as transgrida, as provoque, as confunda: esse lugar é o outro lado do espelho. Nossa tentativa, enquanto teóricas, é percorrer caminhos possíveis que nos levem para lá, caminhos que possam “fazer da representação uma armadilha”.⁹ Bazin viu que o público francês dos anos 1940 “quis que a tela fosse uma janela, não um espelho”¹⁰, Teresa almeja que a mulher queira que seu lugar seja além, além da janela e do espelho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

LAURETIS, Teresa. *Através do espelho: mulher, cinema e linguagem*. Universidade Federal de Santa Catarina: **Revista de estudos feministas**, v. 1, n. 1 (1993).

PLATÃO. **A república**. Belém: EDFPA, 2000.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2017.

8 Idem, p. 121

9 Idem

10 André Bazin, *O realismo impossível*, p. 164



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CRUZ, Samara. Repentes da memória e lampejos de arquivos: sobre o que escapa e o que resiste do exílio íntimo. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; CAPES; Inês Cardoso Martins Moreira; samara.pinheiro.c@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0401-5595>

RESUMO: Esta pesquisa pretende abordar a condição feminina de exílio íntimo - ou "microexílio"- presente na escrita diarística exercida por mulheres em períodos de repressão. Além desta condição, o presente estudo discute a questão da memória, do esquecimento e o exercício de construção de arquivos perante tais condições. Partindo de tais investigações, será realizada uma proposta dramaturgica que apresentará uma interseção entre os temas descritos.

Palavras-chave: Memória; Diário; Arquivo; Feminino; Dramaturgia.

ABSTRACT: This research intends to reflect on the feminine condition of intimate exile - or "microexile" - present in the diaristic writing exerted by women in periods of repression. In addition to this condition, the present study discusses the issue of memory, forgetfulness and the exercise of archival building under such conditions. Based on these investigations, a dramaturgical proposal will be made that will present an intersection between the described themes.

Keywords: Memória; Journal; Archive; Female; Dramaturgy.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REPENTES DA MEMÓRIA E LAMPEJOS DE ARQUIVOS: SOBRE O QUE ESCAPA E O QUE RESISTE DO EXÍLIO ÍNTIMO

Samara Cruz

Vó, você é o objeto da minha pesquisa do mestrado. Mestrado. Lembra? O que é mestrado? Olha... Estou fazendo um trabalho sobre você. Não é bem um trabalho. A gente chama de pesquisa. Preciso que você se lembre. Você tem uma cicatriz no joelho esquerdo. Um dia de muito calor, um simples sair da poltrona. Você deixou o crochê com a agulha em cima da mesma poltrona, foi até a cozinha, pegou um copo d'água, voltou e apoiou o mesmo joelho esquerdo na poltrona. Uma agulha de crochê mal posicionada. Você me contou que alguns centímetros entraram com facilidade no seu joelho. É comum na nossa família ter a audácia de trocar idas ao hospital para suturar cortes por pontos falsos feitos com silver tape e band-aids. Você lembra, vó?

Era uma história de amor que ela não conseguia lembrar e queria me contar. Era uma história de amor que a fez sofrer. Fiquei sem saber o que aconteceu.. Ela lembrou de um poema, que não foi recitado até o final. Fazia sol e eu a olhava através das caixas de remédios. Todas elas enfileiradas. Um remédio pra cada coisa que ela deixou de viver e se atrofiou por dentro. Não parava de ajustar o pano da mesa, ininterruptamente, como se a ação pudesse ajudá-la a lembrar o ponto exato da conversa: onde foi que eu parei? Tinha um miolo de pão perdido bem ali. O miolo. Esse foi o dia em que eu percebi que ela já não estava tão ali mais. Consequentemente, foi o dia em que eu escrevi meu pré-projeto de mestrado.

Neusa Marlene - aqui coloco seu nome, apesar de preferir chamá-la de vó - nasceu em 1939 em Caxias do Sul. Mudou-se para o Rio e se casou. Teve cinco filhos, três mulheres e dois homens. Uma de suas grandes preocupações era não depender de seu marido financeiramente e, por conta disso, sempre trabalhou. Foi um emprego no CPDERJ – Centro de Processamento de Dados do Estado do Rio de Janeiro, atual PRODERJ (Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Estado do Rio de Janeiro) que a aproximou do sindicato e da resistência contra a ditadura militar. Foi durante este período que minha avó escreveu três diários.

A escrita da mulher que vive a guerra – ou algum período de repressão – é permeada pela impossibilidade de escrever ou de escrever de forma íntima e solitária. Estando, mais



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

comumente, num lugar secundário da guerra, a mulher depara-se com o exílio que a impede de relacionar-se e a faz abdicar de seu círculo social. A escrita em forma de diários é uma maneira de recolher todos os fragmentos do presente que se manifestam diante de si. É uma expressão de enfrentamento, ainda que num viés micropolítico, perante as ruínas que a tirania provoca. A mediação do silêncio com a palavra, da expressão com a sua impossibilidade. É sobre alguma coisa a ser dita, que precisa ser dita, mas que não pode se dizer. Parte desta impossibilidade de fala, estava atrelada ao fato de ter sido constantemente ameaçada durante o golpe militar por algumas pessoas da família.

No livro *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*, Jacques Derrida questiona as concepções clássicas e associações que são feitas para a noção de arquivo, tais como: o retorno à origem, ao arcaico; a busca por um tempo que já se perdeu; escavação ou arqueologia; depósito de dados. O arquivo, portanto, estaria ligado à uma ideia de um conjunto de indicadores de um acontecimento, um sistemas de enunciados que depende da validação de determinações culturais ou institucionais. Estaria, portanto, ligado à relações de poder, ou como Foucault aponta, “a lei do que pode ser dito” (FOUCAULT, p. 155, 2005). Sua seleção compreende o que deve ser memorizado e conservado. É o que deve ser capturado como tradição e, mais adiante, ser conectado à história.

Um dos pontos que Derrida discorre sobre é a ideia de repositório que é conferida ao conceito de arquivo. Na obra publicada em 1995, o filósofo defende o argumento que o arquivo está relacionado diretamente ao apagamento e ao esquecimento. É memória, mas é também o movimento direcionado para o que se perdeu. Vira arquivo aquilo que já foi esquecido ou que sofreu apagamento de traços. Arquivar é revisitar e possibilitar novas inscrições atuais. É confrontar-se com um universo de rastros, e não com uma massa de documentos fixa. Isso seria, portanto, o *mal de arquivo*, qualidade a que todos os arquivos estão fadados a ter.

O caráter fechado e de completude que a abordagem clássica de arquivo compreende é contestada no livro *A arqueologia do Saber*. Foucault atenta para a questão mutável e fragmentária do arquivo. Ele não pode ser tido como uma totalidade, pois, por representar a relação de um tempo com outro, adquire um caráter de constante formação e transformação: ele não se encerra na sua própria existência, sendo uma experiência contínua de rememoração. Portanto, é resultado de uma interação e relação com outros atravessamentos interpretativos e temporais.

Tais vertentes possibilitam outro tipo de reflexão sobre o ato de arquivar. Propõe uma reelaboração do conceito, partindo daquilo que arruina o arquivo, que é inerente à sua existência: o seu próprio apagamento. Debruçar-se sobre um arquivo, considerando sua fragilidade e suas lacunas, é lidar com a imprecisão de um conteúdo que depende de uma reflexão e leitura atuais.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A compreensão do passado (pode ser este um passado recente) por meio de arquivos e da coleção e categorização destes é, inevitavelmente, atribuída à noção de história e da construção da mesma. Faço um acordo com essa história: escrevo o que não pude apreender como arquivo, a partir de meu acervo de memórias. Capturar o passado como uma totalidade é impossível e Walter Benjamin afirma que ele só “pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, p.10). Tal reflexão está ligada à uma concepção heterogênea - pois se dá através de leituras diferentes - e em constante construção de história. Essa história não é mais só dela. Ela é uma construção e um apelo para que o tempo pare de levar consigo o que nós duas lembramos.

Escritos, canetas, um baralho de cartas, um espelho, algumas roupas e jóias, e, principalmente, fotos: tudo o que eu consegui organizar dela, por enquanto, cabe dentro de duas malas. Uma pessoa, uma história fissurada cabendo em dois compartimentos. A coleção relaciona-se com a organização. Pode caber na ideia de seleção, congelada e desabilitadora da função que o(s) objeto(s) possui(em) ou representar sua morte em relação à sua essência e presença no mundo. O ato de colecionar condena e torna evidente o deslocamento do objeto no tempo, determinando seu passado, no mesmo momento em que distancia o objeto do espaço e de sua função. Existe, é claro, atrelada à noção de coleção, a ideia de morte: recortar algo de um tempo e colar em outro destrói o marco original que tal objeto possui.

Convergindo as questões de arquivo, coleção, o feminino e o exílio íntimo que sobressalta da escrita diarística, proponho uma observação e análise de trechos de diários de mulheres como Susan Sontag, Marguerite Duras, Virginia Woolf, Clarice Lispector (apesar da autora não escrever em formato de diário, ela aborda a questão do exílio em sua escrita) e da minha própria avó, obviamente. Seguido a isso, componho uma proposta dramatúrgica que envolve, não somente temas relacionados ao material dos diários, como também a questão do isolamento e da solidão e em como tais condições acompanham a mulher não só durante períodos de repressão, mas também se relaciona com a própria disposição de ser mulher. No livro *Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt fala que o isolamento se instaura no campo político da vida. Já a solidão estaria ligada a um âmbito mais pessoal ou à vida privada. A tirania atua nos dois sentidos, pois não se concentra apenas no isolamento. Ela se baseia também na solidão, na “esfera dos contatos sociais”, na exclusão do indivíduo de seu próprio pertencimento, na “experiência de não se pertencer ao mundo” (ARENDDT, 1951, p. 406). Ao abordar a questão da solidão que a guerra trás, desenvolve a ideia de que o exílio, esse que se refere ao isolamento, traz “a perda do próprio eu” (ARENDDT,1951, p. 407). Sobre não estar em si nessa condição de exílio, Kristeva diz que “meu ‘eu’ está em outro lugar, meu ‘eu’ não pertence a ninguém, meu ‘eu’ não pertence a ‘mim’[...] ‘eu’ existe?” (KRISTEVA, 1994, p. 16).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros Para Nós Mesmos**. São Paulo: Rocco, 1994.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

SILVEIRA, Paola de V. Elucidações sobre o Tango Queer. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; CNPQ; Charles Feitosa; pavasconcelos.14@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3385-5673>

RESUMO:

O presente texto apresenta a construção do cenário de tango queer em Buenos Aires, principalmente a partir das trajetórias dos idealizadores do Festival Internacional de Tango *Queer*. Tendo como principal destaque a professora Mariana do Campo, idealizadora do manifesto de tango *queer*. A partir disso é feito uma breve análise das modificações realizadas nessa prática a partir dessa perspectiva queer no tango. Alguns elementos desse fazer são problematizados pela autora. Todavia, enfatizo a importância política dessa prática no cenário do tango em Buenos Aires. Tenciono por fim as relações presentes entre os membros e facilitadores dessa prática oriundos de países europeus e dos praticantes latinos.

Palavras-chave: Tango queer; Gênero; Dança de Salão

ABSTRACT:

The text presents the construction of queer tango in Buenos Aires context, mainly from the trajectories of the creators of the Queer International Tango Festival. Having as main highlight the teacher Mariana do Campo, creator of the queer tango manifesto. From this we make a brief analysis of the modifications made in this practice from this queer perspective in tango. Some elements of this doing are problematized by the author. However, I emphasize the political importance of this practice in the tango scene in Buenos Aires. Finally, I intend to have relations between the members and facilitators of this practice from European countries and from Latin practitioners.

Keywords: Tango Queer; Gender; Social Dance



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ELUCIDAÇÕES SOBRE O TANGO QUEER

Paola Silveira

O movimento do Tango *Queer* surge de uma demanda de alguns praticantes, principalmente mulheres e homens *gays*, os quais não se sentiam contemplados – e estavam inquietos– nos espaços e nas formas de dançar o tango. Havia, então, um desejo dessa comunidade de optar por esse termo como estratégia combativa perante as instituições conservadoras, como explica o livro *The Tango Queer Book* (2016). Nesse sentido, duas principais demandas emergem desse movimento: a inserção da comunidade LGBTQ+ e um protagonismo e autonomia das mulheres nessa dança. Essas duas frentes passam a pautar esse fenômeno que não se localiza apenas em Buenos Aires, mas que tem espaço em vários países, principalmente na Alemanha, França, Suíça e Canadá.¹

Um dos primeiros registros desse termo na comunidade do tango, segundo o livro *The Tango Queer Book* (2016), é em 2000, na cidade de Hamburgo, na Alemanha. No entanto, já havia sujeitos em Buenos Aires, como Mariana do Campo e Augusto Balízano, que estavam propondo alternativas aos padrões conservadores do tango e, em 2007, realizaram o primeiro Festival Internacional de Tango *Queer* em Buenos Aires, evento que atualmente está na sua 12ª edição². A trajetória dos idealizadores do Festival nos possibilita compreender os contextos que fazem emergir essa proposta dentro do tango, bem como algumas singularidades importantes para esse processo.

Augusto Balízano é um dos fundadores da milonga “La Marshall”, uma das primeiras milongas *gays* de Buenos Aires. Esse espaço, frequentado principalmente por homens, foi um grande marco para a construção de outras possibilidades no cenário social dessa dança. Havia, então, a possibilidade de acessar uma milonga socialmente, onde havia esse espaço para o público masculino poder dançar livremente entre eles. Mulheres também eram bem-vindas, porque um dos motivos que instauraram esse espaço era a resistência contra a heteronormatividade que regia os outros bailes. Contudo, na maioria dos casos, havia uma questão determinante que impedia uma maior participação das mulheres nesse espaço: a ausência de aulas em que elas aprendessem a dançar como condutoras. A formação dos homens em espaços *tangueros* tradicionais no papel de condutor, de certo modo, dava acesso aos passos de dança de conduzido



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

mais facilmente. Isso não quer dizer que seja de imediato, mas o fato de saber a condução permite à pessoa uma maior autonomia para convidar alguém para dançar, por exemplo.

A trajetória de Mariana do Campo, por sua vez, já parte dessas provocações que inquietavam fortemente as mulheres nos espaços tradicionais, os quais não permitiam o acesso à tecnologia de condução. Cansada dos ambientes machistas que negavam seu desejo de dançar com outras mulheres, a professora de tango *queer* começou a frequentar aulas tradicionais, mas sentia que todo o enfoque dos estudos era sobre o papel do condutor. Então ela começou a fazer aulas no papel de condutora nos espaços tradicionais, e logo começou a ministrar aulas para outras mulheres. Na sequência, surge um desejo de começar a abrir esse espaço para outras pessoas, onde, desde o princípio, se pudesse aprender a trocar de papéis. Foi assim que, em 2005, se iniciam as aulas e práticas de tango *queer* no café “Simón en su Laberinto”, em San Telmo.

A palavra *queer* para designar o que estava acontecendo nesse espaço foi também uma escolha de Mariana, com o intuito de criar uma rede internacional de pessoas que estavam pensando dessa forma. O termo *tango queer* já estava sendo usado em um festival de tango na Alemanha, como conta Mercedes Liska (2017). Mariana menciona que entrou em contato com as organizadoras e foi convidada a participar daquele festival, e que acreditava no processo de articulação dentro desse grande círculo de pessoas interessadas em ampliar os papéis ao dançar tango. Ao falar sobre esse processo, ela menciona que a palavra estrangeira não a incomodava porque era uma forma de auxiliar a contextualizar algo que, para ela, ainda era estrangeiro no tango. Em suas palavras, “Eu estava propondo uma ruptura, mas para mim usar um termo estrangeiro não era um problema pois eu me sentia estrangeira no que estava fazendo, era de certa forma mais cômodo” (entrevista, 2017).

O termo *tango queer* designava uma prática de tango que ampliava os papéis na dança. Uma forma de dançar tango que possibilitasse à pessoa desenvolver o papel que desejasse (condutor/a e/ou conduzido/a), havendo autonomia para escolher qualquer forma e ainda poder trocar se assim o desejasse. Mariana do Campo comenta que sempre desejou separar o papel na dança da identidade de cada pessoa, a fim de romper com o entendimento de que o fato de a pessoa ser mulher e conduzir estaria ligado com o fato de ela ocupar o papel do homem, por exemplo. A proposta de *tango queer* defende o fim desses estereótipos presentes nos papéis da dança de condutor (homem) e conduzida (mulher). Há um jogo com esses papéis bastante visível nas práticas de *tango queer*, onde não há essas identificações vinculadas a esses papéis binários. Vemos mulheres conduzindo, e algumas usam saltos e vestidos, outras usam sapatos baixos e calças; homens usam salto alto para dançar. Enfim, há diversas formas de se estar nesse lugar, e não há um controle sobre as mesmas.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

As práticas da dança e de ensino, segundo Mariana, permanecem muito semelhantes às estruturas tradicionais no sentido dos passos de dança e dos fundamentos que organizam as danças. Segundo ela,

el tango queer sería simplemente la posibilidad de bailar cada uno el rol que quiere y como quiere. Y estando vestido como quiere, eso sería. Con lo cual, el tango permanece, es algo que está que es inherente al tango que tiene que ver con el abrazo, con la escucha, con la comunicación que está. (DoCarmo, entrevista concedida, 2017)

Esse ponto é interessante porque uma das características dessa proposta é a manutenção dos princípios como o abraço, a escuta, a improvisação, mas todos em relação com os passos já determinados naquela dança. Não acredito que seja uma questão problemática; mas, enquanto professora de dança de salão, tenho visto alguns pontos interessantes nessa proposta, e outros que tenho problematizado. Penso que seguir buscando princípios como abraço, improvisação a dois, comunicação com o outro através da condução ou de outra abordagem é interessante, pois eles propõem uma manutenção dessa prática por uma via.

Já em relação aos passos de dança, me parece necessário pensar um pouco a respeito, principalmente sobre aqueles mais estereotipados, que enfatizam padrões de movimento vinculados a esses papéis na dança de cavalheiro e dama. Isso, de certo modo, acaba sendo mantido no tango *queer*, mas também podemos pensar que se reconfiguram de certo modo, porque há uma pluralidade maior desses corpos que estão dançando. Há mulheres conduzindo de salto alto, por exemplo, o que altera a qualidade do movimento, pois seu eixo fica diferente de quando usam sapatos baixos.

Não vejo como problemática, no entanto, a criação de novas estruturas que não pertenciam ao repertório do tango, por exemplo. Essas formas mais ampliadas de pensar os princípios da dança de salão estão gerando novos movimentos e estados corporais. Todavia, por alguns praticantes, esses desvios e transformações das estruturas conhecidas podem ser vistos como erros, pois não estariam de acordo com o que já se viu ou se conhece como dança de salão. Na minha perspectiva enquanto praticante, acredito que qualquer forma de dança que esteja aberta a transformações e seja pautada pela improvisação deve estar atenta às linhas desviantes. Não compreendendo esses estranhamentos, movimentos ou estados corporais que se distinguem do conhecido como proposições erradas, e sim como linhas de desvio necessárias ao processo de experimentação, mesmo que esse novo movimento que surge, aos olhos de alguns, talvez não aparente ser tango, forró ou qualquer outra dança.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Sinto que há uma flexibilização das estruturas de dança, mas há também um contínuo retomar do que já se conhecia. Inclusive, seria nessa articulação entre esses dois universos que se desdobrariam as estratégias formativas nessa dança. Poderá haver momentos em que talvez vejamos uma dupla dançar e não consigamos identificar que dança de salão é aquela. Nesse sentido, é um risco que se corre com essas alterações nas estruturas de dança que estavam submetidas a essas posições hierarquizadas, mas essas alterações viabilizam muitos outros ganhos, como a possibilidade de mais corpos acessarem essa dança. Sobretudo os limites até onde ir e experimentar variam de acordo com os profissionais que estão mediando esses processos, e provavelmente só teremos mais questões em relação a esse ponto daqui a alguns anos, quando tivermos mais espaços possíveis de dançar que não sejam determinados pelos padrões tradicionais.

No caso do tango *queer*, me parece que a técnica da dança, principalmente as formas como se dá aula, seguem sendo bastante tradicionais, e essa é inclusive uma escolha que talvez garanta a sobrevivência desse espaço. Isso porque esse movimento na dança de salão foi um dos primeiros, e sua intenção era muito mais expandir o cenário social para viabilizar que outros corpos chegassem nessa dança do que propriamente alterar a técnica do tango. Acredito que o que provocava esse espaço eram as milongas *queer*, porque elas é que promoviam as inversões nesses papéis sociais, criando novas formas de dançar tango. A dança segue mantendo esses dois lugares bem determinados, sem alterações ou tentativas de borrá-los, porém há a inversão de que quem era conduzido agora pode conduzir e vice-versa.

Essa inversão é extremamente política, porque dá acesso a outro modo de operar no tango. Isso ocorre principalmente com a criação das milongas *queer*, que garantem um baile de tango no qual a heteronormatividade não dita mais as regras daquele espaço. Então elas funcionam como um espaço provisório para aquelas corporeidades que querem e podem dançar livremente, expressando na dança aquilo que os mobiliza; e podendo, inclusive, demonstrar outras sexualidades possíveis para além dessa dominante. Em suma, podemos pensar nas milongas *gays* ou milongas *queer* como possibilidades de espaços temporários de segurança para os corpos poderem dançar de outros modos.

O autor Ramón H. Rivera (2011) propõe que os clubes de dança são espaços de utopia performativa para a comunidade *queer* latina nos Estados Unidos. Segundo ele,

Os clubes de dança são lugares provisórios com temporalidades limitadas, mas grandes casas espacialmente nas quais Latinas e Latinos queers performam seus desejos livres das proibições presentes fora desse espaço. Discursando sobre as estruturas de dominação que seguem presentes fora desse "paraíso seguro" e ensaiando estratégias



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de sobrevivência coletiva. (RIVERA, 2011, p. 11).

Sendo assim, é na pista de dança que passa a ser possível construir coreografias de resistência para esses padrões e discursos dominantes em relação a gênero, classe e raça. Por isso, a criação desse espaço de sociabilização, por si só, já é um gesto extremamente potente e transformador, mais até do que a simples inversão dos papéis de condutor e conduzido; ou mesmo a dissolução desses papéis, se destituídos da experiência erótica que há nos corpos. Nesse sentido, as críticas feitas à manutenção das estruturas de dança tradicionais, seja no ensino ou na sua prática, devem também considerar a complexidade e a potência política do movimento *queer* manifestadas nesses espaços sociais coletivos criados para dar vazão a outros modos de relacionar-se na dança.

Nesses espaços, mesmo que um casal de mulheres ou de homens dance reconstituindo as estruturas tradicionais dos papéis de condutor-conduzido dentro da ótica heteronormativa, o mesmo estará viabilizando uma articulação distinta da proposta tradicional. Caso semelhante é o da salsa no contexto abordado por Ramón H. Rivera (2011), em que o participante do baile não se importa em cantar e fazer uma dança representando para o seu parceiro a relação heterossexual que a música lhe sugere. Para ele, o sentimento que a canção desperta é mais importante do que a sua narrativa. Ele se apropria da canção e a transforma para seu próprio prazer *queer*.

É importante compreender que a inversão desses papéis e a criação de espaços de dança de salão com um âmbito social ampliado já viabilizaram uma alteração no cenário tradicional do tango nos últimos anos. Mariana do Campo (entrevista concedida, 2017) reconhece que o cenário do tango já se modificou bastante, e acredita que uma boa parte dessa abertura se deve ao movimento de Tango *Queer* na cidade.

Finalizo, trazendo uma última indagação referente ao movimento do Tango *Queer* o qual não se encontra dissociado de uma tensão presente nessa comunidade ao pensarmos as diferenças culturais e sociais que atravessam os praticantes latinos dos demais. Existem barreiras mais densas a serem rompidas quando se cresce em um espaço onde seus parentes dançavam seguindo um formato tradicional; sobretudo quando essas estruturas na dança estão diretamente vinculadas a sua cultura, que, por sua vez, também reproduz estereótipos machistas, patriarcais e heteronormativos. Esses padrões não só se impõem como reproduzem vários fatores sociais que marcam esses corpos através de processos de dominação, de violência e de discriminação, os quais são muito presentes na cultura latina. Além do espaço de afeto, há o contexto histórico que demarca que muitas dessas condições são remanescentes da



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

constituição desses países, que foram, por décadas, colonizados pelos povos europeus.

Para nós, agentes dos países que respiram essas danças sociais, como é o caso do Brasil, não se trata apenas de um modo de dançar: mexer na estrutura cavalheiro-dama é também nos confrontar com nossa própria constituição cultural, que está encarnada em nossos corpos. Olhar para ela é reconhecer aquilo que nos foi submetido, mas também é reconhecer os privilégios que temos, o que não torna essa experiência um lugar de conforto. Esse fato não é vivenciado por alguém que dança a dança de outro lugar. Facilmente nos esquecemos dessa relação de exploração que marcou a história dos nossos países. Sendo assim, não conseguiria trazer o contexto que instaura o movimento *queer* dissociado das tensões presentes nesse universo da dança. Não há como não pensarmos no quanto esse viés colonial tem regido as práticas da dança de salão até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DOCAMPO, Mariana. **Mariana do Campo:** depoimento [nov. de 2017]. Entrevistadora: Paola Silveira. Buenos Aires: Festival Internacional de Tango Queer. Entrevista concedida para esta pesquisa de doutorado.

LISKA, Mercedes. **Argentine Queer Tango:** dance and sexuality politics in Buenos Aires. London: Lexington Books, 2017. 166 p.

HAVMOELLER, Birthe; BATCHELOR, Ray; ARAMO, Olaya (Ed.). **The Queer Tango Book:** Ideas, Images and Inspiration in the 21st Century. [sem local]: Copyright, 2015. p. 13-18. Disponível em: <Queertangobook.org>. Acesso em: 12 set. 2016.

RIVEIRA-SERVERA, Ramon H.. Coreographies of resistance: latino queer dance and the utopian performance. *In:* HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Ed.). **Gay Latino Studies:** a critical reader. Durham-london: Duke University Press, 2011. p. 1-36.

MESA

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL 2

O TREINAMENTO DO ATOR-ATRIZ/PERFORMER: UMA INVESTIGAÇÃO
TEÓRICO-PRÁTICA ACERCA DA ABERTURA PARA A VULNERABILIDADE,
CONEXÃO, EXPERIÊNCIA E FLUXO NA CENA PERFORMATIVA

Alessandra Carvalho

DESENHANDO UM PRIMEIRO MAPA DE TESE SOBRE A PREPARAÇÃO
CORPORAL COMO COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA

Carolina Figner de Luna

PROCEDIMENTOS CÔMICOS NO TEATRO DE MILLÔR FERNANDES

Jaiderson Gonçalves

MODOS DE LIDAR COM A ESPIRITUALIDADE NA OBRA DE ANDREI
TARKOVSKI

Liliane Lyon Rovaris

“PARA O MUNDO INTEIRO, SOMOS DA VILA CRUZEIRO”, O XEIKISPER
DO TEATRO DA LAJE NA ZONA SUL DO RIO EM 2006

Vicente Júnior

UNINDO AS PONTAS DE UM TEATRO SEM FOMENTO: NOTAS DE UMA
PESQUISA-AÇÃO

Gustavo Guenzburger



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CARVALHO, Alessandra Lima de. O treinamento do Ator-Atriz/Performer: Uma Investigação Teórico-Prática Acerca da Abertura para a Vulnerabilidade, Conexão, Experiência e Fluxo na Cena Performativa. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Ana Maria de Bulhões-Carvalho; <https://orcid.org/0000-0001-8588-5423>

RESUMO: Os simulacros e as ilusões criadas pelo ator no uso da teatralidade no teatro criam um paradoxo entre acreditar e não acreditar na ilusão criada tanto no que diz respeito ao ator, já que ele transita entre si próprio enquanto sujeito, quanto a personagem por ele representado. Assim, ator, ficção e jogo, comporiam uma tríplice relação apontada pela teórica francesa Josette Féral, na qual um quarto item ficaria apenas subtendido - o real. Seria justamente o trânsito entre o real e a ficção o que garantiria o estabelecimento da representação. Isso porque a "teatralidade teatral" prescinde de certos limites dados pelo enquadramento da cena como cena, como representação, ilusão e jogo cênico. No entanto, certos aspectos da performance quando atuam no interior do jogo cênico, corrompem os modos de operar da teatralidade teatral. Dessa forma, a proposta é pensar em como a atriz/ator impactado por uma cena atravessada pela performance art - em que a tríade ator, ficção e jogo se apresenta em enquadramentos flutuantes, pode compreender e articular-se nessa outra configuração do teatro. Qual seria o treinamento-prática-preparação capaz de instrumentalizar/operacionalizar o ator/atriz em uma cena entendida como performativa?

Palavras-chave: Jogo Teatral; Teatralidade; Performance; Treinamento

ABSTRACT: The simulacrum and the illusions created by the actor in the use of theatricality in the theater create a paradox between believing and not believing in the illusion created both with respect to the actor, since he transits between himself as a subject, as the character he represents. Thus, actor, fiction and game, would make up a triple relationship pointed out by the French theorist Josette Féral, in which a fourth item would be only subtended - the real one. It would be just the transit between the real and the fiction that would guarantee the establishment of the representation. This is because "theatrical theatricality" dispenses with certain limits given by the framing of the scene as a scene, as representation, illusion and scenic play. However, certain aspects of performance when acting within the scenic game corrupt the modes of operation of theatrical theatricality. In this way, the proposal is to think about how the actor / actor impacted by a performance art scene - in which the actor, fiction and game triad presents itself in floating frames, can understand and articulate in this other theater configuration. What training-practice-preparation could instrumentalize / operationalize the actor / actress in a scene understood as performative?

Keywords: Theatrical Play, Theatricality, Performance, Training



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O TREINAMENTO DO ATOR-ATRIZ/PERFORMER: UMA INVESTIGAÇÃO TEÓRICO-PRÁTICA ACERCA DA ABERTURA PARA A VULNERABILIDADE, CONEXÃO, EXPERIÊNCIA E FLUXO NA CENA PERFORMATIVA

Alessandra Lima de Carvalho

É certo que o século XX foi determinante para o teatro ocidental de hoje, mas também é certo que nenhuma revolução acontece como um “passe de mágica”. As mudanças são frutos de processos históricos, sociais e culturais em diálogo e troca constante entre saberes e linguagens, de modo dinâmico e ininterrupto. O teatro não poderia se isolar em sua linguagem, uma vez que sempre esteve em permanente processo de absorção do mundo e dos efeitos deste. Se hoje é possível falar de uma cena expandida,¹ é porque o teatro tem em sua natureza a porosidade da vida, uma capacidade inata de absorver e agregar, recolher e processar, para, então, transmutar e devolver.

Talvez tenha sido a partir da valorização da visualidade do espetáculo, seja para reforçar a ilusão, seja para suprimi-la, que o texto dramático foi perdendo sua relevância fundamental. Aspectos da teatralidade, como a mimese e o espetacular, por exemplo, não eram mais vistos como uma característica específica do teatro, mas percebidos em outros territórios. O teórico Hans-Thies Lehmann (2007) observou essa mudança de paradigma nas “formas criadas a partir de diretores, grupos e experimentos teatrais, que não se satisfaziam mais com esse modo tradicional de se contar a história” (LEHMANN, 2007, p. 11). Para ele, essa nova forma, a qual nomeou como “pós-dramático” em livro publicado em 1999, aboliu a dependência dos elementos constitutivos do teatro tradicional e lhes deu autonomia. Já para Josette Féral, o teatro que Lehmann nomeou como “pós-dramático” precisaria ser chamado antes de “teatro performativo”, porque “a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (FÉRAL, 2015, p. 113).

Contudo, a teatralidade produzida no âmbito da cena tem especificidades que só o teatro consegue produzir. Para falar da “teatralidade teatral”, Josette Féral se apoia em alguns conceitos do diretor e dramaturgo russo Nikolai Evreinov ² (1879-1953). Segundo Féral, o dramaturgo afirmava que “a teatralidade do teatro repousa essencialmente sobre a teatralidade do ator, movido por um instinto teatral que lhe suscita o gosto por transformar o real circundante” (FÉRAL, 2015, p. 90). A relação que se estabelece entre o ator e o real é regulada pelo jogo e se move entre o transitório e o permanente, entendidos como dois polos que organizam e



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

“definem o processo de teatralidade e que pode envolver o conjunto do teatro, respeitando as mudanças históricas, sociológicas ou estéticas: o ator, a ficção e o jogo” (FÉRAL, 2015, p. 90).

Os simulacros e as ilusões criadas pelo ator no uso da teatralidade no teatro criam um paradoxo entre acreditar e não acreditar na ilusão criada tanto no que diz respeito ao ator, já que ele transita entre si próprio enquanto sujeito, e ao personagem por ele representado. O espectador também oscila entre a consciência e o esquecimento do simulacro criado pelo ator no exercício da teatralidade. Seria, o que a teórica Érika Fischer-Lichte nomeou como “multiestabilidade perceptiva”, esse oscilar entre o real e o ficcional. Isso porque é “em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14).

Por isso, é possível afirmar que nessa tríplice relação: o ator, a ficção e o jogo, apontada por Josette Féral, um quarto item se faz discretamente presente - o real. Nele parece residir a tensão que sustenta e imprime a forma como se dá essa tríplice relação. Parece que é justamente o trânsito entre o real e a ficção que, de certa forma, garante o estabelecimento da representação: movimento que acontece no interior do jogo. Isso porque a “teatralidade teatral” prescinde de certos limites dentro do jogo, este que estabelece limites dados pelo enquadramento da cena como cena, como representação, ilusão e jogo cênico.

Pode-se dizer que certos aspectos da performance quando atuam no interior do jogo cênico, corrompem os modos de operar da teatralidade teatral nessa tríplice relação. Para Féral a partir do pensamento do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945),³ “o jogo em geral, e o jogo teatral em particular, são constituídos, ao mesmo tempo, por uma moldura limitativa e um conteúdo transgressivo” (FÉRAL, 2015, p. 98). Porque as regras do jogo são apontadas por um conjunto de características estéticas, históricas, sociais, culturais e temporais. Contudo, há também certas proibições que são fundamentais, pois sem elas o jogo teatral se põe em risco, uma vez que o não cumprimento das regras “faz explodir a moldura do jogo e abre espaço para a vida, ameaçando a cena teatral” (FÉRAL, 2015, p. 98).

A proibição da qual fala Josette Féral - e que vai nomear de “lei de exclusão do não-retorno” - diz respeito a uma condição *sine qua non* para o jogo cênico: uma imprescindível “reversibilidade do tempo e dos acontecimentos” e ações que os sujeitos exercem sobre seus corpos e sobre o espaço”. (FÉRAL, 2015, p. 98). Cenas em que essa condição não é obedecida quebram o acordo com o espectador, que é testemunha de “um ato de representação inscrito numa temporalidade outra, que não a do cotidiano, onde o tempo é como que suspenso e pode-se dizer reversível, o que impõe ao ator o retorno sempre que possível ao ponto de partida” (FÉRAL, 2015, p. 98). Quando em uma cena o ator/atriz comete ações que infringem a “lei de exclusão do não-retorno”, como violências físicas de qualquer ordem ou morte do sujeito, por



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

exemplo, “o ator destrói as condições da teatralidade.(...) Ao se mutilar, o performer associa-se ao real, e seu ato fora das regras e dos códigos não pode mais ser percebido como ilusão, ficção, jogo” (FÉRAL, 2015, p. 98). Isso criaria um tensionamento na linha que enquadra o jogo entre ficção e real: o quadro oscilaria entre o rompimento da linha e a permanência na ficção, no jogo, na representação.

Essas rupturas e tensionamentos podem ser percebidos em alguns espetáculos “contemporâneos” nos quais o processo mimético, mesmo quando presente, não se dá numa moldura fixo. Pelo contrário, ela é elástica e volátil, se expandindo e se retraíndo em um movimento de tensionamento e trânsito que é característica da própria vida. Por isso mesmo, essa cena pode ser chamada de “performativa”, ou uma “cena-não-cena”⁴, porque se aproxima da vida ao tensionar ou mesmo romper com a linha de enquadramento teatral. A ficção transita em limites perigosos, brinca nas fronteiras do real, ignorando muitas vezes a “lei de exclusão do não-retorno”.

O ator/atriz é um dos elementos que orbitam entre o real e o ficcional. No teatro performativo, ele/ela “é chamado a ‘fazer’(doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’ (showing the doing)” (FÉRAL, 2009, p. 209). O pesquisador Matteo Bonfitto (2010) entende o conjunto desse fazer separada da esfera da representação, e que esta estaria atrelada aos códigos e convenções culturalmente aprendidos e reconhecíveis na cena. Por isso, ele elege o termo “apresentação”, isso porque o termo “geraria resultados que ultrapassariam a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em evidência, por exemplo, a corporeidade e suas qualidades expressivas.” (BONFITTO, 2010, p.92)

A fim de propor a pesquisa do corpo cênico, a performer e pesquisadora Eleonora Fabião propõe a investigação sobre o que chama de “nervura da ação”, que seria composta por três elementos: “postura, sensorialidade e conectividade” (FABIÃO, 2010, p.324). Fabião separa essas três nervuras em três propostas de investigação para se chegar a um corpo cênico em “estado de experiência e experimentação”. ((FABIÃO, 2010, p.324). A primeira delas diz respeito a uma atenção expandida às próprias sensações corporais a partir das posturas corporais. Para isso ela cita o ator Yoshi Oida (1934 -), sinalizando para o “desenvolvimento da escuta do corpo” (FABIÃO, 2010, p. 324). A segunda proposta seria “ativar e ampliar sensorialidade” (FABIÃO, 2010, p. 324), como forma de se conectar ativamente corpo, espaço, meio e o outro.

A terceira proposta de investigação objetiva “acelerar conectividade – acirrar os entrelaçamentos corpo-espaço, corpo-tempo, corpo-história, corpo-matéria, corpo-ideia, corpo-palavra, corpo-objeto, corpo-conceito, partes-do-corpo, corpos-uns-com-os-outros-e-

⁴ “A performance desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais: trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro-não representacional vislumbrado por Antonin Artaud”. (FABIÃO, 2009, p. 6).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

uns-nos-outros...” (FABIÃO, 2010, p. 324). O que se aproxima da ideia de “corpo vibrátil” apontada pela teórica Suely Rolnik (2006), um corpo perceptivo e ativo que participa do “fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. (ROLNIK, 2006, p.52).

As propostas acima descritas, são operações “psicofísicas” complexas. Porque se muitas vezes o ator/atriz se vale de bases seguras, como o texto dramático e a personagem, percebe-se que em certos espetáculos contemporâneos o ator/atriz opera justamente no lugar da vulnerabilidade, no qual ele/ela está suscetível a ser ferido, ofendido ou tocado. É o lugar do risco, da fragilidade, da exposição extrema. Lugar onde a linha de enquadramento do teatral é desestabilizada ou mesmo explodida. Lugar onde o corpo cênico deve estar “cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é corpo da sensorialidade aberta e conectiva”. (FABIÃO, 2010, p.322)

Seria a vulnerabilidade a palavra chave para pensar em uma formação/prática/preparação que contribua para o trabalho da atriz/ator em uma cena entendida como performativa? A pesquisa pretende partir das reflexões e propostas levantadas por Eleonora Fabião e das ideias sobre “a experiência” do pedagogo Jorge Larrosa Bondía – para apontar a importância determinante da vulnerabilidade mais do que um controle técnico e racional. Uma vez que o sujeito da experiência “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos”. Assim, a vulnerabilidade não poderia ser considerada mais como uma fragilidade e sim como um estado de potência a ser buscado, um estado de contínua abertura para a experiência. Estar vulnerável significaria estar aberto às intensidades do presente, uma vez que ela “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. (BONDÍA, 2002, p.21).

O que se propõe é a investigação teórico-prática de metodologias, treinamentos, exercícios e práticas existentes acerca do treinamento do ator-atriz/performer, com a finalidade de aprofundar o estudo sobre a vulnerabilidade como possível condutora das práticas artísticas do teatro performativo/contemporâneo. Se estar vulnerável pode ser condição imprescindível ao ator contemporâneo - um estado de abertura e transformação permanente. Talvez seja nessa condição de vulnerabilidade que esteja o “sujeito da experiência”, um estado psicofísico de fluxo diário e contínuo, e que na cena opere de modo a receber e jogar com a plateia em um entrelaçamento. Um estado de percepção atenta, no qual ser agido é mais importante do que agir. Uma antena que ao mesmo tempo recebe e dá, se alimenta e é alimentado: antropofagia simultânea entre público e ator. E talvez seja preciso um tanto de disponibilidade, e outro tanto de coragem para compreender e vivenciar os tempos de hoje com vulnerabilidade e abertura.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In: Revista Brasileira da Educação*. N. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002. Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

BONFITTO, Matteo. O ator pós-Dramático: um catalisador de aporias? *In: O Pós-dramático: um conceito operativo*. J. Guinsburg e Sílvia Fernandes, (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. **Univale**: Revista Contrapontos, Santa Catarina. v. 10 - n.3 – p.321-326/set-dez, 2010. Fonte: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *In: Próximo Ato: teatro de grupo*. ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando e TENDLAU, Maria. (orgs.) São Paulo: Itáu Cultural, 2009. (p. 235-246). Fonte: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo, ECA-USP, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57370/60352>

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo, ECA-USP, v.13, p. 14-32, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *In: Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

FIGNER, Carolina. Desenhando um Primeiro Mapa de Tese Sobre a Preparação Corporal Como Composição Cartográfica. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Ana Maria de Bulhões-Carvalho; CAPES; carolfigner@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8610-3876>

RESUMO: Esta comunicação procura desenhar um arcabouço, ainda em seu estado germinal, dos estudos a serem aprofundados na tese "A preparação corporal como composição cartográfica: um *mergulho* na poesia dos acontecimentos". As referências basais das duas linhas de trabalho da pesquisadora apontam a importância da potência cognitiva/criadora do preparador corporal, tanto em processos de treinamento quanto em processos de criação. E, a fim de desenvolver o primeiro capítulo da tese, duas coordenadas são apresentadas como aquelas que parecem sustentar e legitimar os caminhos moventes do ofício desse artista.

Palavras-chave: Cartografia; Preparação Corporal; Composição.

ABSTRACT: This communication seeks to draw a framework, still in its germinal state, of the studies to be deepened in the thesis "Physical Instructor as a cartographic composition: a dip in the poetry of events". The baseline references of the researcher's two lines of work point to the importance of the cognitive/creative power of the body trainer, both in training processes and in creative processes. And in order to develop the first chapter of the thesis, two coordinates are presented as those that seem to support and legitimize the moving paths of this artist's craft.

Keywords: Cartography; Physical Instructor; Composition.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DESENHANDO UM PRIMEIRO MAPA DE TESE SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL COMO COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA

Carolina Figner

Em meu Pré-Projeto de Tese (LUNA, 2018), apresento as duas linhas de trabalho que conduziram, ao se entrelaçarem, as questões que me parecem pertinentes de serem desenvolvidas acerca do ofício do preparador corporal. A primeira linha, denominada “Os sentidos da pele”, é uma pesquisa-oficina laboratorial voltada para preparadores corporais ou não, e que, desde 2014, procura investigar o *gesto como extensão da pele* (LUNA, 2015) e a sua poética na construção do gesto cênico por meio de abordagens somáticas e improvisacionais. A segunda linha, chamada “Preparação corporal: técnicas de fronteira entre a dança e o teatro”, é um projeto de extensão surgido em 2016, que busca aprofundar o estudo sobre os possíveis caminhos laboratoriais que esse profissional pode percorrer por meio do desenvolvimento teórico e da aplicabilidade de três técnicas ligadas ao treinamento e aos processos de criação cênica, concomitantemente, que são o *Contato-Improvisação*, o *Rasaboxes* e o *Viewpoints*. Vale salientar que a escolha por estas se deve não só ao fato de as mesmas estarem intimamente ligadas a duas artes da cena, a dança e o teatro, como ao fato de estarem atreladas à prática do treino e da improvisação e ao estímulo do que o neurocientista António Damásio (2014, 2015) denomina como *sinalizações* somáticas interoceptivas, proprioceptivas e exteroceptivas do sistema somatossensitivo.

Nos dois laboratórios, há sempre uma questão vigente entre os participantes, muitos dos quais estudantes ainda em formação: qual é a função do preparador corporal nas artes da cena? Nos últimos dez anos, no Brasil, em seu legítimo esforço de regulamentar a profissão e de definir nomenclaturas que se ajustem à sua área, destaque, inicialmente, as pesquisas da Dra. em Artes Cênicas Joana Ribeiro e professora da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) (2010, 2011, 2013), do Ms. em Artes Marito Olsson-Forsberg (2011), assim como o do Mestre Daniel Leuback (2015), pois suas investigações apresentam a história, os precursores, as formações plurais dos profissionais e as características que acabam por definir o *locus* (TAVARES; OLSSON-FORSBERG, 2011) da sua função, assim como a sua importância



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

como sendo esta *figura-ponte* (LEUBACK, 2015), ou seja, como aquele artista que prepara atores para a cena e se posiciona entre diretor e ator como um articulador quase diplomático, colaborando dessa maneira, no diálogo existente entre os diferentes mundos artísticos em prol da elaboração de uma obra.

No entanto, em laboratórios de pesquisa, em encontros acadêmicos das artes cênicas e no próprio dia a dia de trabalho, deparei-me com muitas expressões um tanto limitantes sobre o ofício do preparador como sendo uma função ligada à etapa do processo cênico, sim, mas como uma atividade meramente funcional, relacionada ao aprimoramento do treinamento físico e execução de práticas eficientes que preparam o(s) ator(es) para aquele espetáculo x ou y específicos. Tais enunciações acabam desvalorizando e, em algumas situações, invalidam a potência cognitiva/criadora¹ da preparação corporal, relacionando o exercício deste ofício como se ele estivesse vinculado a conduta de treinamento que beira ao entendimento de *docilização* dos corpos (FOUCAULT, 1987) e que, a meu ver, não a legitima.

Sobre o aspecto de *docilização*, cabe ressaltar que o filósofo e historiador Michel Foucault (1987) afirma que a obra "O homem-máquina", de La Mettrie, no século XVIII, determina a mudança significativa da compreensão que se tinha sobre o treinamento corporal, pois instituiu dois novos registros acerca do estudo do corpo: o anátomo-metafísico e o técnico-político. O primeiro direciona-se aos estudos médicos e filosóficos acerca do desenvolvimento da anatomia humana. O segundo volta-se para as instituições que conseguem submeter e corrigir as funcionalidades do corpo. E, ainda que os registros apresentem características diferentes entre si, os pontos que os fazem confluírem para uma mesma direção e com o mesmo sentido, fundamentam-se na "noção de 'docilidade' que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado." (FOUCAULT, 1987, p. 118). As escolas, hospitais e quartéis são exemplificadas no pensamento do filósofo como algumas das instituições que têm por objetivo doutrinar o comportamento e a linguagem de forma precisa e eficaz a fim de eliminar movimentos considerados desnecessários na execução de tarefas.

A concepção inicialmente desenvolvida a respeito do controle corporal² é, conforme Foucault (1987), aperfeiçoada a partir das teorias organizadas na obra de La Mettrie porque

1 "Com o alargamento do conceito de cognição e sua inseparabilidade da ideia de criação, a produção de conhecimento não encontra fundamentos num sujeito cognitivo prévio nem num suposto mundo dado, mas configura, de maneira pragmática e recíproca, o si e o domínio cognitivo. Destituída de fundamentos invariantes, a prática cognitiva engendra concretamente subjetividades e mundos. A investigação da cognição criadora coloca então o problema do compromisso ético do ato cognitivo com a realidade criada" (PASSOS; KASTRUP & ESCÓSSIA, 2015, p.13).

2 "[No começo do século XVI até as últimas décadas do século XVIII, duas práticas sociais surgem] e constroem uma nova representação do corpo individual: a ciência anatômica revoluciona a definição física do organismo humano e a instituição de regras de comportamento ou "civilidade" fixa, através do controle de sua manutenção, uma nova representação do corpo socializado" (ARASSE, 2009, p. 566 -567).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

possui a novidade do adestramento do corpo por meio das disciplinas. Estas trabalham detalhadamente – e não de maneira generalizada – os movimentos, gestos e até mesmo a atitude postural do indivíduo. O interesse volta-se assim, para a maneira como se faz algo e não somente para o que se faz. Portanto, mais do que o resultado, o que realmente vale são os processos das atividades, dos exercícios que buscam a precisão de movimentos com um menor gasto de energia.

Essa nova abordagem sobre o corpo organiza e instaura um novo tipo de relação, na qual se firma de um lado a dominação e do outro a sujeição. Foucault (1987) afirma que essa relação determina a maquinação detalhada de utilização do corpo por meio da obediência. As articulações necessárias, exemplificadas e explicadas por ele, para que o corpo consiga operar os seus gestos e movimentos em suas atividades diárias com um empreendimento eficiente do tempo, relacionam-se com o controle disciplinar, ou melhor, “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1987, p. 130).

Estas colocações demonstram que a noção de treinamento corporal surge desvinculada de sua capacidade de experimentar nos procedimentos de repetição a sua potência cognitiva/criadora à la Manoel de Barros, Nijinski ou Pina Bausch, por exemplo, que usavam a repetição para criar e burilar seus gestos de escrita e escritura, como também à la reformadores³ do teatro do século XX, que segundo o PhD em Teoria e História Literária e professor da Universidade de Bolonha (Itália) Marco De Marinis, desejavam que o treinamento físico proporcionasse ao ator a “consciência das possibilidades expressivas, em grande maioria inexploradas, que estavam à sua disposição, pondo-o, assim, nas condições de poder transformar-se de intérprete-executante em criador” (1995, p. 127).

Tal apontamento indica que a criação está imbricada no treinamento do artista cênico desde as suas primeiras elaborações. Ao executar exercícios técnicos, o ator também refina as suas potencialidades criativas. Com o preparador corporal há um processo semelhante quando ele faz uso de técnicas de treinamento marcial, atoral e/ou de danças herméticas, como a dança clássica e a dança moderna, pois o seu objetivo não visa a *docilização*, e sim o ato criador do ator, do espetáculo como o dele próprio. Outra questão se apresenta então como um

3 Me apoio na PhD. em Estudos Culturais e professora na Universidade de Quebec Josette Féral (2000) quando digo reformadores do teatro. Segundo a pesquisadora, no início do século XX, as práticas de treinamento que emergem na Europa e América do Norte buscam reformar a figura do ator. Os movimentos estudantis de culto ao corpo na Alemanha, as vanguardas russas, os teatros-laboratório, os teatros-escola são alguns exemplos dos diversos experimentos existentes na época, criados pelos seus teóricos, artistas e pedagogos que desejavam uma nova teatralidade e um novo ator. Féral (2000) cita Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Gordon Craig, Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze, Max Reinhardt, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Yevgeny Vakhtangov e Alexander Tairov como alguns dos responsáveis pelas reformulações da educação atoral.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

impulso que move a pesquisa: como o seu *lócus* valida esta criação? Pois o seu gesto criador ainda não é reconhecido, visto que não há premiação para preparadores corporais em eventos que legitimam a criação de artistas e suas categorias nas Artes Cênicas.

A fim de responder esta questão, a pesquisa busca legitimar, em seu primeiro capítulo, a potência cognitiva/criadora da preparação corporal, assim como a sua importância na criação da obra cênica. Busca defender o seu gesto criador. Há uma imagem díptica que se apresenta, ainda que como um esboço, e que parece acolher e suportar tal questionamento, que é a do *mergulho*. Esta imagem, não aparece aqui como uma fotografia ou uma pintura, figura estática, nem como um filme, que pode ser acelerado ou rebobinado, mas como um gesto imagético paradoxal que, em seu movimento de imersão, emerge simultaneamente. Tal imagem é pautada em duas noções de mesma acepção: *mergulho no estado de arte*, da poeta e Doutora em Comunicação e Semiótica Eliane A. Fonseca (1999) e *mergulho na experiência da pesquisa*, dos Doutores em Psicologia Eduardo Passos e Regina B. Barros (2015).

Em ambas, *mergulhar* é um estado de risco cujas garantias e o saber não são dados de antemão. Enquanto a primeira confere ao *mergulho* a possibilidade de referenciar o que se experimenta, o que se vivencia à flor da pele, promovendo rachaduras na percepção do senso-comum, no saber intelectual e na cronologia linear, pois sua mobilidade paradoxal vai ao encontro do *saber poético*, a segunda imprime no *mergulho* o encaminhamento para a realização de uma pesquisa-intervenção ao agenciar estruturas binárias como teoria e prática, sujeito e objeto, não separando o *conhecer do fazer*.

Nestes *mergulhos*, procedimentos metodológicos, o *lugar*⁴ e como eles acontecem são como caminhos moventes de um mapa que vai sendo desenhado prospectivamente. O primeiro tem como um de seus argumentos, conforme Fonseca (1999, p. 38), o "consentimento no abandono do controle racional-discursivo, processo que abre caminho para a vivência de articulações criadas a partir de experiências de continuidade de ser", e convergindo de modo semelhante, no segundo *mergulho* há uma mudança de direção "do saber-fazer ao fazer-

4 O entendimento de lugar (TUAN, 2013) foi investigado em minha Dissertação de Mestrado e a demonstrei como sendo um espaço de afetividade (LUNA, 2015). Na Geografia fenomenológica, há uma diferença entre espaço e lugar. Enquanto o primeiro pode estar associado a uma ideia de espaço desconhecido, indiferente, o lugar seria aquele espaço onde o indivíduo vivencia experiências de intimidade, que de acordo com o geógrafo seria uma "pausa no movimento", que nada tem a ver com o descansar, mas com o movimento dos afetos: "A intimidade entre as pessoas não requer conhecimento de detalhes da vida de cada um; brilha nos momentos da verdadeira consciência e troca. Cada troca íntima acontece em um local, o qual participa da qualidade do encontro. Os lugares íntimos são tantos quanto as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Como são esses lugares? São transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação, mas [não são arquivados como fotografias] nem percebidos como símbolos comuns como: (...) cama, sala de estar, que permitem explicações detalhadas" (TUAN, 2013, p. 169).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

saber, do saber na experiência à experiência do saber” (PASSOS, BARROS, 2015, p.18). Dessa maneira, a metodologia cartográfica vem dar o suporte necessário a fim de aprofundar os estudos de tais noções de *mergulho*, e que já constitui em si uma das pistas cartográficas que lhe confere efetivação rumo a legitimação do gesto criador do preparador corporal.

Aproximar estes procedimentos de criação promove uma ressonância dupla, uma espécie de pulso dicrótico, manifestação de uma alteração de normalidade de um corpo no qual os ciclos rítmicos arteriais acontecem em diferentes regiões do interior de sua imagem. Mas, para senti-los e mapeá-los, é necessário outro gesto: o de tocar. Este, segundo o antropólogo Ashley Montagu (1988), é o ápice da sensibilidade humana. O toque é aquele que cria inúmeras dimensões de contato físico e imaginativo nas relações humanas, tornando-as mais afetivas.

Na Tese, este encontro entre o *mergulho díptico* e o toque pretendem se fundamentar como uma primeira coordenada no desenho de um mapa movente, potencial ideogramático de uma *poética da pele* (LUNA, 2015), que o segundo capítulo procura aprofundar a fim de validar a preparação corporal como composição cartográfica, poesia dos acontecimentos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques & VIGARELLO, Georges. (Orgs.). História do corpo: da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 535-620.

DAMÁSIO, António R. O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano. Tradução: Dora Vicente Georgina Segurado. Edição Econômica. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

DAMÁSIO, António R. O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. Edição Econômica. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

DE MARINIS, Marco. Copeau, Decroux e o nascimento do mimo corporal. *In*: PAVIS, Patrice; THOMASSEAU, Jean-Marie. (Orgs.). Copeau: aquele que desperta. La Cerisaie/Lectoure: Bouffonneries n. 34, 1995. p.127-143. [Tradução José Ronaldo Faleiro].

FÉRAL, Josette. Você disse training?. *In*: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. O training do ator. Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. – [Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro].

FONSECA, Eliane Accioly. Corpo-de-sonho: arte e psicanálise. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. Movimento, Porto Alegre, v.11, n.2, p.89 – 110, maio/agosto, 2005.

LEUBACK, Daniel. O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena. Dissertação de Mestrado, 2016, Universidade Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/SP.

LUNA, Carolina Gosch Figner de. A poética da Compagnie Dos à Deux: história, construção do gesto e princípios do treinamento (vivências, notas e entrevistas com André Curti e Artur



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Ribeiro). Dissertação de Mestrado, 2015, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/SC.

LUNA, Carolina Gosch Figner de. A preparação corporal como composição cartográfica: um mergulho na poesia dos acontecimentos. Pré-Projeto de Tese. PPGAC, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. Tradução: Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Editorial Summus, 1988.

NUNES, Sandra Meyer. Viewpoints: uma filosofia da *práxis*. *Rascunhos*, Uberlândia, v.1, n.2, p. 3 – 15 jul/dez, 2014. ISSN: 2358-3703.

OLSSON-FORSBERG, Marito, TAVARES, Joana. *Preparação corporal: o que propor ao corpo do ator?* EngrupeDança, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Lílina da. (Orgs.). Apresentação. *In: Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; BARROS; Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In: Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina 2015.

TELLES, Narciso. Criação e cena contemporânea: possibilidades de ação vocal a partir dos Viewpoints. *Moringá*. João Pessoa, v.2, n.2, p.105 – 120, jul/dez, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

GONÇALVES, Jaiderson. Procedimentos cômicos no teatro de Millôr Fernandes. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Walder Gervásio Virgulino de Souza; jaiderson.goncalves@unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-6181-791X>

RESUMO: A produção dramatúrgica de Millôr Fernandes apresenta características muito peculiares dentro da historiografia teatral brasileira. Não filiado a nenhuma companhia ou grupo, o autor escreveu por conta própria e com estilo independente ao longo de mais de cinquenta anos. Suas influências estrangeiras bem como seu trabalho criativo em diferentes áreas criaram uma produção dramatúrgica antenada ao que havia de mais novo na época e que permanece, de alguma forma, atual por sua universalidade. A lente do humor proporcionou um exame ainda mais detalhado das dores humanas tornando a discussão de problemáticas individuais maior do que as próprias individualidades, aproximando assim leitor e texto.

Palavras-chave: Fernandes, Millôr (1923-2012); História do Teatro Brasileiro; Humor; Dramaturgia Brasileira;

ABSTRACT: Millôr Fernandes' dramaturgical production presents very peculiar characteristics within the Brazilian theatrical historiography. Not affiliated with any company or group, the author has written on his own and in an independent style for over fifty years. His foreign influences as well as his creative work in different areas created a dramaturgical production that was in tune with what was new at the time and which remains current due to its universality. The lens of humor provided an even more detailed examination of human pain, making the discussion of individual problems larger than the individualities themselves, thus bringing reader and text closer.

Keywords: Fernandes, Millôr (1923-2012); History of the Brazilian Theater; Humor; Brazilian dramaturgy;



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

PROCEDIMENTOS CÔMICOS NO TEATRO DE MILLÔR FERNANDES

Jaiderson Gonçalves

Millôr Fernandes foi um dos mais prolíficos dramaturgos brasileiros. Escreveu 30 peças entre os anos de 1952 e 2000 e traduziu mais de 70 textos dramáticos de diversos idiomas. Apesar dos números consideráveis, Millôr é ainda pouco citado na historiografia teatral brasileira. Talvez por sua produção eclética que não fixou sua carreira especificamente dentro da cena teatral, tendo se dedicado, com igual sucesso ao jornalismo, à poesia e à ilustração. Ou por seu comportamento independente, não filiado a nenhum coletivo ou grupo teatral importante em sua época. Ou ainda pela recusa em encaixar sua dramaturgia dentro do chamado “teatro engajado” dos anos 1960-1970, optando por se denominar “um autor sem estilo”, apesar de nunca deixar de criticar diretamente a política e as classes dominantes no Brasil.

Analisando os aspectos dramaturgicos de sua produção, percebemos que as críticas à obra teatral de Millôr Fernandes se referem sobretudo à construção dos personagens. Em virtude de seu olhar jornalístico independente, uma das preocupações centrais de Millôr em suas peças era a exposição de teses e opiniões pessoais sobre as situações retratadas. Yan Michalski comenta a intensa verbalização teórica e a ausência de ação na peça *É...*, de 1977:

A principal falha do texto reside na excessiva verbalização pelos personagens das suas teorias existenciais: é como se o autor partisse da atribuição apriorística, a cada personagem, de uma determinada atitude teórica diante da vida, utilizando a ação dramática apenas como ilustração dessa atitude. Pode-se alegar, a rigor, que é bem assim que os personagens se comportariam na vida real: sua impotência se traduz justamente pelo vício da elucubração verbal que lhes dá uma boa desculpa para não se definirem através da ação (MICHALSKI, 1977).

As noções de sujeito que permearam a filosofia e a psicologia do início do século XX chegaram ao teatro dialogando com personagens complexos, carregados de ações divergentes de seus discursos. É essa matriz realista que alimentou as artes cênicas ocidentais alcançou o Brasil na segunda metade do século. Grandes grupos como o TBC, o Teatro de Arena e o Opinião fizeram sucesso entre a classe teatral, os críticos e o grande público com personagens



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

multifacetados herdeiros diretos do realismo cênico.

Millôr, na contramão, interessava-se mais pela crítica social através do discurso que pela escolha estética. Não que os personagens de Millôr fossem menos complexos em seus dramas. Seus personagens são, de alguma forma, sobreviventes: quer seja de uma família fragilizada, ou de um contexto social falido ou de suas próprias crenças inviabilizadas por alguma força maior. Entretanto, o autor escolheu ir por outro caminho e observou os dramas individuais através da lente do humor. Como ele mesmo diz, “para escrever, o humorista deve escolher sempre o assunto mais sério, mais triste, mais chato, ou mais trágico. Só um falso humorista escreve sobre assuntos humorísticos” (FERNANDES, 2006).

A experiência nos mostra que a escolha pelo humor - e não digo aqui nenhuma novidade - torna o dramaturgo um tanto marginal. Mas pode-se perceber que isso não foi um dilema para a produção do autor em questão. Outros críticos, no entanto, apontam falhas na construção dramática do próprio humor escolhido por Millôr. É o caso de Clóvis Garcia:

Já suas comédias, dentro de uma estrutura mais convencional, não chegam a se realizar plenamente. (...) O que falta a Millôr nessas peças é um arcabouço dramático que sustente a ação, uma construção de personagens mais definida, elementos que são prejudicados pela graça fácil, pela preocupação de mostrar os aspectos pitorescos e ridículos da sociedade brasileira, especialmente a carioca (GARCIA, 1979).

Apesar disso, o expressivo número de peças traduzidas por Millôr Fernandes ao longo de quase sessenta anos de trabalho possibilita explorar um outro lado da sua dramaturgia. Tendo traduzido obras de catorze idiomas¹, é possível compreender que as referências dramáticas que permeavam seu imaginário criativo iam muito além dos personagens realistas.

Gabriela Maria Lisboa Pinheiro, em sua tese *Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia*, analisa essa verbalização característica a partir de influências estrangeiras:

A presença de uma “verbalização” tão expressiva em *É...* lembra uma qualidade das peças do dramaturgo irlandês Bernard Shaw, de quem já aproximamos Millôr Fernandes. Ambos dedicaram-se a um teatro no qual se desenvolvem diálogos muito vivos, que chegam a se sobressair em relação à própria ação dramática. Por esta razão, as peças de Shaw são comumente classificadas como um “teatro de ideias”, ou (...) um “teatro das ideias” (PINHEIRO, 2015, p. 91).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Se, para alguns, os personagens verborrágicos de Millôr afastam sua dramaturgia da ação necessária à cena teatral, por outro lado o discurso proferido pode servir como motor de certas qualidades da atuação que aproximam essa dramaturgia da própria noção de teatralidade. Sábato Magaldi relaciona o “teatro de ideias” de Shaw ao conceito de “teatro puro”:

Lidas, as principais peças do autor de Santa Joana dão muitas vezes a impressão de exaurir-se num raciocínio frio, que esteriliza os movimentos. Levadas ao palco, esse raciocínio dinamiza os intérpretes e arma a ação num todo coerente, com vida autônoma e completa. Haverá mais aceitável definição para o teatro puro? (MAGALDI, 1989, p. 173, *In*: PINHEIRO, 2015)

Millôr trilhou um caminho distinto daquele em voga no teatro brasileiro de seu tempo. Ao analisar sua dramaturgia é visível a utilização de procedimentos que se tornaram característicos de sua produção. A colagem é um desses procedimentos:

A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo elementos fundidos dentro de uma forma ou de um ambiente preciso. Ela trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes. (...) Colar fragmentos e objetos é um modo de citar um efeito ou um quadro anterior (o bigode que DUCHAMP colocou na Gioconda). (PAVIS, 2003, p. 51)

Diretamente conectada às vanguardas modernistas, as colagens de Millôr refletem os múltiplos atravessamentos dessa criação dramatúrgica feita partir de notícias de jornal, cartuns, referências históricas, poesias e trocadilhos. Pinheiro destaca que:

“as colagens, por seu caráter intertextual, representam uma maneira eficaz de se criar paródias ou de se manifestar uma intenção satírica - o que foi amplamente aproveitado por Millôr Fernandes” (PINHEIRO, 2015, p. 161).

Há que se fazer a devida distinção entre a obra dramatúrgica *stricto sensu* de Millôr e as colagens (que figuram no rol dos textos teatrais do autor e também chegaram aos palcos). Ambas podem ser consideradas obras teatrais. Porém, enquanto as primeiras são peças, com personagens e enredo, as últimas se aproximam mais dos aspectos de um quadro cubista e, apesar de também contarem uma história, não apresentam contornos de personagens muito



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

delineados. As vozes não têm tanta importância quanto o que é falado e muitas vezes são indicadas apenas como "Ator 1", "Ator 2" ou "Atriz 1".

E isso nos permite entender que os personagens de Millôr, quando das peças de enredo clássico e linear, também levam alguma característica do "cubismo" cênico do autor, direcionando o foco da atenção do espectador mais às questões que estão sendo levantadas.

Millôr domina com mestria as técnicas da escrita dramática e faz de seus prólogos e rubricas verdadeiros tratados sobre seu estilo (ou sobre a falta dele, como gostava de pontuar). Assim, no prólogo de *O Homem do Princípio ao Fim* (texto de 1982), Millôr comenta sobre a escolha pelo uso das colagens. O autor faz um aviso aos desavisados que se utilizam da técnica da colagem sem um arcabouço jornalístico e literário que confira certa qualidade à sua obra. O alerta de Millôr no que diz respeito à escolha das palavras que se encontrariam nas "costuras" entre um fragmento e outro também denota o cuidado e o profissionalismo do autor na execução de sua seleção.

Este gênero de espetáculo teatral – que os divulgadores chamam geralmente de Colagem – tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve eficazmente para transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias e poéticas, sem falar na humanística, que englobam todas. Todavia a superficialidade que se quis atribuir ao gênero durante um certo tempo fez com que sua extraordinária dificuldade de execução não fosse percebida, e todo amador, incapaz de construir uma só cena teatral, sem nenhuma experiência jornalística, literária, sem sequer mesmo nenhuma vivência cultural, se sentisse capacitado a realizar espetáculos desse tipo. O resultado, com raríssimas exceções (...), foi lamentável.

Um espetáculo como *O Homem do Princípio ao Fim* exige, como já deixei implícito, que o autor seja um escritor. É fundamental que, ao recolher os textos, ele os conheça bem, tenha o exato peso do que eles significam e do que significaram para si próprio quando tomou conhecimento deles pela primeira vez. Não basta recolher textos ao acaso. Na hora de escrever as ligações entre os textos, é claro que o autor deve saber fazê-lo com as palavras exatas e esse extraordinário senso de economia que o teatro impõe: jamais usando dez palavras onde se pode usar nove, jamais dizendo uma coisa "mais ou menos" como se quer. A coisa tem que ser dita com absoluta precisão, engraçada quando se quer engraçada, dramática, poética, política, social na justa medida do que se pretende. (FERNANDES, 2008, p. 12)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O Homem do Princípio ao Fim apresenta ainda outro aspecto marcadamente teatral que, apesar de não ser de todo novo, estava sendo utilizado pela vanguarda europeia, mais precisamente por Bertolt Brecht: os quadros. Os quadros são um recurso do chamado teatro didático, que permite certa flexibilidade entre as cenas, uma autonomia tanto do espectador quanto dos atores e encenadores. Millôr solicita, no prólogo da peça, que se utilize:

“slides (que devem ter pelo menos três metros de altura) projetando os números romanos: I – II – III – IV, etc., de modo que, por mais vaga que seja a referência ao assunto em questão, o público saiba que, enquanto não aparecer outro algarismo ainda se está falando do mesmo tema”²

o que denota uma escrita dramática já bastante consciente tanto da sua tradução para a cena como dos processos que deveriam acontecer entre atores e público no momento da encenação.

E finalmente, *Liberdade Liberdade* é sem dúvida o texto teatral mais conhecido quando falamos da obra de Millôr Fernandes. De cunho marcadamente político, a peça veio a ser censurada logo após sua estreia em abril de 1965. Trata-se de outra colagem escrita em colaboração com Flávio Rangel (1934-1988) a partir de trechos de textos de alguns conhecidos momentos históricos em que a noção de *liberdade* esteve sob ataque. O texto se tornou um ícone na historiografia teatral brasileira de resistência justamente por seu aspecto vanguardista na estética e político no discurso.

A dramaturgia de Millôr Fernandes certamente merece pesquisas mais detalhadas, prática que já vem sendo realizada sobre sua obra iconográfica. O fato é que as inúmeras referências que povoaram seu imaginário se uniram ao talento e à originalidade de Millôr e criaram uma dramaturgia plural, criativa e genuinamente brasileira que ainda tem muito a ser descoberta.

² Trecho extraído do prólogo do texto *O Homem do Princípio ao Fim*, disponível em <http://www2.uol.com.br/millor/> (acesso em 25 ago. 2019), não paginado.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADERNOS, de Literatura Brasileira: Millôr Fernandes. Instituto Moreira Salles, nº 15, 2003, p. 171-174.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, Liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FERNANDES, Millôr. **O homem do princípio ao fim**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FERNANDES, Millôr. **Trinta anos de mim mesmo**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

GARCIA, Clóvis. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 nov. 1979, p. 21.

MICHALSKI, Yan. A inteligentsia inconsistente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, CADERNO B, 23 mar. 1977, p. 2.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Caminhos de Millôr Fernandes pela dramaturgia: uma leitura das peças Um Elefante no Caos, É... e Os Órfãos de Jânio**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

MILLOR FERNANDES. UOL. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/> Acesso em: 25 ago.2019.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ROVARIS, Liliane. Modos de lidar com a espiritualidade na obra de Andrei Tarkovski. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; CAPES; lilianerovaris@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5478-8700>

RESUMO: O presente artigo busca uma aproximação da obra do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), através de uma perspectiva que atravessa todos os seus filmes: a relação com algo indizível, transcendente que chamarei aqui de modos de lidar com a espiritualidade. Fazendo uma investigação introdutória de três elementos: a construção de imagens, a ligação com o tempo e as figuras/personagens que ele apresenta, pretendo principiar um diálogo de sua obra com o trabalho de criação no teatro.

Palavras-chave: Andrei Tarkovski; cinema russo; criação; teatro

ABSTRACT: This article aims to present a perspective of the work of the Russian filmmaker Andrei Tarkovski (1932-1986) throughout a study of all his films: the relation with the unspeakable – which will be called ways of dealing with spirituality. It stars a dialogue between Tarkovski's work and creation in theatre investigating three elements: the construction of images, time connections and the figures/characters presented.

Keywords: Andrei Tarkovski; russian cinema; creation; theater



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

MODOS DE LIDAR COM A ESPIRITUALIDADE NA OBRA DE ANDREI TARKOVSKI

Liliane Rovaris

Ao assistir aos filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski¹ há sempre um impacto renovado a cada vez que volto a vê-los. Creio que isso só é possível pela perspectiva filosófica que o cineasta foi elaborando ao longo da vida através de sua obra. Seus filmes, ao apresentarem uma potência contemplativa e sensória, possibilitam uma outra experiência diante do mundo que refletem questões, para ele, fundamentais, e a convicção de que a arte deveria ser um lugar de compartilhar com o público seus anseios e a busca pelo sentido da existência. Já em 1970, Tarkovski criticava, na arte contemporânea, a busca pela afirmação da individualidade e da personalidade do artista que passou a substituir o senso de responsabilidade que este deveria ter².

Essa responsabilidade é intrínseca ao pensamento de que o artista é uma ponte, um mediador, que busca uma conexão com algo indizível e misterioso e que atravessa toda a sua obra, e é essa busca que chamo de modos de lidar com a espiritualidade.

Essa espiritualidade não tem uma única definição e não é algo fechado, dado e resolvido. Ao contrário, Tarkovski parece se mover por lugares diversos ao tentar responder “para que um homem vive?”. E são esses lugares que investigarei na minha pesquisa e que aqui pretendo abordar introdutoriamente a partir de três elementos: imagem, tempo e figuras.

AS IMAGENS COMO CONSTRUÇÕES POÉTICAS

A construção das imagens, que para o cineasta é um ato de fé, se concretiza na articulação dos elementos específicos da linguagem cinematográfica como expressa muito bem Denilson Lopes no artigo “Fé e pertencimento no cinema de Andrei Tarkovski” publicado na revista Cult.

Essa fé no mundo é traduzida por uma fé na imagem concreta, material, intensa, que se coloca como uma alternativa à vertigem de uma estética do simulacro, marcada pela rapidez, descartabilidade, excesso de referências e metalinguagem (LOPES, 2017)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Aqui, a materialidade se dá a partir de uma observação direta da vida e não de uma preocupação em que aos acontecimentos desencadeia uma narrativa linear e conclusiva. Sua estética é regida por uma lógica poética que compreende a natureza psíquica próxima da vida como a percebemos, e não só como a compreendemos intelectualmente. É uma tentativa de exprimir a “complexidade profunda das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida” (TARKOVSKI,1998, pg 17) .

Essa “poesia” não se trata de uma busca formal e nem de interpretação simbólicas e metafóricas, e embora seja possível analisar sua obra através destas, a intenção é que as imagens não se fechem em um significado, e sim que contenham uma multiplicidade de conexões ou que, antes de tudo, simplesmente se façam sentir.

Não é por acaso que a presença constante dos elementos da natureza nos filmes tem muito mais uma função física do que simbólica. Quando lhe perguntam o que simboliza a chuva, o fogo, o vento, o som da natureza, Tarkovski responde que são elementos de sua infância, suas memórias e que fazem parte da sua experiência que ele busca compartilhar com o público.

Até mesmo Solaris e Stalker, filmes que surgem a partir de livros de ficção científica, podem ser vistos além de suas significações mais complexas. Luiz Carlos Oliveira Jr. no artigo da revista Contracampo sobre Stalker comenta que este “é um filme para se apreciar não pelo que ele sugere, mas pelo que ele mostra... Cada vinco, cada cicatriz facial em Stalker aparece como um traço físico de raríssima força; uma concepção escultural da imagem cinematográfica [...] Tarkovski não precisa construir através de falas (apesar de elas existirem, e não em pequeno número) ou situações o que seu filme já expõe através de rostos, deslocamentos e paisagens”. Não é portanto um processo exclusivamente cerebral que está em primeiro plano.

O TEMPO E O RITMO

Porém, toda essa concepção está relacionada a forma muito particular com que Tarkovski lida com o tempo, sua principal matéria de pesquisa. Para ele, assim como o escultor que retira do bloco de mármore tudo o que não faz parte de sua visão interna, o cineasta, a partir de um bloco de tempo, também vai retirando tudo o que não necessita. E para que este se constitua como uma experiência concreta, Tarkovski utiliza o ritmo como um fator de desagregação dos sistemas habituais de espaço e tempo, já que o ritmo “não reside na sucessão métrica de pedaços colados, mas na pressão do tempo que flui no interior mesmo do plano”. (TARKOVSKI, 1998, pg 141). Ao contrário de um filme, em que o ritmo é dado na montagem, para ele, ritmo é um elemento fundador que se cria na filmagem, onde deve-se estar muito atento à impressão



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

do desenrolar do tempo. Então penso que é a filmagem desse desenrolar que, ao ser assistida, nos possibilita uma certa dissolução do "eu", me permitindo uma espécie de apagamento da identidade, e isso está ligado a uma experiência espiritual

Ao comprar seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios da sua própria experiência, lançando-se numa busca do "tempo perdido". Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna. (TARKOVSKI, 1998, pg 99)

Então, ao trazer uma experiência de tempo alterada, imagens que vão além dos limites da lógica linear e que escapa aos códigos simbólicos, é como se Tarkovski produzisse um mínimo deslocamento das coisas. É esse deslocamento que, ao meu ver, nos permite ser afetado pelas forças de suas imagens e nos preparam para acompanhar suas figuras³.

Toda a obra é permeada por figuras na qual a aparente fragilidade nos faz pensar a existência para além do materialismo e da indiferença. Tarkovski, confessa que é "fascinado pela capacidade que tem um ser humano de resistir a forças que impelem os seus semelhantes para a competição, para a rotina da vida prática: e esse fenômeno contém o material de muitas e muitas outras ideias para meus futuros trabalhos."

São figuras que, recorrendo a Peter Pál Pelbert, nos possibilitam enxergar, na "permeabilidade" e até na fraqueza, um antídoto para os corpos assépticos, estáveis e blindados para o outro

Diante disso, seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas.

Como então preservar a capacidade de ser afetado, se não através de certa permeabilidade, de certa passividade até, de uma certa fraqueza. Eu vou fazer uma pergunta absurda: como ter a força de estar à altura de sua própria fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? (PALBERT, 2007, pg. 7)

³ Escolhi a palavra figura para afastar, de certa forma, os referenciais da palavra personagem ligados à narrativa clássica.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Encontramos em suas figuras possibilidade de desintegrar o eu impositivo e utilitarista, e se dissolver em outras subjetividades, a um tempo íntegro e reintegrado à humanidade. Muitos atos e posicionamentos de suas figuras, quase sempre ligados a um sacrifício, são considerados “absurdos”. Porém, esse sacrifício passa muito mais por uma resistência a se deixar levar pelas normas aceitas e pelo utilitarismo que descarta aquele que não se encaixa do que por um sacrifício em função de uma recompensa além desse mundo ou como algo punitivo em direção a uma salvação.

Para citar um exemplo, o filme *O Sacrifício*, inicia com Alexander, um homem por volta dos 50 anos, plantando uma árvore seca e contando ao seu filhinho sobre a lenda da árvore morta que renasce por intermédio da crença de um monge de que ela floresceria se fosse persistentemente regada todos os dias. Para Tarkovski, esse ato de regar a árvore seca é um ato de fé que reflete o pensamento a seguir

Acima de tudo, estou preocupado com o indivíduo capaz de sacrificar a si mesmo e a seu modo de vida — sem se preocupar em saber se sacrifício é feito em nome de valores espirituais, pelo bem do próximo, para sua própria salvação, ou em nome de tudo isso. Tal comportamento exclui, por sua própria natureza, todos aqueles interesses egoístas que constituem uma base lógica "normal" para a ação; recusa as leis de uma visão de mundo materialista. E sempre absurdo e pouco prático. E, apesar disso — ou, na verdade, justamente por isso — a pessoa que age desse modo realiza mudanças fundamentais nas vidas das pessoas e no curso da história. O espaço que ela habita torna-se um ponto de contraste característico e raro em relação aos conceitos utilitários da nossa experiência, uma área onde a realidade — eu diria — está presente de forma extremamente forte (TARKOVSKI, 1998, pg 201)

Esse espaço de contraste é habitado pelo próprio Tarkovski não só através de seus temas, mas como já mencionei, em seus procedimentos estéticos realizados na construção de suas imagens e seus filmes, que são, entre outras coisas, uma contracorrente ao cinema comercial e um ato de fé na arte. Essa espiritualidade que aparece nas imagens e figuras de Tarkovski passam pela minha necessidade de falar sobre a fé, hoje em dia. Ao me aproximar da obra de Tarkovski, não estaria eu em busca de uma possibilidade de apagamento do eu orgulhoso, afirmativo e cético, que possa dar lugar a uma nova fé? A uma fé renovada no teatro, uma fé no trabalho de criação e no trabalho de ator? Assim, sigo olhando para trás, para Tarkovski, para buscar outras possibilidades de estar no meu tempo.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JALLAGEAS, Neide, et al. **Panorama Tarkóvski**. São Paulo: Kinorrus Edições e cultura, 2016

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2ª edição. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1998

TARKOVSKI, Andrei. **Diários 1970 –1986**. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA, 2012.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento**. 2007. 281 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

LOPES, Denilson. Fé e pertencimento no cinema de Andrei Tarkovski. **Revista Cult**. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fe-e-pertencimento/> Acesso em: 07 jul. 2019.

OLIVEIRA, Luis Carlos. Stalker. Revista Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm> Acesso em: 10 jul. 2019.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. "Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro", o Xeikisper do Teatro da Laje na zona sul do Rio em 2006. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado; José da Costa Filho; vicenteorama@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6913-1795>

RESUMO: Análise comparativa do espetáculo *Montéquios, Capuletos e Nós* (2006) do Grupo Teatro da Laje com relação a outras montagens do período e considerações acerca da presença do funk naquela obra. Esse grupo teatral sediado na favela da Vila Cruzeiro foi formado no ano de 2003 num transbordamento da atuação de seu diretor, Veríssimo Júnior, como professor de artes cênicas na rede pública.

Palavras-Chave: Teatro da Laje; Favela; Vila Cruzeiro; Shakespeare, Funk.

ABSTRACT: Comparative analysis of the spectacle *Montéquios, Capuletos e Nós* (2006) of Teatro da Laje in relation to others stagings of that period and considerations about the presence of the funk in that work. This theater group is based in the favela Vila Cruzeiro and it has been formed in 2003 from the work of its director Veríssimo Júnior as a theater teacher in public schools of that neighbourhood.

Keyword: Teatro da Laje, Favela; Vila Cruzeiro; Shakespeare, Funk.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

"PARA O MUNDO INTEIRO, SOMOS DA VILA CRUZEIRO" O XEIKISPER DO TEATRO DA LAJE NA ZONA SUL DO RIO EM 2006

Vicente Carlos Pereira Júnior

Em 2006, o grupo Teatro da Laje apresentava seu espetáculo *Montéquios, Capuletos e Nós*, inspirado em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, pela primeira vez em um teatro da zona sul do Rio de Janeiro, o Espaço Cultural Sérgio Porto. Um registro audiovisual de trechos dessa obra está disponível no Youtube¹. Num desses trechos, o coro de jovens atrizes e atores, todos moradores da favela da Vila Cruzeiro, emerge da escuridão e inicia uma canção vibrante ritmada por um bumbo: "Se liga aí, plateia, escute o que eu vou falar, somos da Vila Cruzeiro, pra tentar representar, nossa peça é inspirada em William Xeikisper".

O ritmo da canção exigia que o nome do dramaturgo inglês fosse pronunciado lentamente, o que lhe concedia um acento bastante específico, como procurei transcrever aqui. Esse era um primeiro indício de como a tradição teatral foi incorporada de modo particular pelo grupo, dando a ver pouca preocupação em reproduzir o significante fonético de maneira fidedigna. Nesse e em outros momentos do espetáculo - em especial, nas cenas corais - há um entrecruzamento fecundo entre palavra, corpo e música, numa disposição fortemente popular, marginal, contra-hegemônica, o que contrasta com o lugar do cânone, da obra dramaturgicamente clássica, oriunda de um país dominante e que abastece uma tradição teatral brasileira elitizada. Esse contraste é talvez a principal fonte de originalidade da obra por apresentar ao público o que Josette Féral (2015, p. 350), a partir de Abraham Moles, chama de "imprevisibilidade".

A autora investiga a recepção de três espetáculos dirigidos por Ariane Mnouchkine, em 1981, baseados em peças de Shakespeare. De acordo com Féral, esses trabalhos romperam com certo "horizonte de expectativa" de espectadores ocidentais pelo fato de aqueles terem sido construídos a partir de referências artísticas e culturais japonesas. Por sua imprevisibilidade, esse tipo de interpretação (embora não tenha sido assim percebida por espectadores no Japão), surpreendeu positivamente espectadores ocidentais, fazendo com que os mesmos vissem, graças ao recurso a um "Japão imaginário", a dramaturgia shakespeariana de outro modo.

Em 2006, outras produções teatrais cariocas também buscaram integrar textos do autor inglês ao contexto de favelas. Refiro-me a *Otelo da Mangueira*, dirigido por Daniel Herz, e *Os dois cavalheiros de Verona*, do grupo Nós do Morro. A primeira, uma produção espetacular, com cenário arrojado e imponente, profissionais de renome no elenco, banda musical, microfones, figurinos compostos com brilhos e plumas, luz cênica bem desenhada. Embora trouxesse uma



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

favela no seu nome, relacionava-se com ela principalmente pelo aspecto do samba, na sua versão mais mítica e ufanista, trazendo como protagonista um compositor, e empregando sambas-canções famosos como parte da dramaturgia. A montagem do Nós do Morro - grupo sediado na favela do Vidigal desde os anos 1980 e tido como um precursor de experiências teatrais em comunidades - contava com um elenco jovem e muito talentoso, formado em sua maioria por moradores daquela comunidade. Ao contrário do musical dirigido por Herz, em que predominava o verde e rosa da escola de samba e em que pululavam referências estereotipadas a moradores de favelas e bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, essa segunda montagem, protagonizada por "crias" da favela, não fazia menção direta a esses territórios, optando por não alterar o tempo histórico e a localização geográfica da fábula europeia. A peça caracterizava-se pela ênfase no desempenho dos intérpretes, ancorados em sua fisicalidade e na enunciação do texto traduzido para a norma culta da língua portuguesa. Do despojamento dessa montagem, davam prova o espaço cênico vazio e a homogeneidade funcional dos figurinos negros, sobre os quais se destacavam belas e pesadas capas vermelhas medievais.

Na peça do Teatro da Laje, cuja dramaturgia fora construída de modo coletivo, a favela se fazia presente em sua versão negativamente estereotipada, fosse pelos tiroteios e pela venda indiscriminada de drogas, fosse por seus elementos culturais, ou seja, pelas suas rádios comunitárias, por seus grafiteiros e, principalmente, pela linguagem da juventude. "Quando a gente fomos", "tu tinha que ver", "mó esculacho" eram algumas das expressões que particularizavam as falas desses jovens, dando a ver a liberdade com que atuavam em contraste com o texto clássico que inspirara a peça.

A respeito dessa linguagem característica da juventude de áreas pobres, Adriana Facina e Adriana Carvalho Lopes (2012, p.197) ressaltam a dinâmica com que as gírias se transformam e mudam de sentido conforme o contexto em que são emitidas. Pesquisadoras do estigmatizado ritmo musical do funk, elas ressaltam sua enorme capacidade de comunicação popular e sua influência junto à juventude pobre, bem como seu impacto em muitas outras áreas da cidade. Segundo as autoras, essa comunicabilidade deriva muito fortemente da transformação da linguagem da favela em registro artístico. "Expressando realidades múltiplas, servindo como diversão, transmitindo mensagens", o funk atua como um "mediador entre as diferentes línguas da cidade", enriquecendo o português que é falado na cidade do Rio de Janeiro com os inventivos falares do morro. De modo semelhante, aquela primeira aparição do Teatro da Laje nos teatros da zona sul carioca, nos idos de 2006, mediava os diferentes códigos linguísticos presentes na cidade, dando ênfase a um português pouco praticado naquele tipo de espaço. Nesse sentido, inoculava maior imprevisibilidade (originalidade) do que as duas encenações aqui citadas, já que ia além dos estereótipos (dos quais também não se desvencilhava), bem como não se contentava com a linguagem mais formal da tradução brasileira de Shakespeare.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Em outro trecho do espetáculo, o coro se posicionava de frente para o público, estando as atrizes à frente e os atores ao fundo. Aí, eles executavam uma canção cujo refrão dizia: “Para o mundo inteiro, somos da Vila Cruzeiro”. Cada um dos versos era cantando por um ator ou uma atriz que vinha até a frente, ao passo que o refrão era executado pelo coro a plenos pulmões, acompanhado do bumbo e do pandeiro, com a realização de uma coreografia de funk². A coreografia era desempenhada com maior envolvimento corporal pelas atrizes do que pelos atores. Esses últimos se dispunham em duas linhas retas latitudinais e realizavam movimentos principalmente com os membros superiores, mantendo a postura ereta, ao passo que as atrizes faziam aberturas dos joelhos e da pelve, acompanhadas da descida dos glúteos em direção ao chão. Isso não quer dizer que os rapazes demonstrassem menor comprometimento com a ação. Havia vigor e sincronia na realização dos movimentos, bem como uma crescente efusão, revelada pela altura da voz que aumentava, pela força e rapidez da dança e da percussão. Os versos bem elaborados, que celebravam o sincretismo do drama elisabetano com a cultura da favela, numa atitude de virtuosidade verbal e de consciência crítica bastante cara ao universo do rap com seus MCs, conviviam e, de certo modo, concorriam com a corporalidade exuberante do funk que a cena insinuava, mas não desenvolvia plenamente.

Embora o vídeo transmita uma conjunção de expressões culturais da juventude com a dramaturgia canônica, em que as primeiras tendem a sobrepujar a segunda, a dança parece excessivamente organizada e até mesmo retraída, se comparada com explorações mais recentes da corporeidade do funk. A posição proeminente das atrizes com relação aos atores reflete o protagonismo crescente assumido pelas mulheres no universo do funk a partir dos anos 2000 (CAETANO, 2015, p. 28), mas embora aquelas movimentem muito mais globalmente seus corpos, sua dança está ainda aquém da ruptura expressa por uma cantora como Valesca Popozuda que, em sua *Minha pussy é o poder*, de 2010, invertia o “discurso feminino hegemônico em relação ao sexo (...) deixando de lado a ideia de pureza, castidade e passividade atribuída às mulheres brancas e burguesas ao longo dos séculos” (*Idem*, p. 33).

Também os corpos masculinos, mesmo que pareçam sincronizados e comprometidos na coreografia, revelam-se ainda limitados, sobretudo no que respeita à movimentação dos quadris e da pelve. Ainda parecem distantes do exuberante gingado do passinho carioca que, surgindo na cena funk por volta de 2008 (SÁ, 2014, p. 29), ganharia grande projeção na internet e na televisão, “misturando a coreografia do funk a outros gêneros tais como o frevo, o tango e/ou o passo *moonwalk* de Michael Jackson, dançados ao som de celulares e gravados e editados de maneira amadora”.

2 Vide: Teatro da Laje. “Grupo Teatro da Laje: Montéquios, Capuletos e Nós - TV BRASIL - Parte 3”. In: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tWU3_DaYZc> Acesso em 23 ago. 2019.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Ao ser incorporado por um espetáculo de dança contemporânea de repercussão como *Cria, da Cia. Suave*, de 2017, o passinho carioca, segundo a crítica Deise Brito, veio ensinar “o que podem fazer os quadris”. Para Brito: “São desencaixes, encaixes, torções, dobras, pulos, passos ligeiros, pés em constante diálogo. Dispositivos de dança contra-hegemônicos que são levados ao palco convencional provocando sua estrutura”. A expressão artística do passinho, nascida nas favelas do Rio de Janeiro, dá a ver tamanha sofisticação de movimentos e de técnicas que coloca em questão o vocabulário da dança contemporânea em seus circuitos dominantes, sendo a direção do espetáculo, nesse sentido, depreciada pela crítica: “A liberdade, a sincopação e as dinâmicas do ‘estar das/em bundas’ presentes no funk, por exemplo, exigem um olhar, por parte da direção, que corresponda a uma pedagogia coreográfica negra e diaspórica”. A desconstrução de um padrão normativo de masculinidade pelo movimento do quadril exigido pelo passinho também é ressaltado nesse espetáculo.

Em 2006, a espontaneidade e a alegria do jovem elenco do Teatro da Laje agiram fortemente sobre a minha percepção e é com um olhar de 2019 que analiso a presença da cultura do funk naquela obra, contrastando-a com manifestações artísticas e midiáticas mais recentes que indicam maior hegemonia desse gênero musical. É interessante observar que o registro dessa peça dialoga assim com algumas considerações de Adriana Carvalho Lopes (2010, p. 133) que aponta uma transformação do funk na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 2000. Para a autora, se nos anos 1990, “as letras eram, quase sempre, longas narrativas que falavam de paixão e de desilusões amorosas, retratavam os prazeres e as dificuldades de se viver em uma favela ou pediam paz nos bailes”, por meio do “rap-funk” ou “funk-consciente”; nos anos 2000, “a maior parte das letras começa a ter um conteúdo considerado mais sensual e erótico”, passando a ser reconhecidas como “funk-montagem”, como “funk-putaria”. Com isso, torna-se possível supor que a peça *Montéquios, Capuletos e nós* expressaria esse momento dinâmico da cultura do funk, quando os palcos de teatro da zona sul do Rio de Janeiro ainda não estariam prontos para a explosão de erotismo e de desobediência que já ocorria nos bailes da periferia.

Em comparação a outras duas montagens cariocas do mesmo período, que buscaram integrar Shakespeare à “realidade” das favelas, a obra do Teatro da Laje revela um maior tensionamento formal exatamente por permitir que a favela, pela presença e pela cultura de sua juventude, constrangesse mais decisivamente o texto canônico e, conseqüentemente, os padrões culturais e os lugares de poder que o sustentam.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRITO, Deise de. A desobediência do quadril. *In: MITSP – 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/desobediencia-do-quadril-por-deise-de-brito/>> Acesso em 15 ago. 2019.

CAETANO, Mariana Gomes. **My Pussy É O Poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cultura e Territorialidades, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

FACINA, Adriana & LOPES, Adriana Carvalho. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. *In: Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 06, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.

SÁ, Simone Pereira de. Apropriações low-tech no funk carioca: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. *In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos* n. 16, v. 1, p. 28-37, janeiro/abril 2014.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

GUENZBURGER, Gustavo. Unindo as pontas de um teatro sem fomento: notas de uma pesquisa-ação. PPGAC UNIRIO; PCT; Pós-doutorado; Maria Helena Werneck (supervisão); FAPERJ; gustavo.gruta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4084-565X>.

RESUMO: Esse artigo relata estratégias, percursos e perspectivas de um pós-doutorado que explora as maneiras pelas quais o atual esgotamento de vários modos de produção teatrais favorece no Rio de Janeiro a união de nichos teatrais até hoje separados, ao exigir do teatro uma atuação coletiva por novas formas de sobrevivência. Um breve resumo histórico de modos produtivos hierarquizantes introduz a divisão problemática do teatro carioca em castas. O caso da eleição do SATED/RJ - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Estado do Rio de Janeiro – é sugerido ao final enquanto paradigma, tanto da metodologia da pesquisa-ação, quanto do movimento de aglutinação de artistas até então separados em suas pautas.

Palavras-chave: Teatro Carioca; Modo de Produção Teatral; Castas Teatrais; Fomento

ABSTRACT

This article reports strategies, pathways and perspectives of a postdoctoral research that explores the ways in which the current exhaustion of various theatrical modes of production favors in Rio de Janeiro the union of theatrical niches that have been separated until now, by demanding from the theater a collective search for new forms of survival. A brief historical summary of hierarchizing productive modes introduces the problematic division of Rio de Janeiro theater into castes. The case of the election in the SATED / RJ - Union of Artists and Technicians in Shows in the State of Rio de Janeiro - is finally suggested as a paradigm, both in the methodology of action-research and in the movement of agglutination of artists hitherto separated in their agendas.

Keywords: Rio Theater; Theatrical Mode of Production; Theatrical Castes; Endowment



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

UNINDO AS PONTAS DE UM TEATRO SEM FOMENTO: NOTAS DE UMA PESQUISA-AÇÃO

Gustavo Guenzburger

INTRODUÇÃO

Este é o resumo de parte de uma pesquisa-ação de três anos que aconteceu principalmente dentro de movimentos culturais da cidade, e que registrou e interferiu nas lutas desses movimentos por políticas públicas para o teatro. O projeto se finda em 2019 apenas no aspecto formal, devido ao limite de três anos de bolsa do Programa Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ. Quanto à pesquisa propriamente dita, seus produtos e continuidades demonstraram nesse período não apenas seu caráter inaugural como a necessidade da divulgação e ampliação de seu escopo. A partir do caso da eleição do Sindicato dos Artistas e Técnicos do RJ, pretende-se aqui exemplificar o que foi identificado como uma tendência de aglutinação de agentes teatrais até então dispersos.

Inicialmente a pesquisa “Teatro, estéticas e políticas de fomento” visava acompanhar em tempo real as relações do teatro carioca com as diversas políticas de fomento. A estética e os contextos socioeconômicos estão mutuamente imbricados nesta mirada. Logo de início, esse enfoque teve de ser modificado para se adaptar às drásticas mudanças políticas e econômicas que derrubaram e até agora ameaçam extinguir diversos modos de fomento teatral no Rio de Janeiro e no Brasil. O apagão das políticas públicas no Rio foi primeiro identificado no chamado “calote do fomento”, ao final do mandato do prefeito Eduardo Paes, exatamente em 2016, mesmo ano em que a pesquisa se iniciou. Esse era apenas o começo de um processo muito mais amplo, que desencadeou uma grande virada na forma de se produzir teatro no Brasil. Desde então, o trabalho da pesquisa passou a ser o de acompanhar a relação do teatro carioca com o fim de suas políticas públicas.

De lá para cá, o choque neoliberal por que passam o pensamento e as instituições nacionais sugere para o teatro o fim de seu fomento direto por parte de governos. (GUENZBURGER, 2017) Por outro lado, a mercantilização radical do mecenato teatral via Lei Rouanet, o escândalo do uso ilegal de parte de seus recursos e a polarização política que criminaliza os artistas também fecham as portas do incentivo fiscal para o teatro carioca não exclusivamente comercial. (GUENZBURGER, 2019)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

No entanto, a união desses artistas e produtores recém-alijados dos fomentos direto e indireto com artistas que sempre produziram sem apoio algum promete reinventar os meios e os modos necessários para a sobrevivência do teatro carioca, enquanto forma social que mistura arte e profissão. Como um exemplo nesse sentido, o presente trabalho relata brevemente anotações iniciais da pesquisa-ação em meio ao recente caso da eleição do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Estado do Rio de Janeiro, em que movimentos de cultura diversos se reuniram em torno da formação de uma chapa de oposição à atual diretoria. O intuito era juntar diferentes segmentos de artistas e técnicos para fazer com que o SATED ultrapassasse seu atual viés assistencialista e cartorial, e passasse a abarcar pautas mais abrangentes, como por exemplo a proposição de políticas públicas e por direitos para a atividade artística.

TEATROS DO RIO: HISTÓRICO DE MODOS E FORMAÇÃO DE CASTAS

Durante a eleição do SATED-RJ, explicitou-se o problema da enorme diferença socioeconômica entre os profissionais do meio artístico. Para se compreender a origem da estratificação entre os artistas do Rio de Janeiro, além do reconhecimento genérico do enorme fosso social brasileiro, é preciso levar em conta o histórico dos processos que ajudaram a formar mercados, artistas e modos de produção teatrais em nossa região metropolitana.

A "Chapa 2 - Renovação e Transparência"¹ foi formada por profissionais oriundos de vários nichos e modos produtivos. Durante aproximadamente três meses, a campanha foi uma oportunidade de encontro e de atritos que possibilitaram para a pesquisa a identificação de algumas marcas geracionais, geográficas, econômicas e sociais por trás de cada perspectiva teatral no Rio. O presente texto não comporta um relato extenso da ligação entre o contexto de formação e produção de cada um desses nichos e os pontos de vista de seus profissionais, suas formas de entender a estética teatral, a produção, etc.

Mas o que pode ser citado aqui resumidamente é que a Chapa 2 reuniu desde atores com salários próximos aos de jogadores de futebol até profissionais que fazem teatro de qualidade há décadas, sem receber um tostão. Artistas inovadores da zona sul que viram seus editais de fomento desaparecerem nos últimos anos e artistas inovadores da baixada que pouco acesso tiveram aos editais. Artistas brancos que se empregaram em muitas peças patrocinadas pela Lei Rouanet nos últimos 30 anos e artistas negros que nunca receberam sequer um patrocínio para suas peças, embora premiadas. Artistas que se formaram em uma época em que a bilheteria importava e artistas que já entraram para o teatro sem perspectiva de sustento pelo

1 A chapa 2 perdeu a eleição em um processo judicializado. O resultado continua em disputa na Justiça do Trabalho.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

público. Artistas que são reconhecidos em cada esquina e artistas que viajam três horas de trem diariamente para ensaiar.

A presente pesquisa optou por tentar começar a fazer a ligação entre a sociologia desses diversos nichos teatrais cariocas e a historiografia de seus modos de produção. Duas vertentes que vêm desde a época de Artur Azevedo são fundamentais para se compreender a dinâmica dos modos produtivos do teatro carioca. Na primeira vertente, a produção de formas híbridas entre arte e entretenimento é uma solução de acomodação do teatro à lógica do capital e da produção industrial em série. Na segunda vertente, o patrocínio estatal é requisitado por uma arte teatral “pura”, sem interferência de interesse.

Entre as formas híbridas industriais, estão o teatro musical do próprio Artur Azevedo, as comédias de costume do Trianon, a simbiose entre TV e Teatro e, mais recentemente, as políticas do CCBB-RJ de juntar diretores experimentalistas com grandes nomes da TV, junto com todas as outras produções pensadas pelo viés do marketing para angariar patrocínios. Na ideia de teatro como arte pura e desinteressada se encaixam historicamente as companhias estatais, os primeiros espetáculos da onda pós-dramática dos anos 90 e, até recentemente, os diversos editais públicos de fomento.

Por trás destes dois vetores históricos do teatro carioca, o da hibridização industrial e do patrocínio à arte pura, perpassa uma visão elitista de arte, em que um determinado cânone de uma determinada classe supera manifestações populares locais. Isso faz com que cada nicho de trabalhadores que atende a cada modo produtivo reflita também essa noção hierarquizada. No Rio, essa ideologia elitista, associada à diferença abissal de condições socioeconômicas entre os diversos nichos teatrais faz com que eles se pareçam com castas. Essa estrutura hierarquizada tende a segregar ou subalternizar todo artista que não venha da classe média branca da zona sul da capital.

Apenas a partir da década de 90 é que o potencial social do teatro começou a ser explorado a ponto de gerar formas específicas de produção, primeiro através da atuação de organizações não-governamentais, e mais recentemente pelo reconhecimento do fator social em editais de fomento. Imediatamente antes do apagão dos fomentos, alguns grupos de comunidades, da zona oeste, da Baixada e de movimentos negros começavam a ter espaço relevante tanto nos editais governamentais quanto nos de empresas como Oi e Itaú. Na Lei Rouanet como um todo, essa participação continuou irrelevante. Mesmo assim, de lá para cá, esse movimento gerou novas cores, novos olhares e novas geografias para o meio teatral da metrópole, a ponto de embaralhar a hierarquização estética. Muitos grupos das chamadas “periferias” são hoje os que apresentam as propostas mais inovadoras e contundentes, e a questão social pode ficar em segundo plano na legitimação destes trabalhos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Cada um desses meios de sustento definiu um modo produtivo, que por sua vez arregimentou e definiu uma ou mais gerações de profissionais. Estes vêm de diferentes regiões da cidade, diferentes classes sociais, raças, escolaridades, e no ofício de cada um desses meios desenvolvem ideias, perspectivas, sensibilidades, engajamentos que também variam entre si. Desse processo resultam valores de justiça muito distintos, que legitimam diferentemente artistas, grupos e espetáculos em cada um desses nichos. (HAMIDI-KIM, 2013) Se em um nicho o alcance social é mais valorizado, no outro a fama ou a inovação estética seriam a chave para o sucesso. Se aqui a representação mais valorizada seria a do próprio grupo identitário, ali tenta-se promover a capacidade de representação universal do teatro. Com o fim dos fomentos que alimentavam essas diferentes escalas de valores, a tendência é que essas perspectivas teatrais se misturem mais ainda, se influenciem entre si e finalmente percam seu viés excludente.

ELEIÇÕES NO SATED – REATANDO FIOS.

A ideia de se montar uma chapa que agregasse diversos movimentos de cultura partiu de um deles, o MATER - Movimento de Artistas de Teatro do Rio de Janeiro². Após participar ativamente de ações e discussões sobre temas variados como Lei Rouanet e registro profissional, o MATER chamou outros agentes para formar em conjunto uma chapa que, se eleita, pudesse remodelar e ressignificar o SATED-RJ. O trabalho de montar a chapa e de fazer campanha foi o de reatar fios dispersos, de listar todas as suas pautas e sobretudo, de estabelecer uma relação de confiança que permitisse que agentes de mundos teatrais tão diferentes pudessem se ajudar uns aos outros.

A partir do SATED, ou de qualquer outra organização que possa surgir de uma empreitada como essa, o que se pretende é criar uma nova maneira de se lutar por toda essa diversidade de pautas. Fazer com que artistas estabelecidos e bem pagos pela televisão dêem visibilidade à luta de grupos e movimentos de teatro de negros ou da baixada fluminense. E que esses, por sua vez, legitimem socialmente a campanha por novos marcos regulatórios democratizantes para o audiovisual. Novas políticas e novos modelos podem ser propostos a partir dessa mobilização conjunta.

Foi levantada, por exemplo, a necessidade de convencimento dos novos investidores de nosso mercado audiovisual de que eles precisam ter uma relação ecológica com o meio, sob

² O MATER é um dos movimentos que o pesquisador estuda e no qual toma parte ativa.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

o risco de exaurirem suas principais fontes de recursos. Se daí for criada, por exemplo, uma lei em que uma milionésima fatia dos lucros da Netflix alimente um fundo de sustento da base da cadeia teatral, já estaremos partindo para um novo modelo de fomento no país. Não mais um modelo onde um banco ou outra empresa pouco interessada em cultura financie projetos somente para aproveitar a gratuidade de um marketing pago pelo governo, como no caso da Rouanet. Mas onde empresas de cultura muito capitalizadas terão todo o interesse em financiar o desenvolvimento da cadeia cultural que é a base de seu próprio sustento e de seu lucro.

CONCLUSÕES:

As mudanças e novas tendências estéticas do teatro que perde o patrocínio ainda são de difícil detecção. Isso é natural, já que em um primeiro momento a criação cênica ainda se baseia em parâmetros e modos de fazer anteriores ao estado de precariedade material em que se desenvolve agora. Com menos cenário, menos elenco, menos tempo de ensaio, artistas cariocas tentam levar adiante a chama. Mas esta é uma chama que foi acesa em modos teatrais desenvolvidos nos últimos trinta anos, por quem usou as leis de incentivo ou começou em projetos sociais, e nos últimos vinte anos, por quem desenvolveu seu trabalho a partir de editais de fomento direto. Obviamente, a atual precariedade de meios e o aprendizado a partir do contato com quem sempre produziu fora desses espaços institucionais de fomento vai aos poucos modificando e misturando modos, estéticas e mesmo éticas do trabalho teatral.

O que a presente pesquisa conseguiu acompanhar, descrever e mesmo fazer parte foi de alguns dos movimentos de artistas da cidade e da metrópole no sentido de articular esforços conjuntos por melhorias e, principalmente, por uma maior compreensão do próprio meio em que atua. Dentro da pesquisa, essa tendência de aglutinamento mostrou ser capaz de reunir nichos até então muito distantes, mesmo que essa união ainda aconteça mais em discussões sobre política cultural e menos em uma mesma sala de ensaio. De qualquer maneira, o que se espera é que a mudança de mentalidade desencadeada pelos movimentos de teatro se reflita na construção de novos modos produtivos mais sustentáveis, com estéticas mais contundentes e que sejam capazes de atrair mais relevância social para o teatro do Rio de Janeiro. Para tanto, precisaremos muito mais do que a união das diversas castas artísticas. Precisaremos de processos desierarquizantes que operem no sentido da dissolução destas castas, começando por seus paradigmas e suas barreiras sociais. Tais processos demandam de nós, artistas, pesquisadores e produtores, uma visão muito mais democrática de cultura e de sociedade.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro Carioca sob a crise do fomento. **Políticas Culturais em Revista**, v.10, n.2, p.148-166, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24293>. Acesso em: 20 ago. 2019.

GUENZBURGER, Gustavo. O Teatro do Rio de Janeiro e a Lei Rouanet: sob o estigma da concentração de recursos. In: **X Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 2019, Rio de Janeiro. Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. (No prelo)

HAMIDI-KIM, B. **Les cités du théâtre politique en france depuis 1989**. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2013.

MESA

PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

O OFÍCIO POÉTICO DO ARTISTA: PREPARAÇÃO CORPORAL E CENTROS DE ENERGIA

Agatha Duarte

ENTRE O GESTO E O OLHAR DA CRIANÇA, QUEM FORMA QUEM?

Andrea Elias

“MARIELLE, PRESENTE!” E O DESLOCAMENTO EPISTÊMICO NO TEATRO DO IFRJ-CDUC

Juliana Cavassin

O ENSINO/APRENDIZAGEM DO CANTO NAS ARTES CÊNICAS A PARTIR DO MÉTODO DE ANGELA HERZ

Leticia Carvalho

CORPO A CORPO: A TRADIÇÃO E A TRANSMISSÃO DO BALÉ CLÁSSICO DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO

Liana Vasconcelos

ACERCA DA ORGANICIDADE EM STANISLÁVSKI E GROTHOWSKI: ESTUDO CONCEITUAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Michele Zaltron

ORGANISMO PERCEPTIVO COMO PLATAFORMA DE RESISTÊNCIA

Sérgio Kauffmann

A PREPARAÇÃO DO IMPROVISADOR: UM ESTUDO SOBRE VERTENTES DE PREPARO DO ATOR-IMPROVISADOR PARA ESPETÁCULOS DE IMPROVISACÃO

Tomaz Barroso Pereira



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

DUARTE, Agatha. O Ofício Poético do Artista: Preparação Corporal e Centros de Energia. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Joana Ribeiro da Silva Tavares; agatha.duarte@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0710-8976>.

RESUMO: Neste artigo pretende-se iniciar uma discussão sobre o papel da preparação corporal através de práticas que possibilitam o artista acessar camadas mais profundas de sua própria experiência para então entender como canalizá-las e recriá-las. O processo de escrita da dissertação do mestrado em Artes Cênicas vem sendo pensado por um viés teórico/prático tendo o sistema de chakras como fio condutor da pesquisa. O trabalho com os centros de energia será apresentado como um treinamento objetivo que nega a dicotomia corpo-mente e ajuda o artista a trazer à tona seus afetos e subjetividades através da fisicalidade, visando a transformação no/do sujeito a partir do deslizamento entre arte e vida.

Palavras-chave: Preparação Corporal; Ofício; Sistema de Chakras; Corpo-mente.

ABSTRACT: The intention of this article is to begin with a debate about the role of body preparation throughout the practices which enable the artist to access the deepest layers of his own existence in order to understand how to channel and recreate them. The writing process of this paper on Mastering in Scenic Arts has been thought through a theoretical bias/practicing by following a chakras system as the main subject of this research. Working with the energy centers is going to introduce an objective training that rejects the dichotomy body-mind, besides helping the artist to bring up affections and subjectivities through physicality, aiming the individual transformation by sliding between art and life

Keywords: Body Preparation; Role; Chakras System; Body-Mind.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O OFÍCIO POÉTICO DO ARTISTA: PREPARAÇÃO CORPORAL E CENTROS DE ENERGIA

Agatha Duarte

Vivemos em um mundo onde o modelo do trabalho industrial é o que vigora, um modelo de relações meramente técnicas com a ocupação profissional. Nessas condições, o conceito de ofício torna-se quase ultrapassado, já que ele carrega um significado que prevê uma sabedoria prática arduamente adquirida com o passar do tempo. A partir desta inquietação nasce o interesse em uma pesquisa sobre o papel da preparação corporal no que diz respeito à estruturação e sensibilização de corpos que estão constantemente em processo de transformação, sempre por meio de práticas que extrapolam o âmbito da sala de ensaio e reverberam para o cotidiano.

Cassiano Sidow Quilici, doutor em Comunicação e Semiótica, reflete sobre a necessidade, muitas vezes presente no artista, de apelar para experiências antigas, de bloquear a energia criativa que só consegue vir à tona à medida que os condicionamentos são gradualmente dissolvidos através de uma série de estratégias. O pesquisador destaca que só a partir do aprofundamento de experiências pessoais é que o artista consegue alcançar uma comunicação de qualidade com sua audiência. Tomando como ponto de partida o entendimento de suas próprias subjetividades, o ator consegue acessar camadas mais profundas de si e então dar a elas novos significados e novas roupagens em prol da arte. “É essa espécie de conexão corpo-mente, ou integração psicossomática que permite a emergência do estado criativo e seu desdobramento em ação” (QUILICI, 2015, p.79)

No teatro Oriental, tais como Nô, Kabuki, Kathakali ou Ópera de Pequim, a arte tem uma ligação profunda com a religiosidade e a espiritualidade. Não há a separação dessas experiências. Já no Ocidente contemporâneo vivemos em um ambiente fragmentado, onde predomina o dualismo como herança cultural. Como é possível então, para o ator ocidental, aproximar-se deste trabalho de autoconhecimento e praticar-em-vida seu ofício estando inserido em uma atmosfera que parece afastar-se desse propósito?

Em primeiro lugar é preciso esclarecer que não existe uma resposta única para esta pergunta, pelo contrário, os caminhos que apontam para o escape desse universo dual são inúmeros. Neste artigo será apresentada uma perspectiva que diz respeito a práticas energéticas no trabalho do ator e, para isso, é necessário primeiramente entender o que está sendo chamado de energia. Segundo o dicionário Aurélio, a palavra energia significa “vigor, atividade, eficácia”, ela está, portanto, associada a um certo tipo de trabalho, mas é importante destacar que não



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

devemos confundir e associá-la aos conceitos de força e vigor embutidos no seu significado, com quantidade de força ou de trabalho, pois ela pode ser algo delicado e sutil.

Existem muitos estudos a respeito de estados densos e sutis e, dependendo do autor escolhido, esse tema será tratado de maneira bastante distinta. Grotowski, por exemplo, pensava sobre a verticalidade¹ ou uma *higher connection*. Na presente pesquisa apresentarei uma visão dessa verticalidade relacionando-a ao sistema de chacras² e aos níveis de experiência densas e sutis, partindo dos estudos de Anodea Judith, que é considerada uma das maiores referências do mundo na interpretação dos chacras para a cultura ocidental. A autora do livro "Rodas da Vida- um guia para você entender o sistema de chacras" destaca que os chacras estão inextricavelmente ligados à ciência e à prática do *yoga*, e ressalta que foi através da tradição monista do tantra e da tradução de seus textos que os principais conhecimentos sobre o tema chegaram ao Ocidente.

De acordo com Judith, "corpo sutil é o corpo psíquico não físico que está justaposto ao nosso corpo físico. Ele pode ser medido como campos de força eletromagnética dentro e em torno de todas as criaturas vivas" (JUDITH,1952, p.31). São representados por sete corpos de energias e fluidos, que tem seus centros em pontos distribuídos ao longo do eixo central do nosso corpo que são conhecidos como chacras. Cada um desses centros tem características bem específicas sem deixar de serem interdependentes.

Destaco que existem diversos estudos neste campo e que, dependendo do autor escolhido, podemos nos deparar com algumas variações de nomenclatura. Neste artigo, opto por não me aprofundar nestas diferenças, mas pensar em sobre como estes centros de energia podem ajudar no processo de transformação do artista. Assim como Anodea Judith destaca em seu livro, acredito que as pessoas só irão valorizar as próprias naturezas espirituais quando isso se tornar algo prático e palpável em suas vidas.

É importante salientar também que, no meu entender, qualquer prática no ofício do ator não deve ficar apenas focada em seu aspecto físico. Por mais que seu trabalho exija muito dos músculos, ossos e da fisicalidade em geral, ele perde completamente o sentido se não incluir o universo interior do artista. Obviamente existe uma série de exercícios físicos que devem ser

1 Segundo Grotowski, a questão da verticalidade trata-se de passar de um nível energético mais grosseiro (em certo sentido, mais cotidiano) para um nível mais sutil de energia. Ele trazia a ideia da arte como veículo comparando-a a um elevador muito primitivo, a "uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer com ela até o corpo instintual." (GROTOWSKI, 2010, p.234).

2 Chakra é uma palavra do sânscrito que significa "roda" ou "disco" e é onde acontece uma espécie de "interseção" entre o corpo e a mente. O sistema de chacras nega a dicotomia mente-corpo levando a experiências em esferas expandidas e sutis sem abrir mão da realidade mundana vivida cotidianamente.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

apreendidos, mas acredito que eles não passarão de ginástica se não englobarem também os aspectos mentais e espirituais. Aspectos que rompem com a dicotomia mente-corpo e iniciam um trabalho que visa a integralidade do ser antes mesmo de se pensar na cena. E é justamente aí que estão concentrados elementos que permitem o trabalho sobre a presença do *performer*, que será pensada através da respiração, da meditação, do *yoga* e do conhecimento dos centros de energia vitais.

Segundo Cassiano Sidow Quilici, os conceitos de *prana*³ e os enfoques do Yoga na concentração e na atenção tiveram grande importância na elaboração do “sistema” de Stanislavski, mas seus papéis foram reduzidos pelo regime soviético e pela leitura americana dos escritos do diretor. Hoje alguns autores e artistas no geral trabalham no sentido de resgatar essas informações que foram diluídas ao longo do tempo.

A ideia de que a ação artística deva partir de dispositivos capazes de modificar a qualidade e a intensidade dos estados do corpo-mente do artista, gerando a partir daí algum tipo de vínculo comunicativo com o público, atravessa também o trabalho de importantes artistas da performance como Marina Abramovich, Joseph Beuys, John Cage, Meredith Monk, entre outros. Da mesma forma são comuns entre esses artistas a utilização de técnicas e exercícios advindos de tradições espirituais diversas (zen, budismo tibetano, práticas arcaicas, etc) (QUILICI, 2015, p.176).

A prática do *yoga* busca alinhar os elementos que constituem o ser. A pretensão do artista não precisa ser necessariamente se tornar um *yogue*, mas entender como os pensamentos e propostas desta filosofia de vida podem trazer uma organização para o indivíduo, permitindo-o entrar em contato com suas camadas mais profundas e trazendo conhecimento sobre si. No *yoga* acredita-se que quando o corpo e a mente estão constantemente trabalhando, uma natural eficiência de ambos diminui e, por diversas vezes, na vida e na cena, gasta-se uma maior quantidade de energia do que se é necessário. Em muitas ocasiões, *performers* buscam a presença cênica através de tensões musculares excessivas, e a prática do *yoga* ajuda no entendimento do uso dessas energias que nos atravessam. Por ser uma ciência ancestral que lida com o bem-estar físico, mental, emocional e espiritual do homem, acredito que esta pode ser uma grande ferramenta para se trabalhar o que penso ser um deslizamento entre a arte e a vida.

3 Segundo escrituras indianas é a energia vital universal que permeia o cosmo, absorvida pelos os seres vivos através do ar que respiram.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Considerando todos os argumentos citados, conduzi uma prática laboratorial com atores e estudantes de teatro trabalhando sempre com a ideia de estruturação e sensibilização do corpo-mente. Para cada centro de energia tivemos um encontro com a duração de três horas, onde exercitamos as principais características de cada chacra partindo de palavras-chave⁴ que conduziram a investigação. Para fins de entendimento geral deixo aqui registrado um pequeno resumo sobre os elementos escolhidos para cada encontro, bem como seu chacra correspondente.

Encontro 1 – Enraizamento - O chacra um ou *muladhara chacra* está relacionado ao elemento terra. Localizado na região do períneo se estendendo até os pés, é o centro de energia que nos conecta com o presente, com o aqui e o agora. É o que nos dá base, estrutura. Está completamente ligado à presença do artista, à energia densa de materialização dos pensamentos. Neste encontro utilizamos os pés como ponto de partida das investigações.

Encontro 2 – Fluxo - O chacra dois ou *svadhistana chacra* está relacionado ao elemento água. Localiza-se na região do sacro. É o centro de energia do desejo, do prazer, da procriação e das emoções. No momento em que o artista se torna consciente e atento a este centro de energia, ele pode se tornar um forte de canal de comunicação com a plateia. Neste encontro utilizamos a cintura pélvica como ponto de partida das investigações.

Encontro 3 – Ação- O chacra três ou *manipura chacra* está relacionado ao elemento fogo. É o centro de energia da força, da vontade, do poder e da ação. A vontade é a direção consciente do desejo, é o momento no qual se faz escolhas, combinando mente e ação. Se ela for inteligente e estratégica, é o que permite que o ator se desloque e execute ações de maneira eficaz, sem desperdiçar energia tentando usar somente o caminho da força e das contrações musculares desnecessárias. Neste encontro utilizamos o plexo solar (região do abdome) como ponto de partida das investigações.

Encontro 4 – Conexão- O chacra quatro ou *anahata chacra* está relacionado ao elemento ar. É o ponto central do sistema de chacras, o que faz a ligação entre as energias mais densas e mais sutis. Neste encontro utilizamos a cintura escapular como ponto de partida das investigações.

⁴ Cada palavra-chave foi pensada pela própria pesquisadora a partir de seus estudos e investigações sobre o sistema de chacras.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Encontro 5 – Expressão- O chacra cinco ou *vishuddha chacra* relaciona-se ao som. Nesse centro de energia já se trabalha com experiências mais sutis como a vibração. É a partir daí que o artista pode entender seus ritmos internos. Neste encontro utilizamos a região da garganta como ponto de partida das investigações.

Encontro 6 – Imaginação- O chacra seis ou *ajna chacra* está relacionado com a luz. Localiza-se no ponto entre as sobrancelhas e é popularmente conhecido como terceiro olho. É o centro de energia da intuição, da visão interna e externa. É onde ocorre a produção de imagens que, mais tarde, poderá se manifestar no plano físico. Neste encontro utilizamos a região entre as sobrancelhas como ponto de partida das investigações.

Encontro 7 – Consciência - O chacra sete ou *sahasrara chacra* está relacionado ao pensamento. Encontra-se no topo da cabeça e traz a consciência e a compreensão. Na filosofia do *yoga* esse centro de energia é considerado a sede da Iluminação. Neste encontro utilizamos a região do topo da cabeça como ponto de partida das investigações.

Ao fim da vivência pude visivelmente constatar a potência deste trabalho no corpo dos atores e estudantes de teatro que tiveram, por exemplo, até suas posturas melhoradas ao longo do processo. Em relatório, a atriz Luísa Schurig relata “que o autoconhecimento do ator é indissociável da qualidade e precisão de sua performance. Ainda que tais processos internos não se deem de forma tão consciente, variando de indivíduo para indivíduo, o resultado final positivo é inegável”. Ela completa dizendo: “A cada chacra trabalhado pude perceber uma reverberação energética que extrapolou os limites da Universidade”.

Através da observação atenta de si, o artista estará trilhando seu caminho para alcançar um corpo poético. As energias envolvidas neste processo transitam entre a densidade e a sutileza, e é só por meio de um treinamento constante que o ator será capaz de desenvolver seu potencial. Exercitar a respiração, as oposições, reconhecer a própria integralização e objetivar toda a “inspiração” no plano material é o que a prática com os centros de energia nos proporciona. Acredito que, aos poucos, frestas de uma percepção ampliada estão começando a se abrir, e que o sentido da palavra ofício vem sendo resgatado cada vez mais nos trabalhos de preparação corporal que dialogam com a ideia de arte-vida.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. 2ª ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: RICHARD, Thomas. **Trabalhar com Grotowski:** sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JUDITH, Anodea. **Rodas da Vida:** Um guia para você entender o Sistema de Chacras. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

MELE, Claudia. **Práticas para estados de presença do ator-performer.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico:** entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ELIAS, Andrea. Entre o Gesto e o Olhar da Criança, quem forma quem? PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; CAPES; Roberto Charles Feitosa; andrea.nascimentoelias@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4697-9245>

RESUMO: A partir da observação de um breve acontecimento após uma das performances da Cia de Dança Teatro Xirê para público formado por crianças de 2 a 6 anos, o trabalho propõe a reflexão sobre os processos formativos postos em jogo no modo como a Cia concebe a dança contemporânea para a fruição de crianças. Considerando a trajetória de vinte anos da Cia Xirê tomando o olhar da criança como o principal balizador de suas investigações e construções poéticas, o texto questiona a posição de aprendiz a que estão, em geral, submetidas as crianças nos processos criativos a elas direcionados e sugere uma inversão, ou ao menos uma mudança de estatuto, nas dinâmicas formativas implicadas na fruição artística contemporânea por parte do público por elas formado.

Palavras-chave: Dança; Pedagogia; Criança.

ABSTRACT: From the observation of a brief event after one of the Cia de Dance Theater Xirê's performances, made for audience of children from 2 to 6 years old, this article proposes the reflection on the formative processes put into play in the way Cia Xirê conceives contemporary dance for the enjoyment of children. Considering Cia Xirê's twenty-year trajectory taking the child's gaze as the main marker of its investigations and poetic constructions, the text questions the apprentice position to which children are generally subjected in the creative processes directed to them and suggests an inversion, or at least a change of status, in the formative dynamics implied in the contemporary artistic enjoyment of the public formed by children.

Keywords: Dance; Pedagogy; Child.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ENTRE O GESTO E O OLHAR DA CRIANÇA, QUEM FORMA QUEM?

Andrea Elias

[...] o rosto daqueles que são capazes de sentir sobre si mesmos o olhar enigmático de uma criança, de perceber o que, nesse olhar, existe de inquietante para todas suas certezas e seguranças e, apesar disso, são capazes de permanecer atentos a esse olhar e de se sentirem responsáveis diante de sua ordem: *deves abrir, para mim, um espaço no mundo, de forma que eu possa encontrar um lugar e elevar a minha voz!* (LARROSA, 2016, p. 192)

Ao final da performance "Dingling¹", em 18 de novembro de 2016, na pequena localidade de Delmenhorst, norte da Alemanha, quando quase todas as crianças que constituíam o público daquela manhã já voltavam para suas salas, uma delas, como habitual ao final das performances, me tira para dançar (acontecia muitas vezes de, ao final da performance, alguma criança me tirar para dançar quando percebia que estava dançando sem minha presença na cena². Esse gesto podia se repetir muitas vezes até que a sala de apresentações estivesse totalmente vazia). Por sorte, a sensibilidade da professora percebeu o que acontecia entre nós e permitiu que a criança ficasse um pouco mais ali comigo, ela comigo e outros dois pequenos se divertindo entre eles no tapete-cenário recriando em seus corpos movimentos testemunhados minutos antes durante a performance, enquanto as outras crianças regressavam para as salas. Nessa experiência de dançar com a criança, dois breves acontecimentos saltaram à minha observação: o primeiro deles se dá quando, por alguns segundos, eu e ela não sabemos mais quem é o propositos, ou seja,

1 Performance em dança contemporânea da Cia de Dança Teatro Xirê (<https://ciaxire.com/>), dirigida a crianças de 2 a 6 anos, com performance de Andrea Elias, direção de Norberto Presta, acompanhamento dramático de Anna-Lena Hode e música de Erich Hadke. O projeto foi desenvolvido em parceria entre a Cia Xirê e o Ladesbühne Niedersachsen Nord (Wilhemshaven – Alemanha), de outubro a dezembro de 2016 integrando a programação daquela temporada.

2 Quando termina a performance me retiro do tapete-cenário e, em geral, o que ocorre é que as crianças ficam ali dançando espontaneamente, sozinhas. Há performances que viram "festa dançante", outras onde as crianças tocam lugares de movimento já muito delas conhecido (se organizam em roda, reproduzem movimentos de suas aulas de dança ou jogos de movimento de seus cotidianos etc.), outras ainda onde elas não se manifestam para dentro do tapete, sendo essas últimas mais raras.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

quem de nós está fazendo o movimento para que a outra dance junto. Por alguns breves instantes eu e uma menina de cerca de quatro ou cinco anos estávamos experimentando uma sintonia no dançar juntas que, muitas vezes, requer intensivas horas de trabalho entre bailarinos, sejam eles estudantes ou profissionais. Havia entre nós uma conexão tão clara e aberta que não distinguíamos exatamente onde ela começava e eu acabava. E ela percebeu! Percebeu e seguiu jogando assim até o momento em que, por impulso ou provocação (um daqueles infelizes momentos no qual resolvemos fazer alguma coisa), eu toco com a mão esquerda meu cotovelo direito. Neste momento se dá o segundo acontecimento relevante à minha observação nessa breve experiência de dançar junto. Quando, intencionalmente, toco meu cotovelo com a mão, a menina interrompe o fluxo de seu movimento, mas, mesmo sem responder imediatamente ao que eu intencionalmente propunha, nossa conexão não se interrompe, continuamos sendo juntas. Ela olha para o meu gesto e não dá resposta imediata a ele, seus olhos estão vibrantes e um leve sorriso se manifesta. Todo o seu corpo está muito vibrante, embora não haja movimento externo além dos olhinhos que vão em direção ao meu cotovelo direito tocado pela mão esquerda, transitam encarando os meus olhos me interrogando e voltam para o meu cotovelo. Nessa fração de segundos onde o presente se alarga, o que me ocorre é que ela, talvez, não tenha ainda domínio da coordenação para executar o gesto por mim proposto. Então, a fim de construir uma ponte nesse processo (um daqueles infelizes momentos nos quais resolvemos ensinar), eu toco um de seus cotovelos, ao que ela responde tentando tocar o meu. O que menos importa nesse breve, mas largo, acontecimento é o que a criança foi ou não capaz de realizar com sua coordenação, mas a intensidade de seu pensamento diante do problema proposto. Pensamento que eu só pude escutar pelo engajamento de sua atenção expressa na intensidade de seu corpo acompanhando os segundos que sucediam, pensamento que se fez corpo naquele breve instante³.

Mesmo atenta à observação de Nathalie Schulmann [1999?] ao apontar que “sentimos derrotados diante da extensão e da diversidade das respostas corporais e simbólicas das crianças, mesmo que através de uma aparente imitação!”, na experiência descrita existe uma disponibilidade do performer, afirmada em treinamento e preparação diários, de estar em situação de ignorante igualdade diante do outro, de dizer “Mostre-me por onde devo andar para estar com você!”; ou, como indica Larrosa na epígrafe, que permanece atenta à ordem: “deves abrir, para mim, um espaço no mundo, de forma que eu possa encontrar um lugar e elevar a minha voz!”. Sem anular, contudo, a diferença visível que existe entre meu corpo, geralmente, maior que o deste outro; minha coordenação, geralmente, desenvolvida há mais tempo que a deste outro; minha bagagem simbólica, geralmente, mais preenchida que a deste outro; o que se busca abrir na experiência descrita é uma “porta” onde eu, na condição de performer,

³ Diário de trabalho do projeto “Dingling”, registro de 20 de novembro de 2016. Uma pequena fração dessa nossa dança, nós quatro sobre o tapete-cenário, foi registrada por Norberto Presta que acompanhou todas as performances do projeto. A imagem pode ser visitada em: <https://drive.google.com/open?id=1VzvtvUkOZvKp3HlBwm12zL0BjCaVCu6AD>



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

e a(s) criança(s) possamos coexistir. E é mesmo paradoxal, porque, no mesmo instante em que interrogo, sem nada dizer, “por onde devo andar?” não deixo de ser eu mesma criatura desejanse de ir e conhecedora de algum caminho.

Cabe observar que o jogo acima descrito não parte do acaso, foi precedido da performance “Dingling”, portanto, vem já carregado de alguma construção prévia que teve duração de cerca de 50 minutos já na direção do jogo compartilhado descrito.

Estar em cena para crianças no sentido como proposto pela Cia Xirê é sempre um reverso a produzir, pois, quase massivamente, é esperado que “algo seja ensinado” às crianças durante o acontecimento cênico a elas destinado, enquanto que o caminho que propomos abrir pretende que elas mostrem o caminho, que suas vozes tenham escuta, que sejam permitidas suas experiências. Ao longo dos anos tivemos, inclusive, que adotar a orientação para os pais e responsáveis antes do início das performances no sentido de permitirem as expressões de suas crianças, deixando-as à vontade para falarem, rirem e se movimentarem, buscando não direcionar seus olhares e não incentivá-las a nada. Simplesmente, permitir-lhes a própria experiência.

Uma performance proposta pela Cia Xirê pode chegar a ser dolorosa para os bailarinos dependendo do nível de repressão dos responsáveis sobre a livre manifestação das crianças, porque quando suas expressões são silenciadas, delas acabamos não escutando os ecos cujas reverberações (em voz, movimento, ruído ou respiração) são música para os nossos corpos.

O projeto formativo que norteia nosso trabalho em relação à criança a toma como ser ativo. Embora referindo-nos sempre a dinâmicas próprias de uma faixa etária, corporais e comportamentais, o que pretendemos é que elas, as crianças, vivenciem de algum modo, mesmo que por um instante (aquele do acontecimento cênico ou de, pelo menos, um instante em todo o desenvolvimento da obra), seu lugar e espaço no mundo. Interessando-nos menos uma proposta cênica que conforme a criança ao seu lugar social, ainda que o caminho para acessar esse movimento de desvio seja o já conhecido socialmente, ou seja, o espaço do jogo e da brincadeira.

Agindo por esse viés em direção ao público, em geral, acabamos por produzir o mesmo para nós mesmos como atuantes. E marcamos com o público um encontro no meio. Por certo, não é em toda experiência que o encontro acontece no lugar marcado, há aquelas onde ninguém sai de seu lugar, outras onde as crianças se atiram em direção a nós e outras ainda onde somos nós que nos jogamos na direção delas. O que a prática nos proporcionou ao longo dos anos foi identificar alguns pontos de apoio por onde seguir na travessia. Contudo, há sempre o risco de perder-se.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O singelo momento do jogo com a menina acima descrito, em alguma medida, nos fala dos processos formativos que atravessam e encorpam a pesquisa artística da Cia Xirê ao longo desses vinte anos: de um lado a dançarina que se disponibiliza, propõe e se interroga; de outro a criança que observa intervindo, jogando e se permitindo estar; entre ambas um agir - no modo como o concebe Deligny⁴-, uma errância, uma dança (?), sem dúvida, algum prazer.

Certo é que o modo como compreendemos o movimento dançado é marcado pelo questionamento de qualquer hierarquia no gesto de dançar. Fazemo-nos aqui herdeiros do legado de Steve Paxton⁵ quando, em sua obra *Proxy* (1961), introduz a “caminhada simples” como gesto de dança. O empreendimento democrático da dança, que nela introduz movimentos ordinários, transferindo seu trabalho de uma especialização para um esforço de percepção, traz à cena uma questão que emerge com bastante expressividade na trajetória da Cia Xirê:

A dança encontra no limite permanente entre arte e não arte uma aposta forte, no sentido de que, além da luta permanente pela afirmação de seu estatuto de arte, ela participa assim da renegociação em curso que opera no *regime estético das artes*. O não virtuosismo e a cotidianidade do andar incluso na arte participam, para Rancière, desse deslocamento próprio do regime estético das artes, no qual a estética não remete mais ao juízo estético, mas a uma *aisthésis*, ou seja, uma relação sensível ao compartilhamento em funcionamento na arte. (BARDET, 2014, p. 83)

Este ponto toca uma reflexão cara ao projeto poético da Cia Xirê, sobretudo no que tange às expectativas com relação à produção artística para crianças. Muitas vezes, como artista e produtora de meu próprio trabalho, em contato com programadores tenho vontade de

4 Para Fernand Deligny “fazer” e “agir” se diferem: fazer é fruto da vontade dirigida a uma finalidade, por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação, ao passo que agir, no sentido muito particular que lhe atribui o autor, é o gesto desinteressado, o movimento sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, traçar, pintar, no limite até mesmo em escrever, num mundo onde o balanço da pedra, o ruído da água não são menos relevantes do que o murmúrio dos homens (...). Em Um exercício com mapas e redes indeterminadas do comum. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2014/06/17/um-exercicio-com-mapas-e-redesindeterminadas-do-comum/>>. Último acesso: 29 abr. 2018.

5 STEVE PAXTON é bailarino, professor e coreógrafo. Recebeu formação em ginástica, dança moderna e balé clássico. Praticou ainda Yoga, Aikido e Tai Chi Chuan. Dançou durante três anos na Companhia de Merce Cunningham (1961-1964). Como membro fundador da Judson Dance Theater, dançou trabalhos de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Foi de igual modo membro fundador do coletivo de improvisação Grand Union e em 1972 iniciou o “Contato Improvisação”, uma nova forma de dança que utiliza as leis físicas de fricção, momentum, gravidade e inércia para explorar a relação entre dois bailarinos. Em 1986 ele começou a desenvolver o trabalho “Material para a Coluna” (MFS na sigla em inglês). MFS advém da observação do Contato Improvisação, em que a coluna se torna um importante “membro”. MFS é um estudo técnico e meditativo da iniciação dos movimentos pela pélvis e pela coluna. Em Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. Revista O Percevejo Online, v. 2, n. 2, 2010.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

perguntar: “Posso apenas dançar para elas, sem ter que ensinar nada?”. Em outros momentos, não poucos, um silêncio interno profundo corta o burburinho das vozes excitadas na sala de apresentações ao final da sessão, quando se ouve a complacente observação: “Nossa! Deve ser muito divertido, né? Vocês brincam o tempo inteiro!”. Tânia Ikeoka⁶ me ajuda aqui a descrever a reflexão necessária:

A respeito da fruição estética na construção da cena para o público infantil, a Cia Xirê atua nos interstícios de uma fala silenciada, ou um dizer sem palavras, no campo das disputas políticas. Não se trata de uma vontade consciente de ser porta-voz de outro, mas aproximar-se desse público e com ele constituir os caminhos de um dizer que se faz ponte/relação entre a abstração em linguagem e a atividade perceptiva desse público recém-chegado.

Sem entrar aqui no detalhamento do problema implicado nessa comunicação, no que me cabe, importa atentar para esse fazer que encarna o olhar da criança. Num paralelo com Larrosa sobre a imagem da criança na atividade do leitor, a atuação na relação com o público trata de “alcançar uma nova capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção” (2015, p. 46). (IKEOKA, 2016, p. 168)

Quando começamos a dançar para crianças o que nos movia em direção a elas era o desejo de aprender. Queríamos aprender a dizer com o corpo e a intuição dizia que as crianças nos ensinariam o que estávamos buscando, ainda que não soubéssemos muito bem o que. Ao observarmos esse primeiro ímpeto, identificamos que ele já carrega em si um projeto de compreensão do mundo e de nele atuar, uma vez que considera, inclui e se relaciona com o outro no ato de aprender. Na Cia Xirê, dançar e aprender estiveram, assim, sempre relacionados, a partir do encontro com crianças, como faces de uma mesma ação.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDET, Marie. *A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes: 2014.

IKEOKA, Tânia Tiemi. **Travessias ético-políticas: estudos em atuação com a Cia de Dança Teatro Xirê, com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e com o Grupo de Estudo Contorno de Ações**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, Programa de Pós graduação em Artes Cênicas, 2016.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NEDER, Fernando. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. **Revista O Percevejo Online**, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1247>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

SCHULMANN, Nathalie. Da Prática do Jogo ao Domínio do Gesto. *In: Lições de Dança 1*. UniverCidade Editora, Rio de Janeiro, 1999: p.103-120.

UM EXERCÍCIO com mapas e redes indeterminadas do comum. **Laboratório de Sensibilidades**, São Paulo, 17 jun. 2014. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2014/06/17/um-exercicio-com-mapas-e-redesindeterminadas-do-comum/>>. Acesso em: 29 abr. 2018.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CAVASSIN, Juliana. "Marielle, presente!" e o deslocamento epistêmico no teatro do IFRJ-CDUC. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Elza de Andrade; juliana.cavassin@ifrj.edu.br.

RESUMO: O presente artigo refere-se à uma parte da Pesquisa-Ação em andamento para o Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tal trabalho investiga o ensino de Teatro no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Campus Duque de Caxias (IFRJ - CDUC), em especial o projeto de extensão do grupo de Teatro Dionísia Urbana, existente desde 2013. Em 2018 o grupo demonstrou grande maturidade estética e política com a montagem que resultou em algumas apresentações da peça "Marielle, presente!". A análise que se propõe é de que o processo de criação e as apresentações contribuem para um deslocamento epistêmico para a decolonização dos imaginários do IFRJ-CDUC e nos locais nos quais o Grupo se apresenta.

Palavras-chave: Ensino do Teatro; Epistemologia; Decolonização.

ABSTRACT: This article refers to a part of an ongoing Action-Research for the Doctorate of the Post graduate Program in Performing Arts of the Federal University of the State of Rio de Janeiro – UNIRIO. This work investigates the Drama teaching at the Federal Institute of Science and Technology of Rio de Janeiro (IFRJ – CDUC), especially the extension project of the theatre set *Dionísia Urbana*, existed since 2013. In 2018, the group showed great aesthetic and political maturity with the staging that resulted in some performances of the play "Marielle, presente!". The suggested analysis is that the creation process and the performances contribute to an epistemic displacement for the *decolonial* of the IFRJ – CDUC imagery and in places where the Group presents itself.

Keywords: Drama Teaching; Epistemology; *Decolonização*.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

“MARIELLE, PRESENTE!” E O DESLOCAMENTO EPISTÊMICO NO TEATRO DO IFRJ-CDUC

Juliana Cavassin

QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA: INTRODUÇÃO

A pesquisa de Doutorado da qual faz parte esse trabalho tem como eixo principal registrar, desde a gênese, o fazer teatral no IFRJ - CDUC, a partir de uma visão crítica, buscando a reflexão como principal categoria de análise. A crítica reflexiva se faz tão importante e diferencial nessa pesquisa porque acredita-se na necessidade de uma nova construção epistemológica; uma epistemologia com a consciência de que o conhecimento é provisório, local-global e fonte de poder.

Para entender essa construção faz-se necessária a compreensão da estruturação do pensamento moderno, cuja exaltação da razão e da ciência levaram ao desenvolvimento da técnica, das expansões territoriais e da colonização. Essa, por sua vez, em análise crítica, corresponde ao lado mais obscuro da modernidade, com seus absurdos históricos como os genocídios e a escravidão, ocultados pelo imaginário das conquistas territoriais modernas.

A pós-modernidade, cujas faces mais conhecidas são o neoliberalismo e globalização, não representa ruptura com a idade moderna em termos epistemológicos. Hoje ainda há a soberania da racionalidade como modelo vigente que exclui o que não é central e desistenessante para a Matriz Colonial de Poder (MIGNOLO, 2017). Por isso argumenta-se que um novo mundo, uma nova utopia, só pode vir de nova epistemologia crítica, aqui proposta como Epistemologia Decolonial.

E a partir dessa leitura, apresenta-se seu desdobramento em dimensões locais e práticas pouco exaltadas pelo pensamento hegemônico, como a Arte enquanto forma de conhecimento, e o IFRJ-CDUC como produtor desse conhecimento. Registrar a historicidade de um evento pontual (o ensino do Teatro) em um local não central (Duque de Caxias) também pode revelar



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

alternativas ao modelo vigente e empoderar novos saberes e potencialidades dentro de uma utopia crítica (SANTOS, 2004).

Esse artigo se focará em uma etapa recente do fazer teatral no IFRJ-CDUC. Trata-se da peça "Marielle, Presente!", apresentada pela primeira vez em maio de 2018. A montagem é resultado da maturidade dos quase 6 anos de existência (e resistência, como se abordará na Tese) do Grupo de Teatro Dionísia Urbana e trás a história, estética e essência desses anos de produção cultural e artística no Instituto.

O GRUPO DIONÍSIA URBANA E A METODOLOGIA DE PESQUISA

O Teatro no IFRJ- CDUC teve sua gênese em Julho de 2013, com a entrada da professora no Campus. A sobrevivência da arte não tem sido fácil, descrevendo um percurso de muita insistência e resistência e ao mesmo tempo uma desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008). Percebendo a carência das Artes (em especial, as Cênicas) na constituição dos saberes da instituição, a alternativa que se tem buscado ao longo desses anos é a de ampliar as oferta do Teatro por outros meios além do ensino, como a pesquisa e a extensão. Essa última, concretizada de maneira mais sólida através do Grupo Dionísia Urbana, criado no segundo semestre de 2013, para atender a demanda dos alunos do Ensino Médio do IFRJ e hoje composto também por ex-alunos e graduandos.

Nessa trajetória, aos poucos esta se criando uma cultura artística dentro do Campus e até mesmo uma nova epistemologia, cujos saberes consideram a arte, a afetividade e a sensibilidade. A nova realidade pode representar um giro decolonial (MIGNOLO, 2008) institucional que vai além da racionalidade científica de uma cultura prioritariamente ligada às áreas técnicas e à instrumentalização, tradicional desde a constituição do Campus numa visão micro e da epistemologia colonial, numa visão macro.

A trajetória do grupo no Campus não tem sido fácil e muitas dificuldades ainda precisam ser superadas para que se tenha um alcance maior e mude essa realidade, contribuindo também com a ampliação do Capital Cultural (BOURDIEU, 2007) e do desenvolvimento de um Pensamento Complexo (MORIN, 2007) no IFRJ – CDUC e na comunidade em que se insere. A pesquisa no Doutorado busca ferramentas para auxiliar nesse desafio.

A metodologia que se emprega é a Pesquisa-Ação (GIL, 2002), dentro de uma perspectiva Cartográfica (PASSOS, 2017), com os objetivos de diagnosticar, registrar, ampliar o alcance e ao mesmo tempo continuar escrevendo e fazendo a história do teatro em uma escola federal



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

da baixada fluminense, interferindo e modificando a realidade local. Assim, a pesquisa pensa a complexidade do fazer teatral no IFRJ-CDUC a partir da troca entre o grupo que o faz e o público que frui da experiência estética na construção de um conhecimento dialógico, plural e transversal bem como a consciência e autonomia da própria história nas dimensões social, cultural, política e existencial.

De modo geral, objetivamente, trata-se de aplicar na prática a criticidade levantada pelos pressupostos epistemológicos decoloniais. Especificamente, trata-se de: apresentar esses pressupostos; registrar o que se faz através da pesquisa-ação, no teatro do IFRJ-CDUC; analisar essa prática com as categorias críticas elencadas a partir da teoria; apontar caminhos para continuidade desse trabalho e; possibilitar o empoderamento dessas e outras ações que componham uma utopia crítica no nível micro e macro da sociedade. A análise de uma parte desse processo todo (iniciado em 2013 e em continuidade) apresentada nesse artigo corresponde a montagem e apresentações da peça “Marielle, presente!”.

DESLOCAMENTO EPISTÊMICO EM “MARIELLE, PRESENTE!”

O processo de criação de “Marielle, presente!” começou a partir do diálogo, pesquisas e improvisações do grupo Doinísia Urbana que se viu impactado com o assassinato da Vereadora Marielle Franco e quis através do Teatro, mostrar um pouco do inconformismo e indignação com o fato. Isso trouxe a tona outros “gritos na garganta” que os alunos do grupo já carregavam, muitos deles pautas de luta da ex-vereadora; questões como homofobia, racismo, machismo, transfobia e violência de e contra policiais.

A peça estreou na Semana de Arte e Cultura do campus, em maio de 2018. Teve lotação máxima e grande repercussão, sendo apresentada novamente em junho, agosto e novembro, com o mesmo impacto. No segundo semestre desse ano a peça também foi apresentada externamente: na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, campus Nova Iguaçu (UFRRJ); na Universidade estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e no Colégio Pedro II, Campus Duque de Caxias. Em Março de 2019, como reflexão ao dia das mulheres e a impunidade de um ano do assassinato de Marielle e Anderson, foi organizado um evento no IFRJ- CDUC com quatro apresentações (manhã, duas a tarde e a noite) e um debate com convidados para pensar a questão da mulher, em especial a negra, no Brasil. O evento foi aberto a comunidade, todas as apresentações tiveram grande público e o debate trouxe algumas reflexões como as que são



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

apresentadas nesse artigo.

“Marielle, presente!” é uma peça dividida em partes. No prólogo os alunos apresentam notícias de jornal acerca de algumas violências sociais que são tema da peça e depois uma breve coreografia da música “Não é sério!” de Charlie Brown Jr., cujo refrão afirma que “O jovem no Brasil nunca é levado a sério”.

Na primeira parte, cada aluno/ator se apresenta como uma pessoa que conta seu nome, idade, hábitos e sonhos de vida. Ao final dos depoimentos, narram a forma bruta e injusta como suas vidas foram ceifadas. São casos reais como: Maria Eduarda Alves da Conceição; Claudia Silva Ferreira; *Raphaella Novinski*; Matheusa Passarelli e Yago Oliveira. Esses depoimentos são intercalados com um coro de vozes que entoia “Cale-se”. O Cale-se prepara a platéia para a coreografia baseada na versão da música “Cálice” regravada por Pitty, que ocorre na sequência.

A segunda parte da peça é uma cena na qual se reconstrói o assassinato de Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes. Antes do crime, os dois dialogam sobre seus projetos de vida, trazendo ao conhecimento da platéia a vida real das “personagens” mais uma vez interrompida por outro crime bárbaro e impulne. O choque que a cena causa complementa-se da emoção da cena que segue, baseada no poema¹ escrito pela professora/diretora do Grupo, autora desse artigo.

Por fim, a cena de tristeza e desesperança vai se desfazendo conforme os atores e músicos cantam a canção “Fantasia”, de Chico Buarque, num coro crescente de vozes que reconstrói um cenário e traz novamente cada um dos “personagens” da peça marcando presença na cena, até a ultima chegar e dizer, “Marielle, presente!”

A música final “Canta uma esperança” desses jovens. Assim como a música de início da peça, escolhida pelos alunos, cuja coreografia, revela a denúncia e revolta desses jovens com a realidade, bem como a vontade de transformá-la. E é certamente o farão. Aliás, já estão fazendo através do próprio Teatro.

1 Faz um calor insuportável no Rio./ O calor que acaba com minha garganta na repetida variação ar gelado - rua quente./ É esse o calor que falta no peito da gente./ Mas hoje a garganta dói mais, pois tem um grito preso arranhando a goela; a minha, a sua, a dela./Dela que já não há./Espero com esperança a chuva que refresque e molhe o que ficou para plantar. /A resistência, a insistência, a resiliência./A crença de que um dia melhor virá./ Desse pó./Desse povo que é pobre, que é negro, que é só./Do pó que hoje também somos nós;/Destroçados, estracalhados, estilhaçados/Como o vidro do carro de uma mulher e um homem cruelmente assassinados./Mais uns em mais uma carioca noite quente./Mais uma gente./No Rio./A cidade que me sorriu./A cidade que me acolheu, que me amadureceu./Que eu amo, que eu chamo: minha!/ E mãe também dos filhos esquecidos da Rocinha./ E da baixada,/das favelas,/das ruelas,/das vielas/que a bossa nova não cantou./O Rio que também sou.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos decoloniais em suas articulações com a arte revelam que a Modernidade/Colonidade produziram hegemonia não apenas epistêmica, mas também estética. Lîla Bisiaux (2018) põe em movimento a questão que relaciona a epistemologia e estética num estudo que centra –se no sujeito-objeto sensível. Ela defende a necessidade de deslocamento epistêmico e estético como forma de completar ou ampliar o projeto decolonial, contra:

[...] um grupo de pessoas composto por homens brancos, burgueses, cristãos e heterossexuais tentou mascarar sua geo e corpo-política e, pretendendo poder pensar por todos, universalizou assim suas classificações e hierarquizações (BISIAUX, 2018, p. 648).

Na primeira parte da peça, há uma descontinuidade temporal: são pessoas reais, apresentando suas histórias no momento presente, mas que ao serem reconhecidas como mortas, causam um estranhamento na platéia. As interlouções com “Cale-se”, nesse momento da peça revelam a forma bruta como essas pessoas foram caladas e a impunidade da sociedade que até hoje não deu uma resposta para esses crimes. Uma reflexão sobre passado, presente e futuro da violência e impunidade do país.

Ao refletirmos sobre a realidade do Brasil, em especial sobre a Arte enquanto produção e pesquisa no atual contexto e o tema do XIX Colóquio do PPGAC: **“A pós-graduação em Artes: entre expectativas e realidades”**, parece bastante pertinente pensar que artistas e acadêmicos buscam, em suas perspectivas, a liberdade criativa, o produção estética, o deslocamento epistêmico decolonial, mas que a realidade diz “Cale-se” com a mesma brutalidade desses assassinatos. Por isso a necessidade de fazer da arte a resistência, a denúncia, a existência da poética política. Mais do que nunca, a produção cultural e acadêmica não pode parar, é preciso resistir para existir e registrar esse momento histórico tão atípico, presente em um país de desigualdades e injustiças coloniais, desde sempre, mas não para sempre, enquanto houver a utopia.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISIAUX, L. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, no. 4, out/dez. 2018, p. 6444-664. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266078793>

BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Kern; Guilherme. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/ Zouk, 2007.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo : Atlas, 2002.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MIGNOLO, W. Colonialidade. O Lado mais escuro da Modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n. 94. junho , 2017.

MIGNOLO, W. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de Identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, lingua e identidade**, n. 34, 2008, p. 287-284.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L (org). **Pistas do Método da Cartografia, Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

SANTOS, B. **O Fórum Social Mundial: Manual de uso**. Disponível em: < <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf> > Madison: Dezembro, 2004.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CARVALHO, Leticia. O ensino/aprendizagem do canto nas Artes Cênicas a partir do método de Angela Herz. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; leticiacarvalhogm@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8355-8979>

RESUMO: O presente trabalho traz a apresentação da pesquisa sobre a metodologia desenvolvida pela professora Angela Herz, ao longo de seus mais de 30 anos de prática de pesquisa com o canto. A investigação se dá entre campos de saberes: a Música, a Voz e suas muitas abordagens (fisiológica, energética, acústica) e as Artes Cênicas, a partir do conceito de *Trabalho sobre si*, cunhado por Constantin Stanislavski e continuado por Jerzy Grotowski. A trajetória da pesquisa que se inicia pretende mostrar a interface dos diversos campos acima citados para tentar dar conta daquilo que se entende por voz. O processo se dará a partir dos registros de Herz desde as primeiras aulas até o surgimento da proposta mais elaborada de análise de cada voz pesquisada. Serão acompanhados e descritos os movimentos de transformação dos conceitos, desde termos herdados da música erudita e/ou da abordagem fonoaudiológica até o nascimento de termos próprios ao método aqui estudado.

Palavras-chave: Voz; Canto; Angela Herz

ABSTRACT: This paper shows the presentation of research on the methodology developed by Professor Angela Herz, during her more than 30 years of research practice with singing. The research takes place between fields of knowledge: Music, Voice and its many approaches (physiological, energetic, acoustic) and the Performing Arts, based on the concept of *Work on oneself*, coined by Constantin Stanislavski and continued by Jerzy Grotowski. The research trajectory is intended to show the interface of the various fields mentioned above to try to account for what is meant by voice. The process will be based on Herz's registrations from the first classes until the emergence of the most elaborate proposal for analysis of each researched voice. The movements of transformation of concepts will be followed and described, from terms inherited from classical music and / or the speech therapy approach to the birth of terms proper to the method studied here.

Keywords: Voice; Singing; Angela Herz



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O ENSINO/APRENDIZAGEM DO CANTO NAS ARTES CÊNICAS A PARTIR DO MÉTODO DE ANGELA HERZ

Leticia Carvalho

Foi numa investigação pessoal que Herz percebeu que precisava pensar o trabalho vocal de uma forma diferente da formação de canto lírico que havia vivenciado até então. Na época, década de 70, ela era aluna da graduação em Artes Cênicas na UNIRIO e trabalhava como cantora profissional. Vivia protegendo o aparelho fonador por considerá-lo frágil, sempre propenso a inflamações, dores e esforços. A professora conta que era conhecida pelos colegas e professores por sua característica em falar com “vozes diversas”. Ela conta que, de tempos em tempos, descobria uma forma de falar, uma sonoridade, que parecia trazer alívio ao ato da fonação e ficava falando daquela forma, até perceber que estava fazendo força novamente. Aí então, mudava a organização mais recente em prol de um novo conforto.

A primeira vez que entendeu que o corpo podia achar caminhos diferentes daquelas “adaptações” que vinha fazendo foi num dia em que experimentou duas aulas de expressão corporal seguidas, com diferentes professoras (a saber: Ausonia Monteiro e Nelly Laport), onde trabalhou intensidades, tónus, re-organizações dos padrões corporais cotidianos conhecidos. A grande surpresa se deu, conta Herz, ao final da aula numa roda de conversas quando, ao falar seus comentários, todos olharam para ela por conta de uma voz relaxada, encorpada, “espontânea”, que trazia sua contribuição para a discussão: o aspecto não-verbal de seu comentário.

A partir de então, Herz interessou-se pelos aspectos energéticos/corporais que liberaram seu corpo e fizeram a voz poder ocupar, com mais tranquilidade e menos esforço (independente de um desejo consciente naquele momento), o espaço dentro e fora daquele corpo. Estudou princípios da Bioenergética, de Alexander Lowen, da Anti-ginástica de Thérèse Bertherat e foi experimentando nela mesma se e como conseguiria refazer caminhos que a levassem às mesmas sensações.

Ao longo de seus mais de 30 anos de pesquisa autônoma¹, Herz foi construindo seu

¹ Herz deu aulas particulares na zona sul do Rio de Janeiro durante esse tempo, além de preparações vocais de grupos teatrais e musicais, entre outras vertentes de pesquisa.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

método, com vocabulário e imagens pertinentes à sua forma de pensar/sentir corpo/voz/sonoridades.

Conduzidos através de uma pesquisa orientada, podemos mapear acusticamente o nosso corpo, expandindo nossas percepções. A elas reagiremos de diversas maneiras, desde a rejeição inicial a um contato sonoro específico, até o deslumbramento com uma escuta insuspeitada. E dialogaremos com muitas sensações, evocação de ideias, resgate de memórias, liberando emoções e identificando motivações inesperadas. A cada prática exploratória nos expomos a mais descobertas. Uma sonoridade nova é como se ouvíssemos, pela primeira vez, uma palavra num idioma cuja pronúncia fosse muito diferente da que estávamos habituados a ouvir. É instigante, de difícil entendimento, desafiador. Mas às vezes ocorre que, mesmo sem entender conscientemente a tal palavra, ficamos com a sensação de que entendemos muito bem o que ela quer dizer – som ou informação – pois provoca em nós um eco que reverbera em algum espaço-tempo, onde tudo faz sentido. As sensações e percepções através da escuta corporal/vocal/verbal/musical ainda se tornam bem mais complexas quando nos deixamos levar por uma condução tonal, em diferentes formas de sustentação e combinações rítmicas, diferentes intensidades e nos conduzindo a uma verdadeira “imersão vibracional”. Tudo que serve à voz, reverbera e provoca ressonâncias. Tempos depois desse mergulho acústico vocal, quando vivenciamos uma emoção e ativamos a nossa escuta mais íntima, não apenas ouvimos essa/nossa voz, mas identificamos também de onde a estamos ouvindo e através de que viezes a alcançamos e reconhecemos. É uma referência a mais que conquistamos, o ganho de uma auto-escuta mais ampliada, rica e legitimizada (HERZ in MOURA, 2014)².

No texto *A Voz*³, do diretor/pesquisador polonês Jerzy Grotowski, identifiquei muitas das provocações, buscas e sensações que as aulas de Herz me trouxeram, particularmente. O texto apresenta o conceito de organicidade da voz, ao mesmo tempo que faz reflexões sobre as técnicas corporais acumuladas com a intenção de alcançar esta organicidade ao cantar em ação. Grotowski fala em não trabalhar a voz através de exercícios vocais: [os atores] “devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha”⁴. E mais: ele aponta que o trabalho vocal deve sempre ser feito em relação a algo ou alguém, que

2 Herz concedeu-me longa entrevista na ocasião de minha pesquisa de mestrado. A transcrição aparece, na íntegra, como apêndice da dissertação.

3 FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.), 2007. p.137-162.

4 idem acima, p. 158.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

deve haver um sentido, um *por que* ou *para quem* se fala/canta. Este *estar em relação* (que ele chamou em outros textos de *contato*), com o som, abarca o conceito de escuta.

O método proposto por Herz, na medida em que se apoia em uma busca de um autoconhecimento sem prévias expectativas, de sensações que nascem da experiência do próprio corpo/voz a partir de novas organizações, numa entrega corajosa e delicada, dialoga ainda com o conceitos de *trabalho sobre si*, cunhado por Constantin Stanislavski e, depois, desenvolvido por Grotowski. Vale frisar, portanto, que o interesse desta pesquisa sobre a sistematização de um método de ensino/aprendizagem de canto nas Artes Cênicas, tem relação com uma busca profunda e engajada do sujeito, com um trabalho solene sobre si.

A necessidade de construção de um vocabulário minimamente comum aos pensadores de voz é bastante evidente. Em sala de aula, frequentemente me deparo com questionamentos sobre termos usados com sentidos diferentes por professores distintos. Silvia Davini⁵ fala desta pouca sistematização no campo das técnicas vocais para o canto, mostrando a falta de conexão entre o fenômeno do qual se fala e a conceituação/terminologia que recebe. Assim, termos como “registro vocal”, por exemplo, são usados para nomear coisas distintas: às vezes, o termo é usado para falar de registro grave ou agudo; outras vezes, para falar de registro de voz de peito e de voz de cabeça; e ainda outras vezes, para dar um exemplo como um registro infantilizado. Enfim, não há uma concordância conceitual e terminológica no campo de estudo da voz para o canto e para a atuação. Davini usa a citação de Johan Sundberg que ilustra bem sua crítica: “parece que sabemos exatamente o que queremos dizer com a palavra *voz* até o momento em que tentamos defini-la” (SUNDBERG *apud* DAVINI, 2008).

O desejo de investigar, analisar e registrar o desenvolvimento do método de Herz para o ensino/aprendizagem do canto vem com a intenção de contribuir para clarear muitos termos que se fazem confusos, às vezes até discrepantes, entre os que vieram de um estudo formal da música, alguns da fisiologia, outros das artes cênicas. Na pesquisa que se inicia, desejamos portanto, ter a oportunidade de acompanhar como Angela Herz lidou com o trânsito conceitual de áreas distintas na consolidação de seu método, de forma cuidadosa e com ênfase no que a expressão artística solicita em consonância com o que aquele indivíduo pode/quer encontrar, e não num percurso por ele mesmo. Isso demanda, tanto do atuante quanto do professor, uma escuta apurada e uma sensibilidade para saber no que focar e no que se pode abrir mão, durante o processo de pesquisa.

(...) Quando podemos perceber, de fato, o fluxo criativo circulando livremente entre

5 Uma das fundadoras do grupo de pesquisa Vocalidade & Cena (2003) sediado, desde então, na Universidade de Brasília (UnB) e do qual, hoje, faço parte.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

as funções do espetáculo, é comum vermos surgir transformações sobre algumas expectativas iniciais, disponibilizando-nos para reconstruir certas condições e fazer de um traço frágil, muitas vezes, expressões de resultado surpreendente. Mas para isso, é necessário abrir-se a ponto de um quase abandono, disponibilizando-se (HERZ in MOURA, 2014).

Uma distinção que Davini faz é *entre uma "abordagem instrumental" da voz (que ela critica) e uma abordagem que define a voz como produção do corpo (que ela defende)*. A pesquisadora aponta que as definições que consideram a voz como instrumento ou ferramenta não definem algo que é humano. Assim como critica a confusão, talvez de compreensão mais sutil, entre a voz e o sistema fonatório, aquele formado por órgãos que produzem a voz.

Quando considera a voz como parte do corpo e não como uma ferramenta que está abrigada neste corpo, Davini alarga e complexifica o que conceituamos como voz. O cantor, ou sujeito cantante é, ao mesmo tempo, instrumento e instrumentista. Sem que haja hierarquia entre eles, ou mesmo: sem que haja sequer fronteira entre eles. Herz, em consonância com o que Davini nos mostra, também critica a abordagem apenas "instrumental" da voz.

É curioso: em relação às colocações que remetem à ideia de que a voz é um instrumento, eu muitas vezes comento com os alunos que, no nosso corpo, instrumento e instrumentista são a mesma coisa. Na minha compreensão, a voz é expressão sonora de uma identidade e que deverá ser mantida tanto ao falar quanto ao cantar. Quando essa identidade, a do ator, construir um personagem, por exemplo, ele irá se servir de outros referenciais. A partir de uma nova construção energética, mental, emocional, serão formadas naturalmente novas atitudes corporais e coerentemente, surgirá uma nova voz. Instrumento ou instrumentista? Eu só identifico "unidade". (...) Assim é que considero a busca por um resultado interpretativo pré-concebido e/ou a relação com um trabalho técnico vocal valorizado por si mesmo (fora do contexto vivo de um personagem em ação), grandes responsáveis pela perda da percepção e da força dessa unidade expressiva (HERZ in MOURA, 2014).

Além de muitas outras peculiaridades, o método de Herz aponta como prioritária a mobilização de energias para produzir o som vocal como queremos. Entre muitas orientações que tratam da voz (tanto na fala quanto no canto) neste aspecto mais sutil, a professora nos mostra que a voz não deve estar retida dentro da boca ou da garganta, e sim, num plano (frontal, como ela denomina), fora do corpo. Nas aulas com Herz, através de uma metodologia que



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

apresenta destacadamente diferentes ressonâncias, experimentamos aspectos desconhecidos da própria voz.

As orientações trazem imagens quase concretas, como se fosse possível “enxergar” o fluxo de ar/energia que se transforma em energia sonora/identidade vocal, através do corpo. Um caminho de (re) conciliação do corpo e suas sensações para junto do pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. *In: Palavra Cantada, ensaios sobre: Poesia, Música e Voz.* MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. A voz. *In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007, p.137-162.

MOURA, Leticia Carvalho Gaspar de. **Um canto que é escuta: uma investigação da unidade corpo/voz no ator que canta.** Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2014.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

VASCONCELOS, Liana. *Corpo a corpo: a tradição e a transmissão do balé clássico de repertório no Rio de Janeiro*. PPGAC UNIRIO; PFE ; Doutorado Acadêmico; Maria Enamar Ramos Neherer Bento; liana-vasconcelos@uol.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-5201-1364>.

RESUMO: Este trabalho analisará como têm se dado a tradição e a transmissão dos grandes balés clássicos de repertório no Rio de Janeiro desde os seus primórdios, tendo como base a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, a pioneira e mais tradicional escola de danças clássicas do país, e o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, única companhia profissional de balé clássico de todo o território nacional. Também questionará as possíveis formas de registro material destes balés e a eficiência das mesmas na transmissão das obras para as futuras gerações, além de defender o corpo do bailarino como principal lugar de memória da arte da dança. Serão realizados estudos de caso de três balés de repertório: Lago dos Cisnes, Giselle e Quebra-Nozes, para uma análise mais profunda sobre a transmissão dos mesmos ao longo das últimas décadas. Por fim, será produzido um levantamento crítico sobre os efeitos que a crise financeira e política, que assolou o estado do Rio de Janeiro em 2017, causou no corpo de baile do Theatro Municipal e nas suas remontagens dos balés de repertório nos anos seguintes, apontando prováveis impactos e consequências deste fato na formação das futuras gerações de bailarinos.

Palavras-chave: Balés de repertório; Dança; História; Corpo de Baile; Theatro Municipal do Rio de Janeiro

ABSTRACT: This work will analyse how the repertoire classical ballets in Rio de Janeiro have been passed along since their beginning. The base for this analysis is the Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, the first and most traditional classical dances school in Brazil, and the Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, which is the only professional classical ballet company in the country. It will also question possible ways of material recordings of these ballets and their efficiency regarding their transmission for future generations, arguing that the body of the ballet dancer is the main memory place for the art of dance. Studies will be made on three repertoire ballets: Swan Lake, Giselle and Nutcracker, aiming for a deeper analysis on their transmission through the last decades. A critical study will be made regarding the effects of the financial and politic crisis, that ravaged the state of Rio de Janeiro in 2017, on the corps de ballet of the Rio de Janeiro Municipal Theater, as well as on their versions of the repertoire ballets made on the following years, pointing out the probable impacts and consequences of this fact to the formation of future generation of dancers.

Keywords: Repertoire ballets; Dance; History; Corps de Ballet; Municipal Theater of Rio de Janeiro



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CORPO A CORPO: A TRADIÇÃO E A TRANSMISSÃO DO BALÉ CLÁSSICO DE REPERTÓRIO NO RIO DE JANEIRO

Liana Vasconcelos

INTRODUÇÃO

O balé clássico é por excelência a arte da tradição. Assim como os poemas épicos de Homero, ele foi sendo transmitido de pessoa para pessoa ao longo dos últimos quatro séculos. Bailarinos são obrigados ao longo dos anos a aprender e dominar os passos, variações coreográficas, rituais de cena e práticas pertinentes à carreira. Todos estes podem se alterar ou mudar com o tempo, entretanto, o processo de aprendizagem e transmissão continua profundamente conservador, como defende Jennifer Homans:

Quando uma bailarina mais velha mostra um passo ou uma variação a uma jovem bailarina, a ética da profissão manda uma estrita obediência e respeito: ambas as partes acreditam que, com razão, uma forma de conhecimento superior está sendo passada entre elas [...]. Os ensinamentos do mestre são reverenciados por sua beleza e lógica, mas também porque eles são a única ligação que o bailarino mais jovem tem com o passado [...]. São essas relações, os laços entre mestre e aluno, que interligam os séculos e dão ao *ballet* a sua base no passado.¹

Essa relação profunda e respeitosa entre mestre e aprendiz é o grande pilar da técnica clássica, que fez com que a mesma se sustentasse até os dias atuais. Além disso, esta técnica foi construída sobre inúmeras regras de etiqueta, baseada nas convenções da corte e nos códigos de civilidade, hierarquia e polidez.

O balé clássico é, então, uma arte mais da memória do que da história. Cabe aqui a

1 HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*, p.xix. Tradução do autor.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

diferenciação que Le Goff² apresenta entre esses dois conceitos. Para ele, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Já a história trabalha com o acontecimento colocado para e pela sociedade, com o que a mesma trouxe a público. Enquanto a história representa fatos distantes, a memória age sobre o que foi vivido. Ela é então fundamental para esta arte e os bailarinos são treinados para ingerir e incorporar a dança. É uma memória física.

Quando os bailarinos sabem uma coreografia, além da apreensão intelectual, eles a sabem com seus músculos e ossos. Portanto, as grandes obras do balé clássico de repertório, como “Lagos dos Cisnes”, “La Bayadère” e “Quebra-Nozes” do coreógrafo francês Marius Petipa, não são possíveis de serem registradas de maneira eficaz apenas em documentos materiais e gravações audiovisuais, mas sim incorporadas e transmitidas pelos bailarinos que já as vivenciaram.

Sobre isso, Duarte Jr. acrescenta: “o saber reside na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente [...] saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte)”³.

Corpo a corpo. Experimentando “na pele”, quase como um patrimônio cultural imaterial, comportando valores das tradições e costumes herdados de diferentes grupos. Heranças, que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas. Foi dessa forma que as grandes obras da história do balé clássico, os chamados balés de repertório, foram sendo transmitidos ao longo dos anos.

Mas será que nada se perde nessas transmissões de geração para geração? Não ocorreram mudanças ao longo do tempo? É realmente possível remontar hoje uma obra criada, por exemplo, há mais de um século, mantendo integralmente a sua originalidade?

São estas as questões norteadoras deste trabalho de doutorado, que buscará analisar como têm se dado a tradição e a transmissão dos grandes balés clássicos de repertório na cidade do Rio de Janeiro desde os seus primórdios, tendo como base a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

2 LE GOFF, Jacques. História e Memória.

3 DUARTE JR, João Francisco. O sentido dos sentidos, p. 127.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

JUSTIFICATIVA

Na minha carreira de bailarina, em cena, sempre dancei inúmeros balés clássicos de repertório, tendo sempre grande apelo de público e teatros lotados. Entretanto, observo que são muito poucos os trabalhos e projetos acadêmicos que abordam o balé clássico como tema. Muitas pesquisas têm sido realizadas sobre a dança contemporânea e as danças populares no Brasil, mas sobre o balé clássico, e em especial sobre os balés clássicos de repertório, não.

Acredito ser de suma relevância um estudo aprofundado sobre a tradição e a transmissão dos balés clássicos de repertório no Rio de Janeiro, cidade que abriga a primeira escola de dança clássica do país, a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, e a primeira e única companhia profissional de balé clássico do país, o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Essa reflexão sobre as obras de repertório do balé clássico requer uma série de abordagens. Primeiramente, ao longo dos anos, a técnica deste estilo de dança foi evoluindo. O avanço nos estudos da qualidade cinética dos movimentos e da anatomia foi agregando novas possibilidades técnicas e virtuosas aos executantes. O corpo dos bailarinos também mudou esteticamente.

Denise Siqueira⁴ afirma que se a cultura recebe diferentes influências, se há um novo contexto, novas tecnologias e técnicas, o corpo do bailarino que está inserido nessa cultura se torna um corpo diferente também. O trabalho muscular, o treinamento, as próteses, a alimentação, as cirurgias plásticas, os hábitos e novos costumes promovem modificações aparentes no corpo. O corpo de um bailarino do início do século XXI é diferente de outro dos anos de 1950, e ainda diferente de um terceiro do século XIX.

A percepção do público também foi se alterando conforme o momento histórico e na época da criação desses grandes balés, em sua maioria no século XIX, ainda não existiam formas de registros eficientes para que hoje pudéssemos ter ideia do que realmente foram essas versões originais.

O que sempre se tentou preservar foi, além do enredo, a identidade da obra em geral, a sua essência poética e o que ela representava para o momento histórico em que foi concebida. Flávio Sampaio⁵ acrescenta que para a remontagem dessas obras é preciso que nelas estejam contidas as regras que determinaram a estética de tal movimento artístico, sua potência e a adaptação às possibilidades atuais de realização. E que quem reproduz uma obra



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

do repertório clássico, tanto o remontador quanto o intérprete, é também coautor da obra original e deve entendê-la profundamente.

Sobre as obras coreográficas mais recentes, a partir do século XX, algumas iniciativas foram tomadas para uma melhor preservação como, por exemplo, a criação do *The George Balanchine Trust*, organização responsável pelos direitos autorais das obras do grande coreógrafo russo radicado nos Estados Unidos, George Balanchine. Sobre isso, Jennifer Homans expõe:

Neste espírito, tem havido um esforço impressionante para reviver ou documentar obras perdidas, especialmente as de George Balanchine. Suas obras mais conhecidas estão agora protegidas e controladas por uma organização de confiança estabelecida após a sua morte [...]. Se uma companhia de dança deseja montar um de seus ballets, devem submeter-se à organização, que despacha *repetiteurs* - bailarinos que trabalharam com o coreógrafo diretamente - para remontar a obra coreográfica.⁶

Outras organizações de mesmo estilo foram também criadas para cuidar dos direitos autorais e da preservação dos trabalhos de coreógrafos como Jerome Robbins, Antony Tudor e Frederick Ashton. Mas, como defende Beatriz Cerbino⁷, mesmo que exista uma única fonte ou organização para a remontagem dessas obras, é necessário perceber que ainda assim um grande número de variáveis está presente nesse processo, alterando maneiras de representação e percepção. Cada remontagem está relacionada ao espaço-tempo em que foram produzidas e, por isso mesmo, nem menos ou nem mais originais.

A tradição vive ao longo da experiência dos seus usuários, recebendo nova vida e perspectivas frescas ao longo do tempo, como defende Paula Salosaari⁸. Um espetáculo nunca é exatamente igual ao outro dentro de uma temporada de dois meses de uma companhia de dança e isso se amplia ainda mais quando a distância é de um século para o outro.

As obras de repertório do balé clássico vivem em um constante processo entre a efemeridade e a permanência. A cada apresentação efêmera, que acontece ali na cena e se evapora no ar, algo permanece. E é passado adiante para as próximas gerações.

É esse “algo” que faz o balé clássico permanecer clássico, mantendo vivas as obras

6 HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*, p.543. Tradução do autor.

7 CERBINO, Beatriz. *Dança e Memória: usos que o presente faz do passado*.

8 SALOSAARI, Paula. *Multiple Embodiment in Classical Ballet- Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de seu repertório. Esse "algo" que só é passível de transmissão através do corpo a corpo. De geração para geração, através dos séculos.

Pois como disse Martha Graham: "O corpo diz o que as palavras não podem dizer".⁹

São essas questões e abordagens que nortearão o meu processo de pesquisa do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

METODOLOGIA

Com referência em teóricos como Daniel Tércio, Paula Salosaari, Paulo Melgaço, Roberto Pereira, entre outros, serão realizados estudos de caso de três balés de repertório: Lago dos Cisnes, Giselle e Quebra-Nozes, para uma análise técnica e artística mais profunda sobre a transmissão dos mesmos ao longo das últimas décadas, contando também com o auxílio da História Oral, através de entrevistas e depoimentos de artistas que vivenciaram estas obras em cena.

Por fim, será também realizado um levantamento crítico sobre os efeitos que a crise financeira e política que assolou o estado do Rio de Janeiro em 2017 causou no corpo de baile do Theatro Municipal e nas suas remontagens e encenações dos balés de repertório nos anos seguintes, apontando prováveis impactos e consequências deste fato na formação das futuras gerações de bailarinos.

Acredito que este tema de pesquisa será de extrema relevância para o campo do balé clássico no Rio de Janeiro. Não só pelo seu registro enquanto trabalho acadêmico, mas principalmente porque funcionará como fomentador de metodologias e ações em prol da continuidade e da transmissão deste estilo de dança para as futuras gerações de bailarinos clássicos brasileiros.

9 GRAHAM, Martha. Memória do sangue, p.15.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance**. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Missão memória da dança no Brasil. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 217-224.

BOGÉA, Inês. Um espaço de tempo. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 75-81.

CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

CERBINO, Beatriz. Dança e Memória: usos que o presente faz do passado. *In*: BOGÉA, Inês. (org.) **Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CORVISIERI, Silverio. **Maria Baderna: a bailarina de dois mundos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

DUARTE, JR. João Francisco. **O sentido dos sentidos**. 2ª ed. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. São Paulo: Siciliana, 1993.

HOMANS, Jennifer. **Apollo's angels: a history of ballet**. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010.

LABAN, Rudolf Von. **Dança educativa moderna**. São Paulo, Ícone, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1994.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

NAVAS, Cassia. Interdisciplinaridade e intradisciplinaridade em dança. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Histórias em movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 95-99.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993. p. 7-28.

PEREIRA, Roberto. **Tatiana Leskova**: nacionalidade: bailarina. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. São Paulo: Editora FGV, 2003.

PEREIRA, Roberto. Os nomes próprios da dança brasileira. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Histórias em movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 41-62.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

VAGANOVA, Agripina. **Princípios básicos do ballet clássico**. São Paulo: Editora Ediouro, 1991.

SALOSAARI, Paula. **Multiple Embodiment in Classical Ballet**- Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. Helsinki: Theatre Academy, 2001.

SILVA JUNIOR, P. M. **Setenta e Cinco Anos: A História que fez Estórias**. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora Ltda, 2002.

SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo**: história, técnica, terminologia. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SIQUEIRA, Denise da Costa. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.

TÉRCIO, Daniel. Clio e Terpsícore: para uma teoria de cruzamentos entre a história e a dança. *In*: **Estudos de dança**. Lisboa, FMH edições, 2004. p. 219-227.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ZALTRON, Michele. Acerca da organicidade em Stanislávski e Grotowski: estudo conceitual e práticas pedagógicas para a formação do ator. PPGAC UNIRIO; PFE; Pós-doutorado; Tatiana Motta Lima; michelezaltron@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0120-0672>

RESUMO: Este artigo apresenta o objeto de estudo de minha pesquisa pós-doutoral, uma investigação acerca da criação orgânica, ou da organicidade, no trabalho e na prática pedagógica da atuação cênica tendo por base as obras de K. Stanislávski e de J. Grotowski.

Palavras-chave: Organicidade; Stanislávski; Grotowski; Atuação Cênica

ABSTRACT: This paper presents the object of study of my postdoctoral research: an investigation into the organic creation, or organicity, in the work and pedagogical practice on acting based on the works of K. Stanislávski and J. Grotowski.

Keywords: Organicity; Stanislavsky; Grotowski; Acting



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ACERCA DA ORGANICIDADE EM STANISLÁVSKI E GROTOWSKI: ESTUDO CONCEITUAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Michele Zaltron

Este artigo apresenta o objeto de estudo de minha pesquisa de pós-doutorado, intitulada *Acerca da organicidade em Stanislávski e Grotowski: estudo conceitual e práticas pedagógicas para a formação do ator*. A pesquisa visa aprofundar o estudo sobre o conceito/prática de trabalho do ator sobre si mesmo, dando maior verticalidade aos conceitos-chave de criação orgânica, ou de organicidade, no trabalho e na prática pedagógica das atrizes e dos atores.

O trabalho do ator sobre si mesmo foi o tema de investigação de minha tese de doutorado, que foi movida pela seguinte questão: como chegar o mais próximo possível da compreensão do que Stanislávski chamou de trabalho do ator sobre si mesmo? A partir disso, a abordagem do objeto de estudo foi realizada por meio da pesquisa sobre as noções de vivência (*pereživánie*), de encarnação (*voploschénie*) e de segunda natureza (*vtoráia natura*), terminologia que fundamenta e justifica o trabalho do ator sobre si mesmo segundo o Sistema de Stanislávski.

Ao longo do período da pesquisa doutoral, entre 2012 e 2016, em que realizei estudos tanto nas obras originais russas de Stanislávski como nas obras de seus colaboradores e estudiosos, deparei-me, inúmeras vezes, com os termos: orgânico (*organítcheski*) e organicidade (*organítchnosti*). Diante da grande quantidade de material selecionado e considerando o recorte conceitual da pesquisa não foi possível, naquele momento, realizar uma análise aprofundada dessa terminologia específica, ficando em evidência sua importância para futuras pesquisas.

Entre os anos de 2014 e 2015, durante o doutorado sanduíche realizado na Rússia¹, ao acompanhar ensaios de espetáculos no Teatro de Arte de Moscou (TAM), aulas como pesquisadora-observadora, e também ao realizar aulas na prática como pesquisadora-atriz, na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou, foi possível perceber o quanto a busca pela organicidade, ou a busca por uma criação orgânica, está presente nas práticas formativas das atrizes e atores russos. Essa percepção se refere especialmente aos modos de condução

¹ O estágio doutoral foi realizado na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou – Moscow Art Theatre School, com bolsa CAPES-PDSE.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

artística e pedagógica observados/praticados, em que se evidenciava, por exemplo, a busca pelo “caráter humano” na criação, como pude perceber nas orientações práticas de Serguei Zemtsov² e também na fala de Marina Brusnikina³, em entrevista concedida a mim, onde a diretora/pedagoga destacou uma frase que seu mestre Oleg Efremov⁴ repetia com frequência quando um estudante-ator passava a atuar de forma exagerada: “Não esqueçam que vocês são pessoas”. (ZALTRON, 2016, p. 176)

Nesse sentido, relaciono também a criação com a capacidade do artista, seja ator, seja diretor, de se colocar no trabalho sobretudo como ser humano. Aproximo, assim, duas falas, de Stanislávski, em 1918, e de Grotowski, em 1968. Para Stanislávski, “a criação cênica é uma criação viva, orgânica, criada à imagem e semelhança do ser humano e não um clichê teatral morto e desgastado” (1994, p. 79). Grotowski, como resposta ao seu próprio questionamento, “O que é verdadeiramente essencial?”, disse: “Talvez não seja eu, talvez seja o ator, mas não o ator enquanto ator, mas o ator enquanto ser humano” (2010, p. 135-136).

Nos parágrafos iniciais do prefácio escrito por Anatoli Smelianski⁵ para a primeira parte da obra *O trabalho do ator sobre si mesmo (Rabota aktiora nad soboi⁶)*, de Konstantin Stanislávski, o autor aponta que o objetivo secreto do Sistema de Stanislávski é “encontrar a felicidade da criação orgânica” (1989a, p. 6). A referência ao orgânico (*organítcheski*) aparece nessa mesma obra pela primeira vez na escrita do próprio Stanislávski em seu prólogo, onde afirma que “uma das principais tarefas perseguidas pelo sistema consiste em estimular naturalmente a criação

2 Serguei Zemtsov é ator, diretor e pedagogo. Realizou a sua formação na Escola-estúdio do TAM em 1983. E logo após, passou a atuar em teatros de Moscou. De 1991 a 1997, trabalhou na “Ecole du Passage” Niels Arestrup, em Paris. Desde 1994 é pedagogo do Departamento de Maestria do ator da Escola-estúdio do TAM, sendo que, em 1997, tornou-se decano da Faculdade de Atuação da Escola-estúdio do TAM.

3 Marina Brusnikina é atriz, diretora e pedagoga. Formou-se na Escola-estúdio do TAM em 1982, sob a orientação principal do pedagogo Oleg Efremov. Em 1988, tornou-se pedagoga do Departamento de Fala cênica e vocal da Escola-estúdio do TAM. De 1985 a 2003 pertenceu a trupe de atores do TAM. Em 2002, passou a trabalhar como diretora-pedagoga do TAM. Desde 2009, é assistente da direção artística do TAM.

4 Oleg Efremov (1927-2000) foi ator, diretor e pedagogo russo-soviético. Graduou-se na Escola-estúdio do TAM em 1949 e em seguida se tornou pedagogo dessa Instituição. Atuou como pedagogo do Departamento de Maestria do Ator da Escola-estúdio durante meio século. Em 1956, junto de jovens atores, dentre eles alguns recém-formados na Escola-estúdio, fundou o Estúdio de jovens atores, que originou o Teatro Sovremennik (Contemporâneo). Em 1970, Efremov deixou o Teatro Sovremennik para assumir a direção do TAM.

5 Anatoli Smelianski é um dos mais reconhecidos pesquisadores da obra de Stanislávski da atualidade. É autor de livros e artigos sobre o teatro russo e Editor-chefe da nova edição das obras completas de Stanislávski. De 2000 a 2013 foi Reitor da Escola-estúdio do TAM e hoje é o Presidente dessa mesma Instituição.

6 Segundo tomo da Coletânea de obras em nove volumes da edição russa mais recente das obras completas de Stanislávski, publicada em Moscou pela Editora Iskusstvo entre os anos de 1988 e 1999.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

da natureza orgânica, com seu subconsciente⁷” (1989b, p. 42). Na obra *Cartas: 1918-1938 (Piss’ma: 1918-1938⁸)*, em correspondência endereçada a sua colaboradora Liubov Gurévitch⁹, com data de 9 de abril de 1931, Stanislávski, ao discorrer sobre o elemento “se” mágico, se refere à “organicidade da vivência”. (1999, p. 452)

Mesmo partindo de uma análise rápida dessas citações, compreende-se a importância que a noção de orgânico, ou de organicidade (*organítchnosti*), possui para a busca artística e pedagógica de Stanislávski, que tomou forma na elaboração e permanente experimentação de seu Sistema. Também chama a atenção nos textos selecionados a conexão da noção de orgânico com a criação e a natureza, bem como, a implicação do subconsciente, ou superconsciente, nesse processo. E, no caso da última referência, destaca-se a relação intrínseca da organicidade com a vivência (*pereživánie*). De acordo com Smelianski (1989a, p. 15), a vivência não é o começo, mas o resultado, o ponto mais alto do processo criativo orgânico do ator. Conforme referido anteriormente, em minha tese de doutorado, a noção de vivência (*pereživánie*), assim como a noção de encarnação (*voploschénie*), foi profundamente investigada, entendendo-a como base fundamental do conceito/prática de trabalho do ator sobre si mesmo.

De acordo com Tatiana Motta Lima¹⁰, as principais descobertas de Grotowski na experiência com Ryszard Ciéslak¹¹, em “Príncipe constante”, foram a organicidade e o encontro com o outro ser humano. (2012, p.203) Para a pesquisadora,

A ‘descoberta’ da organicidade trouxe a percepção de que, em um certo grau de plenitude da ação, aquilo que é considerado mais instintivo e o que é mais consciente não existem como forças separadas: o ato era fruto da consciência orgânica. Assim, um

7 Para abordar a noção de subconsciente no sistema de Stanislávski é preciso considerar a censura empreendida pelo Estado Soviético, a partir de 1917. Ao antever problemas com a censura, Stanislávski altera alguns termos em sua obra escrita apesar de continuar utilizando-os em sua prática. É o caso do subconsciente, que passa a substituir o termo superconsciente, proveniente do yoga e, portanto, considerado místico e discordante da terminologia científica moderna. O mesmo acontece com a noção de prana, que também provém do yoga, e acaba sendo substituída na escrita de Stanislávski por “energia” ou “energia muscular”.

8 Último tomo da Coletânea de obras em nove volumes da edição russa mais recente das obras completas de Stanislávski.

9 Liubov Gurévitch foi escritora, crítica e historiadora, colaboradora do TAM e assistente de Stanislávski em suas atividades literárias. Além de preparar a primeira edição soviética de Minha vida na arte, em 1926, trabalhou na revisão de todos os manuscritos de Stanislávski até o início dos anos 1930.

10 Tatiana Motta Lima, supervisora da presente pesquisa, realizou um estudo aprofundado sobre a organicidade no trabalho de Jerzy Grotowski na tese de doutorado intitulada Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, publicada pela Editora Perspectiva em 2012. Essa obra, somada aos textos de Grotowski, também serve de base para esta pesquisa.

11 Ryszard Cieślak (1937-1990) é considerado o principal ator do Teatro Laboratório de Grotowski.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ator subserviente às forças instintivas, não era, necessariamente, um ator submerso no caos. Naquela subserviência, havia liberdade, libertação da desconfiança no corpo, no outro, e na Natureza. (MOTTA LIMA, 2012, p. 407)

Ao relacionar as noções de organicidade, ou de criação orgânica, a partir da obra de Stanislávski com os estudos de Jerzy Grotowski busco enriquecer e ampliar minha proposta de pesquisa. Como se sabe, Grotowski se autodenominava um continuador das pesquisas stanislavskianas, de modo que, também por meio das pesquisas de Grotowski, é possível perceber o quanto a organicidade se faz necessária para que as atrizes e os atores da cena contemporânea sejam capazes de realizar uma arte viva, em que o ator esteja presente como ser humano.

Minha pesquisa parte, então, da seguinte problemática: Quando nos referimos à criação orgânica e à organicidade na obra de Stanislávski estamos tratando da mesma questão a que se refere Grotowski em sua prática/escrita? Como trazer esse entendimento para a prática criativa de atrizes e atores na contemporaneidade? E, por fim, como a busca pela organicidade pode se traduzir em metodologias, exercícios, perguntas e caminhos na experiência pedagógica para a formação de um ator-criador?

Nesse momento, a pesquisa se encontra em fase inicial. Como parte prática da investigação, estou ministrando a disciplina Laboratório de Encenação I, junto ao Departamento de Direção Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O enfoque escolhido para a abordagem da disciplina está voltado para o Método de Análise Ativa e a criação de *études*, com o objetivo de realizar um estudo teórico-prático sobre o método de criação e de formação de artistas da cena que foi desenvolvido nos últimos anos da pesquisa laboratorial de Stanislávski. O Método de Análise Ativa, por se tratar de um processo de investigação artístico-pedagógica, que pode concretizar cenicamente qualquer manifestação artística independente de linguagem ou estilo, possibilita um terreno fértil para a experimentação prática acerca da criação orgânica.

Por entender que a busca pela organicidade e sua compreensão como potência criativa se refere não apenas aos atores e atrizes, e sim a todos os envolvidos nas artes da cena, a disciplina está sendo realizada com a presença de graduandos dos Cursos de Direção Teatral, Atuação Cênica, Licenciatura em Teatro e Cenografia e Indumentária.

Também como parte prática da pesquisa, estou ministrando, em colaboração com Tatiana Motta Lima, a disciplina Atuação Cênica IV, junto ao Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO. Essa disciplina está voltada para o aprofundamento das noções



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de jogo e escuta, de espontaneidade (vida) e estrutura, de ajustamento (adaptação), contato (relação) e, fundamentalmente, do trabalho sobre as ações físicas.

Em ambas as disciplinas, busco realizar uma experimentação pedagógica sobre metodologias que envolvem exercícios que trabalham com elementos como tempo-ritmo, relação, adaptação, imaginação, atenção cênica e libertação muscular, a fim de desenvolver e de potencializar a capacidade dos estudantes em realizar um processo de criação cênica vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, J. Teatro e Ritual. *In*: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. (orgs.). **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, SESC-SP, Perspectiva, 2010.

СМЕЛЯНСКИЙ, А. Профессия - артист. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т.2. Москва: Искусство, 1989, с.5-38. [SMELIANSKI, A. Profissão artista. *In*: STANISLÁVSKI, K. **Coletânea de obras em nove volumes**. V.2. Moscou: Iskusstvo, 1989a, p.5-38.]

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1989. Т.2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. [STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo**. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da perejivânie: O diário de um discípulo. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1989b. V.2.]

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1994. Т.6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917-1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896-1937. [STANISLÁVSKI, K. Parte 1. **Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias**: 1917-1938. Parte 2. Entrevistas e conversas: 1896-1937. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. V.6.]



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. **Собрание** сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1999. Т. 9. Письма: 1918-1938. [STANISLÁVSKI, K. **Cartas**: 1918-1938. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1999. V.9.]

MOTTA LIMA, T. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZALTRON, M. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o "sistema" de K. Stanislávski**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

KAUFFMANN, Sergio. Organismo perceptivo como plataforma de resistência. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; FAPERJ; skauffmanncosta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7246-7572>

RESUMO: Organismo Perceptivo e Plataforma de Resistência são noções que apoiam a reflexão sobre o trabalho desenvolvido com um grupo de mulheres trans no Presídio Masculino Evaristo de Moraes, no Rio de Janeiro, através do Projeto de Extensão Teatro na Prisão. A partir de oficinas de teatro regulares, com foco em práticas corporais, meditativas e de escrita criativa, compusemos cenas/performances que evidenciavam a condição da mulher trans encarcerada, suas demandas e o fracasso da performance de punição.

Palavras-chave: Percepção; Prisão; Corpo; Composição.

ABSTRACT: Perceptual Organism and Platform of Resistance are notions that support the work developed with a group of trans women in the Evaristo de Moraes Male Prison, in Rio de Janeiro, through the Theatre in Prison Project. In regular drama workshops, focusing on corporal practices, meditations and creative writing, we composed performances that highlighted the condition of incarcerated trans women, their demands and the failure of the performance of punishment.

Keywords: Perception; Prison; Body; Composition.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ORGANISMO PERCEPTIVO COMO PLATAFORMA DE RESISTÊNCIA

Sergio Kauffmann

Debruçar-se sobre as noções de perceptividade nos aproxima do sentido fundamental do fazer artístico. Afinal, não seria essa associação uma obviedade? A meu ver, o artista promove uma dinamização de aspectos sociais, políticos e estéticos na medida em que está consciente das possibilidades de deslocamento de pedaços de vida, alimentando-os conceitualmente a favor de algum debate. Essa noção de deslocamento está associada às particularidades do corpo em arte. Podemos, inclusive, notar certo vocabulário relacionado às observações dessas qualidades corporais, como: corpo extra-cotidiano; corpo subjétil; corpo expandido; corpo dilatado; ou organismo perceptivo. Deste modo, trabalhamos para refinar nossas percepções na arte e para além dela, sabendo das influências imediatas em nossos modos de vida (HADOT, 2014). Não me engajarei nas conceituações que aproximam percepção e arte, apesar de, ora ou outra, acabar evocando algumas referências fundamentais sobre o tema. Contudo, me interesso pelos percursos, influências e práticas que possibilitam aos artistas a elaboração desse vocabulário que reúne alguma perspectiva sobre a potencialidade da prática artística e os modos de percepção. A partir disso, destaco que a apresentação do conceito Organismo Perceptivo é um tensionamento entre as circunstâncias que o formaram e meu percurso artístico.

Organismo Perceptivo e Plataforma de Resistência, termos que compõem o título desse capítulo, foram destacados durante a leitura de uma entrevista da diretora Anne Bogart para o jornal *The Theatre Times*. A diretora falava sobre a estreia de seu novo trabalho, *Chess Match Nº1*, que tinha como ponto de partida a obra do músico John Cage, em especial a performance *Theatre Piece Nº1*, realizada em 1952 no Black Mountain College, conhecida por muitos como uma das forças impulsionadoras dos Happenings. Sem dar muitos detalhes sobre o espetáculo em si, Bogart fez reflexões sobre a influência de Cage na sua formação e ressaltou a relevância da arte como plataforma de resistência escolhida por ela para contrapor-se às violências da era Trump. Os conceitos apresentados pela diretora não possuem uma fundamentação específica, e ela os menciona sem apresentar citações que os localize em alguma teoria, pois o vocabulário apresentado é um modo de tradução de imbricações complexas de aspectos que constituem



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

o olhar da diretora sobre o papel da arte. Utilizo esses conceitos como pistas que podem me conduzir a um recorte desse emaranhado de saberes de Bogart, e, assim, identificar a afinidade das minhas proposições artísticas com suas ideias. A partir dessa perspectiva, começo a observar as especificidades do meu trabalho em Movimento e Composição e no trabalho desenvolvido na Penitenciária Evaristo de Moraes como possibilidade de refundar tais conceitos. Tanto em Movimento e Composição como no Presídio Evaristo de Moraes, o trabalho foi estruturado a partir de algumas influências fundamentais no meu percurso artístico, tais como: o trabalho com a companhia Os Bondrés, os caminhos para o corpo-máscara, em especial o trabalho com coro e corifeu; o Alfabeto do Corpo, pesquisa desenvolvida durante o intercâmbio com o professor visitante Giuliano Campo; as manipulações e a pesquisa de movimento através dos objetos e sons, práticas propostas pela professora Nara Keiserman. A partir dessas abordagens, gostaria de refletir sobre as especificidades das ações na prisão e na universidade. Interessa-me saber como essas proposições agem como força contrária a uma mentalidade embrutecedora, que tem afetado as instituições, o modo de produzir arte, e, obviamente, nossos modos de vida. Para esse trabalho, me dedicarei a pensar como esse contraponto é parte fundamental nas atividades realizadas no Presídio Masculino Evaristo de Moraes, com um grupo de mulheres trans encarceradas.

NEOLIBERALISMO, NECROPOLÍTICA E PRISÕES

Ao abordar a noção de Plataforma de Resistência, reconheço a necessidade de ressaltar algumas peculiaridades que compõem esse movimento embrutecedor do qual é necessário resistir, especialmente em relação ao contexto prisional no Brasil.

As implicações do regime neoliberal na contemporaneidade vão além das agendas econômicas e influenciam a maneira como nos consideramos sujeitos. A noção de liberdade, defendida por aqueles que almejam a redução do estado, poderá carregar certo paradoxo, uma vez que sujeitos sob a égide da racionalidade liberal estão "extremamente isolados e desprotegidos" (BROWN, 2018, p.7). A aparente liberdade tem relação com uma responsabilidade transferida do estado para o cidadão, atribuindo a ele a responsabilidade por uma saúde coletiva e, portanto, condicionando-o a um sacrifício em prol de um bem nacional. Acrescento a isso o que a autora define como "economização", um processo em que o sujeito humano adere à uma lógica atribuída à gestão econômica que define e rege seu modo de vida.

Nossos modos de vida são conduzidos sem que percebamos, e a influência neoliberal age com invisibilidade - em uma aparente democracia. A análise apresentada por Brown tem grande



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

relação com a movimentação política brasileira dos últimos anos, onde setores da sociedade se colocam a serviço de um regime de poder que afeta as artes e intensifica a violência dentro do sistema penitenciário.

Ao longo dos anos, Michel Foucault colaborou para a compreensão de elementos que compõem as dinâmicas de poder e foi uma importante referência na elaboração filosófica acerca das características das instituições, suas formas de punição e cerceamento dos corpos, e os modos de assujeitamento. A partir de sua noção de *Biopoder*, analisarei os caminhos apresentados por Achille Mbembe (2016) e Peter Pál Pelbart (2007), já que ambos aludem a Foucault em seus estudos sobre poder e política.

Foucault estabelece uma diferença entre *Biopoder* e *Regime de Soberania*. Neste último, o *fazer matar e deixar viver* é a força regente, transferindo toda a decisão sobre a vida de outrem para o soberano, que, segundo Pelbart, ao decidir pela morte, a concretizava de modo espetacular (PELBART, 2007, p.59). Já em *Biopoder*, o poder responsabiliza-se por gerir a vida em diversos aspectos, sob a lógica da vigilância, priorizando o *fazer viver* e colocando a morte em segundo plano, destituída de seu papel ritualístico, condicionando-a ao anonimato. A mudança de paradigma nesse exemplo, portanto, pode ser resumida em *fazer viver e deixar morrer*. Mbembe cunhou o conceito *Necropolítica* a partir da lógica de poder que opera em *deixar morrer*, retomando características da soberania - quando o poder de escolher quem deve morrer retorna sob a forma de uma urgência fabricada. O autor, desdobrando o conceito de *Biopoder*, define estratégias de poder vigentes na contemporaneidade que dão a alguns o direito de escolher quem deve viver e quem deve morrer. É a partir desse ponto que facilmente estabelecemos conexões entre as formulações feitas por Mbembe e as operações sociais complexas do Brasil. O Racismo Estrutural é um exemplo preciso dessa dinâmica; uma violência sistemática contra a população negra e pobre em muitas instâncias da sociedade e suas instituições. Mbembe trata de *Biopoder* levando em conta outros dois conceitos: estado de Exceção e estado de Sítio. A esse respeito, o autor declara:

Examino essas trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. (MBEMBE, 2016,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

p.128)

Associar a definição apresentada acima com o contexto político atual não é uma tarefa difícil. A escolha dos corpos destinados à morte e a preparação de determinadas circunstâncias para que tais mortes se justifiquem se assemelham à ânsia social recente pelo "velho direito soberano de morte" (MBEMBE, 2016, p.128), aparente em jargões comuns como: "Bandido bom é bandido morto."

A eleição de Jair Bolsonaro contém as características apresentadas por Mbembe (2016) como caminho para compreensão do biopoder foucaultiano, onde o estado de exceção e o estado de sítio apresentam a base normativa do direito de matar. O presidente eleito, intitulando-se inimigo da violência, a transforma em alegoria e utiliza-a - assim como foi feito para demonizar o Partido dos Trabalhadores e uma suposta ameaça comunista - de forma similar às características apresentadas por Mbembe sobre a construção do *inimigo ficcional*, quando somos conduzidos a um estágio onde as ações do governo serão sempre justificadas por uma condição ficcional.

Brown refere-se à influência da mentalidade econômica neoliberal na constituição política e social do sujeito, levando-o a comprometer-se com a ordem econômica nacional, como um responsável, compreensivo com os sacrifícios que precisa ser feito para um triunfo geral e nacional. Neste sentido, *deixar morrer* pode ter vínculos com essa perspectiva, justamente porque trata de corpos que não são úteis às dinâmicas estruturantes do neoliberalismo ou, como reiterado por Brown, porque pode conduzi-los a "um sacrifício voluntarioso até o ponto da morte" (BROWN, 2018, p. 47). A perversão neoliberal conduz o modo de vida dos sujeitos econômicos e também retira a possibilidade de vida, expondo à morte os que não se adequam às suas dinâmicas. A prisão é uma instituição símbolo das operações de um regime de morte, onde os tratamentos às pessoas encarceradas têm relação com sua inutilidade como sujeitos econômicos e, além disso, predomina a ideia de que o encarceramento é um desacordo com os princípios da moralidade, seja com pequenos ou grandes conseqüências no meio social e independente das narrativas que configuram o crime cometido. Desse modo, analisar os encontros realizados através do Projeto de Extensão Teatro na Prisão pode evidenciar o contraponto que suas ações promovem em relação ao regime de poder operante.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O TRABALHO NAS PRISÕES

Alguns procedimentos associados às metodologias relatadas no início desse texto estão sendo utilizados no processo desenvolvido na Penitenciária Evaristo de Moraes. O objetivo do trabalho é construir uma atmosfera favorável à investigação e consciência corporal, encontrando maneiras de expor a fragilidade da instituição prisional, interrompendo a rotina exposta e seus impactos (MCAVINCHY, 2011, p.67). Em nossa atuação, valorizamos práticas meditativas, respirações conduzidas e atividades que ressaltem a experiência do silêncio como elemento fundamental do trabalho (LE BRETON, 2017), com o intuito de intensificarmos a percepção de um espaço-tempo que age em oposição à performance de punição – que anula qualquer subjetividade – característica das instituições prisionais.

A influência da pesquisa desenvolvida pela professora Luiza Leite (UFRJ) na disciplina intitulada *por uma escrita da suficiência*, colaborou para que aproximássemos a noção de Organismo Perceptivo dos procedimentos apresentados durante seu curso. *Escrita Situada* é o nome dado a uma prática de escrita sensível em que os estímulos para a criação estão no agora. A partir disso, propusemos diversos procedimentos/jogos que possibilitaram uma associação entre a composição textual e suas possibilidades na cena. Produzimos textos que se relacionavam com uma qualidade corpórea criativa construída e, espontaneamente, trabalhamos sobre demandas e temas importantes para as mulheres trans encarceradas. A pesquisa nos conduziu a composições sobre o feminino – as estratégias de sobrevivência do feminino nas prisões masculinas –, os processos de hormonização, e os direitos das mulheres trans dentro e fora do cárcere. Apoiados nisso, trabalhamos com imagens de salões de beleza – um ambiente muito comum para a maioria delas –, e construímos possibilidades de cenas/performances nessa atmosfera. Algumas dessas estruturas cênicas partiram das seguintes provocações: “coreografias a partir do uso de objetos, fotos de salões antigos e procedimentos estéticos”; “como montar uma travesti?”; “a história do meu nome social”; “as histórias por trás das fotos de salões antigos”. O modo de composição que escolhemos – e os temas – agem como ato de resistência contra os discursos dominantes que afetam os corpos trans.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Wendy. **Cidadania sacrificial**: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

BOGART, Anne. A conversation with Anne Bogart: I'm absolutely certain that certainty is *bad*. **The Theatre Times**, Online, 2017. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/conversation-anne-bogart-im-absolutely-certain-certainty-bad/>. Acesso em 20 ago. 2019.

HADOT, Pierre. **Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga**. São Paulo: Realizações, 2014.

LE BRETON, David. Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia política. **Diário de Sevilla**, 2017. http://www.diariodesevilla.es/ocio/Guardar-silencio-caminar-resistencia-politica_0_1183081790.html Acesso em: 22 jul. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. **Arte & Ensaios**, [S.l.], n. 32, mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MCAVINCHEY, Caoimhe. **Theatre and Prison**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

PELBART, P. (2007). Biopolítica. **Sala Preta**, V. 7, p. 57-66.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

BARROSO, Tomaz. *A Preparação do Improvisador: Um estudo sobre vertentes de preparo do ator-improvisador para espetáculos de improvisação.* PPGAC UNIRIO; HHTA; Mestrado Acadêmico; Paulo Merísio; CAPES; pereiratomaz92@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0651-6430>.

RESUMO: A presente pesquisa possui como objeto o preparo do ator-improvisador para espetáculos de improvisação teatral. Como forma de abordar o tema, a pesquisa utiliza como estudo de caso a Cia. Baby Pedra & o Alicate, do Rio de Janeiro. A partir das influências teórico-metodológicas que embasam a companhia, busca-se realizar um estudo crítico e comparativo acerca de diferentes linhas teórico-metodológicas de autores e escolas de improvisação teatral, assim como realizar um breve histórico tanto dos autores e escolas mencionados, assim como da própria companhia em questão. De modo a realizar a pesquisa, o projeto conta com um trabalho investigativo que se pauta em livros, artigos acadêmicos, artigos jornalísticos, dissertações, teses, entrevistas, registros fotográficos e registros audiovisuais. Até o momento atual da pesquisa, certos pontos se destacam no processo: em primeiro lugar, a necessidade da delimitação do campo em questão buscando especificar de que improvisação teatral está se tratando o projeto; em segundo, a constatação de que mesmo que haja uma circunscrição da improvisação teatral em questão, existem diversos paradigmas e modos de preparo do ator-improvisador; e por último, o surgimento de uma percepção do potencial desse tipo de teatro diante da atual crise econômica que atravessa o Brasil.

Palavras-chave: Improvisação Teatral; Baby Pedra & o Alicate; Ator-Improvisador; Metodologia; Teoria.

ABSTRACT: The current research has as its object the preparation of the actor-improviser regarding improvisational theatre spectacles. As a way of approaching the object, the research will use as a case study the company 'Baby Pedra & o Alicate', from Rio de Janeiro. Through the theoretical and methodological influences that support the company, the research aims to realize a critical and comparative study about the different theoretical and methodological lines of schools and authors of improvisational theatre, as well as a brief historical about the authors, schools and the company. As a means of realizing the research, the project utilizes books, academic articles, journalistic articles, dissertations, theses, interviews, photographic records and video records as source materials for investigative work. As of the current state of research, certain points stand out in the process: firstly, the need to delimitate the field in question in an attempt to specify what type of improvisational theatre the project is referring to; secondly, the realization that even if a delimitation happens, there are still many paradigms and ways to prepare the actor-improviser for improvisational theatre spectacles; and lastly, there is a growing perception in regards of the potential of this type of theatre in face of the current economic crisis which Brazil is going through.

Keywords: Improvisational Theatre; Baby Pedra & o Alicate; Actor-improviser; Methodology; Theory.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A PREPARAÇÃO DO IMPROVISADOR: UM ESTUDO SOBRE VERTENTES DE PREPARO DO ATOR-IMPROVISADOR PARA ESPETÁCULOS DE IMPROVISÇÃO

Tomaz Barroso

Tal como foi apontado no resumo, esta pesquisa, iniciada em agosto de 2018 com previsão de término em agosto de 2020, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, possui como objeto a ser pesquisado o preparo do ator-improvisador para espetáculos de improvisação teatral.

Logo de início, é importante fazer algumas observações, frutos desse primeiro ano de investigações, acerca do objeto pesquisado. Primeiramente, Mariana Lima Muniz, em sua tese de doutorado (2005), defende que as práticas de improvisação seguiram três principais vertentes no século XX: como formação do ator, na construção de espetáculos e como espetáculo. O enfoque deste projeto é a preparação do ator-improvisador na terceira vertente mencionada. Sobre ela, Muniz escreveu:

Trata-se da improvisação que é praticada diante do público, a partir de roteiros preestabelecidos ou não, que tem no encontro entre artistas e espectadores o momento máximo da criação e que se desfaz assim que é concebida. Pode ser praticada de diversas maneiras com objetivos igualmente diversos. Possui grande repercussão na sociedade contemporânea nos diferentes contextos nos quais se costuma ser trabalhada: no teatro, na televisão e na internet, como manifestação artística e de diversão; na terapia ou no trabalho grupal, como forma de aproximação entre as pessoas e compartilhamento de experiências a partir da estética teatral; e na organização de comunidades e intermediação de conflitos, teatralmente (MUNIZ, 2005, p. 31-32).

Ainda que os espetáculos de improvisação possam ser realizados em outros espaços fora de teatros, a Cia. Baby Pedra & o Alicate, assim como os autores e escolas investigados nessa dissertação, concebe suas apresentações dentro de um espaço projetado para apresentações teatrais. Outra particularidade é a dinâmica entre a plateia e os improvisadores: a primeira fornece sugestões que irão inspirar as cenas improvisadas.

Em segundo lugar, busca-se utilizar o termo 'ator-improvisador' utilizado por Muniz em



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

razão de sua especificidade, pois a improvisação é um estilo de teatro, e logo quem está no palco nesse tipo de espetáculo está como ator, porém trata-se de um ator realizando um tipo específico de teatro que possui um trabalho de preparação diferente em relação a outros tipos de atores em outros espetáculos.

Terceiro, apesar de haver pontos comuns entre as diferentes escolas e autores de improvisação teatral, é seguro afirmar que existe mais de uma linha teórico-metodológica para este fim, além de haver uma pluralidade de objetivos e concepções sobre como deve ser um espetáculo de improvisação teatral. Isso se traduz em distinções e ênfases nos processos de preparo desse tipo de ator.

A escolha de teorias e metodologias de determinadas escolas e autores de improvisação teatral se deu a partir de suas influências no estudo de caso da dissertação. A Cia. Baby Pedra & o Alicate foi fundada em 2011 por integrantes que já praticavam improvisação teatral anteriormente a formação da companhia, e sua trajetória é marcada por muitas influências, como Keith Johnstone, Omar Argentino, José Luis Saldaña, Gustavo Miranda, a companhia *Upright Citizens Brigade*, Daniel Nascimento, entre outras.

O critério principal que foi utilizado para selecionar alguns destes tantos autores e escolas foi a estruturação teórico-metodológica de saberes sobre improvisação. Keith Johnstone (1933 -), Omar Argentino (1970 -) e o *Upright Citizens Brigade* (1996 -) realizaram isso através da escrita de livros (além de ministrarem aulas e workshops frequentemente). Del P.Close (1934 - 1999) também foi incluído na pesquisa por ter realizado este trabalho de estruturação por meio de um livro, e pela grande influência que teve no cenário de improvisação no Estados Unidos, incluindo o *Upright Citizens Brigade*.

Os trabalhos acadêmicos sobre improvisação teatral, tal como ela é abordada na pesquisa, vêm crescendo nos últimos anos, apesar de ainda não serem muito numerosos. Conta-se a tese de doutorado de Mariana Muniz (2005), a dissertação de mestrado (2005) e a tese de doutorado (2010) de Vera Achatkin, a dissertação de Luana Proença (2013) e a dissertação de Brenno Jadvas (2015). A maioria delas foi desenvolvida em universidades do sudeste do país (USP e UFU). Com isto, há muitas possibilidades sobre o que se pesquisar acerca do assunto em questão, apesar de todos os trabalhos acadêmicos mencionados abordarem o Impro de Keith Johnstone.

A presente dissertação tem como objetivos apresentar as linhas teórico-metodológicas de Omar Argentino, do *Upright Citizens Brigade*, Del P.Close assim como a de Keith Johnstone, neste último caso, tentando explorar aspectos de sua obra que ainda não tenham sido desenvolvidos no âmbito acadêmico pelas outras dissertações e teses que o trabalharam. Essa particularidade do interesse dirigido para o autor está sendo atualmente investigada justamente para se



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

averiguar em que pontos ele pode ser trabalhado na pesquisa de maneira inédita. Quanto aos outros três, até o presente momento não há notícia de nenhum trabalho desenvolvido sobre eles em âmbito nacional, de modo que há muita abertura para que sejam apresentados e pensados de forma crítica e comparativa.

O estado atual de escrita da dissertação se encontra focada na apresentação e em pensar criticamente a história, a teoria e a metodologia do *Upright Citizens Brigade* na preparação do ator-improvisador denominado pela companhia apenas como *improviser* (improvisador). Tive contato com o manual deles, o *The Upright Citizens Brigade Comedy Improvisation Manual*, através da indicação de um professor de improvisação teatral, José Guilherme Vasconcelos.

Amy Poehler, Ian Roberts, Matt Besser e Matt Walsh fundaram o teatro *Upright Citizens Brigade* (UCB) na cidade de Nova Iorque em 1999. Os autores do manual (Matt Besser, Matt Walsh e Ian Roberts) também são fundadores do *Upright Citizens Brigade Improv and Sketch Comedy Training Center*, a primeira escola de comédia certificada como membro da *National Association of Schools of Theater*, e até o ano de 2013 como tendo o único programa certificado de treinamento em improvisação do país. Muitos alunos da escola viraram atores, diretores e roteiristas nos campos do teatro, televisão e filmes.

Seus membros tinham em comum o contato com a improvisação através Del P. Close, em Chicago, no ano de 1991. Antes de fundarem o UCB, existiram como um coletivo que se apresentava em lugares diferentes e que teve um elenco que sofreu mudanças ao longo do tempo.

Segundo uma matéria do *The New York Times* de 2014, escrita por Jason Zinoman, sobre a companhia ("*Get the laughs, but follow the rules*"), a origem da popularidade da improvisação teatral cômica nos Estados Unidos pode ser traçada em 1999, quando o *Upright Citizens Brigade* (UCB) abriu seu primeiro teatro. Neste ano, não havia palcos dedicados à improvisação teatral com ênfase na comédia em Nova Iorque. Hoje em dia, existem mais de dez, entre eles alguns dedicados ao ensino infantil de improvisação. Com uma escola fervilhante, que até 2014 contava com dois mil e quinhentos alunos inscritos ajudando a assegurar que tenham material para suas produções de sucesso, o UCB, possui ex-alunos notáveis que fazem participações de peso em programas americanos como *Broad City* e *Saturday Night Live*, e se tornou um dos nomes mais influentes de improvisação teatral nos Estados Unidos hoje em dia.

Logo no início do manual, os autores esclarecem que estão escrevendo sobre improvisação cômica. O objetivo das cenas improvisadas tal como são concebidas pela companhia é de se chegar ao humor. E para isso, desenvolveram uma teoria do humor. De acordo com o livro, uma



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

das formas de trabalhar o desenvolvimento cômico de uma cena improvisada é através de um elemento incomum que apareça nela.

De modo que esse elemento incomum se evidencie, é preciso que a cena tenha um começo 'despretensioso' no sentido humorístico, tendo os atores-improvisadores como objetivo nesse momento inicial estabelecer o que denominam *base reality*, que pode ser entendida como a plataforma de uma cena improvisada que deve apresentar norteadores que permitam aos improvisadores (e a plateia) entender o que se passa em cena, identificando quem são as personagens, onde estão e o que estão fazendo.

Para que a plataforma de uma cena seja bem estabelecida e clara, os atores-improvisadores precisam lançar mão de um princípio que parece ser uma constante em todas as metodologias de improvisação: "Sim, e...". Esse princípio envolve em sua primeira parte (o "Sim") concordar com a informação que está sendo proposta pelo companheiro de cena. A segunda parte ("e") se refere ao acréscimo de informação, de preferência buscando uma relação com o que fora anteriormente dito. "Sim, e..." é uma espécie de subtexto utilizado em improvisação teatral, pois os improvisadores não utilizam essa expressão no sentido literal, mas como uma operação tácita que permite que eles se situem.

Em um dado momento, enquanto os improvisadores estão no processo de "Sim, e..." algo naturalmente vai se destacar, e nesse sentido os improvisadores não devem se pressionar para que isso aconteça. Vai haver alguma coisa, que vai de alguma maneira quebrar a expectativa diante do que está acontecendo em cena. A para que isso ocorra, são necessárias duas coisas: primeiro, que os improvisadores se comprometam a construir a plataforma da maneira mais verossímil possível, dentro da realidade da cena. Então qualquer tipo gênero de cena é possível, desde cenas realistas até contos de fadas. O que importa é o comprometimento com a realidade que está sendo criada. Em segundo, é preciso que os atores-improvisadores identifiquem o elemento incomum quando ele aparecer, e isso se dará na forma de quebra de expectativa.

A título de exemplo, vamos supor que uma cena improvisada se passe no consultório de um dentista. Os improvisadores chegam também ao acordo de que estão interpretando um paciente e um dentista, e esse chega se queixando de dor de dente. O dentista então começa a examinar o paciente e procura elaborar como será a melhor maneira de lidar com essa questão. Até o momento tem-se a plataforma e nada fora do esperado que poderia acontecer em uma consulta ao dentista ocorre. Os improvisadores conseguiram estabelecer em termos claros o que está ocorrendo em cena. No entanto, a partir do momento em que o dentista sugere anestésiar o paciente com um tijolo, temos um elemento incomum que salta aos olhos.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A partir desse momento, os improvisadores têm em mãos em uma situação com potencial cômico que deve ser explorada a partir do uso de dois outros princípios: “Se, então...” e “Se, por que...?”. Do mesmo modo que “Sim, e...”, estes são subtextos do improvisador que irão auxiliá-lo a explorar e criar o padrão cômico de uma cena (“Se, então...”), assim como buscar fundamentá-lo em alguma lógica ou filosofia (“Se, por que...?”). Assim, constitui-se o Jogo de Cena (“*Game of the Scene*”) que é a matriz de onde deriva o humor de uma cena.

Dado o sucesso da companhia nos EUA, é evidente que a sua metodologia, exposta de maneira bastante simplificada com o fim de atender as exigências da inscrição no colóquio, atinge os seu objetivo de criação de cenas improvisadas voltadas para a comicidade. No entanto, a pesquisa tem uma ênfase crítica e identifica a partir de leituras e reflexões que o aspecto improvisado nesse caso se dá até certo ponto, pois existe uma estrutura clara subjacente que a metodologia apresenta. E como ponto problemático, o manual tem um discurso prescritivo e por vezes autoritário sobre como se deve improvisar. Porém, a eficácia do manual existe para além do ambiente cultural em que foi concebido, pois tanto a Cia. Baby Pedra & o Alicate se utiliza de forma bem-sucedida (em matéria de humor) dos ensinamentos do manual, assim como eu também, como ator-improvisador que já fiz parte de companhias de improvisação, e vi resultados bem concretos na apresentação de espetáculos após o contato com o livro.

Termino o texto com uma citação que resume bem do que se trata estar na condição de ator-improvisador:

According to Del Close, to be an improviser, one must be a juggler. Improvisers have to be actors, directors, and editors all at once. You are handling all of these skills simultaneously and you must also have a sense of where your scene could be going. (BESSER, WALSH e ROBERTS, 2013, p. 60)¹

1 Segundo Del Close, para ser um improvisador, é preciso ser um malabarista. Os improvisadores devem ser atores, diretores e editores ao mesmo tempo. Você está lidando com todas essas habilidades simultaneamente e também deve ter uma noção de para onde sua cena irá. (BESSER, WALSH e ROBERTS, 2013, p. 60)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSER, Matt; ROBERTS, Ian; WALSH, Matt. **The Upright Citizens Brigade Comedy Improvisation Manual**. Comedy Council of Nicea LLC. 2013.

Lima, M. **Improvisação como espetáculo** – Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. 1 Ed. Minas Gerais: UFMG, 2015.

ZINOMAN, Jason. **Get the Laughs, but Follow the Rules**. 2014, Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/02/23/arts/upright-citizens-brigade-writes-its-book-on-improv.html?_r=0>. Acesso em: 29 de ago. 2019.

MESA

PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS E PROCESSOS CÊNICOS EM EDUCAÇÃO

TEMAS DINÂMICOS DE TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO SEGUNDO
O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO

Adriana Bonfatti

CAMINHOS DECOLONIAIS NO CHÃO DA ESCOLA: O DIÁLOGO ENTRE O
TEATRO E A POESIA FALADA NA SUBJETIVIDADE FEMININA

Andreia Salgado

A INTELIGÊNCIA TÉCNICO-POÉTICA DO MÉTODO PILATES

Bárbara Santos

FALE SOBRE MIM – TEATRO E AUTOFICÇÃO NA ESCOLA

Luiza Rangel

PLANO DE INFILTRAÇÕES NA ESCOLA: UMA ANÁLISE DE ATUAÇÃO
DOCENTE EM TEATRO NO CAMPUS CAMPOS CENTRO IFFLUMINENSE

Maria de Carvalho

ALQUIMIA TEATRAL: ALTERIDADE E CIRCULAÇÃO AFETIVA COMO
RITUAL DE CUIDADO DE SI NO ACONTECIMENTO TEATRAL

Mariana Crochemore



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

BONFATTI, Adriana. Temas Dinâmicos de Transformação do Movimento Segundo o Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado; Ricardo Kosovski; adribonfatti@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4040-6174>

RESUMO: O “Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento” é um sistema teoricamente complexo e poético cujo conjunto de teorias, princípios e terminologia formam hoje vias de acesso à descrição, criação, experimentação, análise e registro do movimento humano. O presente texto propõe apresentar algumas perspectivas sobre o entendimento dos quatro principais temas que constituem este sistema: a relação entre Função e Expressão, o ritmo de Ação e Recuperação, a interação entre Interno e Externo e a Mobilidade e Estabilidade. Os temas são aqui abordados e percebidos não como opostos, mas em sua relação dinâmica, como impulsionadores de transformações, como um fluxo ininterrupto e um processo *continuum* que mantém o corpo vivo na efemeridade do movimento.

Palavras-chave: Análise Laban/Bartenieff; Função/Expressão; Ação/Recuperação; Interno/Externo; Mobilidade/Estabilidade

ABSTRACTS: The “Laban/Bartenieff Movement Analysis System” is a theoretically complex and poetic system whose set of theories, principles and terminology today form pathways for access to the description, creation, experimentation, analysis and recording of human movement. This paper proposes to present some perspectives an understanding of the four main themes that constitute this system: the relation between Function and Expression, the rhythm of Action and Recovery, the interaction between Internal and External and Mobility and Stability. The themes here are approached and perceived not as opposites, but in their dynamic relationship, as drivers of transformations, as an uninterrupted flow and a *continuum* process that keeps the body alive in the ephemeral of of movement.

Keywords: Laban/Bartenieff Analysis; Function-Expression; Exertion-Recuperation; Inner-Outer; Mobility-Estability



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

TEMAS DINÂMICOS DE TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO SEGUNDO O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DO MOVIMENTO

Adriana Bonfatti

O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento¹ é um sistema teoricamente complexo e poético criado e desenvolvido a partir do trabalho de Rudolf Laban² [1879-1958] e Irmgard Bartenieff³ [1900- 1981] cujas teorias, princípios e extensa terminologia tornaram possível acessar a descrição, criação, experimentação, análise e registro do movimento humano.

Criado inicialmente por Rudolf Laban e posteriormente expandido pelo trabalho de Irmgard Bartenieff, este sistema aborda componentes funcionais, expressivos e comunicativos do movimento, se apresentando hoje como "um sistema aberto a diferentes interpretações, reconstruções e experiências, pois entende que uma descrição, por mais que se aproxime do objeto real, não consegue dar conta da sua totalidade"(MIRANDA, 2018). Laban baseou suas teorias de movimento em quatro temas principais que hoje abarcam todo Sistema L/B: a relação entre Função e Expressão, o ritmo de Ação e Recuperação, a interação entre Interno e Externo e a Mobilidade e Estabilidade como um caminho para manter o movimento vivo.

Este temas soam a princípio como opostos, mas de fato são um *continuum* em movimento que "constantemente influenciam e transformam um ao outro, numa dinâmica representada pela "Banda de Moebius" (FERNANDES,2002, p.247).

1 Daqui para frente Sistema L/B.

2 Rudolf Laban, dançarino, coreógrafo e artista plástico; considerado o maior teórico da dança do século XX e "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação

3 Irmgard Bartenieff foi aluna de Laban. Pioneira na disseminação nos EUA da pesquisa labaniana sobre o movimento. Especializou-se na área de terapia corporal, onde construiu uma sólida carreira atrelada a seu conhecimento transdisciplinar em dança, antropologia, psicologia, fisioterapia, Labanotation entre outros.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO



Imagem 1- Banda de Moebius .

Fonte: https://www.google.com/search?q=banda+de+Moebius&client=safari&rls=en&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi7uYrew4fkAhWILkGHT-xCvcQ_AUIESgB&biw=1244&bih=587#imgsrc=YWEcjU6gIEUSCM: Acesso 16/08/2019

Esta figura geométrica tridimensional, citada e descrita por Laban como “Leminscate”, é fundamental para a compreensão e inter-relação dos conceitos labanianos pois elimina oposições e dualidades. Deixa de lado percursos e perspectivas unilaterais e propõe o estudo, a observação e a experiência do movimento a partir de constelações entrelaçadas das categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço⁴, promovendo assim a percepção da continuidade e transição, como é atributo do próprio movimento.

Portanto, ao abordar os temas principais que abrangem o Sistema L/B, não podemos perder de vista o caráter móvel, o entrelaçamento na relação das palavras designadas e a complexidade inerente ao estudo do movimento.

“Função-Expressão” (*Function-Expression*)

Função/Expressão é um tema de movimento que relaciona aspectos funcionais das



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

estruturas corporais à suas habilidades expressivas. (FERNANDES, 2002, p.249). A Função pode ser entendida como o aspecto “do movimento que pode ser analisado cientificamente, aquele que é quantificável”, o corpo e as partes do corpo que estão mais enfatizados em um movimento. Já a Expressão estaria relacionada ao aspecto da “externalização” de nossa subjetividade, aos aspectos comunicativos e comportamentais, ao “como” este corpo está se expressando, ao “por quê”, quais as motivações intrínsecas na expressão do movimento (STUDD, 2013, p.19).

Karen Bradley (CMA)⁵ destaca a existência na cultura contemporânea ocidental de uma supervalorização do movimento funcional (alusivo ao cumprimento de tarefas) sobre o movimento expressivo e comunicativo comportamental. (2009, p.90)

O ponto de vista da autora pode nos trazer duas questões: primeiro, um ritmo de vida imposto por um sistema econômico onde no trabalho, “as qualidades são preteridas em favor das quantidades, ou, o valor de troca [do trabalho] substitui o valor de uso (...) e [com isto] o corpo se desvincula do ‘mundo vivido’ (...) transformando-se em meros números nos gráficos e cálculos percentuais” (DUARTE JÚNIOR, 1994, p.17-18). Há aqui uma alienação do corpo enquanto expressão e o que importa é a sua capacidade de ser produtor de mercadorias. A segunda questão, de alguma maneira relacionada a primeira, é o ritmo da vida no séc. XXI, a urgência do cotidiano, onde a habilidade e a eficiência corporal são enaltecidas para que possam ser cumpridas as inúmeras tarefas exprimidas nas 24 horas do dia.

Bartenieff trata do referido tema quando destaca que as “relações anatômicas e espaciais [do movimento] criam sequências rítmicas de esforço associadas *concomitantemente* a aspectos emocionais e [ênfatisa] que *o corpo em movimento não é um símbolo para expressão, ele é a expressão*”(apud Hackney 1998, p.45). (Grifo meu). Em uma reflexão afim, Merleau-Ponty ao escrever sobre o sentido do gesto, aponta que “não percebe a cólera ou a ameaça da cólera como um fato psíquico escondido atrás do gesto”, ele lê a cólera no gesto, o gesto não o faz pensar na cólera, ele é a própria cólera (2018, p.251)

Para Regina Miranda (CMA), as possíveis diferenças hierárquicas entre Função e Expressão devem ser desencorajadas.

“Muitas vezes a expressão se apresenta como mais “nobre” do que a função”, mas na realidade percebemos uma “*necessidade animada de vida*” nas ações

5 CMA. Certified Movement Analyst. Profissional qualificado e certificado pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (Nova York). Um CMA tem uma compreensão refinada dos padrões de movimento na perspectiva do Laban Movement Analysis e das categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

cotidianas e funcionais consideradas “simples”, como levantar, sentar ou caminhar. Da mesma maneira, movimentos de respirar, gesticular, que são a princípio considerados *funcionais*, na realidade são essenciais para “a homeostase psicofísica, que inclui a sobrevivência dos sonhos e utopias, ou seja, daquilo que nos constitui como seres humanos para além das nossas conjugações anatômicas – para que aquilo que, em estudos do movimento, chamamos de corporeidade (MIRANDA,2018, p.42).

Entendemos então que potencializar não só o movimento do corpo mas a vida em si inclui instigar seus aspectos “qualitativos e quantitativos”, prezando as relações e não hierarquias entre os movimentos Funcionais e Expressivos.

Ação-Recuperação (Exertion-Recuperation)

Laban aponta a Ação e a Recuperação como *ritmo* existente no movimento nas atividades do ser humano. Este ritmo pode ser observado nos movimentos que aparecem na relações de uma pessoa com outra, com objetos ou da pessoa com partes do próprio corpo. Segundo ele as mudanças corporais seguem um certo padrão rítmico de “(a) preparação, (b) o contato propriamente dito (c) relaxamento”(LABAN,1971, p.73).

Segundo Carol-Lynne Moore (CMA) esta variação rítmica é necessária porque “não somos máquinas (...), não podemos repetir um movimento infinitamente sem que haja alguma mudança rítmica”. Em contextos onde o movimento esteja em questão, há sempre este ciclo de preparação, seguida por um fase de ação (*effortfull*) e finalizando com alguma forma de recuperação. (MOORE,2014, p.84).

Entendemos esta “finalização”, este “relaxamento” não como uma parada, mas uma fase de mudança de ritmo para que o corpo possa se revigorar e se manter em movimento com vitalidade. Em um contexto micro este ritmo pode ser observado nos segundos do movimento de um lenhador. Ele suspende forte o machado, ao chegar no alto libera momentaneamente o seu fluxo para em seguida durante a descida ativar imediatamente sua força muscular. Em um contexto macro, podemos observar o ritmo anual entre os períodos de férias e de trabalho. As férias são necessárias após um ano intensivo de trabalho. As mudanças de ritmo são fundamentais para que possamos “ganhar forças” e continuarmos em movimento.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Hackney (CMA) destaca que em nossa cultura somos “erroneamente treinados” a pensar a recuperação como um “colapso corporal” e não como possibilidade de uma recuperação em/ através do movimento. (HACKNEY,1998, p.46-47). É o nosso conhecido “se jogar na cama” ou “se jogar no sofá” após uma atividade ou um dia estafante. Uma pessoa que trabalha sentada o dia inteiro diante de um computador, dificilmente se recupera desta atividade indo ao cinema ou vendo televisão, pois as questões corporais intrínsecas são as mesmas em ambas situações. A recuperação poderia se dar através de uma caminhada em um espaço aberto, onde seria possível mudar o foco de atenção e a organização corporal.

Não há uma maneira “certa” para se recuperar de uma Ação e quando saímos do contexto das ações cotidianas e do trabalho percebemos melhor o quanto este processo é individual. É importante nos conhecermos para não entrarmos em *stress* ou exaustão e consigamos viver com qualidade e em movimento. (HACKNEY,1998,p.47). O ritmo da Ação-Recuperação é um processo ativo e necessário para nos manter vivos.

Interno-Externo (Inner-Outer)

Para a autora Ciane Fernandes (CMA) o tema Interno-Externo é abordado no Sistema L/B como a “dinâmica relação entre o universo interno do indivíduo (Corpo, sensações, imagens, experiências, etc) e o externo (Espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sócio-políticos, etc) em recíproca influência, alteração e redefinição (2002, p.247)

Neste sentido, nossos impulsos internos se expressam na forma externa como tentativa, necessidade e desejo por construções de relações com o mundo. E o mundo externo que nos envolve retorna influenciando nossa experiência interna. “Externo reflete o Interno e o interno reflete o Externo. O mundo é significativo” (HACKNEY,1998,p.44).

Hackney nos chama atenção para alguns campos de trabalho com diferentes objetivos: a medicina esportiva como um lugar majoritariamente voltado para “funcionalidade do corpo”; as linhas de psicoterapia e psiquiatria como estando mais envolvidas com as conexões internas; e a existência, mesmo nas *performing arts*, de inúmeros treinamentos corporais dedicados à externalização da expressividade do corpo.

O fato é que, mesmo reconhecendo que em alguns momentos é necessário ter como foco a proposição de uma das abordagens acima, não podemos deixar de observar que em



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

cada uma delas o corpo é percebido de maneira mais compartimentada.

Na proposta do Sistema L/B como um todo, o que está em jogo é “uma ação combinada, Interno e Externo atuando em reciprocidade numa relação viva onde existe uma co-criatividade (HACKNEY,1998,p.36) como um processo de transformação autoral e em movimento.

Mobilidade-Estabilidade (Mobility-Stability)

Para Laban o espaço é dinâmico, é o “solo fértil onde o movimento floresce. O movimento é a vida do espaço. O espaço morto não existe porque não existe espaço sem movimento nem movimento sem espaço. Todo movimento é uma transformação eterna (...). Estabilidade e mobilidade se alternam infinitamente”. (LABAN, 2003, p.173)

A Estabilidade do corpo em movimento não está relacionada à uma imobilidade absoluta, mas sim ao equilíbrio, percebido por Laban como um “repouso relativo e temporário”. Já a mobilidade corporal, o movimento constante, leva ao que ele chamou de “perda temporária de equilíbrio” (LABAN, 2003, p.173). É através do movimento, do entrelaçamento do corpo com/ no espaço que ambos se afirmam como existência.

Nesta perspectiva o movimento é uma relação constante entre equilíbrios e desequilíbrios “temporários, momentâneos, onde elementos de estabilidade e mobilidade interagem continuamente para produzir um movimento eficaz.

Na perspectiva poética de Regina Miranda (2008, p.42) o conceito de Estabilidade-Mobilidade, é um “campo de constantes oscilações, onde a estabilidade é percebida como *estabilidade móvel*, uma frequência mais calma, que refreia a mobilidade enlouquecida. É a atividade que põe rédeas flexíveis no animal louco das forças cósmicas em eterna expansão(...)”.

Os impasses gerados nos “temas labanianos” supracitados **não são tranquilos**. São tensões criativas geradas a partir do desejo do homem de se expressar no mundo através do movimento. É um desafio trabalhar nas tensões e abordar estes temas sem que se perca o espaço entre; permanecer nas frestas e nos entrelaçamentos, onde as relações permanecem vivas na sua efemeridade, no acontecimento. É ali na experiência instantânea do corpo em movimento que se desencadeia a expressão, a tentativa de construção de uma linguagem.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. **Body movement: coping with the environment.** New York: Gordon and Breach, 1980.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban.** Londres e Canadá: Routledge, 2010.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível.** <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/253464>

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

HACKNEY, Peggy. **Making connections: total body integration though Bartenieff fundamentals.** Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

LABAN, Rudolf. **Espace dynamique -Textes inédits.** Bruxelles: Nouvelles de Danse, 2003.

MERLLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MOORE, Carol-Lynne. **Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis.** Colorado: MovesScape Center, 2014.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

MORAIS, Andreia C. C. Caminhos decoloniais no chão da escola: o diálogo entre o teatro e a poesia falada na subjetividade feminina. PPGAC UNIRIO; PCE; Mestrado Profissional; Monica Ferreira Magalhães; andreiamorais2003@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-3308-6715>

RESUMO: O presente artigo narra o início de um processo de pesquisa prática-teórica com um grupo de seis alunas da Rede Municipal do Rio de Janeiro, numa proposta dialógica entre a linguagem poética e a linguagem teatral, a favorecer uma escrita genuína e legítima dessas estudantes, em moldes decoloniais. O assunto de interesse é a desigualdade de gênero, os efeitos nocivos que isso tem no universo escolar e na sociedade, e que caminhos, a partir da arte, podemos criar para defender um lugar de fala, posicionamento e afirmação dessas meninas, a questionar os códigos de representação constituídos, aceitos e perpetuados. A proposição está na construção de uma narrativa poética cênica que possa problematizar e elaborar novas possibilidades de estar no mundo.

Palavras-chave: Poesia Falada; Decolonial; Igualdade de Gênero; Linguagem Poética Cênica

ABSTRACT: The present article narrates the beginning of a practical-theoretical research process with a group of six students from Rio de Janeiro Municipal Network, in a dialogical proposal between poetic language and theatrical language, favoring a genuine and legitimate writing of these students, in decolonial patterns. The issue of interest is gender inequality, the harmful effects it has on the school universe and society, and what paths, from art, we can create to defend a place of speech, positioning and affirmation of these girls, to question constituted codes of representation, accepted and perpetuated. The proposition is in the construction of a scenic poetic narrative that can problematize and elaborate new possibilities of being in the world.

Keywords: Spoken Poetry; Decolonial; Gender Equality; Scenic Poetic Language



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CAMINHOS DECOLONIAIS NO CHÃO DA ESCOLA: O DIÁLOGO ENTRE O TEATRO E A POESIA FALADA NA SUBJETIVIDADE FEMININA

Andreia Morais

Pensar em epistemologias decoloniais deveria ser um caminho a ser percorrido por todos os educadores em seu cotidiano escolar. A reflexão da prática pedagógica deve ser constante, em um movimento de autoavaliação e autocrítica na construção de planejamentos e na

elaboração de estratégias de ensino que não corroborem com a perpetuação da hegemonia eurocêntrica. A história nos chega referenciada com a visão do colonizador. É preciso possibilitar um outro olhar da história, tornando colonizado protagonista da sua narrativa. O conhecimento legitimado das classes ditas superiores desconsidera o que há de história e cultura das pessoas classificadas inferiores, no que confere a raça, gênero e sexualidade e onde residem as relações de exploração, dominação e conflito (MIGNOLO, 2016). Em seu texto "Desobediência Epistêmica"¹, Mignolo problematiza a política identitária por defender que a mesma reafirma a figura do homem branco heterossexual como o padrão, o "normal", lhe garantindo ao longo da história o lugar de detentor do saber e que o coloca numa posição essencialista e fundamentalista, a justificar o "diferente" como inferior, desprovido de sabedoria. Ao contestar a política identitária, o autor propõe que o foco deve estar numa identidade na política, a qual considera um lugar de fala e posicionamento político às pessoas consideradas inferiores (MIGNOLO, 2008).

O presente artigo se propõe a trazer em pauta uma experiência que valida o pensamento de Mignolo, discutir as relações de gênero no contexto educacional, utilizando como proposta metodológica o diálogo entre a linguagem teatral e a escrita poética, com olhos a problematizar o lugar ainda conferido à mulher na sociedade e obviamente na escola que é reflexo dessa sociedade. A estrutura patriarcal, naturalizada e perpetuada produz masculinidades hegemônicas, associando como um dos muitos estereótipos, a força ao masculino e a fragilidade ao feminino, numa expectativa de papéis sociais e sexuais naturalizados impostos, a negar

¹ MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-234, 2008.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

outras perspectivas e construção de outros ideais (JUNIOR, 2017). “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (GOMES, 2018, p.68).

Dentro do universo escolar vemos frequentemente meninas sofrendo assédio dos meninos. Eles tocam em seus corpos sem autorização, as diminuem com palavras hostis e de baixo escalão e por vezes são agressivos, chegando a agir com violência física e ameaças. É possível ver meninas naturalizando alguns comportamentos abusivos, os considerando normal, justamente por ser tão recorrente e tantas vezes não serem problematizados. Transitando por muitas escolas num trabalho de professora andarilha em uma equipe interdisciplinar, ao integrar o programa PROINAPE², componho junto a esse grupo de profissionais, trabalhos que resultam em debates e rodas de conversa que discutem temáticas referentes a herança colonial: racismo, homofobia, machismo e outras que surgem como necessidade dentro das escolas que estejamos atuando. Cabe ressaltar que esses assuntos surgem por interesse dos estudantes. As alunas demonstram extrema necessidade em discutir sobre o machismo, narram situações onde se sentem incomodadas e compartilham nas rodas de conversa casos de violência e desigualdade de gênero. O teatro se mostra potente para trazer situações que por vezes são difíceis de serem externadas. “O jogo teatral como instrumento fundamental para estabelecer o relacionamento, a percepção de si mesmo e do outro, do espaço que ocupamos e da sociedade que estamos inseridos. O teatro metaforiza a própria vida” (MOREIRA, 2013, p. 4). Em propostas de improvisação, as alunas utilizam a cena para tocar em determinados assuntos. Os meninos ao participarem também do processo, podem minimamente visualizar suas atitudes a provocar- lhes reflexão. Mas, muitas vezes, os argumentos são rebatidos pelos mesmos com mais pitadas de machismo, com comentários do tipo: “Elas gostam!” “Ela pediu!” “Ela não reclamou!” “Ela também passou a mão em mim!”

Em formações do setor (NIAP)³ e experimentação na área, entro em contato com a metodologia da poesia falada⁴, ferramenta que se torna aliada do teatro nessa busca de garantir

2 Programa Interdisciplinar de Apoio às Escolas Municipais do Rio de Janeiro, formado por psicólogos, professores e assistentes sociais. Tem como finalidade o desenvolvimento de ações conjuntas para potencializar o espaço escolar no sentido de ampliar o planejamento e o tratamento de múltiplas e importantes questões que se manifestam e que atravessam o processo de ensino e aprendizagem, acesso, permanência e qualidade da educação no âmbito do município do Rio de Janeiro.

3 Núcleo Interdisciplinar de Apoio às Escolas, do qual o PROINAPE faz parte.

4 Método onde a poesia deve ser falada de maneira natural, mais próximo possível do cotidiano, como uma conversa, um diálogo entre o “dizador” e quem o está ouvindo. É oferecido um acervo variado de poesias clássicas à contemporâneas, com linguagens diversificadas, podendo ser também letras de músicas e o aluno escolhe a que quer falar. Ressaltasse que a poesia escolhida, deve afetar o aluno e muitas vezes isso acontece de maneira inconsciente. É necessário contemplar uma variedade de assuntos, de relevância política, social, temáticas relacionadas a preconceito, diversidade, desigualdade social e assuntos que surjam de interesse dos educandos. No trabalho desenvolvido nas escolas citadas, muitos alunos acabaram por produzir escritas autorais.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

o lugar de fala que muitas vezes não é dado aos estudantes. Numa escrita autoral, a escolha do que é narrado é do aluno. É levado em consideração sua compreensão de mundo, suas crenças, vontades e necessidades, a legitimar a valorização do seu modo de pensar, agir, sentir e se expressar. Ao propor o diálogo entre a poesia falada autoral e a linguagem teatral, vejo surgir a possibilidade de um caminho de posicionamento e afirmação dos educandos. Se o teatro na educação dá voz ao educando, em consonância com a poesia falada é o nascimento de uma voz subjetiva que evoca e verbaliza assuntos de interesses próprios do locutor, uma autorrepresentação, que funciona como a performance de uma manifestação genuína que oscila entre o depoimento pessoal e a criação de uma estética. (D'ALVA, 2014, prefácio XV) A palavra ganha uma dimensão corpórea. Há a configuração de um potente espaço de escuta, onde o estudante manifesta questões da sua realidade.

Estabelecer uma interação entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos (FREIRE, 1999) é um exercício que precisa ser colocado em prática. Há que se descobrir e pensar modos de explorar, investigar e validar esses saberes e fazeres como área de conhecimento. Repensar o currículo e trazer à tona discussões relevantes não só para o universo da escola, mas para assuntos concernentes a vida do aluno.

A partir do trabalho realizado com o colega da equipe, o psicólogo Jair Augusto em uma das escolas que atuávamos dos anos de 2015 a 2017 - EMAC⁵ Coelho Neto na 6a CRE⁶, jovens do 7o ao 9o ano que vivenciaram o processo da poesia falada, começam a produzir poesias autorais, então tomamos a decisão de publicar um livro somente com essas poesias dos alunos dessa escola.

Em 2018, começo a atuar em outra coordenadoria e resolvo escrever minha dissertação com a narrativa desse trabalho desenvolvido. Mas, ao resgatar toda minha trajetória, me deparo com o caminho percorrido e percebo que a aproximação de muitas alunas surge na identificação da minha escrita poética e feminista, então escolho fazer um recorte e direcionar meu projeto para o diálogo entre o teatro e a poesia na subjetividade feminina. Convido seis alunas (quatro do EMAC Coelho Neto e duas do EMAC Charles Anderson Weaver⁷) que participaram do processo de poesia falada, para iniciarem esse novo projeto. São alunas poetas, contestadoras, reflexivas e decididas a desconstruir comportamentos impostos e perpetuados.

No processo realizado com essas estudantes, os estímulos para essa escrita poética

5 Escola Municipal de Aplicação Carioca, criada pela atual secretária de educação Talma Suane, sob a gestão do prefeito Marcelo Crivela.

6 6a Coordenadoria Regional de Educação que fica localizada na Zona Norte do Rio e abrange os bairros de Pavuna, Acari, Costa Barros, Barros Filho, Anchieta, Guadalupe, Ricardo de Albuquerque, dentre outros.

7 Escola também trabalhada pela equipe no ano de 2016 e 2017.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

são provocados num planejamento construído com jogos teatrais e improvisações, rodas de conversa, compartilhamento de fatos históricos, imagens, trechos de textos, filmes e objetos relacionados a temática. A proposta é construir uma linguagem cênica poética que coloque em pauta essas desigualdades, a levar reflexão e desencadear debates pertinentes ao universo escolar com perspectivas claras: andarilhar caminhos decoloniais; problematizar discursos naturalizados e visões cristalizadas sobre gênero; desafiar e questionar estruturas sociais, políticas e culturais; desterritorializar corpos, que não só em outros tempos, mas ainda em dias atuais são propriedade de tantos senhores feudais que ainda transitam no cotidiano dos lares e fazem com que os meninos estudantes reproduzam e naturalizem o lugar construído socialmente para as mulheres, que ainda estão na classificação de seres inferiores. É preciso que enquanto mulheres, tenhamos posse de nosso próprio corpo e que nos entendamos como sujeitos de nossas histórias.

Na linha do que venho sustentando, quero com isso ressaltar que, no marco da colonialidade do gênero, há mais do que um estereótipo, mas um processo em que se nega a determinados corpos o componente construído, cultural, racional, relacional (GOMES, 2018, p.75).

Vivemos um contexto político desafiador, onde trazer à tona discussões que mobilizem um pensamento crítico-reflexivo e um comportamento decolonial é estar em meio a um campo minado que pode explodir a qualquer momento. “Creio que nunca precisou o professor progressista estar tão advertido quanto hoje em face da esperteza com que a ideologia dominante insinua a neutralidade da educação” (FREIRE, 1999, p. 98). Mas, não podemos privar a sala de aula de uma discussão tão relevante. Permitir a perpetuação de condutas e atitudes abusivas e ignorar que esse tipo de comportamento é nocivo para vida das mulheres, seria de uma irresponsabilidade docente. “Qualquer discriminação é imoral e lutar contra ela é um DEVER por mais que se reconheça a força dos condicionamentos a enfrentar” (FREIRE, 1999, p. 60, grifo da autora). As discrepâncias de gênero e o alto índice de feminicídio demonstram a importância de tratar sobre a desigualdade de gênero no contexto escolar. Há que se garantir dentro das escolas debates e reflexões que abordem essa temática.

Trabalhar questões de desigualdade de gênero dentro do universo escolar é despertar o entendimento que a mulher deve ter o mesmo direito a ocupar cargos importantes, assim como os homens. É conceder autenticidade de falas e saberes que por vezes são desconsiderados por virem de mulheres. É desnaturalizar comportamentos agressivos e abusivos que ainda permanecem aterrorizando muitas de nós. É conferir uma tão idealizada e necessária igualdade



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

de gênero.

[...]Ser mulher de dia é difícil, e de noite é questão de sorte. E de quantos anos eu vou precisar pra ser humana, não apenas... MULHER? [...] Gostaria de saber qual a natureza feminina. Mas, o tanto que eu já tenho pra lavar, passar, cozinhar, esfregar, e varrer, e servir, e trocar, e limpar e.... E eu não consigo entender a natureza feminina. Eu não tenho um momento. Sou apenas uma menina⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte** - terceiro e quarto ciclos: introdução e Apresentação dos Temas Transversais / Secretaria Fundamental de Educação. – Brasília: MEC / SEF, 1998.

D'ALVA, R. E. **A performance poética do ator-MC**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 28, n. 100 – Especial, p. 1105-1128, out. 2007. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br> Acesso em: 03 ago 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JUNIOR, Paulo. "Se der mole... Eu passo o rodo": quando as questões de gênero, sexualidades, masculinidades e raça invadem o cotidiano escolar. **Revista Café com Sociologia**, V. 6, n. 1, 2017.

GOMES, Camilla. Gênero como categoria de análise decolonial. Dossiê: Gênero e sexualidade. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan-abr 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A opção decolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-234, 2008.

MOREIRA, A. F. B. A formação de professores e o aluno das camadas populares: subsídios para debate. *In*: ALVES, N. (org.). **Formação de Professores: Fazer e Pensar**. São Paulo: Cortez, 1996, p. 37-52.

8 Trecho da poesia escrita por uma das alunas, Bruna Nascimento, durante o processo.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

SILVA, Bárbara C. S da. A inteligência técnico-poética do método Pilates. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Enamar Ramos; barbaraconsantos@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2081-6539>

RESUMO: Neste artigo apresento a influencia do método Pilates na minha experiência como profissional do movimento e da arte e aponto como ele colabora nos modos de criar e me mover, através de um acesso mais consciente e sensível do corpo. A pesquisa de doutoramento em curso está centrada na questão: pode o Pilates praticado segundo pressupostos da educação somática servir como ignição na construção de poéticas? De qual (is) modo (s)? A partir de uma revisão bibliográfica, o principal objetivo desta comunicação é apresentar o Pilates numa perspectiva somática, esmiuçar seus princípios, aplicações, contextualizá-lo historicamente e propor uma ampliação do seu uso.

Palavras-chave: Método Pilates; Inteligência Técnico-Poética; Somática.

ABSTRACT: In this article I present the influence of the Pilates method in my experience as a professional of the movement and art and point out how it collaborates in the way of creating and moving, through a more conscious and sensitive access to the body. The ongoing doctoral research focuses on the question: Can the Pilates practiced according to the assumptions of somatic education serve as ignition in the construction of poetics? Which mode? Based on the bibliographic review, the main objective of this communication is to present Pilates in a somatic perspective to outline its principles, applications, to contextualize it historically and to propose an extension of its use.

Keywords: Pilates method; Technical-Poetic Intelligence; Somatic.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A INTELIGÊNCIA TÉCNICO-POÉTICA DO MÉTODO PILATES

Bárbara C. S da. Silva

Neste artigo apresento a influencia do método Pilates na minha experiência como profissional do movimento e da arte e aponto como ele colabora nos modos de criar e me mover, através de um acesso mais consciente e sensível do corpo. A escolha do método se justifica pelos anos de prática e ensino, como também pelo interesse de pesquisá-lo como abordagem singular no desenvolvimento de uma inteligência que nomeio de técnico-poética. Seus benefícios extrapolam os esperados efeitos já apontados por estudiosos do movimento e da saúde. Além da tonificação e elasticidade muscular com baixo risco de lesão percebo que o método me habilita ao acesso, a um só tempo, técnico, sensível e poético do corpo.

O diálogo das abordagens somáticas com a dança e com as artes do corpo nas últimas décadas vem permeando práticas, reflexões, impulsionando pesquisas e nutrindo o fazer artístico. Não há consenso que o Pilates esteja no rol destas abordagens. Daniel Denovaro (2012), ator, psicólogo e instrutor do método defende-o como tal.

Embora hoje não seja uma novidade falar em inteligência corporal, vale lembrar que ela é uma competência que vem designar a produção de conhecimento que é pautada na experiência e, portanto, considera o corpo portador de uma sabedoria própria que informa sobre si mesmo na relação com o ambiente. A inteligência do corpo segundo a corrente dinamicista “é uma propriedade intrínseca do sistema **corpomente**, que não depende do controle de um sujeito ou de plano elaborado antes da situação, mas acontece pela auto-organização de comportamentos em tempo real” (Domenici, 2010, p.77, grifo meu).

As aulas do método por mim orientadas em diferentes ambientes ao longo de 20 anos-estúdios, aulas regulares na graduação em dança e teatro, cursos de extensão e preparação corporal para atores/dançarinos, não tiveram desdobramentos objetivos na/para criação. A hipótese aqui levantada está amparada na percepção de como o método atua no meu corpo enquanto performer. Assim, a pesquisa de doutoramento em curso está centrada na questão: pode o Pilates praticado segundo pressupostos da educação somática servir como ignição na construção de poéticas? De qual (is) modo (s)? O principal objetivo desta comunicação



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

é apresentar o Pilates numa perspectiva somática, esmiuçar seus princípios, aplicações, contextualizá-lo historicamente e propor uma ampliação do seu uso.

O método foi criado no início do século XX por Joseph H. Pilates (1883-1967), nascido em uma pequena cidade próxima a Dusseldorf, na Alemanha. Na mais recente publicação em língua portuguesa¹, Alice Becker (2019), uma das pioneiras que trouxe o método para o Brasil comenta sobre a imprecisão de dados sobre a biografia do criador do método, inclusive o fato dele ter tido uma saúde bastante frágil na infância atribuindo a essas fragilidades o impulso para investir na atividade física como cura e prática de saúde. Esta informação, como tantas outras é amplamente aceita pela comunidade pilateana.

Joseph Pilates praticou boxe, ginástica, esqui, mergulho, acrobacia, lutas, além de atuar como instrutor de “cultura física” e modelo para anatomistas. Incertos também foram os motivos que o fizeram mudar-se para Inglaterra entre os anos de 1912 e 1913. No verão de 1914, por ocasião da Primeira Grande Guerra foi preso junto com uma trupe de circo em Lancaster/Inglaterra e, meses depois foi transferido para *Isle of Man* com mais 23 mil prisioneiros. Especula-se que foi neste contexto, ao conduzir uma rotina de exercícios para os internos do campo que refinou suas ideias sobre condicionamento físico. Essa experiência foi estruturante para o que conhecemos hoje como Mat Pilates (Becker, 2019).

Denovaro (2012) afirma que, após uma década de investigação e sob a influência da Yoga Pilates reuniu material suficiente para sistematizar e nomear seu trabalho de Contrologia. Becker (2019) aponta que foi a partir da experiência como voluntário em um hospital em Knockaloe que ele começou esboçar o maquinário do método. Ela afirma também que, no início de 1919 ele retornou à Alemanha e teve contato com as psicoterapias do corpo, terapias holísticas, dança, meditação e sofreu a influência de vários mestres do movimento, contemporâneos a ele ou predecessores, que marcaram seu trabalho (Ibidem). Na dança, Laban foi um grande parceiro (Denovaro, 2012; Becker, 2019). Um estudo recente de dois fisioterapeutas² apontam as semelhanças entre filosofia e repertório de exercícios de seis pioneiros³, dentre os quais Pilates se encontra. Todos eles pertenceram ao movimento cultural denominado The Modern Mind- Body- métodos ocidentais de movimento que integram mente-corpo que surgiram concomitantemente entre 1890 e 1925 na Inglaterra e a Alemanha durante o período que o mestre residiu nesses países. (Becker, 2019)

Ao retornar para os EUA, supostamente no navio conheceu Clara que veio a se tornar

1 Método Pilates- das bases fisiológicas ao tratamento das disfunções. Joaquim M. Vega e Rafaela O. Gimenes (editores). 1ª ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2019.

2 O israelense Jonathan Hoffman e Philip Gabel

3 Edwin Checkley (1847-1925), Jorgen Peter Müller (1866-1938), Frederick M. Alexander(1869-1955), Minnie Randell (1875-1974) e Margaret Morris (1891-1980)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

sua terceira esposa e companheira de trabalho. Pilates instalou seu primeiro estúdio em Nova York, por volta de 1926 e devido à proximidade com vários centros de dança, inclusive com o coreógrafo Georges Balanchine, seu trabalho foi rapidamente conhecido por dançarinos e atores famosos que iam se tratar com ele. (Ibidem)

Somente após sua morte em 1967 o método ficou conhecido como Pilates e foi disseminado pelos Elders⁴, termo que se refere à primeira geração de praticantes que fizeram o método diretamente com ele. Alguns desses alunos foram fidedignos na perpetuação dos ensinamentos do mestre; outros foram agregando novos saberes ao seu legado e metodologia como foi atribuído à sua companheira de trabalho, Clara Pilates.

Sua conduta diferenciada, mais maleável e sensível do legado do mestre parece ter sido uma das fontes de abertura do método, que nutriu o que atualmente classificamos de “Pilates Contemporâneo”, em contraponto ao “Pilates Clássico”. Latey, (2002 apud Bolsanelo, 2015) aponta a influência de Clara sobre a segunda e terceira gerações.

No Brasil, as sessões de Pilates podem ocorrer em grupos ou individuais⁵. Nas duas últimas décadas vem sendo aplicado na reabilitação- no pré ou pós cirúrgico, para restaurar a função em problemas osteomioarticulares. Também é recomendado para refinar o treinamento de atletas e dançarinos, aprimorando o desempenho dos mesmos e prevenindo lesões.

Uma aula deve contemplar: a estabilização do tronco, dissociação das cinturas, mobilização de coluna em todos os planos, organização das estruturas corporais envolvidas na ação, alongamento e fortalecimento globais considerando o corpo na sua relação com a base de apoio, às alavancas e à gravidade. Apresento os princípios a seguir sob as lentes da minha experiência como aluna e professora.

A **respiração** é um princípio fundamental e está entrelaçado com outros que dela depende- como o centramento e a fluência. A respiração intercostal visa promover movimento e elasticidade na caixa torácica, descristalizando uma possível rigidez pela ausência de plenitude na respiração, promovendo o uso eficiente da musculatura intercostal e do diafragma. Ao inspirar pelo nariz de modo suave e profundo há uma expansão da caixa torácica, as costas se alargam; e ao expirar pela boca ocorre a diminuição da expansão com o afundamento e deslizamento do esterno na direção do quadril; as costelas se retraem permitindo o estreitamento do tronco. Indicamos o relaxamento da musculatura do pescoço e sugerimos que a boca mantenha-se

4 Carola Trier (1913-2000); Eve Gentry (1909-1994); Romana Kryzanowska (1923-2013); Ron Fletcher (1921-2011); Kathleen Grant (1921-2010); Bruce King (1925-1993) e Lolita San Miguel (1934), Jay Grimes(s/d) (Becker, 2019.

5 Nos EUA as sessões ocorrem individualmente. Apenas após alguns anos surgiu a configuração em grupo, diferente do Brasil que desde início se configurou com o segundo formato.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

entreaberta e relaxada.

Relacionado a essa maneira de respirar conecta-se o princípio do **centramento**. No esvaziamento da caixa torácica ao praticante é solicitada a diminuição do volume abdominal e a conseqüente mudança de tônus na região com o acionamento da musculatura profunda, transverso do abdômen, que exerce um papel fundamental na estabilização do tronco. J. Pilates nomeou de *Powerhouse*- casa de força, o conjunto da musculatura abdominal, o assoalho pélvico e a musculatura profunda da coluna. A expiração forçada propicia com a correta orientação e sensibilização da caixa torácica, o fortalecimento gradativo do centro de força.

A **concentração** emerge ao convocar o praticante estar atento às ocorrências do corpo, a testemunhar sua respiração e movimento. A inteireza de sua presença na sessão integra um dos grandes desafios da vida contemporânea- dar atenção ao corpo, minimizar a perturbação da intensa atividade mental e se observar na ação e na ausência desta, para perceber a reverberação do exercício - mapear "o antes e o depois". Esse convite à auto-observação é uma característica do método que se alinha à conduta de outras abordagens somáticas.

A **precisão** se refere a uma qualidade de realização; uma clareza do percurso do movimento, dos segmentos corporais envolvidos, da respiração e esforços necessários na execução de um exercício. Ser preciso no ambiente de Pilates aponta para uma atitude vigilante do uso do corpo que exercita um tipo de inteligência que não passa exclusivamente pelo controle mental, mas pelo uso eficiente da atenção.

O **controle** está alinhado com o ganho de força e consciência corporal. Trata-se de ter clareza dos recrutamentos musculares e uso adequado das partes- onde contrai e onde relaxa, acompanhando conscientemente o passo-a-passo de um exercício. Estando este princípio assegurado, se reduz o risco de lesão. Esta noção de controle *consciente* não parece ser um conceito comum presente no escopo de outras práticas.

A **fluência**, como já mencionado está muito relacionada à respiração e à coordenação entre ela e o movimento, assim como se refere à qualidade com a qual são realizados os exercícios. Diz respeito ao encadeamento, à seqüência dos acontecimentos de modo harmônico e livre de bloqueios. Esses seis princípios atuam de modo interdependentes.

Mesmo considerando que no processo de criação de poéticas diversos domínios devem ser levados em conta, e que cada experiência é vivida de modo particular por cada pessoa não sendo possível nem o compartilhamento total de cada experiência e nem ser percebida de modo similar diante de um mesmo evento ou objeto (Domenici, 2000), minha hipótese é que o pilates desenvolve um tipo de conhecimento sobre si que é profundo e sofisticado que potencializa processos criativos que são guiados-pela-prática.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Alguns dispositivos pedagógicos indicam ao praticante modo de organização corporal através do uso de imagens e do toque, que facilitam a apropriação no/pelo corpo do que está sendo proposto. Outras condutas colaboram para o acesso à auto-percepção. A **escuta** é uma prática de saber do outro, que informa sobre o aluno antes de iniciar a sessão. Ela visa não somente ambientar o professor sobre como conduzir a prática, como também implica o praticante a se auto-observar, nomear sensações e sintomas e ser corresponsável com o trabalho que será desenvolvido. Uma vez relatado sua condição no dia, cabe ao professor **considerar as demandas** e orientar a prática ao invés de apresentar um programa fechado e fazer um redirecionamento, caso seja necessário. O **acompanhamento do aluno** durante a execução dos exercícios é muito importante e exige um olhar refinado do professor para intervenção. As indicações de **procedimentos corretivos**, assim como, o **retorno** dos ganhos e conquistas são importantes para o reconhecimento dos avanços e da potência do praticante, muitas vezes desconhecida.

Há um espaço de negociação entre o solicitado ao aluno e a sua execução. O aluno é convidado a **encontrar um caminho**, pois sempre há necessidade de ajustes à sua realidade corporal, seja em relação aos limites articulares, de força e elasticidade muscular ou de coordenação motora. O aluno é estimulado a degustar o exercício enquanto faz e descobrir o prazer no movimento. Outro aspecto importante na conduta do professor é que ele forneça pistas para que o praticante aprenda identificar seus limites e diferenciar o limiar da resposta muscular/articular saudável em relação a desconfortos pré-existentes ou provenientes de uma má organização corporal.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Alice. Joseph Pilates e a origem da Contrologia. *In: **Método Pilates:** das bases fisiológicas ao tratamento das disfunções.* Joaquim M. Vega e Rafaela O. Gimenes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2019. p. 69-112

BOLSANELLO, Débora P. Pilates é um Método de Educação Somática? **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs/presenca>

DENOVARO, Daniel B. **Diálogos somáticos do movimento: o método pilates para a prontidão cênica.** Tese de Doutorado. PPGAC, Salvador, 2012.

DENOVARO, Daniel B. A educação somática na formação do ator: a contribuição do método Pilates. **Revista Repertório**, Salvador, nº 18, p.94-100, 2012.1.

DOMENICI, Heloísa. O encontro entre a dança e educação somática. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n.2, p.40-55, fev. 1999.

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



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CORDEIRO, Luiza R. "Fale sobre mim" – teatro e autoficção na escola pública. PPGAC UNIRIO; PCE; Mestrado Profissional; Rosyane Trotta; luiza.rangel2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8934-0890>

RESUMO: Este artigo expõe as principais reflexões e referências do processo de criação do espetáculo "Fale sobre mim", pesquisa prática-teórica que terá como dispositivo indexador o uso de material autobiográfico de seis alunos de uma escola pública da periferia da Zona Oeste do Rio de Janeiro e sua antiga professora de Artes Cênicas. Deste processo resultará uma encenação e dramaturgia que valorizem as experiências de vida e o arquivo histórico de cada indivíduo. Tendo em vista que não se pode separar a história pessoal da história social, esta experiência artístico-pedagógica é uma tentativa poética de construir uma escritura cênica capaz de desterritorializar o modelo vigente e oxigenar modos de agir no palco e no mundo.

Palavras-chave: Autoficção; Teatro Documentário; Memória; Decolonialidade

ABSTRACT: This article exposes the main reflections and references of the creation process of the show "Fale sobre mim" (Talk about me), a practical-theoretical research that will use as an indexing device the use of autobiographical material by six students from a public school on the periphery of the West Zone of Rio de Janeiro and his former professor of Performing Arts. This process will result in a staging and dramaturgy that value life experiences and the historical archive of each individual. Bearing in mind that personal history cannot be separated from social history, this artistic-pedagogical experience is a poetic attempt to build a scenic writing capable of deterritorializing the current model and oxygenating ways of acting on stage and in the world.

Keywords: Self-fiction; Documentary Theater; Memory; Decoloniality



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

“FALE SOBRE MIM” TEATRO E AUTOFIÇÃO NA ESCOLA PÚBLICA

Luíza R. Cordeiro

“Fale sobre mim” é o nome do espetáculo que se encontra em fase inicial de pesquisa e criação. Seis adolescentes - alunos de uma escola pública da periferia da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro - pesquisam junto a sua antiga professora de artes cênicas uma dramaturgia que valorize suas experiências de vida, fundando o grupo de teatro de ex-alunos do primário Vera Lúcia Chaves da Costa (escola em que estudaram no ensino fundamental 1 nos anos de 2017 e 2018). A pesquisa dramatúrgica de “Fale sobre mim” se debruçará sobre os estudos e práticas do teatro contemporâneo que tem como eixo norteador a *autoficção* e a *memória*, enaltecendo a capacidade de narrar e lembrar – ações que estão fortemente ligadas à construção da identidade social do sujeito. *Lembrar* torna-se, portanto, um ato de resistência à lógica da colonialidade, cujo projeto apagou nossas memórias ancestrais e centralizou narrativas, suprimindo outras tantas.

As composições cênicas partem de uma perspectiva particular (depoimento pessoal) em tensionamento com os acontecimentos do Brasil entre 2017 e 2019. Trata-se de um projeto decolonial que valoriza os saberes e a potência artística dos alunos e alunas da rede pública e não se limita apenas ao que os renomados teóricos ou dramaturgos - com suas lógicas eurocentradas - dizem sobre a escola e a juventude. Neste sentido, são bem-vindas as contribuições teóricas que buscam problematizar a Colonialidade - conceito desenvolvido pelo peruano Aníbal Quijano - e a Modernidade - narrativa que a civilização ocidental construiu para celebrar suas conquistas e que, no entanto, esconde a Colonialidade, considerada por Walter Mignolo como o seu lado mais obscuro. Pretende-se, portanto, aventurar-se por outras lógicas de criação dramatúrgica, que valorizem as experiências destes corpos periféricos latino-americanos.

A dramaturgia será estruturada em dois atos. No primeiro ato, Luiza Rangel, professora de Artes Cênicas da Escola Municipal Vera Lúcia Chaves da Costa e autora deste artigo apresentará um panorama de suas primeiras impressões ao entrar em uma sala de aula, em Fevereiro de 2017, narrando seu estranhamento diante de uma realidade árida, de extrema pobreza e violência - e ao mesmo tempo de intensa alegria e potência artística. Já o segundo ato, será justamente uma criação de seus ex-alunos e ex-alunas, moradores do Conjunto Habitacional



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Urucânia (localizado no limite entre os bairros de Paciência e Santa Cruz) expando e tecendo suas relações com a escola, com o bairro e com sua história de vida.

Como falar sobre escola, juventude, sonhos, violência, docência em 2019? Como reconhecer o conhecido? O que interessa que esteja na história oficial? Como contar outras histórias? Que vocabulários podemos desconstruir dentro das instituições das quais fazemos parte? Essas reflexões se fazem necessárias na medida em que as terminologias e as classificações utilizadas como parâmetros para as diversas esferas sociais e políticas nos foram rigidamente estabelecidas, senão ditadas. A palavra "Infância", por exemplo, etimologicamente se origina do latim *Infantia*: Fari = falar, Fan = falante e In = Negação. Sob esta perspectiva, seria a criança alguém que ainda não é capaz de expressar e perceber sua realidade de modo crítico? Por que não uma história contada a partir da perspectiva da criança e do adolescente?

No texto "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década despeués", Walter Mignolo afirma que uma reconstituição epistêmica envolveria necessariamente *desaprender*, isto é, desnaturalizar a prática do pensar e do sentir tal como se configura hoje. Em um país latino-americano como é o caso do Brasil - marcado pelas feridas coloniais - como fazer da prática artística-docente um espaço de preservação e de resistência, que inaugure outras lógicas e outros vocabulários que não os impostos pelos invasores?

La administracion de heridas coloniales abarca desde las experiencias cotidianas hasta las esferas disciplinarias que se insertan en las políticas estatales, en las instituciones económicas, en las creencias y – en fin- en todo el ámbito del vivir. (MIGNOLO, 2019, p.24)

A maior parte dos alunos envolvidos tem sua vida diretamente afetada por situações de opressão: racismo, naturalização da violência do estado, miséria. As periferias seguem sendo dominadas tanto em sua estrutura econômica e organizacional quanto em seu imaginário coletivo. É neste espaço que o lado obscuro da Modernidade se apresenta sem máscaras: vidas humanas passam a ser absolutamente descartáveis e vulneráveis. No Brasil, aprende-se desde cedo que uma vida pode ter valor diferente de outra, a depender de sua condição social, econômica e do poder institucional ao qual pertence. É o conceito de descartabilidade das vidas humanas, trazido por Walter D. Mignolo no texto "Colonialidade - o lado mais escuro da modernidade":



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Assim, ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis. (MIGNOLO, 2017, p.4)

A Modernidade sempre usou a ciência, o conhecimento, para legitimar lógicas opressoras com fundamentos racistas e patriarcais, exercendo um domínio no controle da economia, do gênero, da sexualidade, do saber e da subjetividade. Quantas vezes os cabelos cacheados e crespos das alunas Maria Paula e Anália (integrantes do espetáculo "Fale sobre mim") foram negados? Seus cachos e crespos, sua pele negra tem sido negados há séculos - herança colonial que construiu o racismo estrutural, projeto que determina superioridade de raças na qual o homem branco, heterossexual, cristão possui uma fala universal.

O autor aponta, ainda, possíveis caminhos e ações que poderiam contribuir com uma descolonização do conhecimento dentro da própria academia: decolonizar as teorias, fazer surgirem outros paradigmas, incorporar as vozes periféricas e os movimentos sociais a nossas pesquisas e deshierarquizar os saberes. O convite de Walter Mignolo é no sentido de que nós, artistas, professores, comprometidos com a produção de conhecimento, possamos pensar a modernidade e os estatutos da arte de forma crítica.

Segundo Lila Bisiaux, no texto "Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial", é preciso pensar novas práticas inteligíveis, que não privilegiem somente a racionalidade mas sim a experiência sensível, indo na contramão da primazia das estéticas hegemônicas.

Tomar consciência da existência dessas estéticas nos convida a pensar sobre a necessidade de reformular as ferramentas das análises dramáticas e cênicas eurocêntricas, modernas e coloniais. Essa reforma passa pelo reconhecimento da localidade dessas obras, cuja ocultação é suscetível de reproduzir um esquema colonial. Essas ferramentas são inaptas para a análise das estéticas em questão, e colocam em causa a crença de acordo com a qual a modernidade/colonialidade e suas formas estéticas teriam sido impostas de forma unilateral, mas elas também reproduzem uma violência epistêmica e acadêmica. Talvez, seja a confrontação a estéticas decoloniais que torne possível a emergência de novas ferramentas teóricas e de análise que se afastem da matriz colonial do poder. (BISIAUX, 2018, p.17)



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

A autora propõe o diálogo entre o conceito de Colonialidade do poder e a teorização histórico-estética do Teatro. Assim como a Modernidade valoriza sua visão de emancipação e esconde sua lógica obscura, o Teatro também pode estar reproduzindo uma lógica opressiva.

Nas Artes da cena, o drama burguês se estruturou como marco estético do teatro moderno, ele garantia a primazia do texto e representava o mundo como uma totalidade, com uma universalidade. O teatro pós-dramático, de certa forma, tentou romper com o drama, trazendo um pluralismo e um hibridismo das artes, dando ênfase ao corpo e à visualidade. O texto não é privilegiado em detrimento dos outros elementos, como consequência, a estrutura da fábula e a ideia de linearidade perdem lugar. Contudo, a autora conclui que ao tentar essa ruptura com o drama, o teatro pós-dramático o reifica como modelo ou anti-modelo, sem descartá-lo. Logo, o deslocamento neste caso acontece somente ao nível estético, não ao epistêmico.

Traçando um paralelo com tais reflexões, a escolha pelo Teatro Documentário como categoria histórica disparadora de uma concepção estética e ética do espetáculo "Fale sobre mim" justifica-se pelo fato de que o Teatro Documentário (ou teatro do real), sempre questionou as fronteiras entre realidade e ficção e, desde Piscator, nos anos vinte e trinta, buscou a investigação de uma cena documental que se mostrava estética e politicamente engajada com as lutas de seu tempo. Na maioria das vezes, fazendo uso de fontes e documentos históricos com o objetivo de realizar uma revisão historiográfica, isto é, problematizar fatos históricos e colocar em cena outros pontos de vista, outros corpos, outras sonoridades, abrindo mão de uma narrativa linear, enaltecendo os conhecimentos populares, propondo protagonismo para os excluídos, para os que estão à margem, para os que ocupam o outro lado da linha que divide o universo em humanos e sub-humanos. A ver, pro exemplo, o Teatro Jornal, de Augusto Boal, considerado junto a Maria Piscator um dos pioneiros em Teatro Documentário no Brasil, e o espetáculo Br-Trans, de Silvero Pereira, entre outros.

Ao propor releituras de um mesmo fato, o trabalho com a autoficção, faz ruir estes abismos e ausências. O narrador passa a ser personagem, podendo se pronunciar em 1ª pessoa; a memória torna-se documento; a realidade - como construção social - é mediada pela ficção, utilizando diferentes suportes e dispositivos tecnológicos. Boaventura de Sousa Santos nos lembra que a produção de ausências está presente até hoje, tanto quanto estava no período colonial.

Estas formas de negação radical produzem uma ausência radical, a ausência de humanidade, a sub-humanidade moderna. Assim, a exclusão torna-se simultaneamente radical e inexistente, uma vez que seres sub-humanos não são considerados sequer



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

candidatos à inclusão social. A humanidade moderna não se concebe sem uma sub-humanidade moderna. A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal. A minha tese é que esta realidade é tão verdadeira hoje como era no período colonial. O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. (SANTOS, 2007, p.7)

Conclui-se que a ausência de certas narrativas provocaram lapsos na dramaturgia ocidental ao longo da história. Sob esta perspectiva, “Fale sobre mim” é uma possibilidade e um desejo de aventurar-se em uma pesquisa decolonial de criação cênico-dramatúrgica que resgate experiências que foram invisibilizadas, tensionando tempos históricos, propondo uma horizontalidade de autorias e privilegiando a via da experiência sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISIAUX, Lila. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, out./dez. 2018

GIORDANO, Davi. Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade - o lado mais escuro da modernidade. **RBCS** Vol. 32 nº 94, jun. 2017.

MIGNOLO, Walter D. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial uma década después. Calle 14. **Revista de Investigación en el campo de arte**. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, out. 2007.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CARVALHO, Maria. Plano de Infiltração na Escola: uma análise de atuação docente em Teatro no campus Campos Centro IFFluminense. PPGEAC UNIRIO; PFE e PCE; Mestrado Profissional; Marina Henriques Coutinho; sqcmaria@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7468-5151>

RESUMO: O presente texto é oriundo da pesquisa que realizo no Programa de Pós-Graduação no Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC). Nele, utilizando a metáfora da “planta baixa”, proponho uma breve reflexão sobre a escola, sobre as relações de poder presentes em suas dinâmicas internas, em interface com a sociedade em que vivemos e aponto os caminhos que venho trilhando em direção a uma pedagogia de ensino do teatro capaz de “infiltrar” o pensamento crítico e a liberdade de criação em uma estrutura escolar rígida e engessada pela formação tecnicista.

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro; Educação Libertadora; Formação de Professores

ABSTRACT: This text comes from the research I do in the Postgraduate Program in Performing Arts Teaching (PPGEAC). In it, using the “floor plan” metaphor, I propose a brief reflection on the school, on the power relations present in its internal dynamics, in interface with the society in which we live and point out the paths I have been treading towards a pedagogy. of theater teaching capable of “infiltrating” critical thinking and the freedom of creation in a rigid school structure that is plastered by technical training.

Keywords: Theater Pedagogy, Education of Libertation; Teacher Formation



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

PLANO DE INFILTRAÇÕES NA ESCOLA: UMA ANÁLISE DE ATUAÇÃO DOCENTE EM TEATRO NO CAMPUS CAMPOS CENTRO IFFLUMINENSE

Maria Carvalho

A PLANTA BAIXA DA ESCOLA

Gostaria de dar uma olhada na planta baixa da escola? Não falo aqui da planta baixa da escola onde atuo e nem falo de uma planta confeccionada por arquitetos, falo de uma planta baixa das estruturas que fundam e organizam a instituição escolar com base nas relações de poder econômico e social. Uma planta abstrata, mas nem tanto, que se reflete em todo o funcionamento escolar e até mesmo na concretude de seus prédios.

No senso comum já se naturalizou a ideia de que “lugar de criança é na escola”, mas talvez falte pensar - ou melhor, falte levar a reflexão até a prática - em que escola queremos colocar nossas crianças.

Em sua obra *Vigiar e Punir* (1987), Michel Foucault faz uma radiografia minuciosa do que ele chama de instituições de controle, responsáveis pela manutenção das estruturas de poder na sociedade. Estão entre elas, quartéis gerais, hospitais, manicômios, prisões e escolas. Ele identifica nestas, padrões semelhantes que são exatamente os elementos coercitivos responsáveis pela manutenção da ordem:

[...] coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que **esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos**. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “**disciplinas**”. Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. [...] o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. [...] O corpo humano entra numa **maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe**. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, **corpos “dóceis”**. **A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)**. [...] Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1987. p.164. grifos meus)

Foucault escancara nesta obra os mecanismos de dominação dos homens através da dissociação do corpo (força de trabalho) e da mente, transformando-nos em “corpos dóceis”, porém bem treinados, robotizando o trabalhador e anulando a capacidade de questionamento, proposição e rebeldia.

Nos grifos identifico as chaves para entender como este mecanismo acontece dentro do ambiente e da estrutura escolar tradicional. A começar pela terminologia já repetidamente denunciada pela literatura acadêmica e, ao que parece, nunca lida pelas gestões escolares: grade curricular onde figuram as disciplinas. Em algumas escolas há ainda grades, sinal sonoro e não há muitas diferenças entre o recreio escolar e o banho de Sol prisional. São muitas as semelhanças entre escolas e prisões como nos mostra Foucault. Mas o mecanismo mais importante para a discussão do papel do teatro na escola que Foucault nos faz enxergar é o de “esquadrinhamento”. Tudo é recortado, repartido, dividido, subdividido, separado, organizado e categorizado no ambiente escolar! Cada coisa em um lugar separado. Mas é assim mesmo que tem que ser? Quando vamos viver, usamos um conhecimento de cada vez? Ou mais fundo na problemática: Há alguma relação entre a vida extramuros e os conhecimentos intramuros escolares?

Este esquadrinhamento do conhecimento em disciplinas, da vida em escolar e não escolar passa também pelos corpos. Existe na educação o momento de usar o corpo, em geral nas aulas de Educação Física, e no restante das aulas, ou melhor, disciplinas, o conhecimento já chega totalmente abstrato, sem relação com os sentidos, vivências ou relações. É deste exercício contínuo de separar corpo e mente que separa-se a força de trabalho do pensamento reflexivo.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Chegamos a um refinamento desse esquadramento pró-controle social que nos levou a desarticulação tanto do ser humano integral quanto dos indivíduos entre si. A escola ideal nesta perspectiva é uma fábrica de mão de obra eficiente não reflexiva que permite não só a exploração da capacidade produtiva dos corpos em prol da produção como promove a alienação da mente em prol do consumo. O par perfeito “corpo que produz - mente que obedece a mídia” é a estrutura necessária para manutenção de uma sociedade baseada no consumo.

Todavia, mesmo com todos os mecanismos de controle dos corpos como a organização em fileiras, a padronização dos horários para alimentação e atividade física e até mesmo a exigência de permissão para satisfazer necessidades biológicas, ainda há brechas e é através delas que proponho criar infiltrações. Muito alarma os profissionais de educação e vigilantes do pátio que os alunos se beijem pelos corredores ou até mesmo deitem no chão. Esta atitude é vista como altamente repreensível e por mais que haja inúmeros mecanismos de controle, os adolescentes e jovens sempre encontram maneira de se beijar e mesmo de descansar pelo pátio e corredores, já que em sua maioria estudam em turno integral, passando o dia inteiro na escola.

Sobre este assunto, Clarice Cruz Terra argumenta que: “O controle do corpo e a compartimentação do tempo e do espaço parecem formas bastante eficazes de disciplinação e, desta forma, de manutenção de poder das classes dominantes.” (TERRA, 2016, p.37) Esta frase sintetiza a presente reflexão. Esta visão, por mais que nunca dita, parece muito bem compreendida e justifica a postura de muitos docentes que talvez por não problematizarem a instituição Escola, vêm corroborando no sentido da dominação e docilização dos corpos e sabotagem de mentes.

Augusto Boal também justifica este movimento quando afirma o quanto corpos são importantes nos processos de opressão e libertação do indivíduo: “Os sentidos são enlace entre corpo e subjetividade, caminhos de inserção do indivíduo na sociedade - primeiras fontes de opressão e libertação.” (Boal, 2009, p.50) Portanto, se consideramos que há um processo de controle que se opera na escola, certamente ele teria que passar pelo corpo.

E nesta engrenagem, a escola é espaço de formação da mão de obra, onde promovemos a invalidação do momento presente. Se a escola é um lugar de formação para o mercado de trabalho, se não é levada em conta a experiência presente do aluno, estamos alimentando uma condição de devir insustentável porque na prática o aluno não é um aluno, é uma pessoa vivente aqui e agora.

É partindo desta planta das estruturas escolares e sua relação com o mundo do trabalho e do consumo que vamos pensar como o Teatro, a arte da presença efêmera pode se dar e



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

que relações esta atividade estabelece com os demais elementos da realidade escolar. Como o Teatro pode aproveitar ou mesmo criar brechas nesta estrutura rígida para infiltrar outras formas de pensar, construir conhecimento, agir no mundo?

CRIANDO BRECHAS

Alicerçada nas obras dos educadores Augusto Boal e Paulo Freire, busco uma prática de Teatro e de Ensino de Teatro que, por seu compromisso libertador, entra em conflito com a realidade da instituição escolar, nos termos que analisamos na seção anterior.

Paulo Freire afirma que: "O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros." (Freire, 1996, p.25) Parece bem simples defender tal ideia no campo teórico, mas destrinchando o cotidiano da educação, é fácil encontrar situações que flagram a dificuldade de aplicação de tal conceito na prática. Dar espaço para o educando tentar e errar e se construir de forma autônoma é trabalhoso, requer a absorção do erro em prol do processo de aprendizagem e consequentemente a educação das emoções para lidar com o erro. É um caminho de construção crítica da prática docente que o professor precisa se propor, a práxis freireana: "Praxis que, sendo **reflexão e ação verdadeiramente transformadora da realidade**, é fonte de conhecimento reflexivo e criação." (FREIRE, 1974, p.108. grifo meu)

No campo da Pedagogia do Teatro¹, outro autor corrobora com esta reflexão: Augusto Boal e seu legado do Teatro do Oprimido se configuram numa proposta concreta didático metodológica de produzir Teatro feito por e para, atendendo aos anseios dos oprimidos. Podemos mesmo enxergar Boal como aquele que transpôs a obra de Freire para o universo específico do Teatro.

Embora o método de Freire, reconhecido em todo o mundo como referência de uma concepção democrática e progressista de prática educativa, tenha sido concebido como recurso para a alfabetização, seus conceitos, aliados àqueles desenvolvidos posteriormente por Augusto Boal, começaram a ser utilizados também em experiências de teatro. Enquanto na Educação, Paulo Freire questionou a situação passiva do

1 A Pedagogia do Teatro é um campo de conhecimento que se ocupa da ideia de que os atos de fazer e fruir teatro são complementares e interdependentes, além de pensar as práticas que apontam na direção da democratização da linguagem teatral. Os estudos da área abarcam atividades teatrais ocorridas nas mais diversas realidades (escolar, informal, periférico) e avaliam, discutem e consideram além da prática docente (formal ou não) as funções e implicações sociais que o fazer teatral implica.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

educando[...]; no Teatro, Augusto Boal subverteu a situação da plateia, propondo um teatro no qual o espectador se transforma de "ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática." (COUTINHO, 2012, p.118)

Boal trava uma discussão importante sobre o quão danoso é o monopólio da produção de Arte, entretenimento e informação pelas classes dominantes (opressores). Ao destrinchar as inteligências entre simbólica (racional, da palavra) e sensível (da Arte, estética), o autor nos leva a enxergar que uma grande parcela da comunicação, a parcela que diz respeito à comunicação sensível, não se opera de forma consciente por parte das massas. Bem ao contrário, as classes dominantes operam as mídias utilizando-se conscientemente daquelas que o autor chama de armas: a imagem, a palavra e o som para incutir suas mensagens sem resistência.

Boal não só enxerga na mídia a manipulação da comunicação sensível em favor das classes dominantes, como vê no ensino de Arte uma saída para a libertação deste jugo. Boal defende que a única forma de todos poderem debater em pé de igualdade na esfera da comunicação sensível é a real democratização da produção artística, ou seja, não basta estudar, falar sobre Arte. É necessário fazer Arte.

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo! (BOAL, 2009, p.15)

Mas, enquanto professores de Arte, não podemos entender de forma rasa esta democratização, pois corremos o risco de colaborar com a pasteurização global da produção artística se, ao invés de encontrar num esforço conjunto com os grupos de trabalho, suas próprias estéticas, seus códigos, nos prestarmos a reproduzir as chaves opressoras das obras propagadas pela mídia em escala global.

Boal nos convida à produção de uma estética dos oprimidos, a criação de um novo registro sensível, um registro descolonizador que venha diretamente da produção de cada grupo e que não seja fruto da reedição de fórmulas expressivas prontas provenientes nem da cultura de massa nem da cultura erudita. O ensino de Artes que funciona em favor dos oprimidos, ou seja, na direção de uma sociedade mais justa e igualitária, é aquele que coloca



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

à disposição destes os meios de produção de sentido, mas não de sentido puramente racional, mas de sentido estético.

Com esta breve análise, busquei apontar os caminhos teóricos e práticos que venho trilhando no sentido de provocar, junto com meus alunos, 'infiltrações' na escola. Acredito que a escola pode ser inundada por liberdade e sonho, basta apenas uma pequena brecha para começar, uma pequena gota; com um sopro de liberdade na consciência crítica de apenas um estudante, já temos certeza de que o futuro poderá ser um pouco melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

COUTINHO, Marina Henriques. **A Favela como Palco e Personagem**. Petrópolis: DP et Alli, Rio de Janeiro: FAPERJ. 2012.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, Edições Mandacaru, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

TERRA, Clarice Cruz. **Em busca de uma escola viva: Uma experiência com o ensino de teatro no campus Macaé do Instituto Federal Fluminense**. Rio de Janeiro: Unirio, 2016.

XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

CROCHEMORE, Mariana. Alquimia teatral: Alteridade e circulação afetiva como ritual de cuidado de si no acontecimento teatral. PPGAC UNIRIO. PFE; Mestrado Acadêmico; CAPES; Elza de Andrade; marianacroch@gmail.com <https://orcid.org/0000000203773768>

RESUMO: A presente pesquisa tem como proposta pensar o “Cuidado de si” como premissa passível de ser cumprida e pano de fundo da discussão sobre a possibilidade da atividade teatral funcionar como força motriz de uma transformação no sujeito, a partir de uma perspectiva relacional e afetiva, tendo como norte uma ética da alteridade como propôs Levinas. Ancorada em um viés antropológico, a pesquisa compreende o teatro como um ritual, onde ocorre uma ampliação e intensificação de afetos que podem transformar os participantes, como sustentam as noções de transmissão afetiva, tanto de estudos contemporâneos dedicados ao tema, como os escritos de Spinoza. A pesquisa contempla a realização de uma oficina de teatro, no intuito de verificar na prática os pressupostos teóricos apresentados na primeira parte do trabalho e prevê uma apresentação final como fechamento do trabalho coletivo realizado. A proposta consiste em oferecer um espaço-tempo para uma experiência coletiva, territorializando as trocas afetivas e conexões que se estabeleçam no fluxo dos encontros do grupo, num trabalho de “cuidado de si”, tendo como norte uma ética da alteridade.

Palavras-chave: Pedagogia teatral, Cuidado de si, Alteridade, Teatro ritual, Alquimia teatral

ABSTRACT: This research proposes to think of “Care of the Self” as a premise that can be fulfilled and the background of the discussion about the possibility of theatrical activity as a driving force of a transformation in the subject, from a relational and affective perspective, guided by an ethic of otherness as Levinas proposed. Anchored in an anthropological bias, the research comprehends the theater as a ritual, where there is an enlargement and intensification of affections that can transform the participants, as they support the notions of affective transmission, both from contemporary studies dedicated to the theme, as the writings of Spinoza. The research contemplates the realization of a theater workshop, in order to verify in practice the theoretical assumptions presented in the first part of the work and foresees a final presentation as a closing of the collective work performed. The proposal consists in offering a space-time for a collective experience, territorializing the affective exchanges and connections that are established in the flow of group meetings, in a “care of the self” work, guided by an ethical of otherness.

Keywords: Theatrical Pedagogy, Care of the self, Alterity, Ritual Theater, Theatrical Alchemy



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

ALQUIMIA TEATRAL: ALTERIDADE E CIRCULAÇÃO AFETIVA COMO RITUAL DE CUIDADO DE SI NO ACONTECIMENTO TEATRAL

Mariana Crochemore

INTRODUÇÃO

Entre a essência do princípio do teatro e a do princípio da alquimia existe uma misteriosa identidade. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases que visam no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga aquela que no domínio físico, realmente permite a obtenção de ouro. (ARTAUD, 1984, p. 65).

Artaud estabelece uma analogia entre o Teatro e a Alquimia, afirmando que ambos visam num domínio espiritual e imaginário, uma eficácia como aquela que no domínio físico de fato, permite a obtenção de ouro. Para Artaud (1984, p. 65), o homem atual no modo em que se encontra organizado, afasta-se de inquietações mais profundas, esquecendo-se de uma espécie de “fome essencial”, a “fome do incomensurável”.

Seu propósito com o teatro era criar situações que tornassem possível a eclosão de uma verdade, de uma revelação que a existência mediana tenderia a encobrir. Artaud (1984, p. 65) acreditava que só o teatro poderia ter um efeito sob o organismo do homem, acordando a inquietude que então o colocaria no caminho da geração de um novo corpo, na reconstituição de um novo ser de homem. Em consonância com o pensamento de Artaud, nossa pesquisa pensa o teatro como terreno fértil para a reconstrução do homem do ator, na perspectiva da alteridade, ou seja, da dimensão relacional-afetiva que se estabelece entre os corpos no encontro teatral.

Estudos contemporâneos da cena e da performance verificam uma mudança de paradigma, “The affective turn”, ou seja, “a virada afetiva” que refere-se à preponderância do corpo e da sensualidade em relação à representação e ao significado, como ocorre até então. Da mesma forma, a noção de treinamento do ator, acompanhando o panorama da cena contemporânea, tem mudado ao longo do tempo. (Pais, 2014, p. 51).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Algumas pesquisas dissertam sobre a questão da atividade teatral como função pedagógica, que muitas vezes, extrapola os limites do técnico artístico promovendo transformações existenciais na pessoa do ator. Quilici, Icle, Bonfitto são alguns autores que dedicaram-se ao tema fazendo uma articulação com a noção de Cuidado de si que Foucault (2010, p.12) foi estudar na Antiguidade, que é pensada como premissa e objetivo de uma espécie de estética da existência.

Conforme Foucault (2010, p.12), o “cuidado de si” pode ser compreendido como uma prática de inquietação, uma relação ética e estética de si para consigo, a partir da qual, os praticantes tornam-se sujeitos de seu corpo, de seus afetos e reflexões.

Nosso propósito é pensar a atividade teatral operando como um ritual de cuidado de si, numa dimensão relacional afetiva, uma vez que são os corpos em encontro que, por sua porosidade, afetam e são afetados, gerando encontros e composições que ampliam e intensificam sua potência de agir, como nos dizem Ana Pais, Deleuze e Spinoza, tendo como norte uma ética da alteridade como propôs Levinas (2009).

TEATRO COMO CUIDADO DE SI

Interessado nas “práticas da construção de um sujeito ético”, Foucault (2010) busca referências nas etopoéticas da Antiguidade, ou seja, “nas práticas em que examinamos e ajustamos nossos hábitos e condutas” (Quilici, 2015, p. 153), com o propósito de instauração de uma nova ética, uma ética da imanência, que envolve uma “estética da existência”. A proposta de Foucault, como afirma Gross (2010, p. 479), baseia-se na ideia de inscrever uma ordem na própria vida, uma ordem imanente que não seja sustentada por valores transcendentais ou condicionada do exterior por normas sociais.

Noção importantíssima na Antiguidade Greco-romana, o “Cuidado de si”, como aponta Quilici (2015, p. 69), foi sendo eclipsada com o tempo. Atividade distinta das preocupações do “homem carcaça” com ambições de prestígio e poder, em desejos de assegurar-se no mundo, o ocupar-se de si, exigia justamente o afastar-se do magnetismo da vida comum e de seus cortejos. A coragem de distanciar-se e de abrigar desertos nasce naqueles que já se desiludiram, um pouco, que namoraram a morte e a transitoriedade em tudo.

O “cuidado de si” na Antiguidade visava desenvolver uma humanização no homem,



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

uma espécie de ascese, que envolve uma postura ética e uma busca constante em fazer da própria existência uma obra de arte. Essa prática consistia em importante alicerce da cultura greco-romana que estendeu-se ao longo dos séculos IV a.C. até os dois primeiros séculos da era cristã. (FOUCAULT, 2010, p. 446).

É importante destacar que essa escolha pessoal não é uma escolha solitária, mas implica uma presença contínua do outro sob múltiplas formas. O sujeito, descoberto no cuidado, é totalmente o contrário de um indivíduo isolado, é um cidadão do mundo. Como diz Gross (2010, pp. 480, 486) o “cuidado de si” é um princípio regulador da atividade, de nossa relação com o mundo e com os outros.

A ideia do “cuidado de si” passou então a constituir a premissa e pano de fundo da minha pesquisa, pautando-se pela perspectiva das relações que estabelecemos com o outro e com o grupo e pelas trocas afetivas que ocorrem nesse contexto.

O primeiro capítulo é dedicado ao Teatro como cuidado de si. O primeiro ítem do capítulo debruça-se sobre o conceito de “Cuidado de si” estudado por Foucault em 1982, e os itens seguintes trazem experiências de encenadores-atores que dedicaram seu trabalho no teatro em função da busca de um “cuidado de si”, como Stanislavski e a ética do trabalho do ator sobre si mesmo, Artaud e o teatro ritual, e Grotowski e o elevador alquímico.

O primeiro deles, Stanislavski (Rússia, 1863-1938), quem desenvolveu a ideia de pedagogia do ator, perseguindo uma ética que deveria estar presente em seu trabalho. Icle (2007, p. 12) ressalta que foi a partir do trabalho de Stanislavski, onde se deu a divisão tanto entre teatro e espetáculo, como entre personagem e papel, que o teatro começou a ser pensado para além dos círculos estritamente profissionais, consistindo em uma prática coletiva e social, cujas técnicas artísticas estariam a serviço de uma “humanização” da pessoa, instaurando a expressão encenador-pedagogo.

Essa finalidade, o humano além do ator, já aparecia na pedagogia teatral de Stanislavski que solicitava ou mesmo exigia uma ética que compreendia uma atenção a si, ao corpo, ao universo interior, ao companheiro e implicava em uma transformação de si, perpassando a atitude profissional do ator, configurando-se como uma atitude humana diante de seu trabalho (Icle, 2007, p.12).

Para Stanislavski, o ator deveria desempenhar uma função crítica, centralizando nele mesmo uma “condição criativa” que diz respeito à postura, comportamento, disciplina, exercício constante sobre si que vem a ser o próprio ser humano. Essa ideia foi aprofundada em dois momentos de sua obra, quando passa da tradição repetitiva para a improvisação como



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

procedimento criativo, e quando explora a noção de via negativa, cujo objetivo visa observar e identificar os principais limites e obstáculos externos ou internos ao ator que impedem a sua vontade de criação. (Icle, 2007, p.13).

Em seguida, traremos Antonin Artaud (França, 1896-1948), que buscou num teatro ritual “refazer o homem”. Tendo vivido sua juventude e lançado-se na carreira de ator em plena belle époque francesa, Artaud pretendia abrir uma via de renovação para a cena teatral europeia. Segundo Quilici (2004, pp. 35, 36), seu propósito, em caráter de manifesto, era pôr em xeque os fundamentos pós-renascentistas, o teatro como representação, como mimesis, e a ideia do espetáculo como fenômeno estético e atividade cultural elitizada, cujos enredos giravam sempre em torno de temas psicológicos e sociais.

Artaud perseguia a ideia de um teatro que, operando um ritual de cura, fosse a verdadeira expressão cultural de uma sociedade que, mais do que assistir a um espetáculo teatral sobre transformação, viveria no próprio corpo uma experiência transformadora. Como afirma Quilici (2015, p. 58), lutava pela renovação da ideia de cultura, investindo contra uma mentalidade que ele julgava ter perdido completamente a noção do que é o homem, pois em sua visão, a verdadeira cultura é aquela que mantém a conexão com o vazio e o informe.

Posteriormente, a fim de trazermos uma referência mais recente, perfilada por esses encenadores, destacamos o trabalho de Grotovski (Polônia, 1933-1999), considerado um discípulo de Stanislavski, quando em seu movimento de distanciamento dos espetáculos, passou a dedicar-se exclusivamente ao trabalho de treinamento do ator, com proposições alquímicas, tendo a arte como veículo.

Grotowski entende que o trabalho do performer consiste, em primeiro lugar, na transformação de “energias grosseiras” em “energias sutis”. O “elevador primordial” simboliza o trânsito vertical entre diferentes níveis de percepção e consciência.

a ideia do “grosseiro” e do “sutil” é central na simbologia alquímica. O caminho da transformação do “chumbo” no “ouro” alude justamente à transformação dos metais pesados, densos e opacos na matéria luminosa e nobre. Fazendo uma analogia com o teatro, diremos que há um trabalho concreto a ser feito com a materialidade densa da cena, que cria também uma atmosfera, capaz de modificar qualitativamente nossa percepção da realidade. (QUILICI, 2013, p. 167).

TEATRO E ALTERIDADE



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

O segundo capítulo, Teatro e alteridade, como já discurremos, dedica-se a pensar o teatro como ritual de cuidado de si, a partir da perspectiva da alteridade e da ideia de circulação afetiva no acontecimento teatral como potencializadora de afetos. Evoco a ideia de ética do filósofo francês, Emmanuel Levinas (2009), que norteia a reflexão, sobre a alteridade como ética primeira.

Conforme o Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007, p. 35, apud. Costa e Caetano, 2014, p. 198), o termo “alteridade” significa: “Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro”. É nessa dimensão de constituir-se para outro, através de um rosto, de onde devemos desenvolver a sensibilidade pela responsabilidade com o outro, é que Lévinas (2009) busca fundamentar sua nova ética.

Buscamos discutir a ideia de transmissão afetiva a partir de uma articulação entre o pensamento de Spinoza sobre os afetos e as contribuições contemporâneas trazidas por Ana Pais.

Compreendo por afeto as afecções do corpo, pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. O corpo humano pode ser afetado de diversas maneiras pelas quais sua potencia de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor. (ESPINOZA, 1677-2013, p. 99).

A pesquisadora portuguesa de estudos do teatro Ana Pais (2014), toma como objeto de estudo a relação público/plateia, investigando o modo como essa relação se estabelece e se processa nas dimensões social e afetiva. Conforme Pais (2014, p. 66) a “teoria da transmissão dos afetos” de Brennan ajuda-nos a compreender o fenômeno na sua dimensão coletiva e biológica.

A “teoria de transmissão dos afetos”, de Brennan disserta sobre o modo de circulação dos afetos no espaço público, referindo-se a um processo de alinhamento do nosso sistema nervoso e hormonal com o dos outros. Partindo desse princípio, as emoções e energias de alguém ou de um grupo podem ser absorvidos ou entrar diretamente em contato com outro grupo ou pessoa. (PAIS, 2014, p. 60).



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

Pais (2014, p. 60) compreende o conceito de comoção como um movimento conjunto de afetos para nomear a reciprocidade dessa relação e o conceito de ressonância afetiva como modo de atenção e tensão para delinear a função de intensificação e ampliação de afetos do público, concebendo os afetos somente experienciados numa situação social.

OFICINA DO CUIDADO

O terceiro capítulo consiste no memorial sobre a experiência compartilhada na Oficina do Cuidado, cuja metodologia baseada na improvisação, tem como propósito verificar na prática as ideias destacadas nos primeiros capítulos, agrupadas segundo um corte transversal, tendo a ideia de cuidado de si, como denominador comum.

A oficina do cuidado, como o nome sugere, tem como objetivo pensar o cuidado de si propiciado pela atividade teatral, na perspectiva da alteridade, isto é, considerando a circulação afetiva que se estabelece num encontro com o outro, como geradora de encontros e promotora de transformações no sujeito, via ampliação e intensificação de potências do grupo.

O propósito da oficina consiste também num convite ao grupo a refletir sobre essa questão, na medida em que somos feitos a partir das trocas afetivas com o outro, em fluxo constante, e em situações privilegiadas de encontro, desenvolvemos o sentimento, nomeado por Turner (1974) de *communitas*, ligado a experiência de camaradagem que surge de geração espontânea e instaura uma relação não mediada entre os participantes.

A oficina contempla uma apresentação final como fechamento do trabalho coletivo realizado, constituindo a obra artística do grupo. O objetivo consiste em oferecer um espaço-tempo vazio para a produção de uma criação artística coletiva, com a premissa que a criação artística em sua dimensão estética desenvolve sensibilidades que transformam os participantes.

O propósito da pesquisa é trazer à baila estudos que compreendam o teatro como campo de transformações no homem, com o intuito de contribuir com o resgate do sentido que toma a arte como uma "arte da existência" como pensavam os gregos, quando a prática do "Cuidado de si" consistia em importante hábito cotidiano, defendendo a ética da alteridade, pois é na relação com o outro que me componho e recomponho, me reconheço e me construo em fluxo constante.



XIX COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC - UNIRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

COSTA, Juliano; CAETANO, Renato. A concepção de alteridade em Lévinas: caminhos para uma formação mais humana no mundo contemporâneo. **Revista Eletrônica Igarapé**, n. 03, maio de 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. *In: O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAFELICE, Henrique. **Deleuze devorador de Spinoza**. São Paulo: Educ- Fapesp, 2016.

PAIS, Ana. **Os ritmos afetivos nas artes performativas**. Lisboa: Colibri, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator: Diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SPINOZA, Bauruch. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2009.