UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇAO EM ARTES CÊNICAS
PPGAC - UNIRIO

ISBN: 978-85-61066-74-1

COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇAO EM ARTES CÊNICAS

PPGAC/UNIRIO

ANA MARIA BULHÕES CARVALHO
(COORD.)

978-85-61066-74-1

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 1

ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM: PERFORMANCE E POLÍTICAS DO SENSÍVEL 3

MESA | VOZ E CENA 15

PROCESSO FORMATIVO EM TEATRO MUSICAL: O GESTO CORPORAL-VOCAL DO ATOR MULTIPERCEPTIVO 16

DRAMATURGIAS SONORAS: IMAGEM, ESCRITA, ESCUTA 24

IN-VOCAÇÃO DE MEMÓRIAS, ECOS DE ESCUTA E VOZES DE AFETO NA OBRA DE VITAL FARIAS 29

CORPO-SOM-PALAVRA: INTERDISCIPLINARIDADES EM KLAUSS VIANNA 35

POR UMA METAFÍSICA DA PALAVRA 41

MESA | PEDAGOGIAS DO TEATRO 48

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO: UMA INVESTIGAÇÃO DA CARTOGRAFIA DE SEUS PROCESSOS DE FORMAÇÃO E DE MULTIPLICAÇÃO 49

TEIA DE AFETOS 56

PEDAGOGIA DA DESMONTAGEM: UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO AO TRABALHO DO ATOR-CIDADÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA 62

O TRAINING DO TEATRO LABORATÓRIO DE JERZY GROTOWSKI 66



CANTOS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ E O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI: UM ESTUDO SOBRE A NOÇÃO DE VEÍCULO EM JERZY GROTOWSKI **73**

LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO: POÉTICAS COSMOPOLÍTICAS DO ATOR-XAMÃ **79**

MESA | HISTÓRIAS E TRAJETÓRIAS **85**

TEATRO E PODER NA CORTE DO BRASIL IMPÉRIO **86**

O TEATRO DE ZYGMUNT TURKOW NO BRASIL **93**

FLÁVIO DE CARVALHO: TEATRALIDADE, ARQUITETURA E SUGESTIBILIDADE **99**

UMA INTRODUÇÃO SOBRE O TEATRO DE GEORG FUCHS **104**

RELEVÂNCIA DO PROGRAMA OBJECTIVE DRAMA PARA JERZY GROTOWSKI NA SUA TRAJETÓRIA DE TRABALHO **110**

MESA | DRAMATURGIAS **116**

DA LITERATURA AO TEATRO: UM EXERCÍCIO DE ADAPTAÇÃO A PARTIR DO ROMANCE UM COPO DE CÓLERA **117**

NARRATIVA E MEMÓRIA: AS CICATRIZES DA ODISSEIA 116 ..... **125**

ATRAVÉS DO ESPELHO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO **130**

CARTOGRAFIAS DE SANGUE: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL EM TRÊS ATOS **136**

O OUTRO OLHAR DE SPALDING GRAY: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DE RUMSTICK ROAD, DO THE WOOSTER GROUP **143**

MESA | TEATRO E EDUCAÇÃO 149

O PROCESSO COLABORATIVO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DE NOVAS NARRATIVAS NO ENSINO FUNDAMENTAL PÚBLICO CARIOCA 150

AUTISTAS NA SALA DE AULA – O LUGAR DX PROFESSORX DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA 155

A ARTE DA PALHAÇARIA E AS FRONTEIRAS DA PEDAGOGIA HOSPITALAR 162

CRIANÇAS DE CAMPOS, VAMOS AO TEATRO? 168

VOCALIDADE E POETICIDADE DO RELATO: UM BREVE RECORTE EM BECKETT 174

MESA | TERRITÓRIOS, POLÍTICA E TEATRO 180

O TEATRO ATRAVESSADO PELO TERRITÓRIO NAS OBRAS DO GRUPO CÓDIGO 181

TEATRO, ATOR E PERIFERIA: UMA INVESTIGAÇÃO DA EPISTEMOLOGIA DO ATOR PERIFÉRICO 188

ESPECTADORAS ANÔNIMAS 193

PRÁTICAS DA URGÊNCIA: ENTRE DELITO E DELÍRIO 199

TEATRO E OCUPAÇÃO: POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM A PRÁTICA DE TEATRO E COMUNIDADES 205

MESA | POÉTICAS DO GESTO 211

ENTRELAÇANDO OS FIOS DE UMA PELE-TESE: PREPARAÇÃO CORPORAL E COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA 212

CORPO EXPANDIDO: OSCILAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM E AS INTENSIDADES 218

DESAPARECER: AUSÊNCIA E PRESENÇA NO TRABALHO DE DANÇA CIDADE MARAVILHOSA 223

A ESPECIFICIDADE DA PALHAÇARIA COMO CAMPO DE ESTUDOS 229

PEDAGOGIA POÉTICA CÊNICA: O DIÁLOGO E O JOGO NA PERIFERIA 233

MESA | ÁFRICA, DIÁSPORAS E AS ARTES DA CENA 239

CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DA ESCOLA DO POVO: UM PROJETO INTERROMPIDO 240

LABORATÓRIO RAIZES DO MOVIMENTO. UMA EXPERIÊNCIA CORPORAL AFRICANIZADA, DE GESTUAL CÊNICO DO ATOR 246

ÈHÍNKÚLÉ – UMA PERFORMANCE SOBRE CORPOS EM MOVIMENTO 252

ENTRE A CAPOEIRA E OUTRAS DANÇAS AFRODIASPÓRICAS: TENSIONAMENTOS PARA REPENSAR A IMPROVISAÇÃO E DRAMATURGIA EM DANÇA 259

MESA | ESPAÇO E CIDADE 265

QUESTÕES CENOGRÁFICAS NA ANIMAÇÃO DO LESTE EUROPEU: DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS AO CINEMA STOP MOTION 266

THEATRO MUNICIPAL E OS DIVERSOS ASPECTOS DA BIDIMENSIONALIDADE NO ESPAÇO CÊNICO NO INÍCIO DO SÉCULO XX 271

A PRISÃO CENOGRÁFICA E O BLEFE DAS IMAGENS: PROUST, HITCHCOCK E CHANTAL AKERMAN 277

ESPACIALIDADES INSTÁVEIS: O SITE SPECIFIC NA SELVA DAS CIDADES 287

ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL **293**

COLETIVO EROSÃO – MANGUE MORTO..... **299**

MESA | GÊNERO, CORPO E PERFORMATIVIDADE..... **306**

REINVENTADO O BAILE DE DANÇA DE SALÃO ATRAVÉS DE PROVOCAÇÕES QUEER **307**

A PALHAÇARIA HUMANITÁRIA E A EXPERIÊNCIA COM O PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS NA ÍNDIA **312**

CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS **322**

SAIAS DE AXÉ: PERFORMANCE DE GIROS E SABERES **328**

TEATRO POPULAR: ANÁLISE DE UMA PRÁTICA NO CURSO NORMAL..... **334**



APRESENTAÇÃO

SOBRE O COLÓQUIO

O objetivo do evento é reunir os/as pesquisadores/as dos cursos de mestrado e doutorado, bem como pós-doutorandos/as, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC) da Unirio, para que possam apresentar suas pesquisas – estejam elas em estágio inicial ou em andamento. A fim de refletir sobre questões abrangentes e transversais no campo da pesquisa em Artes Cênicas, em interlocução com outras áreas do conhecimento e com temas latentes na atualidade, apresentamos o tema do XVIII Colóquio do PPGAC:

"O CONTEMPORÂNEO NAS ARTES - ENTRE VOZES, ESCUTAS E AFETOS"

Na contemporaneidade alguns temas latentes vêm atravessando os modos de produção e de pensar-fazer na criação cênica, e apresentam-se, assim também, como problematizações indispensáveis ao campo da pesquisa em artes. Dentre as muitas vozes, nos diversos espaços da produção do conhecimento, ecoam discursos sobre diversidade, identidades, diálogos interculturais, bem como sobre saberes, práticas e epistemes tradicionais e descoloniais. Ao se assumir tais reflexões no campo da pesquisa em artes, apresentam-se propostas que buscam pensar, por exemplo, sobre as relações de alteridade; enfocam nos deslizamentos entre arte e vida; abordam as dimensões políticas na produção poética e estética; ou abordam a própria dimensão pedagógica em arte como espaço de transformação do indivíduo. Enquanto tais propostas vêm provocando os regimes de visibilidade, ao assumirem a diferença, experimentarem formas de autonomização do sujeito e insinuarem novos protagonismos, verifica-se, ao mesmo tempo, o acirramento nas experiências inter-humanas, a estratificação dos discursos e a intensificação das polaridades, seja no campo político, ético ou estético. Nesse sentido, nos parece essencial pensar em experiências que se fundamentam numa outra dimensão afetiva das relações. Podemos talvez pensar em procedimentos, ideias, imagens, objetos, espaços, sons e gestos que possam interromper e/ou esgotar o fluxo dos nossos pensamentos, ações, discursos e afetos conhecidos? E, através desta interrupção/esgotamento, podemos experimentar uma outra qualidade de escuta?

Buscando refletir sobre tal tema, convidamos o Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli, da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a ministrar a conferência de abertura do evento.

Agradecemos o apoio de todos e desejamos um excelente Colóquio!

XVIII COLÓQUIO DO PPGAC

"O CONTEMPORÂNEO NAS ARTES - ENTRE VOZES, ESCUTAS E AFETOS"

DE 24 A 28 DE SETEMBRO DE 2018

COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Bulhões | Beatriz Magno | Carin Louro | Carol Figner
Enamar Ramos | Gustavo Guenzburger | Isabel Penoni
Kátia Maffi | Luciano Matricardi | Paola Vasconcelos | Raphael Cassou

RIO DE JANEIRO

ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM: PERFORMANCE E POLÍTICAS DO SENSÍVEL

Fernando Mencarelli[1]
UFMG/CNPq/Fapemig

Quando os organizadores do *XVIII Colóquio do PPGAC - O contemporâneo nas artes - entre vozes, escutas e afetos* me convidaram para o seminário e me apresentaram sua proposição conceitual, constatei que havia uma formulação precisa da questão. Difícil colocar melhor o problema, o tema, tão urgente. E me perguntava ainda: o que dizer sobre este tema que não seja apenas entrar em um diálogo intenso, vigoroso, exaltado, provocativo, necessário e aberto?

Vou compartilhar aqui uma fala fragmentada, lacunar, um pouco caleidoscópica, então apresentada. Parte desse esforço que cada um de nós vem fazendo para entender esse momento em que a história acelerou e nos colocou no centro de uma disputa global de forças que procuram moldar o futuro.

Nada novo nos apontamentos. Apenas motivos para que possamos pensar juntos. Começo o texto por uma carta escrita por mim em disciplina de montagem teatral que dirigi no primeiro semestre de 2018. Realizada como exercício compartilhado por todos os envolvidos no processo, foi escrita em fragmentos e depois montada. Eu a escrevi para esses mesmos alunos. Seguem novos fragmentos, e outros retirados de textos anteriormente publicados (e aqui mencionados), mas que se recompõem em nova montagem, até que o texto se feche novamente em forma poética, com gerado em laboratório do grupo de Teatro Varasanta, Bogotá, no início de 2018.

CARTA

Atenção.

1 Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutor e mestre pela Unicamp, na área de História Social da Cultura, com trabalhos sobre a história do teatro brasileiro. Visiting Research Scholar no Graduate Center da City University of New York/CUNY. Pós-Doutoramento em Teatro, no Laboratório ARIAS/CNRS-Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris III.



Vivemos tempos de grandes mudanças.
Ficarmos atentos a como estas mudanças estão ocorrendo.
Se são processos de acumulação de riquezas e poderes.
Se esses poderes globais atendem a interesses de corporações.
Se nesses projetos há um lugar pré-determinado e subalterno e neocolonial para nosso país.
O que podemos fazer?
Como?

Há também em curso uma grande mudança nas bases da sociedade brasileira. Plena de potência.
Um experiência única, singular, que pulsa na juventude.
Prestar atenção.
Cuidar.
Cultivar.
Ver.
Que um projeto de país estava/está sendo (re)construído, que o investimento para educação em suas novas bases inclusivas representaria um salto gigantesco em direção à emancipação do país.
Que isso não estava nos planos das oligarquias e corporações internacionais que desejam uma América Latina pobre, apática e subalterna.
Atenção. Ver.
Como?

Olhar a rua que pulsa.
Olhar os corpos que brilham.
Os cabelos que esculpem.
As roupas que ficaram livres.
Os amores que multiplicaram.
Os carinhos que ficaram públicos.
As palavras que ficaram fortes.
Os coletivos que ficaram vivos.
Olhar os jovens cada vez mais jovens.
Olhar o luto que reside em luta.
A praça cheia.
A praça que resiste ao cerco.

Vieram os tanques.
Vieram os muros.
As cercas.
As balas.

Os homens armados e o medo.
Inteligentes. Estratégicos. Preparados.
Uma metodologia.

Resiliência é o possível?
Por onde é a contramão?
O que em nós precisa de cuidado?
O toque gentil.
Agora.
Em nós.

Porque podemos ficar juntos
É possível.
E é tão bom
Olhar as transparências nossas

Você toca gentilmente alguém próximo
Amorosamente
Com palavras
Com os dedos
Com o olhar que vence a timidez
Que lembra do temor
Que impede
E olha nos olhos de alguém em sua frente
Doce
Cúmplice

Um contato raro
No silêncio
Do outro

Outro mundo começa

ECONOMIA ATENCIONAL

Sabemos que neste início do século 21, a história parece ter entrado em uma dinâmica de aceleração de processos que vêm sendo gestados há algumas décadas, apontando para uma espécie de "nova ordem" em que as instituições e seus modos de operar passam por

profundas reconfigurações, envolvendo todos os domínios da vida pública e privada, nos âmbitos econômicos, sociais, políticos e culturais. Duas emergências estão conectadas a boa parte desses processos, assim como parecem ser seus catalisadores. A primeira, e mais clara, é a proeminência de uma esfera política e econômica globalizada regida pelas corporações, que têm se sobreposto aos estados nacionais, colocando-os de forma mais evidente a serviço do capitalismo em sua nova configuração. E a segunda é a revolução cibernética que reorganiza todas as esferas da sociedade e conforma o capitalismo tardio, reordenando relações de poder, valores e mercados**.**

Uma das formas dessas mudanças, e que se coloca de maneira imediata e simultânea nos domínios público e privado de nossas vidas cotidianas, é a transformação de nossa atenção em mercadoria, atribuindo a ela valor em uma esfera que se denomina de "economia atencional". É certo que boa parcela da população mundial ainda não passou pela inclusão digital. Mas também é certo que o processo é sem volta e que esse acesso à rede mundial e seus produtos vem configurando novas relações de poder.

A produção de pensamento sobre esses processos tem sido intensa e, parece, movida por uma urgência da transformação e de transformação. Mais atual do que nunca, podemos lembrar das análises do filósofo Vilém Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta*. Décadas atrás, Flusser nos propunha percebermos como havia um novo modo de operar e que precisávamos perceber que, diferentemente do que imaginávamos sobre nossas relações com o "aparelho", não éramos nós que o programávamos, mas que era o aparelho que nos programava. Suas instruções de uso eram nossas programações.

De lá pra cá, se deu a explosão da internet, criando um mundo virtual em poucas décadas. Gestada nas instâncias militares, transferida e expandida no circuito universitário internacional, potencializada por uma indústria digital que cria aparelhos e aplicativos que incorporam as necessidades atuais e geram outras novas a cada dia, a internet está no centro de grande parte das transformações em curso. Ela galvaniza nossa atenção. Programa nossa atenção e a monetiza.

Trazida ao centro dessa dinâmica, a atenção ganhou valor econômico, de mercado. E a cada segundo de nossa atenção que um produto da internet captura, seu valor de mercado se amplia. A indústria criativa está também no centro dessa dinâmica. Criatividade e inovação são palavras chave nessa ordem do "capitalismo do conhecimento".

Por isso também é que podemos reconhecer como parte de nosso programa enquanto artistas compartilhar o conhecimento acumulado na esfera da performance (contemporânea ou tradicional) sobre a mente e seus processos, sobre as relações mente-corpo-sensação-outro-mundo, disputando seus sentidos e as formas possíveis de de ser e viver.

COLETIVOS TEATRAIS, PERFORMANCE E MICROPOLÍTICAS[2]

2 Cf. MENCARELLI, Fernando. Corpo a corpo das artes de performance e a experiência no plural. Revista do FIT, Festival Internacional e Teatro de Belo Horizonte, Belo Horizonte, p. 50-54, 20 jun. 2012.

No caminho de uma conectividade cada vez mais inclusiva, novos problemas e questões se apresentam, tais como o das relações possíveis no plano da cibercultura, das redes sociais, da tríade arte-corpo-tecnologia. A interatividade e as formas de convívio virtuais integram esses processos com novas possibilidades de fluxos e de relações. As ciências e as artes mais avançadas têm se ocupado cada vez mais desses territórios e das questões que eles levantam. As ciências sociais e a filosofia problematizam as formas assumidas pelo poder, através de análises como a do biopoder. Na contraface dessa virtualização em larga escala, emergem deslocamentos e novas formas de articulação coletiva em que as práticas performativas desempenham papel central. Dessa forma, as novas formas de socialização propiciam ações artísticas, culturais e políticas nos territórios da cidade, ressignificando e reinventando seus espaços públicos.

As artes de performance têm um papel importante a desempenhar nesse processo por se fundarem na relação entre o artista e seu público, na experiência do encontro. Por terem acumulado ao longo de séculos técnicas de trabalho sobre si, de contato e de ações coletivas. Seja através da narrativa, do mito, da fábula, da imagem ou ainda da imersão em outros sentidos, o corpo a corpo das artes da performance trabalha para a expansão da percepção e da consciência do sujeito e sua condição e constrói experiência no plural. Operando transversalmente entre a sociedade e o indivíduo, as artes de performance criam e atuam na dimensão do coletivo, seja internamente em suas estruturas, seja em sua relação com os públicos locais, regionais, nacionais ou internacionais, a partir de suas proposições artísticas e seus processos criativos. Tanto do ponto de vista da experiência compartilhada, corpórea, afetiva e simbólica, quanto da proposição de visões críticas e/ou alternativas ao imaginário veiculado exclusivamente por interesses comerciais, o teatro e as outras formas de artes de performance competem hoje fortemente pela constituição e ressignificação do campo simbólico na era da cultura da informação. Ainda que sua escala seja aquela possível para uma arte do encontro ao vivo, suas questões e suas estratégias contaminam o território poroso das relações em rede que se multiplicam. E isso, podemos claramente observar hoje, se dá independentemente de quais sejam seus possíveis usos políticos.

AS ARTES NA UNIVERSIDADE – TRANSVERSALIDADES POSSÍVEIS

As mudanças de paradigmas postas pela chamada sociedade do conhecimento requerem mais do que nunca que continuemos permanentemente debatendo os sentidos de alguns termos que foram incorporados aos discursos dos organismos que elaboram as políticas econômicas internacionais, às políticas estatais para ciência e tecnologia e mesmo às missões traçadas pelas grandes corporações multinacionais. Tecnologia, inovação e criatividade constituem hoje um tripé mágico para o desenvolvimento das economias no capitalismo em sua nova roupagem. Como consequência disso e direcionadas ao campo ampliado da cultura e ao específico das artes, começam a ganhar corpo expressões como "economia criativa", que já se tornaram campos

de conhecimento dentro e fora do circuito universitário, e que se não forem profundamente debatidos podem sequestrar o conhecimento acumulado no âmbito das artes e domesticá-lo como dispositivo de desenvolvimento do mercado.

É urgente, portanto, que as artes integrem o projeto de formação inter/trans ou indisciplinar na universidade, compartilhando a natureza do conhecimento em arte em suas particularidades no contexto ampliado da universidade. Disputando seus sentidos, colocando em pauta, por exemplo, outros modos de pensar e ser nas sociedades contemporâneas, assim como outras possibilidades de incorporar-se a elas e transformá-las. Dessa forma, podemos compartilhar noções que envolvem as tecnologias, sim, mas as tecnologias do corpo e do trabalho coletivo; a inovação, sim, mas a inovação como ação/transformação da realidade, a inovação como foco nos processos; ou a criatividade, entendida como invenção e descoberta de novas formas de ser e fazer em contextos determinados. Ressaltando assim a importância da arte em uma formação abrangente que contemple todas as esferas do comum, em que atuamos como cidadãos e profissionais.

UMA MUDANÇA DE PARADIGMA: O "CONHECIMENTO" EM ARTE[3]

Em *O que é Filosofia*, Deleuze e Guattari apresentam uma cartografia do pensamento distinguindo Filosofia, Ciência e Arte. Falam de suas diferenças e complementaridades, considerando que entre elas não há hierarquias e nem dependência:

> As três vias são específicas, tão diretas umas como as outras, e distinguem-se pela natureza do plano e do que o ocupa. Pensar, é pensar por conceitos, ou então por funções, ou então por sensações, e qualquer um destes pensamentos não é melhor do que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente 'pensamento'. (DELEUZE,GUATARI, 2000).

Podemos pensar nosso campo em desenvolvimento - as artes - olhando em perspectiva as humanidades, tanto suas diversas áreas quanto seus respectivos percursos. As artes ganham reconhecimento como forma de conhecimento e se expandem na universidade à medida em que os desafios epistemológicos e ontológicos nas humanidades foram gerando novas perspectivas, desde a denominada virada performativa (*performative turn)* até a mais recente virada ontológica (*ontological turn),* em que se insere o perspectivismo.

Essa abertura ou revisão epistemológica é fundamentada por diversos aportes, com relevantes implicações teórico-artístico-políticas. Destacamos aqui o pensamento associado à denominada virada decolonial (*decolonial turn)* e às *epistemologias do sul*. Segundo o sociólogo português Boaventura Souza Santos, em *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*: "a resistência política deve ter como postulado a resistência

3 Cf. MENCARELLI, F. Epistemologias: transversalidades nas artes da cena (Texto de Abertura). Conceição/Conception, Revista do PPG Artes da Cena, Unicamp, v.6, p. 1-5, 2017.

epistemológica".

Em resposta ao pensamento abissal que impôs a permanência e o domínio epistemológico colonialista ocidental, Souza Santos identifica, nos anos 70 e 80, a emergência do movimento que ele nomeia de cosmopolitismo subalterno. E nesse contexto, ele diz:

> O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir (SANTOS, 2007).

Interessante pensarmos essa perspectiva do "sul", não como mera inversão das posições, mas como uma metáfora da multiplicação dos pontos de vista. Os expoentes da virada decolonial, entre eles Walter Mignolo, também falam da necessidade de uma descolonização do conhecimento e da subjetividade, dos modos de ser e estar no mundo.

Desde os anos 70, surgiram novos campos de estudos derivados da constatação de que os referenciais ocidentais para o estudo das práticas cênicas não eram suficientes para compreender a diversidade das mesmas no plano internacional. Fazem parte dessa discussão as relações inter ou transculturais, assim como novos aportes conceituais e a proposição de performance como epistemologia. Grupos de pesquisadores internacionais se reúnem hoje em torno de pautas como Performance Philosophy, Practice as Research ou Embodied Research. Artistas e autores de várias origens, entre eles os brasileiros, têm sido responsáveis por grandes contribuições ao campo, sendo necessário mapeá-los com mais vagar.

Ainda que também as transversalidades das artes da cena sejam diversas, quando pensamos as artes, as ciências e as filosofias, gostaria de destacar, e trazer como exemplo nesta breve apresentação, os diálogos e interseções com a antropologia, diretos e constantes desde Victor Turner. Em entrevista recente, o antropólogo Tim Ingold aproxima arte e antropologia, reconhecendo que ambas se dedicam também ao trabalho de imaginar possibilidades de vida. Podemos lembrar aqui que os deslocamentos contemporâneos das práticas cênicas em direção à performance as reinventam em suas formas e em seus processos criativos, a ponto de aproximar a preparação dos artistas às poéticas de transformação de si, presentes nas práticas tradicionais em diversos contextos culturais.

DO MUNDO MULTICULTURAL AO MUNDO MULTINATURAL

Se pensarmos junto com alguns antropólogos contemporâneos, como Philippe Descola, Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro, que é preciso reconhecer outras concepções de natureza e cultura, não apenas aquelas pautadas pelo naturalismo, mas também as que seguem outros modelos (totemismo, animismo ou analogismo), ampliaremos sobremaneira as questões envolvendo o corpo e sua relação com o mundo, a partir das possíveis linhas de

continuidade e descontinuidade entre o homem e a natureza. Há uma considerável ampliação das possibilidades de troca, de encontros, pois o arco de diversidade se amplia sobremaneira a ponto de requerer outras epistemologias[4].

É interessante observar que, nos últimos anos, uma espécie de dinâmica virtuosa tem aproximado, no Brasil, as práticas artísticas e os saberes indígenas, proporcionando trocas diretas entre povos indígenas e artistas, ou contaminações conceituais e práticas.

No contexto da denominada virada epistemológica e da virada ontológica, o pensamento antropológico contemporâneo tem tido marcante influência na produção artística mais recente no Brasil, destacando-se, por exemplo, o pensamento de Manuela Carneiro da Cunha sobre as políticas culturais para e dos povos indígenas e, principalmente, o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. São inúmeros os exemplos no cinema, na literatura, na música, nas artes visuais.

Estudos de antropologia têm colocado em pauta uma reflexão sobre a natureza do saber indígena e explicam como esse sistema de conhecimento é distinto de outros. E como nessas formas de conhecimento, o saber fazer é mais importante que sua produção material[5]. Conhecimentos indígenas comportam-se a partir de outras formas de construção, de outros regimes, como nos conta o líder Yanomami David Kopenawa em seu livro recentemente lançado *A Queda do Céu* (publicado em 2010, em parceria com Bruce Albert, já traduzido em vários idiomas, e considerado um marcado da antropologia contemporânea). Outro "saber fazer", outras tkenes/ técnicas. Esses saberes comportam outra visão da natureza e constituem outras epistemologias, levando-nos a refletir sobre as eventuais correlações entre os regimes do saber autóctone e o conhecimento em arte, especificamente sobre a prática artística do performer.

Davi Kopenawa tem insistido na afirmação de que todos somos um só coração (esse todos é extenso o suficiente para incluir todos os seres vivos). Se são muitos os pontos de vista, o que nos diferencia ao ponto de constituirmos uma dimensão multinatural, reconhecermos a multiplicidade de perspectivas é um caminho para o convívio e a partilha de formas de ser e viver possíveis em um mundo em transformação.

A CENA EXPANDIDA

À reinvenção permanente da cena contemporânea corresponde um exercício crítico também em constante movimento. A cena expandida do teatro, da dança e da performance produz um pensamento que procura se expressar também em novas formulações teóricas e conceituais. Crítica e cena: pensamento em movimento que colocam em revisão categorias centrais na cena contemporânea.

4 CF. MENCARELLI, F. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. Revista Brasileira de Estudos da Presença [EPERIODICO], v. 3, p. 134, 2013.

5 Cf. Manuela Carneiro da Cunha em palestra no Collège de France, 22/03/2012, denominada "Quelle nature, quels apports des savoirs autochtones". Disponível online no site do Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/manuela-carneiro-da-cunha/inaugural-lecture-2012-03-22-18h00.htm



Na introdução do dossiê *Artes da Cena e Práticas Contemplativas*, publicado pela Revista Pós da UFMG, em parceria com a Revista Percevejo da Unirio, trazemos como exemplo os movimentos que ocorrem hoje em torno de uma categoria central da cena moderna e contemporânea, a ação, que "entra em crise ou expansão, por um deslocamento ou descentramento da ação, resultado das formas e processos emergentes, nos quais são exploradas as múltiplas dimensões relacionais presentes nas artes da performance":

> Por isso, explorando os territórios que estariam se movendo em direção às práticas coletivas e compartilhadas ou à proposição de dispositivos imersivos, pode ser pensada uma categoria como "situação". Da mesma forma, uma atitude criativa atenta aos modos de percepção e subjetivação envolvidos nas práticas performáticas evoca as práticas que investigam a atenção e o cultivo de si, e reconhecem a importância de um campo vasto que investiga a "contemplação". Um e outro caso são exemplos e indicam um esforço de revisão de uma das categorias centrais nas artes da cena, por deslocamento ou descentramento da "ação".

Desta forma, abrem-se de forma efetiva as potenciais articulações entre os conhecimentos do corpo, da mente, dos sentimentos, acumulados por gerações em várias tradições filosóficas ou artísticas de diversas origens culturais, expandindo a cena e o pensamento sobre ela e a partir dela, descolonizando as formas e os sentidos.

POLÍTICAS DO SENSÍVEL

O pensamento crítico desde o final do século passado, através de autores como Foucault, Agambem, Toni Negri, nos fez entender as relações entre o poder, a política e a produção de subjetividades, como um de seus modos constitutivos. Há clareza nos dispositivos de controle e poder de que há uma instância fundamental a ser colonizada pela nova economia: nossos processos de subjetivação.

Mas como território que constitui nossas vidas privadas e públicas, este também pode estar investido por nós como campo de liberdade, de invenção de si. Por isso pensarmos em uma política do sensível.

Reconhecer as densidades das matérias e os acessos aos corpos sutis. Entrar, ceder, fazer, refazer, através do corpo, pelo corpo. Uma concepção de corpo como território do sensível, que busca, na investigação do sutil, geografias, relevos, bordas, atravessamentos, correntes. O sensível como uma forma de conhecimento, um pensamento por sutilezas.

O trabalho sobre esse campo sutil opera no performer e o abre para uma nova relação consigo, com o outro e com o ambiente. Há implicação política em uma ação artística que convoca à experiência de uma potencialização da vida na contramão da pasteurização da sensibilidade cotidiana contemporânea. Ação na esfera pública. Que faz de seu ato um testemunho dessa possibilidade de uma alta qualidade enquanto ética de relações, abrindo espaço para um contato

renovado na perspectiva de uma "nova ecologia". Performance como ação transformadora, como política do sensível.

ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM (PERCEPÇÕES A PARTIR DAS CORDILHEIRAS)

O animal e o homem.
O animal em nós.
Este corpo que enrijeceu com a cidade, com a cultura, com a educação, com a idade. Com o medo, com a falta, com a perda, com a violência. Contra o desejo, contra a liberdade.
Este corpo que já não dança sempre, não canta mais, que não aprende com outros corpos como era viver bem junto da terra, bem entre os animais e as plantas, ele guarda bem em si todas as possibilidades de sobreviver na floresta, de se reconectar com o mundo que as cidades esconderam.
Pode também aprender as formas de cantar, dançar, conviver, caminhar por entre as árvores e montanhas que são compartilhadas, ensinadas, praticadas fora das cidades. Ou recriadas dentro delas.
Há uma memória em nós esquecida pelo que fomos nos tornando.
Lembrar deste animal que somos, das forças naturais que nos atravessam, é parte importante dos ensinamentos em muitas culturas.
Em outras não. Preso, oculto, negado, com ele se perdem as ondulações da coluna, a percepção ampliada, a conexão da qual fazemos parte.

Os xamãs nas culturas andinas contatavam os três mundos: infra-humano, humano e supra-humano.
Os xamãs da amazônia brasileira se comunicam com os xapiris, transitam entre eles. E reconhecem como humanos todos os seres da natureza. Sendo todos humanos o que varia é a forma como se apresentam, o que nos faz viver em uma natureza múltipla.
Por isso o homem-onça que o matuto de Guimarães Roda se tornou.
Essa alteridade é desejada, essa multiplicidade conforma o mundo.

A ecologia antiga dos ianomamis alerta para a destruição acelerada da natureza deste antropoceno como o perigo eminente de que o céu caia sobre nós. Os xamãs trabalham para que o céu não caia, mas se não fizermos nada para mudar o ritmo das economias em curso, eles também serão vencidos.
Para que o céu não caia é preciso mudar.
Podemos começar ouvindo os xamãs.
Eles estão falando. É urgente.
Ouvir os povos de Sierra Nevada. Eles querem falar.

Os cantos afro-americanos e os cantos ameríndios compõem um tecido de vozes e corpos que sustentam um parte de nosso mundo comum. Mesmo desconhecidos, mesmo circunscritos a múltiplos mas pequenos círculos, semeiam em ocupações muito antigas ou em diásporas um campo sonoro, narrativo, imagético. Um campo material e outro sutil, que são reais e virtuais. Singulares e transversais, imantando corpos e lugares. Alimentando-se das árvores e dos cultivos.

Pequenos passos gentis tocam o chão
Desabrochar fino das ondas que nos tornamos
O ser em movimento cantado por uma antiga voz
Um cosmos em pequenos círculos

Esses cantos são memórias compartilhadas dos mundos que habitamos, de suas larguezas nos tempos e nos espaços. Pisar o chão com as ondulações das montanhas, com as peles da terra, reunindo dorso e pélvis entre os pés e a cabeça, para abrir-se.
Quando o animal que nós somos se lembra que está aqui.

Porque o si é o das montanhas
O si dos cães
Porque o si já não é o mesmo
Está fora em diáspora
Dente-de-leão soprado no vento pela terra santa e pela terra dura

A natureza só nos aceita de volta quando pensamos como ela.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Eduardo Viveiros. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2000, p. 252-253.

DESCOLA, Philippe. **Par-delá nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, São Paulo, 2011.

INGOLD, Tim. Prêter attention au commun qui vient - Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi. **Multitudes**, Association Multitudes, 2017/3 n° 68, 2017, p. 166

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MENCARELLI, F. Epistemologias: transversalidades nas artes da cena (Texto de Abertura). **Conceição/Conception,** Revista do PPG Artes da Cena, Unicamp, v.6, p. 1-5, 2017.

MENCARELLI, F. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença** [EPERIODICO], v. 3, p. 134, 2013.

MENCARELLI, Fernando. Corpo a corpo das artes de performance e a experiência no plural. **Revista do FIT**, Festival Internacional e Teatro de Belo Horizonte, Belo Horizonte, p. 50-54, 20 jun. 2012.

QUILICI, C. S. ; PLA, D. R. ; MENCARELLI, F. ; KEISERMAN, N. ; LIMA, T. M. Editorial do dossiê Artes da Cena e Práticas Contemplativas. **Revista PÓS**, PPG Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2018, pp. 198-200.

QUILICI, Cassiano Sidow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015

SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos - CEBRAP** , São Paulo: CEBRAP, n.79 São Paulo, Nov. 2007



MESA | VOZ E CENA

MEDIAÇÃO | DOMINGOS SÁVIO DE OLIVEIRA

PROCESSO FORMATIVO EM TEATRO MUSICAL:
O GESTO CORPORAL-VOCAL DO ATOR MULTIPERCEPTIVO
FIDELCINO NEVES REIS

DRAMATURGIAS SONORAS: IMAGEM, ESCRITA, ESCUTA
MARIA CLARA COELHO

IN-VOCAÇÃO DE MEMÓRIAS, ECOS DE ESCUTA E VOZES
DE AFETO NA OBRA DE VITAL FARIAS
CAMILLA FARIAS RAMALHO

CORPO-SOM-PALAVRA: INTERDISCIPLINARIDADES EM KALUSS VIANNA
KÁTIA MILENE DOS SANTOS MAFFI

POR UMA METAFÍSICA DA PALAVRA
RHUAN NILTON BARBOSA DE SOUZA

REIS, Fidelcino Neves. **PROCESSO FORMATIVO EM TEATRO MUSICAL: O GESTO CORPORAL-VOCAL DO ATOR MULTIPERCEPTIVO**. PPGEAC UNIRIO; PFE; Mestrado Profissional; Joana Ribeiro da Silva Tavares; fidelreis@hotmail.com

RESUMO: Pensando no crescimento e popularização dos musicais em nosso país, este gênero de teatro pode ser um recurso nas mãos de professores para estimular o interesse dos alunos nas aulas de artes cênicas. O teatro musical é capaz de proporcionar ao aluno-ator experienciar múltiplas linguagens artísticas numa única arte, no entanto, a sua própria estrutura se torna um desafio. O grande diferencial do musical em relação aos demais gêneros teatrais é o fato de que as ações ou histórias contadas integram as canções e os números de dança aos diálogos falados. Em outras palavras, a música faz parte da estrutura dramatúrgica através do canto e o corpo é um elemento estético nesta elaboração através da dança. A formação qualificada propicia ao aluno, através da direção de movimento, realizar a junção destas artes em cena com profundidade e autonomia suficientes para revelar quem é o personagem, suas emoções e seus pensamentos. Para despertar um artista mais consciente de suas potencialidades corporais e vocais, e por tanto multiperceptivo, no ator de musicais é preciso desenvolver atividades sensoriais que integrem o trabalho de preparação corporal ao vocal para que o mesmo possa expressar, através do gesto consciente, a sua imaginação criadora.

Palavras-Chave: Multipercepção; Gesto; Corpo; Voz

WWABSTRACT: Thinking about the growth and popularization of musicals in our country, this theater genre can be a resource in the hands of teachers to stimulate students' interest in the performing arts classes. Musical theater is capable of enabling the student-actor to experience multiple artistic languages in a single art, yet their own structure becomes a challenge. The great difference of the musical in relation to the other theatrical genres is the fact that the actions or stories counted integrate the songs and the numbers of dance to the spoken dialogues. In other words, music is part of the dramaturgical structure through singing and the body is an aesthetic element in this elaboration through dance. Qualified training allows the student, through the direction of movement, to join these arts in the scene with sufficient depth and autonomy to reveal who the character, his emotions and his thoughts are. To awaken an artist more conscious of his corporal and vocal potentialities and therefore multiperceptive, in the actor of musicals it is necessary to develop sensorial activities that integrate the work of corporal preparation to the vocal so that it can express, through the conscious gesture, its creative imagination

Keywords: MultiPerception; Gesture; Body; Voice

PROCESSO FORMATIVO EM TEATRO MUSICAL: O GESTO CORPORAL-VOCAL DO ATOR MULTIPERCEPTIVO

Fidelcino Neves Reis

INTRODUÇÃO

Em um espetáculo musical tanto os recursos de voz, quanto os de corpo podem ser explorados com mais simplicidade e naturalidade, possibilitando um melhor desempenho do ator. Mas para que isto ocorra, os alunos de teatro precisam estudar estes elementos de maneira lúdica a fim de que se desenvolvam e possam promover uma performance com qualidade.

Os cursos de teatro musical estão se popularizando e atraem alunos com muita vontade de aprender como atuar em um musical, mas cheios de dúvidas e medos. Muitos relatam sobre as suas dificuldades e limitações em atuar cantando, em atuar dançando ou em atuarem cantando e dançando ao mesmo tempo. Nestas horas sempre costumo perguntar a estes alunos: quem, estando feliz, nunca cantou alto e dançou uma música arrumando a casa, lavando roupas, ou tomando banho? Ou ainda, quem passando por problemas ou estando muito triste, não experimentou ouvir num quarto escuro aquela música para se afundar de vez e que te faz chorar e cantar bem forte?

É comum depois de serem levantadas estas questões os alunos sorrirem e relatarem estas experiências e perceberem que não é só o hábito de ouvir músicas que faz parte do seu dia-a-dia, mas o próprio ato de cantar e dançar está mais presente em suas vidas do que poderiam imaginar. Aos poucos muitos lembram das cantigas de roda que cantavam e dançavam na infância. A partir deste repertório, comum a todos, é possível resgatar o prazer de cantar e dançar sem a preocupação de serem julgados, criticados e analisados. É neste clima de descontração que o trabalho pode ser desenvolvido resgatando a autoconfiança.

O CONCEITO DE ARTISTA MULTIPERCEPTIVO

Na contracapa do livro "Atuação Polifônica – princípios e práticas" do autor e professor mineiro Ernani Maletta (2016) há uma definição escrita por Ângela Dalben que anuncia que o artista multiperceptivo "é aquele capaz de perceber, compreender, incorporar e se apropriar da multiplicidade de conceitos que fundamentam o Teatro e que se referem às diversas formas de expressão artística."

Tentando compreender melhor o conceito deste artista multiperceptivo por Ernani Maletta procurei recorrer a outra expressão utilizadas para caracterizar artistas que se expressam através de múltiplas linguagens artísticas. No dicionário online da língua portuguesa "Conceito de"

o termo que mais se assemelha a definição é "multifacetado":

> "Multifacetado diz-se daquilo que é versátil, isto é, que apresenta várias facetas ou aspectos... Tratando-se de uma pessoa, diz-se que é multifacetada quando é polivalente (alguém com várias competências e/ou vários talentos, que faz um pouco de tudo)... No mundo do espetáculo, a noção de multifacetado é fácil de compreender, uma vez que diz respeito àqueles artistas capazes de realizar diversas atividades ou cumprir uma panóplia de funções... Uma pessoa que pode trabalhar como ator, cantor, músico e realizador de cinema é multifacetada, tendo em conta que as suas ações não se limitam a uma única disciplina." (Site:https://conceito.de/multifacetado, Acesso:09/10/2017)

Em meus estudos, eu busco aflorar cada vez mais tanto em meus alunos como no meu próprio trabalho de ator um artista que canta sem necessariamente ser um cantor profissional, mas que emociona o público quando canta; que dança sem ser bailarino, mas que quando o vemos em cena dançando dá vontade de sair da plateia e dançar junto com ele no palco. Mas para que esta atuação mais orgânica aconteça é necessário conscientizar este ator da importância do autoconhecimento e de se familiarizar com os fundamentos essenciais do canto e da dança para atuar com mais propriedade, adquirindo confiança em si mesmo e estimulando a sua criatividade. Este artista multiperceptivo pode estabelecer uma relação mais íntima e convidativa com o público levando-o a participar da viagem proposta pelo espetáculo.

Nos últimos anos eu tenho trabalhado a questão do gesto corporal integrado ao vocal como sendo todo movimento carregado de sentido que ajuda a revelar a expressividade do aluno-ator. Em outras palavras, tornou-se o meu desafio possibilitar ao aluno adquirir consciência de seu próprio corpo ao longo do processo para revelar a sua identidade cênica ao "cantar com o corpo" e "dançar com a voz". Este tipo de atuação está diretamente ligado a história do sujeito, de onde ele veio, suas experiências. Nosso corpo em movimento expressa quem somos e o que pensamos através do gesto e por isto ao estimular a consciência corporal e vocal no aluno de teatro musical podemos revelar o artista multiperceptivo que há nele.

A PERCEPÇÃO NO TEATRO

A percepção compreende o uso concreto dos sentidos. Nesta questão é importante ressaltar aos alunos que o teatro proporciona para o público uma experiência sensorial mais intensa, multiperceptiva. O verbo "assistir" no teatro pode significar mais do que apenas ver e ouvir. Precisamos quebrar esta resistência imposta pelo teatro ocidental que separou o público da plateia, pois o espetáculo teatral pode ter cheiro, sabor, ser itinerante e com a participação direta do público levando-os a uma experiência única e complexa.

O teatro em sua essência já nasceu com esta possibilidade de afetar o público por vários canais perceptivos. Costumo dizer aos alunos que na questão sensorial cabe a nós

potencializarmos estes recursos para que o público saia do espetáculo teatral afetado por vários canais de percepção. Mas para que possamos tocar o público é de suma importância estimular primeiro a percepção sensorial dos próprios alunos atores ao longo das aulas-ensaios.

O TEATRO MUSICAL: UM EXPERIÊNCIA MULTIPERCEPTIVA

No teatro musical há um provérbio muito falado não só em seus bastidores como também em cursos de teatro específicos para formação de profissionais deste segmento que o define dizendo que "quando a emoção torna-se tão forte no discurso, você canta; quando ela se torna tão forte na canção, você dança". Ele nos leva a refletir que a integração do canto e da dança com a atuação, além de ser um princípio fundamental deste gênero de teatro, pode proporcionar a um aluno-ator uma experiência multiperceptiva mais intensa.

Costumo dizer que "cada um é único, mas ninguém é insubstituível". A palavra "único" é usada para valorizar as particularidades e características de cada aluno-ator. A partir de atividades que promovam o autoconhecimento podemos desenvolver a criatividade do aluno levando o mesmo a expressar a sua identidade cênica. Quando conhecemos as nossas potencialidades podemos criar deixando a nossa marca, tal qual uma assinatura na construção de um personagem. Já a palavra insubstituível é empregada como sinal de alerta para que não sejamos dominados pela vaidade presunçosa que cega o ator para as suas limitações. Muitos associam limitações a defeitos e a partir desta proximidade entre estes dois conceitos eu utilizo o trocadilho "transformar o defeito em efeito". Todos nós temos limitações, mas estas não podem ser empecilhos para que possamos desenvolver a nossa arte.

No trabalho com os alunos de teatro procuro desenvolver a consciência de que toda emoção pode ser expressada através do gesto corporal-vocal, e que sentimento é algo pessoal. Muitas vezes o ator precisa aprender a guardar para si os seus próprios sentimentos para se preservar, mesmo sabendo que o nosso trabalho nos exige a exposição. Por mais que um ator se identifique com o drama da personagem ele não pode esquecer que "quem sofre é o personagem e não o ator". Por mais que saibamos que os atores são porta-vozes do conflito de seus personagens nem sempre sentimos o mesmo que os personagens, mas como "atletas da emoção" precisamos transmitir a emoção ao público.

Muitos atores costumam relatar que não se sentem o tempo inteiro no "clima" de uma determinada cena ou do personagem. Como manter a qualidade do espetáculo nestes dias em que o ator não está "inspirado? Um trabalho intenso de pesquisa do gesto pode ser de grande valia para o espetáculo acontecer nestes momentos. Como o nosso corpo possui memória sensório-motora podemos acionar e / ou despertar as reações físicas que certas emoções nos provocam através da pesquisa com os gestos experimentados ao longo dos ensaios. Desta forma o trabalho poderá acontecer de fora para dentro como fruto de um treinamento corporal. Como bem explica Márcia Strazzacappa: "Tudo o que toca o corpo, o coração registra. Tudo que

é falado ao coração, mesmo que em segredo, o corpo escuta" (1994, p. 2, apud STRAZZACAPA, 2012, p. 162).

APROXIMAÇÕES COM AS PRÁTICAS SOMÁTICAS

Em casos específicos, quando os atores têm pouco tempo disponível ou um personagem com características muito peculiares, eles precisam de um trabalho mais personalizado com atenção direcionada para eles. O professor precisa reservar um momento da aula-ensaio para trabalhar técnicas individualizadas dentro das características e necessidades deste aluno-ator, pois "cada corpo é único" e o "ritmo também é individual". Por isto me identifico tanto com as práticas somáticas que têm como objetivo:

> "resgatar a unidade e a identidade do ser humano. Essas técnicas partiam do princípio de que nenhum ser humano é igual ao outro e de que essas diferenças deveriam ser respeitadas e mantidas. (STRAZZACAPA. 2012: 158)"

É durante os ensaios que o professor-diretor precisa construir uma relação de confiança com estes alunos-atores transformando o espaço da sala de aula no lugar propício para explorar todo o seu potencial criativo. A liberdade expressiva do aluno surge a medida que ele se sente seguro no ambiente de trabalho e acolhido pelas pessoas que se relacionam com ele.

No entanto, para lidar com a ansiedade dos demais alunos, o professor precisa conscientizar o grupo da importância de estarem presentes em alguns destes momentos, pois se aprende muito com a experiência do outro. Precisa ficar claro para os alunos, desde o início do trabalho, que todos nós temos virtudes e limitações, inclusive os professores, e por isto a observação é tão importante para o aprendizado. É preciso aprender a crescer junto!!! Nas palavras de Strazzacappa: "Se não há generosidade, não há criação." (2012: p. 167).

INTEGRAÇÃO DO CORPO À VOZ

A popularidade do Teatro Musical pode ser atribuída ao fato de contar uma história ou mostrar uma ação através da dramatização integrando música, canções, diálogos falados, atuação e dança, e por este motivo pode tornar a aula de teatro mais atrativa para os alunos. No entanto, surge um grande desafio para o professor de teatro que trabalha com este gênero de teatro em sala de aula: como desenvolver no aluno-ator múltiplas habilidades artísticas? Para explorar estas relações entre o gesto corporal e vocal é que me voltei para um trabalho que pudesse despertar no aluno este artista multiperceptivo. Assim como nas técnicas somáticas o meu trabalho partiu "da intuição e da experimentação".

No livro "Educação Somática e Artes Cênicas – princípios e aplicações" a autora Márcia Strazzacappa tece vários princípios que caracterizam a educação somática e destaca a importância de se estabelecer uma relação mais estreita entre a teoria e prática na qual também acredito:

> "A teoria e a prática caminham lado a lado e se alimentam mutuamente. A teorização é compreendida como a reflexão profunda e sistemática, alimentada por dados empíricos, intuitivos e científicos posteriores à experimentação" (2012: p. 163)

Quando falamos nada deve ser automático, tudo deve ser sentido, por isto é fundamental em cursos de teatro desenvolver atividades que proporcionem a integração do corpo a voz de maneira consciente. Ao dizermos alguma coisa, todo o nosso corpo deve participar desse momento: a voz, a fisionomia, os gestos. Não podemos esquecer que "o ser humano não é a soma de partes, mas um ser inteiro, íntegro, uno." (STRAZZACAPA, 2012: p. 161).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A integração do Gesto Corporal-Vocal no Teatro proporciona ao aluno-ator realizar uma cena com profundidade e domínio. Por isto não podemos ignorar o fato de que o corpo e a voz do ator são os seus principais elementos de comunicação para uma performance única. Em relação aos demais gêneros esse é o grande diferencial do Musical, onde a música, através do canto, faz parte da estrutura dramatúrgica tendo o corpo, através da dança, como elemento estético nesta elaboração.

Na busca por um artista multiperceptivo, a identidade cênica dos alunos está ligada a percepção de seus sentidos e à capacidade de expressar, através do gesto consciente, a sua imaginação criadora. O Teatro Musical é uma arte que permite ao aluno-ator experimentar de maneira prazerosa múltiplas linguagens artísticas numa única arte, seja no palco ou na sala de aula. Na prática, os cursos nesta área precisam oportunizar ao aluno-ator vivenciar a junção destas artes de forma contínua para uma atuação genuína e plena.

Vale ressaltar que enquanto educadores todo professor tem uma missão, um dever. Um professor precisa ser mais do que um espectador de si mesmo com a finalidade de proporcionar a melhor aula que puder. Em salas de aula professores inventam palco e cenário para viverem criando a ponte entre os diversos saberes e os seus alunos. Para que os mesmos possam trilhar o seu próprio caminho em busca do conhecimento.

REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

DAL VERA, Rocco; DEER, Joe. **A Atuação em Teatro Musical: curso completo**. Tradução. 1ª Edição, Brasília: Dulcina Editora, 2014.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p.11-35.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

REIS, Fidelcino Neves. **Formação em Teatro Musical nas Universidades Públicas – Realidade e Desafios**. Monografia de Pós-Graduação em Docência no Ensino Superior. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, AVM Faculdade Integrada, 2013.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações.** Campinas: Papirus, 2012.


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

COELHO, Maria Clara de Paula. **DRAMATURGIAS SONORAS: IMAGEM, ESCRITA, ESCUTA.** PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Angela Materno de Carvalho; marylight@gmail.com.

RESUMO: este trabalho pretende apresentar as seguintes questões da minha pesquisa atual de Doutorado: diálogo entre Música, Teatro e Escrita, pensando na sinestesia própria da experiência cênica, nos textos sonoros e visuais e na ampliação do conceito de escrita para além das palavras. Refletir sobre alguns dispositivos de escrita cênica. Desdobramento dos conceitos de Dramaturgia e Imagem Sonora; Visualidade; Escuta; Transversalidade. Articulação desses conceitos com algumas obras de Samuel Beckett. A Música como estrutura e como texto na obra de Samuel Beckett. Peças radiofônicas; Peças sem fala.

Palavras-Chave: Dramaturgia; Sonoridade; Teatro; Música; Transversalidade

ABSTRACT: This work intends to present some questions of my current doctorate research: dialogue between Music, Theater and Writing, thinking about the synesthesia proper of the scenic experience, the sound and visual texts and the expansion of the concept of writing beyond words. Reflect on some scenic dispositives. Deployment of the concepts of dramaturgy and sound image; visuality; listening; transversality. Articulation of these concepts with some works of Samuel Beckett. Music as a structure and as a text in the work of Samuel Beckett. Radiophonic pieces; Plays without speech.

Keywords: Dramaturgy; Sonority; Theater; Music; Transversality

DRAMATURGIAS SONORAS: IMAGEM, ESCRITA, ESCUTA

Maria Clara de Paula Coelho

A Música mantém uma profunda relação com as Artes Cênicas. Se por um lado alguns trabalhos teatrais se utilizem da música como uma linguagem acessória que *serve* ao teatro para "tapar buracos de silêncio" ou enfatizar algo já apresentado em cena; em outros trabalhos, ela cumpre um papel estrutural na construção dos sentidos da peça, substituindo muitas vezes, as palavras. Nas outras artes cênicas como a Dança e o Circo, a Música aparece frequentemente como dramaturgia, narrando tanto quanto a imagem. A Música, ou podemos dizer, a Sonoridade de um espetáculo cênico pode se configurar como cenografia, ambientação, espaço, sentido.

Portanto, não é tão estranho dizer que peças exclusivamente sonoras, como as peças radiofônicas por exemplo, acabam por comportar uma extensa potência imagética, já que ao se fazerem apenas através da escuta, as imagens não são dadas nem definidas, mas sugeridas; sendo finalmente "escritas" na mente do ouvinte que, ao imaginar o que ouve, cria cenas e imagens em seu pensamento.

Palavras suscitam imagens imediatas, da mesma forma que alguns sons. Nossa construção visual do mundo também se faz pela audição, pelo tato, não somente pelos olhos. Há sons que funcionam como frases ou como descrições de uma situação, ação ou acontecimento. Em um segundo de escuta de um ruído, é possível reconhecer, por exemplo, que uma motocicleta se aproxima e em que distância e velocidade ela se encontra. Em um segundo de escuta de outro som, é possível identificar que uma ventania fez a cortina se mover e derrubar a garrafa que estava na estante, fazendo-a se partir em pedaços.

Podemos ainda reconhecer a presença de uma pessoa através de seus passos, por seu ritmo, volume e intensidade com que os pés tocam o chão. A escuta é um chamado do som com sentidos e sensações. Vibrações atravessam o ar e chegam a nossos ouvidos. Mas diferente do que se possa parecer, a experiência da escuta é tátil. A escuta envolve uma fisicalidade, a onda sonora toca nossa pele e provoca vibrações em nossos corpos. Uma materialidade, nem sempre visível, mas sentida no corpo.

O som, assim como a palavra, pode ser representação ou abstração; reconhecível ou desconhecido. Palavras significam e representam coisas, mas elas também podem ser inventadas, misturadas, traduzidas, transformadas e codificadas. Mesmo inconscientes falamos transitando em tonalidades e notas específicas. Qualquer som emitido pode ser reconhecido por sua frequência, por sua melodia ou altura. "everything we do is Music" [1]. Tudo o que fazemos é Música. Mesmo o silêncio.

O teatro de Samuel Beckett, trabalha em materializações do tempo, trazendo à vista

1 CAGE, John. The music that's all around us . Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3609656/The-music-thats-all-around-us.html

(ou aos ouvidos) as durações, os ritmos da repetição, o som das palavras, e o som do silêncio. Beckett escreveu duas peças sem falas: *Ato sem Palavras I e Ato sem Palavras II,* que não por isso deixam de possuir dramaturgia e texto. A dramaturgia nesse caso se configura como uma espécie de roteiro sobre a imagem, as ações, a iluminação. Essas duas peças de Beckett foram denominadas pelo próprio de *pantomimas,*[2] que é a arte de narrar com o corpo, fazendo uso apenas dos gestos.

Dessa forma, é inevitável pensarmos nos filmes mudos, no início do cinema, em que tínhamos apenas imagens em movimento, sem falas. Posteriormente, um pianista acompanhava ao vivo a película, depois o disco de vinil ou uma trilha musical poderia acompanhar as imagens cinematográficas. O som da fala sincronizado à imagem chega um pouco depois. Beckett em *Ato sem palavras I e II,* abre mão da fala não por uma limitação técnica, operando uma redução à imagem por escolha.

Diversos tipos de situações sonoras são usadas como tema cênico pelo escritor, como por exemplo em *Aquela Vez* (1976) em que um personagem denominado *Ouvinte* permanece quase imóvel, ouvindo três vozes distintas, que são na verdade variações de sua própria voz.

Em *A Última gravação de Krapp* (1958)*,* temos vozes de um mesmo corpo em diferentes tempos e registros (voz ao vivo e vozes em off). Em *Eu Não* (1972)*,* a escuta é enfatizada como operação essencial na experiência teatral; aqui temos uma voz ininteligível, uma massa sonora ininterrupta que jorra palavras e gritos na velocidade do pensamento. O ato de falar, ou de escutar aparece como a cena principal apresentada num palco recortado pela luz; em um corpo também fragmentado, onde só se enxerga uma boca que fala.

> o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem (...) ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade, etc. [...] Há, a tendência a designar por "escritura" tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gesto físico da inscrição literal (DERRIDA, 2013, p. 11)

A escrita no teatro, pode funcionar como transcrição ou ponto de partida de um diálogo, mas também pode aparecer como rubrica, apresentando indicações da encenação no campo das imagens visuais e sonoras, da atuação e da duração. Pretendemos estabelecer uma relação aberta com o conceito de escrita/escritura para além de seu significado pictográfico, ideográfico; como uma construção sonora, vocal, corporal, coreográfica, cênica.

> Pensemos numa coreografia, em passos de dança, uma pessoa se movimenta em um espaço, (...) tais inscrições não são visíveis pois lidam com o ar, mas nós acompanhamos a história de tal movimento. Podemos entender isso como escritura, rastro, espectro? A imagem fixa no espaço, assim como a palavra fixa no texto não dizem nada, o que dizem são os movimentos que elas produzem e dos quais

2 "a mime for one player" BECKETT, S. 2006. P. 201.

> elas mesmas são produzidas na sua relação com outras palavras, e também com as ideias que temos, com o que sentimos e também com os objetos que estão presentes no espaço em que lemos ou escrevemos. (COELHO, Maíra; 2015, p.37)

Nesse viés, a escrita não deve se reduzir a uma representação, mas se expandir como diferentes possibilidades de expressão, pensamento, criação, articulação entre sentidos e linguagens. Performances, pinturas, desenhos, pantomimas, peças mudas, ou radiofônica, todas revelam diferentes escritas. Da mesma forma que pelo senso comum a escrita é associada diretamente à palavra, o teatro é visto principalmente como imagem, como algo a ser visto: "Teatro é, antes de tudo, uma arte visual"[3]

Derivada do grego *Theatron* que significa "lugar onde se vê". É importante lembrar que essa característica i*magética* se dá na experiência cênica não somente através do olho, mas da percepção conjunta de todos os sentidos e da articulação da pluralidade sígnica própria da vivência cênica. O que se vê não é só o que se vê. Não se vê apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro.

Quando buscamos recuperar a atenção sonora ao Teatro, não é para abrir mão das imagens, mas talvez para melhor vê-las, para ver outras imagens, não tão visíveis assim[4]. Nesse sentido inicia-se em agosto de 2018, o laboratório de dramaturgias sonoras na UNIRIO, como projeto de interlocução com essa pesquisa no intuito de trocar e fomentar experiências no campo da composição cênica e sonora.

Todo corpo comporta uma musicalidade latente e involuntária. A Sonoridade está na palavra, na poesia, no teatro, na dança, no Cinema, na Ópera, nas canções populares e em todos os sons, silêncios e pausas do cotidiano. A sonoridade é a pista da nossa pesquisa. Imagens, escritas, escutas.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Arnold. **Olhando para o abismo***.* Tradução de Lidia Kosovski. O Percevejo Online V.8, n.1, p. 149-171. Rio de Janeiro, 2016.

BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and faber, 2006.

CAGE, John. **The music that's all around us**. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3609656/The-music-thats-all-around-us.html

COELHO, Maíra de Paula. **A desconstrução da escrita**. Dissertação de Mestrado em Filosofia, UERJ. Rio de Janeiro, 2015.

3 ARONSON, Arnold. 2016.

4 "olhar é sempre ver mais do que se vê." MERLEAU-PONTY apud PICON-VALLIN, 2006, p.104.

COELHO, Maria Clara. **Questões de escrita, voz e escuta em duas peças radiofônicas de Samuel Beckett: Cascando e Palavras e Música**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, UERJ. Rio de Janeiro, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GRANT, Stefen-Brook. **Samuel Beckett's Radio Plays Music of the Absurd.** Department of British and American Studies, University of Oslo, 2000.

KOLB, Richard. **O Desenvolvimento da Peça Radiofônica Artística a partir da Essência do Rádio***.* In: Sperber, George (org.) Introdução à Peça Radiofônica. São Paulo: Editora E.P.U., 1980.

KLACHQUIN, Carlos. **O Som no Cinema***.* Transcrição da palestra realizada no Seminário ABC - A Imagem Sonora. Cinemateca Brasileira. São Paulo, 2002. Disponível em: http://www.abcine.org.br/artigos/?id=121&/o-som-no-cinema

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem ritmo e vida.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta.** Tradução de Fernanda Bernardo. Chão da feira, Belo Horizonte, 2014.

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

NOVARINA, Valère. **Teatro dos Ouvidos***.* Trad.: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PAVIS, Patrice. Voz, Música, Ritmo. In: **A análise dos espetáculos***.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006. 144 p. Tradução de Claúdia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meyerhold.** Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J.Guisburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano*.* Tradução de Roberto Mallet. In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov,** Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html

RAMALHO, Camilla Farias. **IN-VOCAÇÃO DE MEMÓRIAS, ECOS DE ESCUTA E VOZES DE AFETO NA OBRA DE VITAL FARIAS**. PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; Leonardo Munk; CAPES; camilla.farias@gmail.com.

RESUMO: O presente trabalho busca estabelecer relações entre as noções ampliadas de *Voz* e *Escuta* a partir da transposição da obra de Vital Farias como fundo de memória e criação de uma dramaturgia cênica.

Palavras-Chave: Vital Farias; Memória; Voz; Escuta; Dramaturgia Cênica

ABSTRACT: The actual work intends to establish a relationship between the expanded notions of *Voice* and *Listening* from the transposition of the work of Vital Farias as background of memory and creation of a scenic dramaturgy.

Keywords: Vital Farias; Memory; Voice; Listening; Scenic Dramaturgy

IN-VOCAÇÃO DE MEMÓRIAS, ECOS DE ESCUTA E VOZES DE AFETO NA OBRA DE VITAL FARIAS

Camilla Farias Ramalho

> *"Poesia é a imagem feita com memória e a imagem convertida em voz. A outra voz não é a voz do além-túmulo: é a do homem que dorme no fundo de todo homem."* (Octavio Paz, 1990.)

Essa escrita-reflexão partiu do desejo e da busca por uma linguagem para a criação cênica que se faz presente na minha atual pesquisa de Mestrado, baseada na obra musical e poética de meu avô, o compositor brasileiro Vital Farias, junto com o acervo musical de minha mãe, a cantora Giovanna Farias. Obra que não é teatral nem literária, mas que dialoga com essas duas linguagens e não está em forma de bibliografia, mas sim discografia (em vinil e cd's, incluindo o CD de minha mãe, Uyraplural, produzido por ele).

A partir desta discografia do avô e da herança da mãe, como cantora e intérprete, se dá a pesquisa. O material pesquisado é composto de: músicas originais, letras, poemas, matrizes vocais (falas, cantos, sons), matrizes físicas e escritas para criação de uma dramaturgia-solo em processo, tendo seu início na pesquisa corporal cênica. Imagens de memórias em família, fotos, áudios, vídeos. Todo tipo de registro material familiar-artístico-biográfico compõe o "arcabouço-baú de memórias" que está a ser observado e desdobrado.

Entre das questões norteadoras que têm repercutido até o momento estão as seguintes: como revisitar a memória utilizando a voz, como acessá-la e recriá-la utilizando canções de fundo afetivo? – as canções que estão recordadas, são reacordadas, revividas.

MEMÓRIA QUE SE CANTA – MEMÓRIA QUE SE ESCUTA.

> "Mais do que estar em um lugar, poderemos então dizer que a *Stimmung* é o próprio lugar de abertura do mundo, o próprio lugar do ser." (AGAMBEN, 2015, p.73)

Iniciei minha aventura partindo do canto. Do gesto de cantar, evocar uma música através da voz. Vocalizar uma memória através da canção. Escuta de heranças, vocalização de memórias.

Agamben (2015) em seus estudos acerca da etimologia da palavra investigou a expressão *Stimmung* em um de seus textos, "Vocação e Voz":

> "A palavra *Stimmung*, como é evidente por sua proximidade com *Stimme*, voz, pertence originalmente à esfera acústico-musical. Ela está ligada semanticamente a palavras como as latinas *concentus* e *temperamentum* e a grega *harmonia*, e em sua origem significa entonação, acorde, harmonia." (AGAMBEN, 2015, p.72)

Por mais que se escreva algo ao recitar aquilo se torna outra coisa. Reverbera, repercute. Tanto a escrita como a voz têm consigo algo de inapropriável. A voz se situa na instância intervalar entre corpo e linguagem. Que também poderia ser a mesma distância entre *Stimme* e *Stimmung*, entre vocação e voz. Entre um si mesmo e um outro fora-dentro estranho a si.

> "O lugar da *Stimmung* – poderíamos dizer – não está *na* interioridade nem *no* mundo, mas no limite entre ambos. Por isso, o ser-aí, na medida em que é essencialmente sua própria abertura, está desde sempre em uma *Stimmung*, é sempre emotivamente orientado; e essa orientação é anterior a todo conhecimento consciente, tal como toda percepção sensível, a todo *Wissen* [saber], tal como a todo Wahrnehmen [perceber]. Antes de se abrir em todo saber e em toda percepção sensível, o mundo se abre ao homem em uma *Stimmung*." (AGAMBEN, 2015, p.73)

A escrita ganha vida e não é mais de quem escreve, nem de quem lê. Mas de quem fala. De quem entra na linguagem e se coloca no lugar do "Eu".A escrita-relato pode ser também uma voz, um ensaio para a poesia, para a dramaturgia. É uma criação em si mesma, não apenas relatório, registro. É corpo-gesto, memória viva em forma de letra, palavra.

> "(...) a *Stimmung* é a condição para que o homem possa, sem ser precedido por uma linguagem estranha, proferir uma voz *própria*, encontrar a *própria* palavra." (AGAMBEN, 2015, p.80)

Tento embasar aqui a ideia de escrita-relato, entendendo a poesia como algo vivo a partir da perspectiva com que Jean-Luc Nancy (2016) define o relato como o "ressoar através",

resultado de uma dupla necessidade: ser recitado e ter em seu recitante, a ausência.

Ou seja, mesmo que eu o recitante fale em primeira pessoa, o <<eu>> do relato não será o mesmo <<eu>> que recita. Ele está em distinção e discrição. "O recitante é a suposição necessária e improvável do relato. Ele é a anterioridade do relato sobre ele mesmo. A anterioridade da voz sobre ela mesma." (NANCY, 2016, p.66)

O trecho que segue trata-se de um exercício feito com base na '*Mímesis do Monumento Estático'* (acepção desdobrada do termo original *'Mímesis Corpórea',* por Raquel Scotti Hirson), no qual escolhi fazer sobre a Caixa do Violão que acompanha meu avô nas fotos selecionadas para o trabalho prático de observação.

"Escrevi a história da caixa do violão do meu avô. É de madeira clara, clarinha. Uma caixa de música. Mas também é caixa robusta. Caixa preta de apoiar o pé, o palco, o chão. O som vem pela madeira. Não é pra prender. Desequilíbrio. Ir pela lateral. Não ficar rígida. Em pé, no chão. Abre e fecha. A caixa guarda, protege, transporta. Caixa de música que guarda o violão. De madeira clarinha. Caixa de casca fina. Violão dentro/fora. Violão também tem linha (cordas). É uma caixa brincalhona. Que música ela toca? O som sai pela madeira, a voz é a voz da caixa.

CAIXA DE VIOLÃO E MEMÓRIAS

"Se eu fosse um cantador
Eu seria uma cantadora
Seria uma cante-autora
Ou então,
Por que não,
Contadora?
Das memórias
Das estórias
Dos causos, folias
Andanças,
Das glórias, cantorias
E danças
Que essa vida
Costurou.

Alinhavou, permeou, fincou.
{Ali-há-vôo
Ali-há-avô
Aqui
A linha Vital voou.}
Uma cantante alegre
Ou menina serelepe
Sonhadora de emoções
Sapeca, esperta e alerta
Inquieta, irrequieta e intrépida
De alma singela e célebre
Fazedora de retalhos
Compositora de galhos
Brejeira, bicho do mato
Intérprete de retratos
Bordadeira de canções."
(Campinas, 18-02-2018.)

EVOCAR DE RESSONÂNCIAS

A experiência acima descrita não dá conta do todo, é apenas uma tentativa de elucidar as principais impressões e percepções vivenciadas através do trabalho prático-reflexivo do corpo em movimento (seja o pensar ou fazer). O assunto ainda tem muito mais a ser esgarçado, mas por hora paro por aqui.

Na alquimia de evocar memórias e afetos por meio do gesto do canto e da voz (voz-escuta), naturalmente nos encontramos no limite do de um "entre lugar" ainda não conceituado. No fazer-agir-gerir-gestar de palavras, imagens e sentidos, a criação artística de uma obra situa-se em ainda inacabada, em processo. O ressoar-reverberar é a única constante que se propaga num emaranhado sem fim.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Vocação e voz. In: **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Percursos poéticos da voz. In: **Sala Preta**, Revista do Depto. de Artes Cênicas/ ECA/USP. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/ USP. N. 7, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **À l'écoute.** Paris: Éditions Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. Relato, recitação, recitativo; In: **Demanda:** Literatura e filosofia. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução de João Camillo Penna, Éclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

PAZ, Octavio. **La otra voz.** Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.

DISCOGRAFIA

FARIAS, Giovanna **– Uyraplural,** Discos Vital Farias/Kuarup, CD, (2002).

FARIAS, Vital - Discografia completa: **Vital Farias ao vivo e aos mortos vivos,** Discos Vital Farias, CD, (2002); **Cantoria II,** Kuarup, LP. (1985); **Do jeito natural**, Polyfar, LP (1985); **Cantoria I.** Com Elomar, Xangai e Geraldo Azevedo, Kuarup, LP. (1984); **Sagas brasileiras,** PolyGram, LP. (1982); **Taperoá**, Epic, LP. (1980); **Vital Farias**, Polydor, LP. (1978).

MAFFI, Kátia. **CORPO-SOM-PALAVRA: INTERDISCIPLINARIDADES EM KLAUSS VIANNA**. PPGAC Unirio; PFE; Doutorado Acadêmico; CAPES; Joana Ribeiro da Silva Tavares; katiamaffi@hotmail.com

RESUMO: Este artigo revisita, em forma de análise de materiais primários, o curso Corpo/Som/Palavra ofertado no ano de 1971/2 pelos professores Klauss Vianna, Sidney Miller e Paulo Affonso Grisolli no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Para além do olhar historiográfico, este artigo, se estende às reverberações da interdisciplinaridade artística de Klauss Vianna, redimensionando o olhar sobre sua prática no que tange à pesquisa sonora e vocal em cena.
Palavras-Chave: Klauss Vianna; Teatro; Corpo; Som; Palavra.

ABSTRACT: This article revisits the 'Body/Sound/Word Course' offered in the year 1971/2 by Klauss Vianna, Sidney Miller and Paulo Affonso Grisolli at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro - MAM/RJ. In addition to the historiographical view, this article extend to the reverberations of Klauss Vianna's artistic interdisciplinarity, resizing the look about his practice regarding the vocal and sound research on the scene.
Keywords: Klauss Vianna; Theatre; Body; Sound; Word.

CORPO-SOM-PALAVRA:
INTERDISCIPLINARIDADES EM KLAUSS VIANNA

Kátia Maffi

O teatro brasileiro, entre 1950 e 70, foi marcado por uma corrente chamada experimental (MOSTAÇO, 2013), na qual o corpo dos artistas foi o elo no trânsito entre as artes. As questões relacionadas ao corpo passaram a ser um fator de comunhão entre a dança, o teatro, as artes plásticas e a música no território nacional, caracterizando a interdisciplinaridade artística desse período (RAMOS et al, 2013).

As interdisciplinaridades "[...] exigem trocas disciplinares complementares e suplementares para o seu entendimento" (PINHEIRO VILLAR, 2017, p. 191) e nesse sentido Angel e Klauss Vianna se preocupavam com a formação complementar de seus alunos, fomentando o exercício do pensamento crítico e da formação corporal, artística e intelectual (RAMOS et al, 2013). Com essa noção pedagógico-artística interdisciplinar, o casal revolucionou a cena brasileira.

> É possível falar de um *boom* da expressão corporal na década de setenta, que se expandiu com rapidez, multiplicando-se por todo o país, sendo ainda absorvido, por outras áreas artísticas tais como a música, as artes plásticas e mesmo a educação física. O que configurou um quadro propício para o surgimento de uma função, a 'preparação corporal', da qual Klauss Vianna foi um importante expoente. Tal qual um escultor, ele se distinguiu pela desconstrução e reconstrução de corpos aptos a expressar o que a revolução cênica de então solicitava, inaugurando desse modo, uma fase no teatro moderno brasileiro. Pode-se dizer que Klauss trabalhou o ator como um suporte maleável capaz de exprimir a nova linguagem, predominante nesta fase do teatro, contribuindo decisivamente para a transição do trabalho corporal do ator na década de sessenta (TAVARES, 2010, p. 36).

O movimento consciente era fundamento de sua didática, nesse sentido a preparação corporal tinha um alcance que transpassava a noção de suporte técnico, ou ainda de disciplina corporal. O trabalho de Vianna propunha a liberação do corpo de quaisquer maneirismos ou concepções preestabelecidas de formas de movimento (AQUINO, 1993). "Os recursos técnicos não estão em função de uma determinada estética, mas a serviço da expressão de cada corpo" (NEVES, 2008, p. 40). Isto quer dizer que a consciência corporal proposta não se resumia no aprendizado de processos mecânicos sobre os movimentos do corpo humano, ou ainda sobre modelos funcionais à uma linguagem artística, mas se estendia ao sujeito. "O Homem é uno em

sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime" (VIANNA, 2005, p. 150).

Ao se expressar, cotidianamente, cada ser humano revela um conjunto de padrões de movimentos, que são incorporados ao longo da vida, seja por questões genéticas, anatômicas, ou por meio das experiências vividas. No entanto, a fixação de alguns padrões são limitadores da grande escala de possibilidades de expressão, tornando a singularidade de cada corpo pouco evidente no tocante a investigação de movimentos (NEVES, 2008; VIANNA, 2005). A hipertonia, por exemplo, dificulta a ampliação de espaços entre as articulações, interferindo inclusive no fluxo natural da respiração e, consequentemente na vocalização. "É sabido que a maioria dos músculos do sistema respiratório está ligada às vertebras cervicais e lombares. Por isso é que a postura do corpo está ligada à respiração" (BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974, p. 19).

Uma das premissas do trabalho desenvolvido por Vianna é a busca pelo desfazer desses padrões, ou a liberação dessas fixações, com o intuito de possibilitar a investigação do movimento. Foi nesse sentido, que em 1971 Klauss Vianna em parceria com Sidney Miller[1] e Paulo Affonso Grisolli[2] se reuniram para concretizar o curso Corpo/Som/Palavra[3], ofertado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Numa época em que marcadamente o corpo era agredido, o som era deturpado e a palavra calada, a intersecção dos conceitos 'corpo/som/palavra' nos revela uma atitude política, em que o experimento do corpo no alcance de sua expressividade se lança numa reunião de signos a um atravessamento de sentidos, numa amplificação da imagem corporal, que extrapola o visível, o decifrável e o decodificável; expõe o corpo em sua poesia e em seu manifesto.

O MAM/RJ, entre os anos de 1950 e 80, figurou um celeiro de interdisciplinaridades artísticas, isto é, espaço em que as artes tocavam-se e trocam entre si interesses, matérias, em que os produtos eram frutos de experimentos, remontando ao gesto artesão[4]. Sobre este aspecto, faz-se interessante à nossa observação um trecho do texto de apresentação/argumento do curso Corpo/Som/Palavra:

> É nêsse sentido, sobretudo, que emerge a necessidade de um movimento

1 Sidney Álvaro Miller Filho (1945–1980), músico e compositor. Compôs músicas, trilhas sonoras para cinema e para peças teatrais como Arena conta Tiradentes, dos dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

2 Paulo Affonso Grisolli (1934–2004), diretor, autor de peças teatrais e um dos criadores do grupo A Comunidade. Foi um dos pioneiros da revolução cênica no teatro brasileiro nas décadas de 1960/70.

3 No ano seguinte, o curso Corpo/Som/Palavra que deveria ocorrer entre os meses de abril e julho de 1972, foi interrompido por baixa frequência de alunos, devido à precária divulgação do curso, devido a um atraso no ano letivo. O curso chegou cumprir 80 horas/aula do total 140 h/a da carga horária programada; as 60 horas faltantes seriam transferidas para o segundo semestre letivo.

4 Para maiores informações sobre as atividades ocorridas no MAM/RJ consultar as obras de: GOGAN, Jessica; Morais, Frederico. Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017. RUIZ, Giselle. Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013. VARELA, Elizabeth Catoia (coord.). Trajetória: cursos e eventos MAM/RJ. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2016.

> de 'deseducação', levando em conta que, ao desmistificar o conceito usual de criatividade artística, se está abrindo um campo inesgotável para a redescoberta e a expansão da sensibilidade humana e de todo o seu potencial criador. Mormente se esta proposta de liberação puder ser executada em termos coletivos, com o caráter integrador de um diálogo ou de uma criação conjunta, e não apenas na sua dimensão individual. Trata-se do reencontro do homem com sua primitiva sensibilidade, voltando suas emoções para a consolidação da sua vida tribal, sua problemática interior ou seus demônios, ainda que para isso tenha que utilizar apenas o instrumental do seu próprio corpo, despido de todo e qualquer recurso externo ou artifício. Êste é o ponto de partida para a retomada do ser consciente, em sua plena e imanente exuberância criativa, imune às sufocantes imposições de uma letal sociedade de consumo (MILLER; GRISOLLI; VIANNA, 1971).

Neste ponto, Vianna, Miller e Grisolli propuseram um movimento de 'deseducação', o que poderíamos compreender como um processo anárquico de aprendizado das artes, isto é, sem imposições vindas do exterior, seja este o professor ou a linguagem estética, ou ainda, o que a sociedade espera ou projeta de/em seu corpo. "A função anárquica das disciplinas artísticas e seus cruzamentos distanciam este entendimento de disciplina das associações com noções de ordem, subordinação, autoridade, castigo ou rigidez" (PINHEIRO VILLAR, 2017, p. 189). Assim, o termo 'deseducação' apresenta-nos um sentido ontológico, e nos convida ao conhecimento de si, às próprias potencialidades criativas, ao reconhecimento das singularidades nas manifestações de cada ser, cotidiana e artisticamente.

Sobre a desconstrução de padrões de aprendizado, Klauss Vianna em matéria a respeito do curso Corpo/Som/Palavra, no Jornal O Globo, disse que a educação formal dessensibiliza o corpo, sendo assim: "A música, por exemplo, passa a ser aquilo que nos apresentam como música e isso limita a captação inclusive dos sons do próprio corpo. Precisamos recriar a percepção do som ambiente que escutamos e não notamos" (O GLOBO, 1972). Nessa mesma matéria, Grisolli faz um importante apontamento: "O corpo fala uma linguagem muito peculiar, que vai muito além do gesto, da palavra e do som. Essa linguagem nova é que buscamos e ela se abre na medida em que se aprende a usar a linguagem corporal" (O GLOBO, 1972). E, por fim, Miller sintetiza a proposta, apresentando como o curso se realizava: "Nossas aulas são essencialmente práticas. [...] Não existe divisão de trabalhos, nós três trabalhamos juntos e estamos presentes em todas as aulas. É lógico que cada um se orienta mais para o seu campo específico" (O GLOBO, 1972).

CORPO, SOM, PALAVRA além de formarem o trinômio que intitulou o curso também representavam três áreas específicas de conhecimento artístico (dança, música, teatro). Ou seja, tratava-se, na realidade, de três cursos que funcionavam de modo encadeado: a) Expressão corporal – coordenação de Klauss Vianna; b) Consciência e liberação sonora – coordenação de Sidney Miller; c) Palavra e espetáculo – coordenação de Paulo Affonso Grisolli. Cada curso

possuía sua individualidade, mas respondiam a um ciclo integrado de exercícios de liberação criativa, culminando em um espetáculo apresentado no último encontro, proporcionando uma dimensão comum a corpo, som e palavra, enquanto instrumentos de criação, guiados por um trabalho experimental, essencialmente prático[5].

Embora cada professor tivesse a propensão ao seu campo específico, os três, contudo, estavam traçando linhas de fuga constantes, atravessando limiares e construindo pontes de passagem entre uma disciplina e outra. Essa metáfora da ponte pode ser compreendida como o lugar onde transitam e se tocam os conhecimentos e também o lugar onde surge, por meio do contagio, novas possibilidades de investigar e fazer arte. É neste lugar de ponte que tais proposições lançadas na década de 1970, no curso Corpo/Som/Palavra, podem se conectar ao século XXI, principalmente no que tange ao caráter dessa proposta pedagógico-artística interdisciplinar, não dicotomizando a experiência corporal do artista.

Deste modo, quando nos referimos às práticas e pedagogias vocais, entendemos que: a fala é palavra sonora e a voz é som provocado por uma série de movimentos corporais. "Exatamente, ela [a voz] sai do corpo, de dentro de você, esse é o grande poder da voz, o mistério e ao mesmo tempo ela se torna outro personagem, você se escuta, ela é teu companheiro" (TAVARES; CONDE, 2002, p. 8).

Nesse sentido, sob a perspectiva da formação de artistas da cena, na contemporaneidade, temos muito que apreender com a noção corpo/som/palavra. Isto porque, a expressão corporal carrega em si o gesto vocal. Assim, conclui-se que a investigação da expressão artística e, portanto seus processos formativos, no âmbito da vocalidade, merecem atenção que preserve uma atitude interdisciplinar, em que haja ampla compreensão das sonoridades do corpo, por meio do movimento consciente, criando outras relações de interesse na investigação textual, tramada em agenciamento com o artista em ação.

Deste modo, apontamos para o que seria um estudo dos gestos vocais: um desfazer de posturas vocais fixadas seja pelo julgamento (voz bonita X voz feia; afinada X desafinada), ou por convenções de gênero (voz feminina = aguda X voz masculina = grave), ou ainda por pré-conceitos de uma voz ideal para uma personagem (uma ideia estereotipada da voz). A investigação, que propomos, dos modos de desfazer tais posturas está embasada nos princípios da Técnica Klauss Vianna em diálogo com a noção de deseducação do corpo, sugerida por Vianna, Miller e Grisolli no curso Corpo/Som/Palavra, abrindo espaço para a escuta do próprio corpo e de suas possibilidades sonantes.

5 O curso foi Corpo/Som/Palavra foi realizado no período de outubro a dezembro de 1971, e contou com a direção executiva de Maurício Roberto e o coordenador de cursos Frederico de Moraes. Faz-se necessário sublinhar que a criação do Setor Corpo/Som e posteriormente da Sala Corpo/Som no MAM/RJ tão importantes para o cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 80 foram frutos deste curso.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Dulce. **Klauss Vianna:** conexão da dança brasileira com a modernidade. Piracema Revista de Arte e Cultura. n. 1, ano 1, Funarte, 1993. p. 110 – 118.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

GOGAN, Jessica; Morais, Frederico. **Domingos da criação:** uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

MOSTAÇO, Edélcio. A questão experimental: a cena nos anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir). **História do teatro brasileiro**, vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 215-239.

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

PINHEIRO VILLAR, Fernando. Interdisicplinaridades artísticas. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 17, n. 33,p. 188-193, jan/jul 2017. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acesso em: 09 mar 2018.

RUIZ, Giselle. **Arte/Cultura em trânsito**: o MAM/RJ na década de 1970. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

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

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; CONDE, Cecília. **Entrevista com Cecília Conde**. 2002.

RAMOS et al. Grupo Teatro do Movimento (1975-1980). In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara (orgs). **O corpo cênico:** entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Unirio; CAPES, 2013. p. 89-98.

VARELA, Elizabeth Catoia (coord.). **Trajetória:** cursos e eventos MAM/RJ. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2016.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 5ª edição. São Paulo: Summus, 2008.

ACERVOS:

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ.

SOUZA, Rhuan; BARUCK, Rohan. **POR UMA METAFÍSICA DA PALAVRA.** PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Domingos Sávio; rohanbaruck@gmail.com

RESUMO: Esta é uma primeira investigação corpo-vocal baseada na ampliação do uso da palavra em cena, que servirá de ponto de partida para o desdobramento da dissertação de Mestrado. As perspectivas de Antonin Artaud (1896-1948) servem de fio condutor para uma trama teórico-prática, cujo desenvolvimento se norteia pelos seguintes questionamentos: como a palavra escrita pode se tornar gesto corpo-vocal que age sobre o outro, que troca, que compartilha? É possível criar uma releitura dos códigos através da organização espacial e das formas das palavras? E, principalmente, como a busca por essa experiência gestual corpo-vocal pode contribuir para o processo criativo do ator? No intento de encontrar respostas, este trabalho atravessa pesquisadores como Cavarero (2011) e seus estudos sobre a origem da voz; Guberfain (2012) em sua investigação sobre a poesia no espaço cênico através dos ensinamentos de Glorinha Beuttenmüller; e Hubert Godard (2006) que reflete sobre os conceitos de olhar cortical e subcortical. Além disso, as formas de escrita de José Saramago, Augusto dos Campos e John Cage são colocadas em evidência para uma análise perceptiva dos impactos expressivos que a condução da palavra enquanto representação gráfica pode promover através de uma desestruturação de signos convencionais, proporcionando novas possibilidades de significação.

Palavras-Chave: Voz; Corpo; Gesto; Criação; Metafísica da Palavra

ABSTRACT: This is a first body-vocal investigation based on the amplification of the usage of word on scene, that will be the starting point to the deployment of the Masters dissertation. Antonin Artaud's (1896-1948) perspectives lead to a theoretical-practical plot, whose development is guided by the following questionings: how can the written words become a body-vocal gesture that acts on the other, that changes, that shares? Is it possible to create a rereading of the codes through the spatial organization and the forms of the words? And, mainly, how can this search for this gestural, body-vocal experience contribute for the creative process of an actor? By the intention to find answers, this paper goes through researchers as Cavarero (2011) and his studies about the origin of the voice; Guberfain (2012) and his investigation about the poetry at the scenic space through the precepts of Glorinha Beuttenmüller; and Hubert Godard (2006) that thinks over the concepts of cortical and subcortical look. Furthermore, the writing forms of José Saramago, Augusto dos Campos and John Cage are highlighted for a perceptice analysis of the expressive impacts that the conduction of the word as a graphic representation can promote through a restructuring of conventional signs, providing new significance possibilities.

Keywords: Voice; Body; Gesture; Creation; Metaphysics of the Word

POR UMA METAFÍSICA DA PALAVRA

Rohan Baruck

POR UMA METAFÍSICA DA PALAVRA

Antonin Artaud, ao questionar o teatro de seu tempo, que tinha como base o discurso dialogado, produziu conhecimentos capazes de reinventar a maneira de se fazer o teatro no ocidente. Tomado por uma poética, inclusive na própria escrita, Artaud questionava a falta de uma linguagem própria para o teatro e propõe um olhar metafísico em oposição ao teatro de tendências psicológicas. Esse pensamento se afirmou, principalmente, após experiência sensível que Artaud teve com o Teatro de Bali, cuja apresentação provocou uma excitação perceptível pelo entusiasmo com que se referiu a cada detalhe em seus escritos.

Ao comparar o teatro oriental com o teatro ocidental, Artaud destacava a dependência do texto como um limitador da linguagem, que acabava por não se desenvolver vista a sujeição ao drama. Porém, ao criticar o discurso dialogado no teatro, Artaud não tinha a pretensão de suprimi-lo, "mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos"(ARTAUD, 1999:107). É possível inferir que esta acepção em relação ao uso da palavra em cena se dá como uma busca pela capacidade de criar uma nova realidade que, assim como os sonhos, tem uma origem orgânica e tomada por uma verdade poética. Por exemplo, mesmo tendo a noção de que sonhos são frutos do nosso inconsciente e não são reais, somos atravessados por essa experiência de maneira sensível e fisiológica, por vezes, acordando arrepiados, com o coração acelerado ou até mesmo chorando, dependendo do contexto dessa realidade imaginária. Portanto, entende-se que encerrar a encenação apenas como a representação de um texto impossibilita ao teatro se instaurar em suas plenas capacidades expressivas, uma vez que a palavra não nasce da linguagem teatral, mas se assume como tal. Por isso, Artaud insiste na metafísica como dilatador da palavra para torná-la, então, expressiva teatralmente. Esta seria uma maneira de libertá-la de sua condição habitual e devolver-lhe o poder que teria de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa.

> Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim considerar a linguagem sob a forma de Encantamento. (ARTAUD, 1993: 46-47)

Em sua condição habitual, a palavra escrita é um conjunto de letras que corresponde a um som e possui uma ideia ou mais, dependendo do contexto. Já as frases são formadas por uma palavra ou mais palavras que completam um sentido. Além disso, regras gramaticais e ortográficas regem a utilização padronizada desse meio de comunicação. A gramática trata do uso correto da língua falada e escrita, já a ortografia diz respeito apenas à maneira correta de se escrever.

Cavarero (2006), em seus estudos sobre a origem da voz, afirma que "a tecnologia da escrita produz, de fato, uma específica estrutura mental, correspondente a um modelo de pensamento que deve sua matriz organizadora à esfera do olho em vez daquela do ouvido" (CAVARERO, 2006: 104), tornando possível concluir que o surgimento da escrita, portanto, limita uma cultura de oralidade. Ao debruçar-se sobre a voz nos versos de Homero, CAVARERO expõe a crítica platônica em defesa da palavra.

> Dois são, em suma, os objetivos críticos da estratégia platônica que sai em defesa da palavra: a escrita e a voz poética. Se a primeira desvitaliza a palavra, a segunda lhe dá um corpo demasiadamente carnal. A palavra deve se desviar do perigo de cair no registro congelante dos signos gráficos e, ao mesmo tempo, do perigo de ser envolvida pela volúpia do registro sonoro. (CAVARERO, 2006:106)

Segundo CAVARERO, Platão condena a escrita por entendê-la como um significante gráfico da voz que, por sua vez, seria o significante acústico de uma ideia. Ou seja, se a ideia é o significado mental contemplado com os olhos da mente, a escrita seria a cópia da cópia em relação a ideia, que é o original (2006: 107). Entender esse ponto de vista platônico, nos leva a perceber desdobramentos quanto a expressão através da escrita, principalmente, se encarada como uma representação gráfica da voz.

Ao ler um livro de José Saramago pela primeira vez, por exemplo, é possível que o leitor estranhe um pouco o estilo informal do famoso escritor, ganhador do Nobel de Literatura em 1998. Sua escrita peculiar tinha como característica a utilização de apenas dois sinais gráficos de pontuação: o ponto e a vírgula. Essa maneira de conduzir suas histórias, segundo o próprio autor, tinha como objetivo aproximar o discurso escrito ao discurso oral.

> Nós falamos como quem faz música. Toda fala e toda música se constrói com sons e pausas. No meu caso, nos meus livros, nem sequer eu me atreveria a chamar a vírgula ou o ponto pontuações, sinais de pontuação. Chamo sinais de pausa. Uma pausa breve e uma pausa mais longa. Como se fosse música, digamos assim.[1]

1 Entrevista de José Saramagoo a José Rodrigues dos Santos, no dia 01 de novembro de 2009, no episódio 15 do programa de TV 'Conversas de Escritores', da emissora europeia RTP, com duração de 55 minutos. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IstnvubXJQU>.

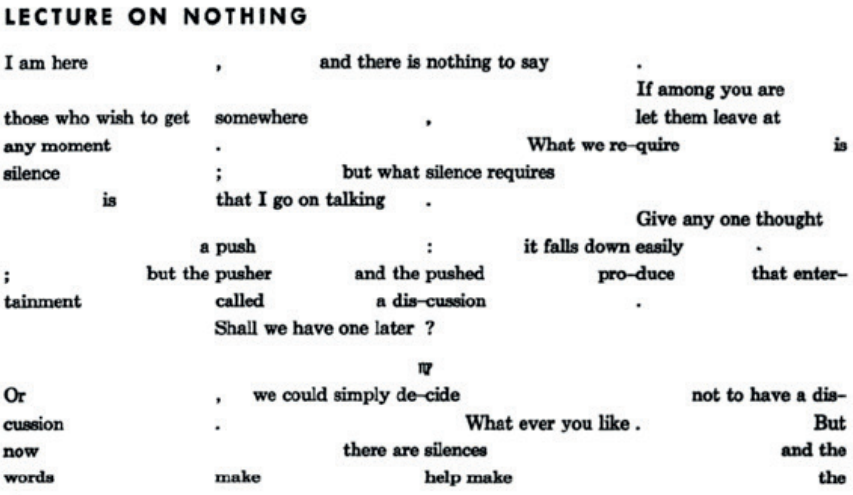


Mas essa preocupação com o discurso de um texto, cujas formas tendem a influenciar a leitura, não é algo particular de Saramago. A poesia concreta, por sua vez, quando eclodiu na década de 1950, buscava um rompimento com os recursos poéticos tradicionais, utilizando novos recursos que exploravam as potencialidades da palavra e das combinações sintáticas (SIMON; DANTAS: 1982. p.17). Enquanto os romances de Saramago tentam se aproximar de certa coloquialidade próxima a fala, usando sinais de pontuação para conduzir a leitura a um gesto cotidiano, a poesia concreta rompe com a leitura linear, aproveitando-se das possibilidades espaciais e visuais da escrita para construir obras lúdicas que precisam ser ressignificadas pelo leitor. Um exemplo é a obra 'amortemor' (Imagem 1 - Augusto de Campos: amortemor, 1970. Fonte: Brasil Escola), de Augusto de Campos, um representativo poeta dessa vanguarda. O jogo de palavras se institui espacialmente através do uso de uma forma geométrica ao fundo que destaca, através de negativos, letras que produzem novos sentidos na interseção entre as palavras amor e amortemor.

Outro exemplo, em que podemos observar tais questões, é o texto 'Lecture on Nothing' (Imagem 2 - Trecho do texto 'Lecture on Nothing', de John Cage. Fonte: CAGE, 1961: 109) do artista John Cage (1912–1992). No escrito, Cage usa a espacialidade do papel em branco para refletir sobre o silêncio e o nada, conduzindo a leitura para um caminho que não apenas descreve uma reflexão, mas personifica-se nela. A forma sugere e cabe ao leitor se deixar levar pela subjetividade.

Tanto na poesia concreta de Campos quanto no escrito de Cage, somos colocados para desenvolver um olhar mais subjetivo sobre o significante gráfico, abrindo nossa percepção e evitando o que Hubert Godard (2006) vem a chamar de neurose do olhar que, em definição,

é a incapacidade de reinventar os objetos do mundo. Godard, fazendo uso de conceitos da neurofisiologia, qualifica o olhar em duas formas: subcortical e cortical. Segundo ele, o olhar subcortical parte de uma sensorialidade, um olhar geográfico ou espacial que não está ligado a memória. Já o olhar cortical, se assume pela objetividade associativa, cuja relação está vinculada à linguagem. (GODARD, 2006:73)



LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to get somewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking .
Give any one thought
a push : it falls down easily .
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later ?

IV

Or , we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like . But
now there are silences and the
words make help make the

Desse modo, como podemos desenvolver o olhar subcortical para a criação de uma metafísica da palavra no teatro? Seria possível usar um significante gráfico como dispositivo para novas experiências de gestos corpo-vocais? E essa busca por uma experiência gestual, pode contribuir para o processo criativo do ator?

A partir dos estudos de Cavarero sobre a crítica platônica, podemos perceber que, ao viver em uma civilização predominantemente escrita, criamos uma relação balizada por signos pré-estabelecidos que tem intenção de comunicar algo de forma semelhante às ideias, mas que nunca serão originais, limitando-as. Ao mesmo tempo, foi possível identificar no trabalho de artistas como Campos e Cage que, ao buscar novas formas de usar a escrita como meio de expressão, uma linguagem emana e percepções diferentes podem se instaurar em algo que tem por origem ser apenas uma cópia de realidade acústica. Em 'amortemor' e 'Lecture on Nothing', os artistas propõem a ressignificação das letras e palavras ao utilizar as formas e a espacialidade como dispositivo para uma leitura gestual, ou seja, viabiliza releituras através da sua condição de existir, para além da ideia de significante, como significado. Logo, sabendo que o teatro vislumbrado por Artaud envolve algo que transcende o olhar cortical, cabe experimentar formas de usar a escrita de modo a ganhar novas possibilidades de significações. Para tanto, acolho uma urgência apresentada por Artaud em seu primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade ao tratar da linguagem da cena: "é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer

esses meios sejam aparentes como os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada." (ARTAUD, 1993:107).

Considerando que a encenação é uma linguagem no espaço e em movimento (ARTAUD, 1993:45-46), conduzi uma prática laboratorial com o intuito de experimentar uma possibilidade de notação da linguagem teatral, bem como de usá-la como dispositivo para criação, tendo como embasamento as relações estabelecidas aqui entre o olhar subjetivo e as noções de espacialidade e forma da escrita. Além disso, enriqueci a vivência usando como premissa a ideia de que as palavras são esculturas sonoras que acontecem no espaço, assim como Glorinha Beuttenmüller concluiu ao trabalhar com cegos.

> Glorinha pesquisou, assim, formas inovadoras de produzir nos cegos a compreensão do sentido das palavras através de sensações e sentimentos. Associando vozes e gestos, criava, através do movimento, uma representação das coisas que eles nunca chegaram a enxergar, a fim de conseguir resultado corporal e vocal... (GUBERFAIN, 2012:69)

O plano de trabalho da prática laboratorial valorizou a desconstrução do sentido habitual da palavra, com a intenção de mudar sua destinação, manipulando-a como um objeto sólido que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio mais misterioso e secreto, assim como prescrevia Artaud. (1993:80). Nesse lugar de desconstrução da palavra, confiei à potência do ator, em pleno exercício, encontrar um repertório de gestos, expressões físicas e vocais, que comunicassem a linguagem teatral, abrindo o olhar para uma nova escuta que percebe as palavras de uma maneira mais ampliada, metafísica.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRASIL ESCOLA. **Poesia de Augusto de Campos.** Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/literatura/poesia-augusto-campos.htm>. Acesso em: 25 jan. 2018.

CAGE, John. **Silence - Lectures and Writings by John Cage.** Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GODARD, Hubert. **Olhar cego.** Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006a. p. 73-80.

GUBERFAIN, Jane C. **A voz e a poesia no espaço cênico: uma leitura do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller.** Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ: 2012.

RTP. **Conversa de Escritores.** Episódio 15. Duração: 55 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IstnvubXJQU>. Acesso em: 25 jan. 2018.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Avila. **Poesia concreta** / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Iumna Maria Simon, Vinicius de Avila Dantas. São Paulo: Abril Educação, 1982.

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

MESA | PEDAGOGIAS DO TEATRO

MEDIAÇÃO| NARA KEISERMAN

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO: UMA INVESTIGAÇÃO DA CARTOGRAFIA DE SEUS PROCESSOS DE FORMAÇÃO E DE MULTIPLICAÇÃO
HELEN SARAPECK RIBEIRO PINTO

TEIA DE AFETOS
NATÁLIA RIBEIRO FICHE

PEDAGOGIA DA DESMONTAGEM:
UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO AO TRABALHO DO ATOR-CIDADÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA
BRUNA SCAVUZZI MAGNO BAPTISTA

O TRAINING DO TEATRO LABORATÓRIO DE JERZY GROTOWSKI
EVELIN REGINALDO SILVA

CANTOS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ E O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI:
UM ESTUDO SOBRE A NOÇÃO DE VEÍCULO EM JERZY GROTOWSKI
LUCIANO MATRICARDI

LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO:
POÉTICAS COSMOPOLÍTICAS DO ATOR-XAMÃ
CARLOS HENRIQUE GUIMARÃES

SARAPECK, Helen. **CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO: UMA INVESTIGAÇÃO DA CARTOGRAFIA DE SEUS PROCESSOS DE FORMAÇÃO E DE MULTIPLICAÇÃO**. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Ângela Reis; helensarapeck@gmail.com

RESUMO: O Teatro do Oprimido é o maior legado de Augusto Boal difundido em redes de atuações distintas e espalhadas por todo o mundo. Apesar de uma multiplicação que se apresenta rizomática, uma árvore é o símbolo e instrumento pedagógico que garante a difusão de seus princípios. O Centro de Teatro do Oprimido - CTO é referência internacional do método do qual Boal foi diretor desde a criação até a sua morte. A proposta é analisar os processos de formação e de multiplicação criativa do CTO em três momentos distintos de sua história, investigando a cartografia do grupo calcada no conhecimento produzido a partir de minha visão e experiência de dentro do processo. Um trabalho de resgate de documentos (vídeos, áudios, fotografias, arquivos em papel e digitais), aliado a entrevistas com participantes dessa trajetória com intuito de colaborar na construção de bases científicas para a prática da metodologia e da formação de seus futuros multiplicadores.
Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Árvore; Augusto Boal; Centro de Teatro do Oprimido; Rizoma

ABSTRACT: The Theater of the Oppressed is the greatest legacy of Augusto Boal broadcast in networks of different performances and spread throughout the world. Despite a multiplication that presents rhizomatic, a tree is the symbol and pedagogical instrument that guarantees the diffusion of its principles. The Center of Theater of the Oppressed - CTO is an international reference of the method which Boal was director from the creation until its death. The proposal is to analyze the processes of formation and creative multiplication of the CTO in three different moments of its history, investigating the cartography of the group based on the knowledge produced from my vision and experience from within the process. A document retrieval work (videos, audios, photographs, paper and digital archives), together with interviews with participants of this trajectory in order to collaborate in the construction of scientific bases for the practice of the methodology and the training of its future multipliers.
Keywords: Theatre of the Oppressed; Tree; Augusto Boal; Centre of Theatre of the Oppressed; Rhizome

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO: UMA INVESTIGAÇÃO DA CARTOGRAFIA DE SEUS PROCESSOS DE FORMAÇÃO E DE MULTIPLICAÇÃO

Helen Sarapeck

Com quarenta e seis anos de existência o Teatro do Oprimido (TO) é usado em mais de setenta países de todo o mundo nos cinco continentes. Criado por Augusto Boal durante sua trajetória artística desde a direção do Teatro de Arena em São Paulo na década de setenta até o final de sua vida em 2009 se trata de um conjunto de jogos e técnicas com aplicabilidades distintas, mas com a mesma finalidade: usar o teatro como meio de luta contra a realidade injusta em que vivemos.

> A enorme diversidade de Técnicas e de suas aplicações possíveis, – na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia, na cidade como no campo, no trato com problemas pontuais em uma região da cidade ou nos grandes problemas econômicos do país inteiro - não se afastaram, nunca, um milímetro sequer de sua proposta inicial, que é o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos. (BOAL, 2005)[1]

Parte das descobertas feitas por Boal e seus coletivos está registrada em seus livros como um grande bloco de notas onde mescla apontamentos fragmentados e teoria fundamentada. Neles pode-se perceber a voracidade com que as descobertas mudavam seus pensamentos, transformando suas ações, criando outras experiências e gerando novas descobertas.

A metodologia, no entanto, se expressa através dos corpos e da estética dos milhares de multiplicadores e multiplicadoras[2] que aplicam o TO adequado aos seus contextos sociais e culturais. Com o exílio de Boal em diversos países, o TO foi se espalhando pelos continentes através dos livros e também dos multiplicadores. As técnicas são usadas em formatos distintos pelos diferentes países, pois a realidade social de cada local é igualmente distinta. São adequações necessárias, mas que não mudam a essência humanitária da metodologia.

1 Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas, 2005.

2 Praticante que multiplica o Teatro do Oprimido com objetivo de enraizar o aprendizado em sua comunidade, criando grupos populares e espetáculos.

No entanto, na maioria dos casos, o método[3] não é usado em sua totalidade. Não há nenhum impedimento ao uso compartimentado do sistema, mas sim ao uso inadequado e esvaziado de sentido político, distante da base ética e solidária do TO. O praticante pode utilizar apenas uma parte do método, mas é fundamental que conheça todo o sistema para que possa aproveitar melhor de seu potencial, bem como aliar suas ações com a realidade local.

A proposta de Boal era que a arte fosse usada para entender e combater as razões da crueldade social, que martiriza mulheres, homossexuais, negros, indígenas, imigrantes e demais oprimidos relegados à pobreza e sujeitos à violência.

> Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no TO, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. É isto que significa humanizar a humanidade: queremos que o "homem deixe de ser lobo do homem", como dizia o poeta. (BOAL, 2005, p. 25).

O Centro de Teatro do Oprimido (CTO - www.cto.org.br) representa o celeiro da produção de Boal, da formação de programas de multiplicação e do combate as injustiças em diferentes contextos sociais como escolas, penitenciárias, hospitais psiquiátricos, comunidades empobrecidas, tribos indígenas e quilombos com propagação por toda América Latina, África e Europa durante mais de 30 anos ininterruptos do qual foi diretor artístico. O CTO foi espaço de investigação, análise crítica e experimentação prática das inquietações do mestre e de sua equipe advindas do trabalho prático na luta contra as opressões.

Em meados dos anos dois mil, diante de multiplicação efusiva no CTO através de multiplicadores que se formavam por todo o país, Boal percebe a urgência em sistematizar o que estava literalmente espalhado nos livros e disperso pelo mundo, sendo aplicado por praticantes que não continham a visão do todo. O momento exigiu do criador a esquematização do Teatro do Oprimido em uma imagem que o representasse incluindo todos seus meandros, desde a base filosófica à multiplicação criativa, organizando as peças que pareciam desconectadas. Uma representação que fosse capaz de agregar suas complexidades e particularidades.

Uma árvore é a figura escolhida e sua utilização trouxe ganho significativo ao método, que agora se encontra organizado em uma unidade, porém, representado como uma totalidade. A Árvore do Teatro do Oprimido é uma metáfora que apresenta os conteúdos e aponta as ligações entre eles, sendo elemento facilitador para a compreensão do método. Bárbara Santos declara que:

3 Boal denominava o Teatro do Oprimido como um método teatral. Assim aparece descrito em livros e artigos e é usado pela comunidade do TO.

> Havia um método que não era visto como um todo, mas, sim, como um nome geral para um conjunto de técnicas. Augusto Boal insistia na interdependência entre as técnicas como elementos de um mesmo método e buscava uma forma de representar essa relação. Creio que este foi e é um dos méritos mais importantes da Árvore do Teatro do Oprimido, representar um todo composto por partes inter-relacionadas que têm os mesmos princípios e visam o mesmo fim. (SANTOS, 2016, p. 143).

Na copa e no tronco da árvore estão localizados os jogos[4] e as técnicas: *Teatro Imagem*, *Teatro Fórum*, *Teatro Jornal*, *Arco-Íris do Desejo*, *Teatro Invisível* e *Teatro Legislativo* e suas raízes preenchidas pela *Estética do Oprimido*, última pesquisa de Augusto Boal que teoriza a filosofia do Teatro do Oprimido. A Árvore está enraizada em um solo de *ética* e de *solidariedade* dando vazão a multiplicação e difusão através da imagem de um passarinho. A diversidade do método se apresenta nela como um todo interligado guiado por seus princípios fundamentais. Segundo o próprio Boal:

> Essa diversidade não é feita de Técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si, e têm a mesma origem no solo fértil da Ética e da Política, da História e da Filosofia, onde a nossa Árvore vai buscar a sua nutriente seiva.

A Árvore está registrada no Prefácio do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas,* de Augusto Boal[5]. Ela é apresentada em Oficinas, Cursos e Programas de formação do CTO desde 2006 no Brasil, América Latina e África. Porém, há raros escritos sobre o tema e não há registro de estudos que tenham aprofundado seu entendimento e sua história.

Estive presente como Curinga[6] do CTO desde o ano de 1990 e participei intensamente do período da criação da metáfora, o que foi fundamental para analisar o impacto de sua representação na multiplicação do TO em recente pesquisa no mestrado profissional pelo PPGEAC/UNIRIO. Nela destaco a importância da Árvore como instrumento pedagógico da difusão do método entre ativistas e educadores.

Para René Descartes, criador do método cartesiano, a filosofia era encarada como uma árvore, na qual a metafísica formaria a raiz, a física o tronco e as diversas ciências os galhos,

4 O TO tem extenso arsenal de jogos que colaboram na desmecanização física e intelectual do participante.

5 Encontrada nas edições a partir do ano de 2005 da Civilização Brasileira.

6 Educador social responsável pela multiplicação do TO. Um Curinga deve ter múltiplas capacidades, como oferecer oficinas, dirigir espetáculos, atuar e criar grupos populares de TO. Se tornar Curinga depende da capacidade e experiência de cada um.

sendo que o mais alto grau de sabedoria estaria na moral, que pressupõe conhecimento das diversas ciências, entre elas, a ética, a mecânica e a medicina. A árvore de Descartes tem uma evidente lógica hierárquica de prioridade, apresentando as áreas da filosofia com diferentes graus de importância. De forma ampla, o conceito de árvore para a filosofia representa um esquema de verticalidade hierárquica.

Na contramão do cartesianismo, existe o sistema conceitual de rizoma adotado por Gilles Deleuze e Félix Gattari da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em diferentes pontos, funcionando como raiz ou ramo, independente de sua localização na planta, o que para a filosofia, exemplifica um sistema epistemológico onde não há proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras. Deleuze e Guattari sustentam que a estrutura do conhecimento não deriva de um conjunto de princípios primeiros, mas sim elabora-se simultaneamente, a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações.

> O mapa é o próprio movimento do rizoma, ele constitui-se como uma experimentação, abrindo, expandindo. Ele tem múltiplas entradas, não determina um caminho correto, um acesso válido. Entra-se em um rizoma a partir de qualquer um de seus pontos. O mapa é aberto e conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.22)

O rizoma é estrutura aberta e nesta perspectiva, se contrapõe a um sistema arbóreo, que hierarquiza e categoriza o conhecimento.

Para o Teatro do Oprimido, no entanto, a localização de seus conceitos e técnicas na estrutura da Árvore não propõe relação hierárquica entre elas, mas aponta o uso da imagem como elemento didático, em contraposição ao que acontece na prática da propagação do TO pelo mundo, que se faz através de uma capilaridade popular em redes de atuação distintas e espalhadas, portanto, rizomática. A Árvore do TO é singular e se sustenta como pilar de um conceito que se desdobra pelas suas dinâmicas e contágios, que atualmente, oito anos após a morte de Boal, se multiplica sozinho através das múltiplas interpretações que se faz dele.

A internacionalização do TO e do crescimento de sua comunidade internacional que se faz em seus diferentes processos de retro-alimentação das diversas práticas/teorias desenvolvidas por Boal em vida, também sofrem reinterpretações de sua metodologia sem a presença física do grande mestre. Ao mesmo tempo que hoje existem produções ricas no campo da experimentação do método em áreas que Boal não chegou a desenvolver, também há trabalhos

feitos desordenadamente que misturam técnicas de forma aleatória que além de não colaboram no combate contra a opressão, não carregam consigo nenhum princípio de ética e solidariedade.

O CTO é o único centro que teve direção de Boal durante tantos anos sendo inevitavelmente uma referência no mundo do TO. Por isso é preciso refletir sobre o trabalho criativo e crítico realizado pela instituição e, através dele, analisar os elementos que o fazem rizomático mas, ao mesmo tempo, mantém os conceitos filosóficos e princípios ideológicos da metodologia presentes na Árvore. Na pesquisa do doutorado é intenção mergulhar na trajetória da instituição aprofundando a análise dessa capilarização nas ações realizadas durante períodos distintos no campo da formação.

O Teatro do Oprimido é o grande legado de Augusto Boal de inestimável importância para centenas de organizações, multiplicadores e movimentos populares e em todo o mundo. O CTO é parte inseparável desse legado e ponto de resistência há 32 anos. A instituição é referência mundial pela história que traçou junto e depois da passagem do mestre. A pretensão é resgatar essa história revisitando oficinas, seminários, laboratórios, espetáculos, projetos e grupos populares para reescrever a trajetória rizomática da instituição e sua colaboração coletiva na criação e desenvolvimento do método, tendo como fio condutor os processos de formação de multiplicadores em três momentos: o princípio (1986 a 1992); o mandato (1993 a 1996) e a institucionalização (1997 a 2009).

A proposta é uma investigação da cartografia do grupo calcada no conhecimento produzido a partir de minha experiência de dentro do processo somada as experiências dos demais interlocutores. Um trabalho de resgate de documentos (vídeos, áudios, fotografias, arquivos em papel e digitais), aliado a entrevistas com participantes dessa trajetória.

Apesar de sua propagação e reconhecimento pelo mundo, o Teatro do Oprimido ainda é pouco estudado no Brasil. Em algumas escolas de teatro, o ensino sobre Boal parece restrito as produções do Teatro de Arena há mais de cinco décadas atrás. Pesquisar a forma como se dá a propagação do método pelo seu maior centro de referência é fundamental para o campo social e acadêmico, visando deixar ao final do processo, um registro precioso da história que servirá para facilitar a formação pedagógica e ideológica de futuros multiplicadores.

Por ser formada por Boal e parte integrante da equipe de Curingas do Centro de Teatro do Oprimido por 26 anos sinto uma imensa responsabilidade em continuar a pesquisa teórica do método e me vejo eticamente impelida a dividir o conhecimento adquirido, de forma a garantir base científica para a prática na metodologia colaborando para a práxis do Teatro do Oprimido.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. (7ª.ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não atores**. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2015.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs.** São Paulo: Editora34. V.1, 2.3.4.5, 1996.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido - Raízes e Asas: uma teoria da Práxis**. Rio de Janeiro, Ibis Libris, 2016.



FICHE, Natália. **TEIA DE AFETOS**. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Adilson Florentino; nalifiche25@gmail.com

RESUMO: O presente texto pretende refletir sobre uma experiência de trabalho com o 'Alfabeto do Corpo', como processo e método do fazer teatral desenvolvido no âmbito do Programa de Extensão Universitária Cultura na Prisão. O foco dessa análise se dará por meio do estudo de aspectos da pedagogia do trabalho do ator sobre si, uma vez que na nossa hipótese, ao atuar na prisão, o sujeito entra em contato com um tipo de conhecimento sobre si mesmo que se dá em condições especiais e que promove reelaborações e construções novas para ressignificações de si e do mundo. Entre os direitos do condenado estão os instrumentos que lhe garantem a ressocialização e a prevenção da reincidência. As práticas teatrais abrem as possibilidades de inclusão das diferenças nas decisões coletivas, auxiliam na promoção do pensamento crítico e no estímulo da construção de novas práticas e possibilidades. O trabalho específico e aprofundado pode dar oportunidade ao sujeito detento de se perceber inventivo e com isso explorar territórios diversos.

Palavras-Chave: Humanização; Subjetividades; Teatro; Prisão; Docência.

ABSTRACT: The present text intends to reflect on a work experience with the 'Body Alphabet', as a process and method of theatrical development developed within the scope of the University Extension Culture in Prison Program. The focus of this analysis will be through the study of aspects of the pedagogy of the actor's work about him, since in our hypothesis, when acting in prison, the subject comes in contact with a type of knowledge about himself that occurs in special conditions and that promotes re-elaborations and new constructions for re-significances of oneself and of the world. Among the rights of the condemned are the instruments that guarantee re-socialization and prevention of recidivism. Theatrical practices open the possibilities of including differences in collective decisions, help in the promotion of critical thinking and in stimulating the construction of new practices and possibilities. The specific and in-depth work can give the arrested subject the opportunity to perceive himself inventive and with that explore diverse territories.

Keywords: Humanization; Subjectivities; Theater; Prison; Teaching

TEIA DE AFETOS

Natália Fiche

Em 1997, demos início às atividades de extensão com o projeto de Teatro na Prisão dirigido aos internos da Penitenciária Lemos Brito, e posteriormente ampliado para outras quatro penitenciárias. Essas atividades iniciaram como Projeto de extensão, esse que em 2012 tornou-se o Programa de Extensão Cultura na Prisão e que envolve atividades interdisciplinares.

A prisão, com suas regras estritas de vigilância e segurança, potencializa a dor e o sofrimento, aniquila com a vontade e a potência de viver. A vida na prisão é uma antecipação da morte, porque o preso deixa de ter projetos, que é a condição da vida em liberdade. As instituições penais ressaltam a manutenção da humilhação, seja pelo corpo, seja pela palavra. As formas de humilhação são perversas e atingem diretamente o "eu" do indivíduo. O sujeito, muitas vezes, reincide no crime, o que remete à ideia de Foucault (2006, p.131-133) de que a prisão não transforma criminosos em pessoas honestas, mas serve para fabricar novos criminosos.

Nesses vinte e um anos, um grupo de alunos de diferentes cursos da UNIRIO, participou do Projeto de extensão Teatro na Prisão, com um encontro semanal na Universidade e um na prisão.

Para a formação dos alunos-docentes, a experiência de atuação num espaço não formal de ensino pode ser aproveitada como experiência de estágio supervisionado conforme o Projeto Político-Pedagógico do curso de Lincenciatura. Muitos desses alunos desenvolvem suas pesquisas para seus trabalhos de final de curso (TCC), participando desse Programa.

Após conhecer o trabalho de corpo e voz de Zygmunt Molik, apresentado primeiramente por Jorge Parente, e posteriormente por Giuliano Campo, iniciamos o trabalho com o 'Alfabeto do Corpo' na Penitenciária Oscar Stevenson junto aos discentes Sérgio Costa e Ariane Andrade, com o objetivo de criar uma metodologia que contribuísse para a construção de uma sistematização, especificamente no que se refere ao trabalho de corpo e voz como base para a criação cênica.

O trabalho do 'Alfabeto do Corpo' foi concebido por Molik a partir de seu trabalho como ator e líder da companhia de Jerzy Grotowski. Molik desenvolveu o alfabeto como ferramenta de "trabalho do ator sobre si mesmo", enquanto treinamento , com o objetivo de proporcionar ao ator uma abertura criativa. São exercícios plásticos, "alguns foram aproveitados dos exercícios rítmicos do Dalcrose e também dos estudos de Delsarte sobre o corpo tripartido do ser humano" (CAMPO, 2012, p. 42).

Quando apresentamos as letras do 'Alfabeto do Corpo' para as detentas, elas riam muito

no início, se dispersavam, e isso muitas vezes dificultava a realização das ações. Aos poucos elas foram se acostumando, fazendo as ações com liberdade, deixando a imaginação fluir a fim de estimular o processo criativo. Segundo Campo (2012), o 'Alfabeto' é dividido em 28 ações: empurrar para frente e para o lado, rotação dos ombros, puxar, lançar, brincar com a cabeça, rotação da cabeça, brincar com a pipa, pipa nos dentes, abertura do plexo, desconhecido no chão, tocar o céu, puxar o sino, grande cansaço, alcançar o galho, voar, cobra, brocar com os pés, grama reagindo ao vento, andar sem sair do lugar, correr sem sair do lugar, abrir caminho na agua, diálogo do quadril com a parede, samurai, marcha em 90 graus, estirar o corpo durante a caminhada, voar como borboleta, cobra procurando uma presa, chutar para trás, de joelhos se abraçando e no impulso solta o ar com som. As ações devem ser repetidas a fim de constituir uma partitura. No segundo momento, sugerimos fazer as letras com a vocalização, iniciando e terminando na posição fetal, com objetivo de abrir a voz numa respiração longa e constante na vogal /a/. No terceiro momento, as ações deveriam se associar a situações de memórias, imagens que surgissem através das letras, que se transformam no corpo.

Com o trabalho do Alfabeto do Corpo, iniciamos a dinâmica em roda, com o movimento de balanço do corpo, levantando o calcanhar e projetando o quadril para frente e para trás, deixando os braços soltos e acompanhando o movimento pendular. Após alguns minutos desses movimentos, era sugerido que soltassem a vogal /a/ com embocadura da vogal /o/ concomitante com os braços, direcionando a voz para o espaço, percebendo como o corpo estava organizado durante a vocalização. No segundo momento, sugerimos que lançassem a voz para um ponto específico e se concentrassem em escutar a própria voz durante a emissão. Após algumas repetições, pudemos ver algumas detentas se espantando com suas projeções vocais.

Dentre alguns depoimentos, uma detenta nos disse que lembrou de quando estava em casa brincando com sua irmã. Que se sentia relaxada, purificada, leve, tranquila, como se tivesse chegado naquele momento na prisão. Este estado de atenção sobre si, sobre cada ação desempenhada "tornaria possível ao espectador e ao ator contemplar a alma e a vida humana com um novo grau de sutileza e profundidade. Este é o serviço 'espiritual' que o teatro pode prestar aos homens", como diz Quilici (2015, p.79)

As ações do 'Alfabeto do Corpo' contribuem para dar energia para todo o corpo e estabelecer relações entre as participantes. Ao trabalhar no espaço, através da prática denominada "caminhar o tempo", colocando um pé na frente do outro, e assim por diante, o aluno acaba trabalhando o orgânico no cotidiano. É nesse sentido que Ricardo Oliveira fala do "Caminhar o Tempo":

> Este ciclo binário, de desequilíbrio e equilíbrio, de locomoção e contato com a terra, embala os pensamentos, dá ritmo às sensações, construindo o ciclo rítmico mais primitivo ou arquetípico da música. [...] Quando Caminhamos o Tempo junto com dez, vinte ou trezentas pessoas, esquerdo-direito, esquerdo-direito, todos juntos, batendo com os pés no chão; as batidas do coração, as

> respirações, os pensamentos, tudo de certa maneira se afina, porque todos os pulsos orgânicos são inter-relacionados e interagentes. (OLIVEIRA, p. 93)

"Caminhar o Tempo", simplesmente sentindo os dois pés no chão e estando presente no momento, trouxe um estado de consciência diferente às alunas da Oscar Stevenson. São exercícios aparentemente fáceis de executar e por isso elas conseguiam fazer e sentiam-se capazes, empoderadas. Em seguida indicávamos que colocassem a vogal [a] e a voz saía mais aberta, mais limpa. Esse fato sempre chamava a atenção de todos os presentes, inclusive das agentes penitenciárias, que se incomodavam com aquelas vozes ocupando o espaço opressor.

Em depoimento, uma detenta da penitenciária Oscar Stevenson associou aquele estado de alegria do fazer teatro com os momentos em que recebe visita de sua família, e diz: "Aqui no teatro se consegue sorrir, o que acontece só quando a família visita, é um tempo a menos de estar lá dentro". Nessa experiência, tenho observado como o teatro tem despertado o estado criativo das detentas, com benefício nas mudanças positivas de comportamento. Sobre isso, outra detenta relatou que seu "enxergar estava mais aberto, como se aumentasse o campo de visão, com mais brilho, carregado com muita leveza". No fazer teatral, o ator pode se descobrir com diversas virtudes, qualidades e atributos positivos que lhes são caros.

Na investigação sobre si e no trabalho do ator está a consciência corporal vocal. Verifiquei a importância do trabalho vocal específico e aprofundado dentro das penitenciárias ao ver como a voz expressiva pode dar oportunidade ao sujeito detento de se perceber inventivo e com isso explorar territórios diversos com ampla gama de sonoridade, explorar territórios antes limitados pelos condicionamentos sociais.

> A elaboração de um processo de desenvolvimento da voz que atenda às necessidades presentes no trabalho do ator deverá ser realizada em perspectiva, respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas etc. Ou seja, considerar a condição sensível e trabalhar a voz incorporada à vida de cada indivíduo, com vistas ao seu redimensionamento expressivo. […] É preciso reconhecer o complexo sistema social e cultural que determina a formação corporal do indivíduo e que estatelece seus padrões de comportamento e dos sentidos. (ALEIXO, 2007, p. 37)

Aleixo descreve de maneira clara o que percebemos ao trabalhar na prisão, onde os corpos aprisionados revelam suas marcas transpostas para seus corpos e vozes. A voz é resultado da vida, revela a educação, a profissão, a classe social e cultural, e o local onde a pessoa se encontra no momento. Trabalhamos nas prisões acreditando que as vozes das pessoas possam se integrar aos seus corpos e isso também lhes proporcione experiências de alteridade.

As alunas se reinventam umas através das outras, através do ato da memória. Reinventam a memória, reinventam e redescobrem a vida. Além disso, o corpo se intégra e se entrega ao jogo da memória. O corpo é visto e sentido como objeto que se movimenta. A voz é sentida e vista como parte desse corpo. A memória do corpo é como teia de afetos tecida no espaço.

Ao aprender, memorizar as ações e o texto, criar cenas, expressar-se vocalmente, vencer desafios, o sujeito adquire autonomia - como revela o depoimento da detenta: "Aqui no teatro dá a impressão que não está perdendo tempo, descobri outro lado meu, descobri que posso correr, pular, dançar. Descobri que tenho voz, que posso cantar, falar e até gritar. Meu corpo fala quando estou fazendo teatro. Me sinto viva e com esperança. Me sinto fortalecida para vencer os dias nesse inferno. Sinto tanta leveza nessas horas do teatro".

Teatro é uma atividade que se faz com um coletivo. À medida que o trabalho de teatro vai avançando, observamos maior exposição das alunas detentas, maior liberdade em contar suas histórias, sendo espontâneas. Ao ter essa experiência as alunas podem se sentir afetadas, tocadas e algo pode acontecer. Quando isso se dá, o sujeito pode se transformar e se formar. As palavras nomeiam o que vemos, como vemos, o que fazemos. Percebemos que, à medida em que as palavras iam surgindo, surgia também o sentido relacionado ao que somos, ao que nos acontece.

Sobre isso uma detenta dá um depoimento:

> "Atuo 24h por dia lá dentro da prisão. Se for eu mesma não daria certo. No teatro já sou eu, a extrovertida, a espontânea, a grandona brincalhona. A cadeia julga todos como um só, mas o teatro dá oportunidade. Acredita que podemos se transformar e abre a porta pra emprego".

No fechamento semanal das oficinas de teatro na penitenciária Oscar Stevenson propusemos músicas rítmicas, e era perceptível como a música atuava materialmente sobre seus corpos, vibrando, penetrando, estimulando, liberando hormônios. A música converge múltiplos níveis de realidade, corporais, mentais, sociais e transcendentais.

Alguns desses ritmos propostos foram étnicos, modelados como matrizes e utilizados como instrumentos pedagógicos, e que modelam também o fluxo temporal, de maneira que o corpo respire, cante, pense e se movimente de modo integrado.

Era impressionante como as detentas se entregavam a essas músicas, e pela repetição das vozes elas iam tendo segurança e soltavam suas vozes. Acompanhadas pelos movimentos corporais, iniciávamos em roda e depois soltávamos, e elas se misturavam, podendo ouvir as colegas cantando e se ouvindo ao mesmo tempo.

As práticas teatrais abrem as possibilidades de inclusão das diferenças nas decisões

coletivas, auxiliam na promoção do pensamento crítico e no estímulo da construção de novas práticas e possibilidades. A oportunidade em trabalhar com a voz/corpo, desenvolvendo as potencialidades do indivíduo, possibilita uma exploração sobre si mesmo através das investigações vocais. Permite também, a transformação do ser humano ao descobrir suas próprias máscaras sociais e encontrar a expressão verdadeira de sua personalidade. Voz que é corpo e está em constante mutação.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando Manoel. **A corporeidade da Voz: voz do ator.** Campinas: Editora Komedi, 2007.

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerry Grotowski.** São Paulo: É Realizações, 2012.

OLIVEIRA, Ricardo. **Música, saúde e magia.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAPTISTA, Bruna Scavuzzi Magno. **PEDAGOGIA DA DESMONTAGEM: UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO AO TRABALHO DO ATOR-CIDADÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA**. PPGAC/UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; José da Costa; CAPES; bscavuzzi@gmail.com

RESUMO: Esta pesquisa tem por objetivo desenvolver uma relação dialógica entre as oficinas artístico-pedagógicas do Grupo Tá Na Rua, grupo de teatro carioca coordenado por Amir Haddad há 38 anos, e os pensamentos contemporâneos em relação ao trabalho do ator, a saber as noções de presença, vida, jogo, espaço, liberdade criativa, linguagem atorial, desmontagem e os estudos sobre a cidade e produção e apropriação do comum voltados ao desenvolvimento do artista-cidadão a partir das oficinas oferecidas pelo Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania. Outros estudos serão utilizados para analisar a natureza micropolítica dessas práticas, tais como os conceitos de biopolítica e biopoder trabalhados por Peter Pál Pelbart a partir de Michel Foucault. A intenção é analisar as referidas atividades a partir do meu olhar de atriz-pesquisadora, inserida em tais processos durante dois anos, tencionando-os com o período da minha graduação em Artes Cênicas e com as diferentes experiências de alguns artistas que vivenciam ou vivenciaram a pedagogia do Tá Na Rua.

Palavras-Chave: Artista-Cidadão; Arte; Pedagogia; Micropolítica;

ABSTRACT: The objective of this research is to develop a dialogue between the artistic and pedagogical practices of the Tá Na Rua Group, a theater group from Rio de Janeiro directed by Amir Haddad for 38 years, and the contemporary thoughts regarding the actor's work, as such as the notions of presence, life, play, space, creative freedom, atorial language, disassembly and the studies about the city and production and appropriation of the common aimed at the development of the artist-citizen from the workshops offered by the Tá Na Rua Institute for the Arts, Education and Citizenship. Other studies will be used to analyze the micropolitical nature of these practices, such as the concepts of biopolitics and biopowder worked by Peter Pál Pelbart from Michel Foucault. The intention is to analyze these activities from my perspective as an actress-researcher, inserted in such processes for two years, intending them with the period of my graduation in Performing Arts and with some other artists who experienced the pedagogy of Tá Na Rua.

Keywords: Artist-Citizen; Art; Pedagogy; Micropolitics.

PEDAGOGIA DA DESMONTAGEM: UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO AO TRABALHO DO ATOR-CIDADÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA

Bruna Scavuzzi Magno Baptista

Para explicar a minha relação com o presente objeto de pesquisa, importa realizar um breve panorama da minha experiência prévia como atriz e estudante de teatro que me trouxe até o diretor Amir Haddad. Em 2009, após ter concluído o ensino médio numa escola privada da cidade de Salvador, na Bahia, ingressei na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Esta escolha foi feita sobretudo por razão da instituição ser a única na cidade a oferecer curso acadêmico de teatro, já que a capital possui pouquíssimas opções de cursos profissionalizantes para estudantes de teatro. Depois de três anos, conclui o Bacharelado em Artes Cênicas com ênfase em Interpretação Teatral da ETUFBA.

No ano de 2011, a minha turma produziu o próprio espetáculo de formatura chamado Meu Nome é Mentira, escrito e dirigido por Luiz Marfuz a partir da fábula Na Selva das Cidades, de Bertolt Brecht. Naquele período estudamos exaustivamente o teatro épico de Brecht e todas as suas contribuições ao teatro que posteriormente ficaria conhecido como pós-dramático ou pós-moderno, conforme defende Hans-Thiers Lehmann. Lembro ter sido um período de muita confusão teórica para nós atores-estudantes, pois na prática não compreendíamos o que era o teatro dramático, o pós-dramático ou contemporâneo e, principalmente, o que esses estudos contribuíam à nossa atuação – artística e cidadã – na prática.

Dois anos depois, incentivada pela vinda de três colegas atores do período da graduação na UFBA, venho morar no Rio de Janeiro e juntos, eles três e eu, fundamos o Coletivo Ponto Zero e em 2014 estreamos no primeiro espetáculo. No ano seguinte, 2015, conheci Amir Haddad na oficina de desmontagem que tinha o texto Noite de Reis, de Shakespeare, como pano de fundo do trabalho que, mais tarde eu iria descobrir, se concentrava muito mais na desmontagem do ator que na desmontagem do texto, embora esta dimensão também exista. Foi a primeira vez que eu escutei a palavra desmontagem utilizada nesse contexto. Logo depois da primeira experiência com a pedagogia de Haddad, eu quis conhecer o Grupo Tá Na Rua e comecei a frequentar os encontros de terças e quintas à noite no Centro Cultural Casa do Tá Na Rua, na Lapa, onde o grupo ensaia e apresenta seus espetáculos na rua. Participei de quatro oficinas seguidas, chegando a ficar um ano inteiro participando das oficinas terças e quintas de manhã e à noite, com o grupo, trabalhando nos espetáculos e autos do TNR.

Gostaria de esclarecer que este nome pedagogia da desmontagem foi dado por mim num esforço de facilitar a compreensão acerca do objetivo das atividades artístico-pedagógicas desenvolvidas pelo TNR há 38 anos, mas não há e nunca houve por parte do diretor Amir Haddad o objetivo de sistematizar um método de formação de atores, tampouco existe uma didática em seus processos, logo o meu objetivo aqui não será em hipótese alguma realizar uma análise metodológica da desmontagem. Me proponho a compartilhar os processos nos quais estive envolvida, as inquietações surgidas a partir desse encontro e as enormes contribuições

que essas práticas podem oferecer ao trabalho do ator na cena contemporânea brasileira e mundial, trabalho este que ultrapassa as barreiras da atividade profissional e adentra o terreno imaterial da (des)construção de uma atitude cidadã.

Concomitantemente aos processos que vivia no TNR, continuamos com as práticas artísticas de no Coletivo Ponto Zero, o que fez com que surgissem em mim muitas questões no que concerne aos modos e lugares de atuação e de apresentação do teatro, como: o que é urgente ao ator e ao teatro hoje? Existe um teatro político ou o teatro, seja ele qual for, é político em si mesmo? A rua é o lugar mais potente de produção de subjetividade? O que é a liberdade criativa, desmontagem, desiniciação teatral, arte do afeto ou a ideia de vida, presença, jogo aos quais se refere Amir Haddad em suas oficinas? O que propõem as oficinas do Grupo TNR para além do treinamento do ator?

Foi quando senti a necessidade de aprofundar as investigações a respeito do trabalho do ator na cena contemporânea tendo as atividades artístico-pedagógicas do Grupo TNR como lócus privilegiado de estudo, mas percebi as pesquisas a esse respeito "segregadas" do cenário das demais pesquisas atoriais contemporâneas por se tratar de teatro de rua, adjetivo que considero redutivo e excludente. André Carreira aponta para uma desvalorização através do uso desse termo em seu livro Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980, o que é compreensível se pensarmos que "os movimentos de teatro de rua significaram rupturas, em diferentes graus, com o modelo teatral dominante" (CARREIRA, 2007, p.17), logo, é natural que esse modelo teatral dominante leve um tempo – até mesmo décadas - para começar a valorizar as práticas que surgiram para questionar o estabelecido, como é o caso do TNR:

> As origens mais remotas do Grupo de Teatro Tá na Rua vão ser encontradas, sem dúvida, nas inquietações de Amir Haddad, coordenador do grupo, sobre o fazer teatral. (...) As inquietações de Amir Haddad diziam respeito à dramaturgia, ao espaço, aos modos de produção, ao trabalho dos atores. A estes, foi dada a oportunidade de ousar buscar novos caminhos, buscar o novo — numa época (década de 1970) em que o mundo inteiro procurava questionar e derrubar velhos preceitos, velhas estruturas. (CARNEIRO, 2005, p.138)

A partir das pesquisas de Ana Carneiro, comecei a perceber o quanto precisava - e preciso - trabalhar no sentido da desmontagem da atriz e cidadã que eu era – e sou – e "derrubar velhos preceitos", pois sinto em mim os limites materiais e imateriais de uma formação educacional de bases tradicionalistas, calcadas no desempenho individual, na necessidade de formalização e na noção de resultado antes da noção de processo. O início de uma tomada de consciência só foi possível quando entrei em contato com o trabalho de Haddad, onde pude perceber a existência de um biopoder sócio-político, tal como foi dito por Foucault "para designar uma das modalidades do poder sobre a vida, vigentes desde o século XVIII" (PÁL PELBART, 2003) e a importância do trabalho de micropolítica inserido na realidade polifônica do Grupo Tá Na Rua, sua ética e estética que extrapolam o contexto artístico e apontam para novas possibilidades

de uso da vida, que aqui "ganha uma amplitude inesperada e passa a ser definida como poder de afetar e ser afetado" (idem).

A liberação dos corpos, as relações horizontais entre artista e público, o afeto mútuo, a inclusão do outro, a apropriação do comum, o papel e a emancipação do cidadão-artista e do artista-cidadão são alguns dos pontos trabalhados nas práticas dentro das atividades artístico-pedagógicas oferecidas pelo Instituto Tá Na Rua para as Artes, Cidadania e Educação[1].Tais práticas e atividades são bastante úteis aos processos de subjetivação aos quais os cidadãos-artistas podem se submeter para retomar a vida e a experiência da não-formalização em seus processos artísticos, noções que vem se tornando fonte de muitas pesquisas na área da pedagogia do teatro[2].

Dada a natureza de não-permanência duradoura dos membros do TNR (o coletivo tem uma grande rotatividade, muito por conta do caráter anarquista presente desde sua formação), para dar corpo a presente pesquisa e tentar abarcar as mais diferentes realidades existentes dentro da polifonia do TNR irei, além de relatar a minha própria experiência nas oficinas de demontagem, realizar entrevistas com atores, atrizes e artistas que tem ou já tiveram alguma experiência com a linguagem do Grupo, a exemplo dos seguintes: Mônica Saturnino, que foi durante nove anos atriz do Grupo e secretária pessoal de Amir Haddad, tendo no TNR sua única (des)formação como artista; Wanessa Malvar, que depois de três anos trabalhando com Amir Haddad no TNR é hoje aluna do curso de atuação cênica da UNIRIO; Cláudio Mendes; Clarice Niskier e Renata Sorrah.

REFERÊNCIAS:

BIDENT, Christophe. **O teatro atravessado**. *Revista de Pesquisa em Arte*, v.3, n. 1.

CARNEIRO, A. **Resgatando nossa memória:** grupo de teatro Tá Na Rua. *Ouvirouver*, Uberlândia, n. 1, 2005.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua:** Brasil e Argentina nos anos 1980. São Paulo: Hucitec, 2007.

PÉLBART, Peter Pal. **Vida Capital:** Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUILICI, C. S. **O ator-performer e as poéticas das transformações de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

1 Criado em 1999, o Instituto é composto pelo Grupo Tá Na Rua, pela Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro e o Centro Cultural Casa do Tá Na Rua, Ponto de Cultura desde 2004, e trabalha pelo desenvolvimento educacional do artista-cidadão.

2 Refiro-me aqui ao crescente número de pesquisas sobre os conceitos de vida e presença, a saber os estudos de FERRACINI (2013) e QUILICI (2015) sobre a experiência da não-forma.

REGINALDO, Evelin. **O TRAINING DO TEATRO LABORATÓRIO DE JERZY GROTOWSKI**. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; evelinreginaldo@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo trata da construção do *training* criado pelo Teatro Laboratório, grupo dirigido por Jerzy Grotowski. O training é uma estrutura de exercícios físicos baseado na Via negativa. Defendo neste artigo, que este *training* é um instrumento de canalização, e que a partir dos princípios do *training* o ator pode alcançar uma qualidade de presença e deixar fluir suas memórias.

Palavras-Chaves: *Training;* Teatro Laboratório; Presença

ABSTRACT: The article deals with the construction of the training created by the Laboratory Theater, directed by Jerzy Grotowski. Training is a structure of physical exercises based on the negative Way. I argue in this article that this training is an instrument of transformation, and that from the principles of training the actor can achieve a quality of presence and let their memories flow.

Keywords: *Training*; Theatre Laboratory; Presence

O TRAINING DO TEATRO LABORATÓRIO DE JERZY GROTOWSKI

Evelin Reginaldo

Este artigo analisa o training do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, buscando compreender seus princípios e sua evolução durante a década de 60.

A primeira vez que surgiu a noção de treinamento no Teatro Laboratório, foi durante os ensaios da peça Shakuntala em 1960, neste período o treinamento surge para dar suporte a cena, desenvolvendo exercícios específicos para a voz e para o corpo. Porém, com o passar dos anos, o treinamento foi evoluindo até chegarem ao *training*.

Durante a elaboração da peça Akropolis em 1962 até o ano de 1965, o *training* passa por grandes transformações. Grotowski vai perceber que os exercícios deveriam ser praticados antes mesmo de qualquer espetáculo. Assim a pesquisa começou a caminhar em outra direção. O *training* foi se distanciando da cena e tomando a forma de um trabalho sobre si mesmo, com o objetivo de liberar o corpo dos obstáculos e das resistências que impediam o fluxo criativo.

Stanislavski foi um dos precursores na sistematização de um treinamento para atores, que não visava o acumulo de técnicas, máscaras e signos. Ele acreditava ser necessário um trabalho físico que criasse um corpo expressivo e orgânico. Muitos treinamentos da época focavam na forma física e na plasticidade do movimento, mas Stanislavski queria fazer com que o ator ultrapassasse as formas, pois estas esbarravam na generalidade e na estética do belo ao invés de se preocupar com a verdade.

Stanislavski havia percebido que quase todo ator tem um ponto de tensão, por exemplo, a testa ou os ombros. E ao ficarem nervosos, a tensão poderia irradiar para o corpo inteiro, mal conseguindo agir de tão contraídos que ficam. Era necessário que se criasse um treinamento que retirasse as tensões do corpo. Com a descoberta de Stanislavski, muitos atores começaram a fazer exercícios de relaxamento antes de entrar em cena. Isto funciona até certo ponto, pois podem ficar sem tônus em cena. O ideal é que o ator não tenha tensões musculares, mas que tenha energia, e não esteja totalmente relaxado.

> Naturalmente existem certas tensões em excesso que devem ser eliminadas. Como também o relaxamento. O relaxamento em excesso, que bloqueia a expressão, é somente um sintoma de uma disposição para a atuação histérica ou astênica ou, mais simplesmente, um sintoma de nervosismo. Existe um ponto preciso, diferente para cada individuo, onde tem início a tensão ou o relaxamento em excesso. (GROTOWSKI, [1969] 2010, p. 168)

O *training* do Teatro Laboratório busca principalmente desbloquear o corpo do ator para o processo criativo, porém o desbloqueio de tensões não é relaxamento. Busca retirar as tensões musculares para que o fluxo de associações tenha passagem livre.

A diferença entre o *training* e as outras séries de exercícios praticados pelos atores é que o primeiro não visa o virtuosismo do ator. Não é um método ou uma receita milagrosa, trata-se de exercícios onde o ator deve buscar em si mesmo seus pontos de bloqueio.

> Quando cheguei à conclusão de que o problema da construção de um sistema meu era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então, a palavra método mudou de significado para mim. Existe o desafio ao qual cada um deveria dar sua a própria resposta (GROTOWSKI, 2001, p. 19).

Até na terminologia, Grotowski tomava cuidado para não confundir os exercícios do *training* com exercícios virtuoses. Ele utilizava a terminologia em inglês, pois em outras línguas a palavra "treinamento" significa adestrar, treinar, exercitar, e nesse significado fica implícita uma ideia de virtuosismo, a noção de corpos treinados para executar brilhantemente determinadas ações e movimentos.

Já em inglês, principalmente entre os atores, o termo designa todos os exercícios realizados no processo de formação do ator. Desde os exercícios praticados pelos atores dentro das escolas de formação e nas companhias teatrais, até os exercícios praticados antes da construção de um espetáculo específico. Grotowski se refere à Stanislavski como o precursor do uso do termo *training* como exercícios preparatórios para o ator.

Grotowski, continuando a proposta de Stanislavski, criou exercícios que preparam o ator para seu oficio. A característica fundamental do *training* do Teatro Laboratório é a Via Negativa.

> No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico. [...] Nossa formação torna-se então uma Via Negativa – não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios. (GROTOWSKI, 2011 [1965], p. 13).

Pode-se considerar a Via Negativa como o princípio do *training*, pois os exercícios criados pelos atores buscavam a subtração de qualquer técnica, a eliminação do comportamento habitual, a diminuição das tensões físicas. O *training* não trabalha com o acúmulo de truques e habilidades pré-estabelecidas. Qualquer exercício, que depois de certo tempo, está fácil para

o ator, deve ser trocado. Pois a Via Negativa não permite que o ator trabalhe com as suas facilidades, mas sim, deve ser desafiado a cada dia. Os exercícios são uma espécie de desafio para superar a si mesmo.

A questão da superação pode ser entendida também como um processo ético. Não diz respeito somente ao corpo físico, mas também ao psíquico. Através do desafio físico alcança processos interiores da mente. Muitos atores se torturam ao realizar os exercícios, mas isso não é superação e sim manipulação baseada na repressão. A superação é diminuir as resistências e aceitar o corpo. Existe um grande problema para a maioria dos atores que é a dificuldade de aceitar o corpo. Para alguns, o corpo funciona como algo precioso demais, por isso caem no narcisismo ou exibicionismo. Para outros, funciona como uma espécie de inimigo íntimo, todas as derrotas da vida são projetadas no corpo. No entanto, é de extrema importância que o ator aprenda a se aceitar. A não aceitação causa a cisão do ser, e para criar é preciso estar inteiro.

> Ouvimos frequentemente o dito evangélico: "ama a teu próximo como a ti mesmo". Mas esquece-se que, segundo essa formula, em primeiro lugar devem amar a si mesmos. Aquele que se ama demais na realidade não se ama nem um pouco tem falta de confiança em si. Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar a vocês mesmos. (GROTOWSKI, [1969] 2010: 175)

O *training* é uma espécie de experiência que envolve a totalidade do ator, os exercícios dão confiança aos atores, pois experimentam certas questões do oficio criativo como o contato, o fluxo, o impulso, a precisão, a espontaneidade.

No documentário "O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski", que faz parte da série Os Cinco Sentidos do Teatro, dirigido por Mariane Ahrne, em 1991, Grotowski fala sobre o *training.*

> O treinamento não prepara o ato criativo, isto é uma lenda. O treinamento age contra o tempo quando envelhecemos, mantém o frescor do corpo, das reações, aumenta a resistência, dá um sentido de confiança. Desta maneira ajuda. Não podemos nos torturar com os exercícios, por meses e anos, e não sermos nunca criativos. Não devemos esquecê-los. Os exercícios são como escovar os dentes, é uma ação necessária, mas não criativa. Mas, existem alguns exercícios que adestram a consciência do ator para certos problemas do ofício criativo.

Nesse documentário, Grotowski fala que o *training* não prepara para o ato criativo. Era necessário dizer isso naquele momento, pois muita gente se torturava com os exercícios, mas não conseguia compreender a ligação que os exercícios tinham com o ato criativo. A relação é: o *training* trabalha com o paradoxo essencial da criação, isto é, estrutura e espontaneidade.

Anos depois, no Collège de France, em 1997, onde fez suas últimas conferências antes de morrer, ele revê o documentário de Ahrne e volta a esta questão. Diz que em alguns momentos o *training* pode, sim, estar diretamente ligado ao ato criativo:

> No filme eu disse, num certo momento, que o treinamento não é a preparação para o ato criativo: é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o que eu digo. É verdadeiro sim, era necessário dizer isto, porque, na época, as pessoas se torturavam com os exercícios grotowskianos ou do Teatro Laboratório sem fazer as coisas criativas, e por outro lado elas faziam os exercícios muito mal. Mas, mesmo se eles fizessem bem, isso não poderia substituir a criação do espetáculo, a criação do papel, tudo isso... não poderia substituir..., mas, por outro lado, o treinamento pode ser diretamente ligado ao ato criativo. (...) E, ainda mais tem essa versão com os exercícios plásticos, que vocês viram na realização de Rena Mirecka, onde, sim, está já muito perto do ato criativo, já muito perto, muito próximo do ato criativo. (...) (GROTOWSKI in SODRÉ, 2013: 89)

Os exercícios plásticos de Rena Mirecka se aproximam do ato criativo, pois em algum momento eles deixam de ser apenas exercícios e passam a ser uma estrutura espontânea, completamente viva e presente, que porta um ciclo de experiências vividas pela atriz. Não é uma questão de improvisar, e sim de deixar que o fluxo de associações e memória passe pela estrutura.

Os exercícios desafiam o corpo do ator, fazendo com que ele fique presente. A presença é extremamente importante, pois só a presença faz com que o ator improvise os pequenos detalhes que existem na partitura, que coloque a partitura em contato com o tempo, com o outro e com o espaço. Transformando a mecanicidade em espontaneidade. O corpo presente porta em si mesmo o passado. Ele mantém essa relação com o tempo. O corpo é memória em sua totalidade, todas as nossas recordações estão inscritas nele. Ele reage, sem que saibamos o porquê, simplesmente recorda. O *training* vai muito além dos exercícios físicos, a proposta é trabalhar com o corpo para alcançar algo além do corpo.

Grotowski nunca se interessou pelo "teatro físico", ele utilizou a fisicalidade e a forma para chegar ao "teatro do espírito". Durante muito tempo, as pessoas relacionavam o teatro de Grotowski ao teatro físico, e na verdade, Grotowski usava o corpo como um canal para alcançar a alma.

Aqueles que ainda usam a infeliz expressão "teatro do corpo" deveriam sentar-se por muito tempo diante desse filme, até o momento que consigam compreender que se trata justamente do oposto: de "teatro do espírito", em que processos mentais se tornam palpáveis e visíveis. [...] Aquilo que na vida cotidiana, é "corpo", proteção, torna-se pensamento do coração, coragem na vida extra cotidiana do training de Cieslak. (TAVIANI in BANU, 2015:63)

REFERÊNCIAS

BANU, Georges. **Ryszard Cieslak, ator símbolo dos anos sessenta**. Tradução Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.

BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Tradução de Celina Sodré. Editora: Teatro Caleidoscópio, 2011.

BRUNELLI, Pier & TINTI, Luisa. **La Sacra Canoa: Rena Mirecka dal teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro**. Bulzoni Editore, 2010.

CESARE, Dinah de Oliveira. **Pensamento material: o training físico como linguagem**. Dissertação do programa de pós-graduação da UNIRIO, 2010.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2015.

FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski-1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2010.

GROTOWSKI. J. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Resposta a Stanislavski.** Tradução de Ricardo Gomes. Revista Folhetim, Rio de Janeiro, número 9, janeiro-abril de 2001.

KUMIEGA, Jenifer. **The Theatre of Grotowski.** Londres: Methuen London, 1985.

LIMA, Tatiana Motta. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOLIK, Zygmunt e CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**. Editora: Realizações Editora, 2012.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Ed. Routledge, 2008.

SCHECHNER, Richard & WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Ed. Routledge, 1997.

SLOWIAK, J & CUESTA,J. **Jerzy Grotowski.** Realizações Editora. 2013.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: Artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2014.

TEMKINE, Raymonde. **Grotowski**. Lausanne: Editions Maspero, 1970.

TOPORKOV, Vasili. **Stanislavski in Rehearsal.** Ed: Routledge, 2004.

TRAINING AT GROTOWSKI´S TEATR-LABORATORIUM IN WROCLAW. In Collaboration with Servizi Sperimentala RAI. Direção de Torgeir Wethal. Coordenação de Trabalho do Ator Ryszard Cieslak. Intérpretes: Malou Illmoni e Tage Larsen. Odin Theatre Film., 1972. (90 min.).

MATRICARDI, Luciano. **CANTOS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ E O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI: UM ESTUDO SOBRE A NOÇÃO DE VEÍCULO EM JERZY GROTOWSKI**. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; CAPES; luciano.matricardi@gmail.com

RESUMO: Nesta pesquisa proponho abordar o canto e a ação no trabalho do ator a partir de um estudo sobre os processos de transmissão e aprendizagem das práticas de canto do Candomblé Ketu. Busco esta interlocução no sentido de desenvolver uma conexão entre os saberes filosófico-artesanais desta tradição afro-brasileira e alguns princípios implicados na formação e pedagogia do ator. Assim, proponho uma abordagem sobre às práticas tradicionais rituais, na perspectiva do trabalho do ator sobre si, em que a noção de "veículo", abordada por Jerzy Grotowski, nos apresenta uma nova chave de leitura para pensar as vocalidades e corporeidades de determinadas tradições culturais, fora dos paradigmas representacional e de apropriação simbólica. Acredito, dessa forma, que a noção de veículo nos permite pensar uma vivência teatral que toma o ritual como professor. Um professor cujos saberes artesanais podem operar como guias para percepções mais profundas do sujeito-ator.

Palavras-Chave: Canto; Pedagogia do Ator; Percepção; Contato; Ação

ABSTRACT: In this research I propose to approach singing and action in the work of the actor from a study on the processes of transmission and learning of singing practices of Candomblé Ketu. I seek this interlocution in the sense of developing a connection between the philosophical-craft knowledge of this Afro-Brazilian tradition and some principles implied in the formation and pedagogy of the actor. Thus, I propose an approach on traditional ritual practices, from the perspective of the actor's work on himself, in which the notion of "vehicle", addressed by Jerzy Grotowski, presents us with a new key of reading to think the vocalities and corporeities of certain cultural traditions, outside the representational and symbolic appropriation paradigms. I believe, therefore, that the notion of vehicle allows us to think of a theatrical experience that takes the ritual as a teacher. A teacher whose craft skills can operate as guides to deeper perceptions of the subject-actor.

Keywords: Singing; Acting Pedagogy; Perception; Contact; Action

CANTOS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ E O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI: UM ESTUDO SOBRE A NOÇÃO DE VEÍCULO EM JERZY GROTOWSKI

Luciano Matricardi

Nesta pesquisa proponho abordar o canto e a ação no trabalho do ator a partir de um estudo sobre os processos de transmissão e aprendizagem das práticas de canto do Candomblé Ketu. Minha abordagem está voltada sobre os aspectos objetivos da tradição ritual, enquanto princípios artesanais que apontam para um trabalho sobre estados diferenciados da relação corpo-mente, através dos quais o ator pode descobrir qualidades mais alargadas de atenção e escuta, e alcançar níveis de percepção mais sutis no contato com os parceiros, com o espaço e com os próprios fluxos do pensamento, da imaginação e da memória. Dessa forma, busco uma interlocução com os saberes filosófico-artesanais desta tradição afro-brasileira no sentido de desenvolver uma conexão entre esses saberes e alguns princípios implicados na formação e pedagogia do ator.

Há que se considerar, no entanto, algumas problemáticas ligadas aos processos de criação que interagem, se nutrem ou se fiam, de procedimentos performativos, artesanais e/ou estéticos das tradições rituais. Discussões essas que tem suscitando problematizações sobre a noção de teatro antropológico, a ritualidade na cena e apropriação cultural, por exemplo, e com as quais me parece importante dialogar. Assim, neste breve estudo, gostaria de iniciar a reflexão sobre algumas destas questões partindo das problematizações sobre representação e drama, pensando-as à luz das investigações do artista teatral polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Propondo, assim, uma abordagem sobre às práticas tradicionais rituais, na perspectiva do trabalho do ator sobre si, em que a noção de "veículo" – abordada por Grotowski – nos apresenta uma nova chave de leitura para pensar as vocalidades e corporeidades de determinadas tradições culturais, fora dos paradigmas representacional e de apropriação simbólica.

Ao olharmos para as investigações do encenador russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938) - sobre as quais Grotowski se debruçou e definiu os fundamentos de seu trabalho - veremos que mesmo ainda trabalhando a serviço do personagem literário, o ator mobilizaria aspectos de sua própria subjetividade, suas memórias, pensamento e desejos, descobrindo novos modos de agir, novos comportamentos, diante das circunstâncias apresentadas pelo texto – descobrindo, efetivamente, uma nova natureza de si mesmo. Assim, o texto dramático foi deixando de ser objeto de representação do ator para ser um campo de experiência, um lugar que desafia o ator a colocar-se em circunstâncias distintas da sua própria realidade, na possibilidade de exercitar-se a si e descobrir-se outro. Assim, a atuação deixa de ser uma

representação para tornar-se uma arte da "vivência", como chamou Stanislavski (VÁSSINA, 2015, p. 143). Esta perspectiva nos abre a possibilidade de pensar tanto o texto dramatúrgico, quanto canções ou outros elementos performativos, enquanto estruturas com as quais o ator se relaciona, que o colocam em circunstâncias distintas da sua própria realidade e que podem ser veículos para uma percepção não habitual de si mesmo.

Grotowski afirmou que o foco da "Arte como Veículo" – etapa de sua obra em que se destaca o trabalho sobre os cantos tradicionais afro-caribenhos e do Vodu haitiano - era o trabalho sobre a "objetividade do ritual" (GROTOWSKI, 2012, p. 137). A objetividade designa o trabalho sobre um tipo de técnica performativa que tem um determinável efeito sobre o estado de energia do atuante, análogo ao impacto objetivo do ritual sobre os seus participantes:

> Quando falo de ritual, não me refiro a uma cerimônia e nem a uma celebração, menos ainda a uma improvisação com a participação de pessoas de fora. Também não falo de uma síntese de diferentes formas rituais provenientes de diferentes lugares do mundo. Quando me refiro ao ritual, falo de sua objetividade: isso significa que os elementos da Ação – por seus impactos diretos – são os instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça "dos atuantes". [...] trabalhamos sobre o canto, os impulsos e as formas de movimento, aparecem inclusive motivos textuais. E tudo é reduzido ao que é estritamente necessário, até que surja uma estrutura tão precisa e trabalhada como num espetáculo: a *Action* (GROTOWSKI, 2012, p. 137).

Não por acaso, e certamente de modo provocativo, Grotowski afirmou: "O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo" (1988, p. 1-2). O lugar da experiência, do conhecimento, se dá na ação, como um meio para o atuante ver/perceber e se transformar – "O conhecimento é uma questão de fazer" (1988, p. 2). O que se parece buscar, aqui, é uma espécie de interrupção momentânea das expectativas sobre o resultado daquilo que se faz – em termos de apreciação formal, estética e na instância comunicacional com possíveis ouvintes e espectadores. Desocupando-se desta expectativa, o atuante poderia abrir espaço para percepções mais sutis daquilo que age, nele mesmo, enquanto ele age.

O desenvolvimento das habilidades performativas dos praticantes do Candomblé, por exemplo, parece estar diretamente ligado às motivações e intencionalidades que concernem à função ritual: no que tange ao aspecto comunal, sociológico – e que produz o primeiro tipo de percepção e relação entre os praticantes, num plano que poderíamos chamar de horizontal - e ao aspecto subjetivo de cada indivíduo em relação ao campo simbólico, mítico, e que se estabelece num eixo vertical e que poderíamos chamar de mais sutil, em termos energéticos – como a prece. Ou seja, o empenho sobre estes princípios do canto, da dança, da relação com o

espaço e do contato entre os indivíduos visa criar um espaço simbólico/invisível, mas ao mesmo tempo muito palpável, de conquista do "axé" – nos termos da religião - e de sua circulação.

Ao trabalhar sobre estes cantos rituais em contexto laboratorial retira-se, no entanto, este aspecto devocional, que seria o elemento aglutinador dos participantes no contexto original, através de suas motivações coletivas e individuais em torno da crença no simbólico. Por outro lado, ao abordá-los na experiência teatral apenas através de seus parâmetros sonoros estruturantes, corremos o risco de transformá-los em representação formal. Podemos dizer que a crença no simbólico deve continuar presente, mas abordada de um modo "laico", como aponta Grotowski, a partir do desejo e empenho de cada atuante para um "trabalho sobre si", de encontrar as próprias motivações, desejos e intenções pessoais no encontro com essas vocalidades.

Para Grotowski, agir significa realizar contato, estar em relação, com elementos associativos (da imaginação ou da memória) estimulados pelos contextos de uma estrutura – seja ela um canto, uma dança, um texto ou uma situação de jogo proposta... - bem como com os parceiros e elementos reais da situação presente do atuante (GROTOWSKI, 1976, p. 172). Assim, o canto enquanto um trabalho sobre a "percepção" contempla a possibilidade de o ator-cantante perceber as reverberações psicofísicas que o canto produz nele mesmo, nos modos como se conjugam corpo, imaginação, memória e emoção. Ao encontrar, ou descobrir as associações geradas pelo contato com o canto, trata-se de trabalhar objetivamente sobre elas, deixando o corpo reagir a partir da projeção de cada um dos elementos imagéticos no espaço concreto a sua volta. Esta projeção do imagético, do invisível, no espaço, dá a chance de uma relação concreta do atuante com os conteúdos da própria subjetividade, relação que permite a transformação dele mesmo.

Haverá, desta forma, uma diferença entre saber o canto (como o entendimento sobre a sua estrutura – melódica e rítmica, por exemplo) e saber como usá-lo (em que além de compreender seus aspectos estruturais, é entende-lo como uma ferramenta artesanal para um trabalho e transformação de si, através do contato). Poderíamos dizer que, no segundo caso, não se encara o canto como algo sabido, mas como algo sempre a ser descoberto – como alguém a se conhecer. Assim, o processo de estruturação destas ações (percepção e reação), passa pela relação com a estrutura que o próprio canto já possui – num primeiro nível – e se desenvolve na estruturação dos contextos de contato com os processos associativos – num segundo nível -, permitindo ao atuante uma relação com seu campo subjetivo (simbólico, mítico, da memória... – a depender de suas convicções e desejos).

Tatiana Motta Lima aponta que a noção de "trabalho sobre si" extraída de Stanislavski – e recorrente nas falas de Grotowski – pode ser uma perspectiva de leitura importante sobre a relação entre arte e espiritualidade na obra de Grotowski. Ela afirma que tal aproximação se

torna mais evidente a partir da "Arte como Veículo". E, nesse sentido, o "trabalho sobre si" pode ser pensado na relação entre os modos de subjetivação e as artesanias (técnicas) envolvidas neste trabalho (MOTTA LIMA, 2012a, p. 2). A noção da técnica, nesse sentido, não pode ser confundida com um procedimento mecânico, pois não se trata de uma receita cujo resultado é garantido. Conforme aponta Motta Lima:

> Em primeiro lugar, não devemos pensar que esses instrumentos operam instantaneamente. Ao contrário, o canto seria como – e utilizo aqui imagens de textos de Richards ou Biagini – um mapa ou território que o viajante teria que percorrer; uma carta dos antepassados a ser lida pelo cantante; o canto é alguém de quem o cantante vai se aproximar, que vai conhecer; poder-se-ia mesmo perguntar ao canto – no ato de cantar – como ele desejaria ser cantado. Revela-se, nessas imagens, uma maneira de abordagem. O canto não é visto como um objeto a ser manipulado por um sujeito; há um vaivém entre canto e cantante. Perde-se aqui qualquer posição previamente definida de sujeito e objeto: homem e canto estão em diálogo, em acoplamento, em rede (MOTTA LIMA, 2012a, p. 4).

Embora a técnica não seja abordada de modo mecânico, o trabalho deve ser guiado, conforme aponta Motta Lima, pela impecabilidade do artesanato. Grotowski já alertava sobre o perigo da falta de precisão e mestria no artesanato justificada por uma ideia equivocada de "trabalho sobre si". Segundo a pesquisadora, esta falta de rigor pode nos levar a entender o trabalho numa "zona de conforto, subjetivismo e abstração", constituindo uma espécie de "novo 'produto' vinculado à busca pelo 'prazer', pela 'felicidade' e pelo 'autoconhecimento' típicos da sociedade em que vivemos" (MOTTA LIMA, 2012b).

A contribuição essencial da pesquisa de Grotowski, no âmbito das aproximações entre teatro e ritual, se deu justamente pelo modo particular com que o diretor orientou princípios do comportamento orgânico – que se ligam a gênese da refundação atoral proposta por Stanislavski no início do século XX -, na investigação do que seriam as bases do comportamento ritual. De modo que não se pode considerar seu trabalho sobre as técnicas rituais como uma apropriação de princípios simbólicos, visuais e espetaculares. Não se pretendia reproduzir o ritual como espetáculo, mas compreender como a própria experiência teatral poderia ser viva como o ritual. Busca-se recuperar um aspecto, talvez perdido a partir da dissociação entre arte e rito nas sociedades ocidentais, sobre as possibilidades de interação, jogo e vivência, através de formas performativas, como música e dança, que se voltam mais ao exercício ético e de transformação do indivíduo do que às liturgias e práticas moralizantes. E nisso consiste, ao meu ver, o conhecimento performativo elementar, sobre a função dos cantos tradicionais, que a noção de veículo nomeia. Complexificando, assim, as relações entre representação e performatividade,

bem como entre crença simbólica e eficácia da ação performativa, nos possíveis diálogos entre tradições rituais e o contexto teatral. A noção de veículo nos permite pensar, dessa forma, uma vivência teatral que toma o ritual como professor. Um grande professor, cujos saberes artesanais podem operar como guias para percepções mais profundas do sujeito-ator.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. Il Performer. [1987]. In: **Revista Teatro e Storia**, n. 4, Bolonha (Itália): abril de 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. [1993]. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOTTA LIMA, Tatiana. O Canto e o Cantar no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: **Mesa IV – Estratégias de Criação e as Transformações do Sujeito: Grotowski, Craig e a questão da ascese.** Anais do VII Congresso da ABRACE: Porto Alegre, 2012a.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Trabalho Sobre Si Em Grotowski E No Workcenter: Novas Formas de Subjetividade, Novos Corpos.** Alpendre Casa de Arte: Residências Provisórias. Conferência. Fortaleza, 2012b.

VÁSSINA, Elena. **Stanislavski: vida, obra e Sistema.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

GUIMARÃES, Carlos Henrique. **LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO: POÉTICAS COSMOPOLÍTICAS DO ATOR-XAMÃ**. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; André Gardel; CAPES; henriqueguimaraes19@gmail.com

RESUMO: Compartilho experiências desenvolvidas no Laboratório de Interpretação, disciplina optativa conduzida por mim e supervisionada pelo Prof. André Gardel, enquanto estágio docência de doutorado na Graduação em Teatro da UniRio e concebido como instrumento de investigação para minha tese, objetivando experimentar o exercício do ator a partir de uma perspectiva xamânica ameríndia, averiguando como podemos conceber o trabalho do ator partindo de referenciais estéticos e cosmogônicos de etnias sul-ameríndias. Apreciamos estudos de Viveiros de Castro, Bruce Albert, Kopenawa e Artaud. Na prática investigamos a dinâmica espiritual, imagética, mítica, corpórea, vocal e poética através de exercícios cênico-xamânicos, buscando novos estados de afeto e novas perspectivas para os processos criativos daquele ator que deseja ressignificar o estado da arte da interpretação, ampliando a percepção de que fazemos parte de um todo-natureza em que afetamos e somos afetados por ela — daí uma necessária revisão sobre a alteridade no ofício do ator. Depois de três meses de aula-laboratório a turma decidiu por uma apresentação-ritual dramático-narrativa, interagindo com pessoas que caminhavam pela trilha dentro da floresta que ainda resta em torno do Pão de Açúcar, Rio de Janeiro.
Palavras-Chave: Teatro; Xamanismo; Corpo; Alteridade; Afeto

ABSTRACT: I share experiences developed in the Laboratory of Interpretation, optional discipline conducted by me and supervised by Prof. André Gardel, as PhD doctorate at UNIRIO's Theater Graduation and conceived as a research instrument for my thesis, aiming at experimenting the actor's exercise from an Amerindian shamanic perspective, investigating how we can conceive the actor's work starting from aesthetic references and cosmogonists of South American ethnicities. We appreciate studies of Viveiros de Castro, Bruce Albert, Kopenawa and Artaud. In practice, we investigate the spiritual, imaginative, mythic, corporeal, vocal, and poetic dynamics through scenic-shamanic exercises, seeking new states of affection and new perspectives for the creative processes of that actor who wishes to re-significate the state of the art of interpretation, broadening the perception that we are part of an all-nature in which we affect and are affected by it — hence a necessary revision of the alterity in the actor's craft. After three months of laboratory-class the group decided on a drama-narrative ritual presentation, interacting with people walking along the path within the forest that still remains around the Sugar Loaf, Rio de Janeiro.
Keywords: Theater; Shamanism; Body; Alterity; Affection

LABORATÓRIO DE INTERPRETAÇÃO: POÉTICAS COSMOPOLÍTICAS DO ATOR-XAMÃ

Carlos Henrique Guimarães

HETERO-TOPIAS

> Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma ciência – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as hetero-topias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama heterotopologia (FOUCAULT, 2013, p.20-21).

A ancestral prática antropófaga ritual sul ameríndia, abolida e perseguida por séculos pela polícia política e religiosa do Estado português, invasor das terras do continente esquecido, torna-se a principal inspiração para a filosofia poética do Oswald modernista, que devora os românticos ideais do bom selvagem brasileiro e percebe/valora o DNA antropófago de um povo culturalmente massacrado por referenciais euro-dominantes que perseveram em seus matizes etnocídas. Partindo da antropofágica cena de origem da cultura brasileira, fragmento de mito-história dinamizador de tantos momentos, movimentos, agitos e poemas das experimentações estéticas, políticas e antropológicas do país, fundadora de uma filosofia brasileira, apresento algumas experiências que realizei com atores e aprendizes do curso de teatro da UniRio, desenvolvidas durante o Laboratório de Interpretação: poéticas cosmopolíticas[1] do ator-xamã, onde buscamos ultrapassar barreiras coloniais incrustadas em nossos múltiplos corpos para acessar dinâmicas outras de percepção, recepção, criação e presentificação no ato cênico performativo. Antropofagicamente nos dispusemos ao longo de três meses de trabalho por seis horas semanais a devorar condicionamentos criativos eurocêntricos, neo-colonizadores, que residem sobre (e sob) nossos corpos/espíritos, para experimentar caminhos xamânicos sul-ameríndios de cuidado sobre si, sobre o outro e sobre o entorno, de investigação sensorial,

1 Nas palavras de Viveiros de Castro: "A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos — os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos —, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas (…)" (2015, p.43).

energética, espiritual e relacional, de contatos e contratos com os xapiripë[2] , averiguando possibilidades criativas para uma performance cênico-xamânica. Os exercícios propostos foram elaborados a partir de pesquisas xamânicas que desenvolvo há mais de vinte anos com diferentes povos indígenas e embasados na literatura especializada utilizada como referência teórica para minha tese. A seguir, algumas das vivências teórico-práticas e heterotopológica do Laboratório. Editei sobremaneira os relatos da experiência em virtude das exigências formais para este artigo. Assim, o recorte é para a compreensão do tom de nossa investigação teórico-prática, sem pretenção da totalidade do trabalho que desenvolvemos.

Iniciamos o Laboratório dia 27 de setembro de 2017, às nove horas, em uma sala de práticas corporais do Centro de Letras e Artes. Para abrir os trabalhos dispus no centro da sala alguns instrumentos xamânicos: um tambor Lakota[3] , um berrante Mapuche[4] , um maracá Pataxó[5] , dois apitos ameríndios de pássaros, um pedaço de palo santo[6] para ser incensado e alguns livros, em torno dos quais formamos uma roda com quinze estudantes e três atores convidados. A palestra inaugural foi do professor André Gardel, responsável pela disciplina, conceituando nossa investigação a partir de elementos do xamanismo ameríndio em relação ao trabalho do ator.

Após a palestra pedi para que se deitassem e observassem a respiração, os batimentos cardíacos, as tensões e a temperatura do corpo, ampliando a escuta interna, percebendo em que estados os corpos (físico, mental e emocional) se encontravam naquele momento. Apaguei as luzes e acendi o palo santo, defumando a sala, instigando o olfato e harmonizando o ambiente. Sugeri que registrassem, em atitude meditativa, as percepções internas e externas, identificando cheiros e sons de dentro e de fora da sala e o que cada estímulo despertava, observando o fluxo das sensações e dos pensamentos, sem se agarrar a nenhum deles. Ativamos uma auto-observação cuidadosa enquanto proposição inicial dos estudos para, após uma sistemática busca ao longo do curso-laboratório, começar a lidar com elementos xamânicos que se instauram e em seguida se abrem em constantes metamorfoses, sem fixação de formas, mas possibilidades formais em trânsito, não definitivas, provocando múltiplas variáveis de relação consigo, com o outro e com o entorno, porque estamos em ininterrupta transformação, reconfigurando os caminhos de alteridade, em uma variação do *significante flutuante*[7] típica das culturas xamânicas.

Mantivemos ao longo do trabalho as características das primeiras práticas: o estado meditativo de auto-observação (mental, emocional, física e espiritual), a percepção de

2 Xapiripë, na língua Yanomami e nos dizeres do xamã Kopenawa, "são os 'ancestrais animais' ou 'espíritos xamânicos' que interagem com os xamãs de seu povo; quer dizer imagem, princípio vital, interioridade verdadeira ou essência dos animais e outros seres da floresta (CASTRO, 2006, p.319, 321).

3 Etnia ameríndia Norte-americana.

4 Etnia ameríndia do Sul do Chile.

5 Etnia ameríndia do Sul da Bahia, Brasil.

6 Incenso natural peruano, sendo os pedaços de uma madeira perfumada típica da região andina.

7 Refere-se à existência de uma superabundância de significantes em relação aos significados dos códigos.

integração com o todo-natureza, a escuta ampliada de si, do outro e do entorno e a utilização de instrumentos xamânicos[8] . Um dia comecei pedindo que observassem o estado psico-físico, identificando vontades do corpo e respondendo ao que ele apontasse, autorizando o espírito se comunicar através do corpo, sem o controle da mente. Começaram a experimentar espasmos sem preocupação com qualquer tipo de forma, apenas respondendo a impulsos de diferentes regiões do corpo, fazendo com que a mente observasse e não comandasse. Aquecer os corpos ampliando a conexão entre o físico, o mental, o emocional e o espiritual, permite-se corpos menos subjugados e mais sensíveis aos xapiripë. Visto que a experiência xamânica é imanentemente conectada aos corpos (sem excluí-los da jornada psíquico-espiritual do xamã) e que estamos investigando uma prática poética para o ator/performer, o trabalho corporal é central nesse estudo; entretanto, buscamos outros entendimentos sobre o que são, quais as camadas e como se relacionam os corpos.

Pedi que sentissem o toque sutil de um outro corpo, descobrindo-o através do contato entre diferentes partes, além do domínio das mãos (que costumam subjugar o restante do corpo, tal como a mente). Em duplas, exploraram possibilidades de apoio, equilíbrio, jogo, conectados um ao outro. Pedi que notassem quando propunham e quando respondiam, identificando a diferença entre conduzir e ser conduzido, pois o xamã é consciente de quando está no comando e quando está sob inspiração, dando voz à outros. Depois experimentamos o jogo apenas com contato visual, refinando a percepção de estar sob inspiração exterior e logo incluímos a investigação sonora, com o uso da voz direcionada ao outro como estímulo e resposta.

Essa investigação vocal se deu sobre as vogais do próprio nome. Pedi que sentissem a vibração das vogais e que respondessem a esses estímulos dançando com a voz e cantando com o corpo, sendo duplamente inspirados pelo movimento da voz e do corpo, um inspirando o outro, como significantes flutuantes atuando sobre o intérprete (podendo não conferir um sentido aparente, racional e imediato mas que busca modular a linguagem de uma pré-forma/espírito que se aproxima, que vem dançar e cantar com o ator-xamã). Com isso foram experimentando uma dança-canto pessoal xamânica, inspirados pela ressonância das vogais do nome próprio, estabelecendo uma diferente conexão consigo, dançando e cantando sob inspiração da melodia que as vogais do nome sugeriam — o som espiritual pessoal.

Durante a experimentação observaram como corpo e voz respondiam a estímulos não comandados pela mente; em roda, um por vez compartilhou sua dança-canto pessoal, resultante da investigação pré-formal, chegando não a formas fixas, mas a respostas vocais e corporais que expressavam os xapiripë percebidos naquele instante, compartilhando o que percebia-sentia-visualiza-presentificava.

Realizamos diversas práticas além dessas que elegi compartilhar nesse pequeno artigo. Algumas experiências se mostraram bastante eficazes e outras não, nos indicando que determinados caminhos teórico-práticos não nos interessavam. Não será possível aprofundar

8 Tocando maracá e/ou tambor ritmadamente podemos experimentar outra frequência de vibração mental, o que possibilita maior disponibilidade para esse tipo de pesquisa.

aqui outros exercícios. No entanto, quero destacar, à guisa de conclusão, dois momentos ainda: o encontro com o animal de poder[9] e o compartilhamento público e performático das pesquisas como encerramento do curso/laboratório. Na metade do curso fizemos a primeira jornada de encontro com o animal de poder pessoal em que cada um conhecia alguns de seus animais auxiliares. Conduzi a meditação tocando maracá, tambor e apitos por mais de uma hora com o grupo deitado no chão até o momento em que cada um se viu diante de seu animal de poder. Nesse instante eu sugeri uma dança entre o animal e o meditador para que experimentassem o deslocamento de si em direção à perspectiva do animal, permitindo o corpo viver os movimentos, a força, o olhar, os sentidos e os desejos do seu bicho interior. Tornado-se outro — um animal em sua forma espiritual — disse que o ancestral os convidava a um passeio pela floresta para aprender com o bicho a lei da selva. Posteriormente, a presença do animal passou a ficar mais interna, abandonando a forma física que havia tomado o corpo de cada um, permitindo que recuperassem a perspectiva humana e percebessem a força animal dentro do próprio corpo. Despediram-se do maná-bicho agradecendo o contato e as lições que o ancestral ofereceu ao permitir que experimentassem sua perspectiva, seu modus vivendi, sua sabedoria espiritual xamânica, cada um à sua maneira.

Chamo atenção ao conceito de *perspectivismo ameríndio*[10] apresentado por Viveiros de Castro que permeou a experiência; especialmente no momento em que o animal se relaciona com o ator-xamã em uma dança espiritual, permitindo ao humano assumir sua perspectiva, tornando-se um animal, experimentando-o fisicamente, percebendo o peso, o movimento, o olfato, a visão, o paladar, a audição de seu animal de poder, permitindo-se viver uma jornada xamânica em que cada um se conecta com seu animal e aprende diretamente da experiência íntima, diferentemente para cada investigador. Essa dinâmica permitiu que vivessem na prática do ator-xamã um princípio conceitual xamânico ameríndio.

Último destaque para concluir este artigo, que objetivou compartilhar um pouco de nossas investigações heterotopológicas para o trabalho do ator e a revisão sobre sua alteridade, partindo de referenciais xamânicos especialmente do Brasil amazônico, será a respeito das performances cênico-xamânicas realizadas para encerrar o Laboratório. Foram nove performances-solos interligadas no percurso da trilha Claudio Coutinho no Pão de Açúcar. Dentro da floresta as cenas/ritos/performances xamânicas foram compartilhadas junto ao público que se exercitava pela trilha esportiva. Os nove performers atores-xamãs prepararam seus trabalhos na etapa

9 São espíritos auxiliares, tema bastante presente dentro de diferentes tradições de xamanismo.

10 "(...) o grau zero do perspectivismo —, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as "condições" não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência). Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores (...). Vendo-nos como não-humano, é a si mesmos — a seus respectivos congêneres — que os animais e espíritos veem como humanos: eles se percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural — veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cerveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos...)" (CASTRO, 2015, p.44).

final do Laboratório partindo de mitos de diversas culturas, escolhidos livremente por cada um, mergulhando em pesquisas sensoriais que melhor se adequassem ao compartilhamento de suas narrativas rituais. As histórias foram adaptadas/recriadas e performadas ritualisticamente na floresta, em que cada um experimentou sua maneira de contar/viver seu mito pessoal, arriscando alternativos caminhos para a prática do ator-xamã. O grupo manteve seu estado meditativo durante todas as cenas/performances, que eram intercaladas por pequenas caminhadas pela trilha, até o ator-xamã escolher/perceber o locus mais adequado para seu trabalho. Momentos de intensa sensibilização e beleza naquele santuário da Natureza, permeado por narrações e gestos rituais coletivos, caracterizaram o encerramento das pesquisas desse Laboratório de poéticas cosmopolíticas do ator-xamã.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. SP: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. RJ: Civilização Brasileira, 1970.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Floresta De Cristal: Notas Sobre A Ontologia Dos Espíritos Amazônicos**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. SP: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias/ Michel Foucault**. Trad.: Salma Tannus Muchail Year. São Paulo. N-1 Edições, 2013.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Trad.: Tae Suzuki. São Paulo. N-1 Edições, 2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. SP: Annablume; Fapesp, 2004.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: **Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros**. RJ: Imago, 1993.



MESA | HISTÓRIAS E TRAJETÓRIAS

MEDIAÇÃO | ANGELA REIS

TEATRO E PODER NA CORTE DO BRASIL IMPÉRIO
SUZANA ABRANCHES

O TEATRO DE ZYGMUNT TURKOW NO BRASIL
THIAGO HERZOG HERZOG

FLÁVIO DE CARVALHO:
TEATRALIDADE, ARQUITETURA E SUGESTIBILIDADE
CAROLINA LYRA ESTEVES

UMA INTRODUÇÃO SOBRE O TEATRO DE GEORG FUCHS
BEATRIZ MAGNO

RELEVÂNCIA DO PROGRAMA OBJECTIVE DRAMA PARA
JERZY GROTOWSKI NA SUA TRAJETÓRIA DE TRABALHO
LIEGE BEATRIZ MULLER

ABRANCHES, Suzana Regina Camillo de. **TEATRO E PODER NA CORTE DO BRASIL IMPÉRIO.** PPGAC/UNIRIO; HTA; Mestrado Acadêmico; Maria de Lourdes Rabetti; CAPES; sudeabranches@gmail.com

RESUMO: O presente artigo discorre sobre o teatro brasileiro produzido na Corte do Rio de Janeiro, durante o Segundo Reinado, e aborda aspectos como favores e censura.

Palavras-Chave: Teatro Brasileiro; Segundo Reinado; Favores; Censura.

ABSTRACT: The article talks about the brazilian theatre produced in Rio de Janeiro's Court, during the Second Reign, and broaches some aspects like favours and censorship.

Keywords: Brazilian Theatre; Second Reign; Behalfs; Censorship.

TEATRO E PODER NA CORTE DO BRASIL IMPÉRIO

Suzana Regina Camillo de Abranches

"O teatro é um campo de batalha,
onde se está sempre a lutar,
tanto por ideias quanto por espaço".

Esta fala, que a historiografia do teatro brasileiro costuma atribuir ao ator e empresário, João Caetano, nos serve de epígrafe por conter dois elementos indissociáveis à atividade teatral: espaço e ideias. O lugar de representação pode variar entre aberto, fechado, italiano, corrales, arena, mas, uma vez estabelecido o pacto entre palco e plateia, mesmo que separados por luz, tablado, ou pela hierarquia refletida nos assentos, em algum nível, ali se dará uma comunhão espacial e um compartilhamento de ideias. E o poder vigente, em qualquer tempo ou lugar, sempre foi conhecedor desse compartilhamento.

Nossa pesquisa tem como objetivo investigar a proximidade entre os autores teatrais e o poder vigente, durante o Segundo Reinado, no Brasil, e seus possíveis desdobramentos nos rumos da produção dramática da época. O poder vigente será entendido como as instituições que regulavam as publicações e encenações teatrais, e a figura de D. Pedro II, ou personalidades diretamente ligadas a ele.

No presente artigo abordaremos três aspectos tampouco indissociáveis da pesquisa: o teatro como campo social e propagador de ideias, a contrapartida entre benefícios e obrigações, e a censura exercida sobre as publicações e produções teatrais da época.

Com a vinda dos reis de Portugal, em 1808, e a transformação do Rio de Janeiro em Corte, tornou-se necessário propiciar aos recém-chegados um ambiente que os remetesse ao seu modo de vida na terra natal. Para tanto, além dos cafés, salões particulares, livrarias e pequenos teatros, ou "Casas de Ópera", já existentes, a cidade precisaria contar com banco, biblioteca, tipografias (até então, proibidas), além de um espaço teatral que comportasse imperadores, nobres e asseclas. Desta forma, em 1810, D. João VI, rei de Portugal, lançou um decreto no qual se lia:

> "nesta capital [...] se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência

nela [...]" (ANDRADE, 1967 apud PRADO, 1999: p. 31).

Desde a sua inauguração, em 1813, o Real Theatro de São João assumiu um protagonismo na vida artística, política e social da cidade, sediando apresentações de espetáculos teatrais e operísticos, solenidades cívicas, celebrações de bodas ou aniversários dos monarcas, além de anúncios de sanções e decretos. Para o historiador Mario Cacciaglia, "As pessoas de destaque frequentavam pontualmente o teatro, de modo que os espetáculos eram dois: um no palco e outro na plateia, finalmente franqueada às senhoras." (CACCIAGLIA, 1980: p.36). Estar no São João significava ostentar status, condição econômica, proximidade com os reis e, consequentemente, corroborar, ou pelo menos, não entrar em choque, com as ideias que produziriam em larga escala os elementos constitutivos da hegemonia europeia que se expandiria por terras brasileiras.

Para o crítico literário e professor, Roberto Schwarz, desde o período colonial, quando se deu o monopólio da terra, até o Império, a sociedade brasileira se dividia em três classes: o escravo, o latifundiário e o 'homem livre', este último entre aspas, por se tratar de uma multidão de profissionais liberais, funcionários da administração pública, políticos, trabalhadores da indústria e do comércio, etc, que dependiam do favor para assegurar seus cargos, concluindo que "o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional" (SCHWARZ, 2017: p. 16). E o teatro comportava parte relevante desse conjunto de jovens homens livres, na sua maioria formados em Direito, que, na busca pela prosperidade na Corte, trabalhavam a serviço da Coroa portuguesa. E o crítico literário, sociólogo e professor, Antonio Candido, nos dá a dimensão do poder exercido por funcionários públicos, conhecidos à época como 'filhos da folha', poder este que não se restringia ao âmbito de suas funções protocolares.

> Num país como o Brasil do século XIX, ser funcionário público era estar perto dos "donos do poder". Era ser um pouco dono do poder, de maneira crescente à medida que se dava a subida na escala – tudo de um modo mais distintivo do que hoje (CANDIDO, 2002: p. 11).

Essa proximidade implicava em conflitos, negociações e acordos e, em relação aos limites da cultura dramática, o órgão que mais açambarcou todas essas implicações foi o Conservatório Dramático, mesmo não tendo sido o primeiro criado com finalidade censória. Em 1808, a Coroa portuguesa já havia instalado a Intendência Geral de Polícia, que tinha, entre suas funções, a de exercer censura sobre as casas de diversão.

Até 1833, a fiscalização das obras seria exercida pela Mesa do Desembargo do Paço, órgão que não se limitava a censurar a produção dramática. Concomitantemente, parte do contingente policial era responsável pelo bom comportamento nas salas, nas Casas de Ópera e

até nas pequenas sociedades de amadores. Eram permitidas manifestações como 'bravo!', ou 'fora!', desde que relacionadas ao espetáculo, ou o desempenho dos atores, havendo, ainda, um código de conduta específico para ocasiões que contassem com a presença da Família Real, conforme se verifica em uma correspondência vinda do Paço Imperial, recomendando o exame prévio das peças a serem encenadas no Theatro de São Pedro, "[...] a fim de que não apareçam em cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a sua presença o espetáculo [...]" (SOUZA, 2002: p. 139).

Em 1839, a produção dramática passou a contar com uma comissão que dividia com a polícia a responsabilidade de liberar, ou não, as peças a serem encenadas e, em 1843, esta daria lugar ao Conservatório Dramático. Alguns homens da cultura chegaram a ocupar cargos dentro da instituição, como Martins Pena, Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, e até João Caetano. O compartilhamento de poder entre homens de letras e homens da polícia foi motivo de inúmeros conflitos, até de ordem financeira, uma vez que policiais eram remunerados, enquanto os intelectuais, conhecidos como "artistas do Imperador", trabalhavam gratuitamente, ou melhor, contribuíam financeiramente para a manutenção do órgão. O que não queria dizer a troco de nada. De acordo com a historiadora e professora, Silvia Cristina Martins de Souza, "seus membros usufruíam de certa posição de prestígio e status, pois estavam imediatamente vinculados a planos mais amplos de unificação nacional, que incluíam necessariamente a ambição de dar autonomia cultural ao país." (SOUZA, 2002: p. 147).

Aos inspetores de teatro – escolhidos pelo chefe da polícia e aprovados por membros do Conservatório – cabia averiguar se os eventuais cortes das peças estavam sendo respeitados, e zelar pelo bom comportamento da plateia. Calcado no artigo 80 da Constituição, no qual se pregava:

> A veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública, a castidade da língua – e aquela parte que é relativa à ortoepia. (Artigos orgânicos do Conservatório Dramático. Arquivo Público Nacional, Rio de Janeiro, 0006. 1843 apud KHÉDE. 1981. p. 58).

O Conservatório não permitia às produções divulgar as estreias, ou sequer iniciar os ensaios de espetáculos não avaliados, e o descumprimento das normas implicaria em multas e até prisão dos responsáveis. Autores tentavam escapar por meio de mudança de títulos de peças censuradas, e atores inseriam gestos e 'cacos' nas apresentações. Curiosamente, o verbete que aponta a insubmissão à ortoepia, é cacoepia.

Chegando a ter 122 associados, em 1871 o conselho do Conservatório contava com

apenas cinco, dentre os quais, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, que passaram a receber vencimentos, ficando conhecidos como vogais. Mas havia também os membros oficiosos, autoridades de outras áreas, ou pessoas influentes que, vez por outra, resolviam "contribuir" com o bom andamento da produção dramática.

Presente desde a primeira reunião, Martins Pena por muitas vezes considerou excessiva a atuação do órgão que, só em 1845, censurou 228 peças. (KHÉDE, 1981: p. 97). Pena teve problemas com a censura em O Juiz De Paz Na Roça, sua primeira peça, encenada em 1838 por João Caetano, que quase seria proibida em 1844. Os Dois Ou O Inglês Maquinista, sobre o contrabando de escravos, foi censurada pela Câmara dos Deputados. Os Ciúmes De Um Pedestre foi acusada de se referir, de forma desrespeitosa a João Caetano, além de terem sido mal recebidas as alusões da peça ao assassinato de um escravo, cujo corpo fora encontrado dentro de um saco. O Conservatório lhe sugeriu mudar, tanto a estrutura, quanto o conteúdo ideológico do texto. Dona Leonor Teles, de 1845, inspirada em fatos históricos ocorridos em 1383, recebeu o parecer de "indigno de subir à cena em um Teatro qualquer [...] e ainda mais em um teatro onde S.S. M.M. tenham camarote particular e que na nação (Portugal) e do governo goza tão grandes favores." (KHÉDE, 1981: p. 69).

Outro membro do Conservatório, Gonçalves Dias teve Beatriz Cenci (1846) e Leonor De Mendonça proibidas. Esta última, considerada "o mais belo drama romântico brasileiro", pelo crítico Décio de Almeida Prado (PRADO, 1999: p. 47). Para o também crítico, Sábato Magaldi, é sua melhor peça, cujo "instrumento teatral está afiado e o gênio poético supre com a inspiração a falta de domínio cênico." (MAGALDI, 1962: p. 67). Baseada em um fato ocorrido em 1512, em Vila Viçosa, Portugal, a ação envolve D. Jayme, duque de Bragança, Leonor, sua mulher, e o jovem Alcoforado, rapaz apaixonado pela duquesa. A partir de indícios de traição, o duque mata a duquesa, mesmo não tendo havido a efetivação, por parte de sua esposa, e mesmo não havendo amor, de sua própria parte. O sangue é derramado em nome da honra e da nobreza. A obra suscitou analogias entre a figura do duque e Portugal (o dominador), e entre Leonor e o Brasil (o dominado), levando alguns a crerem ter sido esta a intenção do autor. E a peça foi proibida um ano após ter sido liberada.

Quando o assunto é censura, a obra mais emblemática de José de Alencar é As Asas De Um Anjo, retirada de cartaz após a terceira representação. Entretanto, focaremos nossa atenção em O Jesuíta, escrita em 1861, com a expectativa de vê-la encenada nas comemorações de 7 de setembro daquele ano, por ter um enredo alusivo à Independência do Brasil. Situada em 1759, ano da expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, a trama traz o Vigário Geral da Companhia de Jesus no Brasil, que, disfarçado de médico italiano, trabalha em prol da nossa Independência, ao lado de índios e ciganos. O Conservatório a proibiu, por ser "um amontoado de calúnias contra os jesuítas", além de "não possuir méritos literários" (KHÉDE, 1981: p. 183 - 184). Tudo isso ocorria em meio à Questão Religiosa, quando o papa Pio IX determinou que se excomungassem todos os católicos envolvidos com a maçonaria. Segundo o historiador Alexandre Mansur Barata, na metade do século XIX, havia mais de 180 lojas maçônicas no

Brasil, frequentadas por intelectuais e políticos, dentre os quais, o jornalista Hipólito da Costa, Joaquim Gonçalves Ledo e D. Pedro II.

De acordo com a historiadora Lilia Moritz Schwarz, a esta época, D. Pedro II ambicionava "destacar uma memória, criar uma cultura" (MORITZ SCHWARZ, 1998: p. 4). O indianismo contaria com um incentivo comedido, desde que, a um só tempo, florecesse e repousasse vinculado a uma memória que não aspirasse continuidade, e que se sujeitasse a permanecer imbricado pelo modus vivendi europeu, onde "tudo colaborava para a construção de uma identidade feita de muitos empréstimos e várias incorporações" (MORITZ SCHWARZ, 1998: p. 18).

Foi nessa conjuntura que atores, autores e empresários teatrais estiveram a serviço de uma literatura e uma dramaturgia míticas, que misturavam realidade e ficção e que, junto com a história, selecionavam suas origens.

REFERÊNCIAS:

BARATA, **A inserção da sociabilidade maçônica na América portuguesa**. pontodentrodocirculo.wordpress.com/2017/07/12/maconaria-no-brasil-seculo-xix-historia-e-sociabilidade/. Acesso em 18 de maio de 2018.

BRASIL. Ministério da Justiça. **Dom Pedro II e a cultura**. Org. Maria Walda de Aragão Araújo Arquivo Nacional, 1977.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**, Tradução de Carla de Queiroz - São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Um funcionário da Monarquia:** Ensaio Sobre O Segundo Escalão. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2002.

HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II:** 1a Parte – Porto Alegre: Ed. Da Universidade do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata:** dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri. 1981.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro:** Coleção Ensaios. Vol. 4, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. FUNARTE, 1962.

MORITZ SCHWARZ, Lilia. **Romantismo tropical ou o Imperador e seu círculo ilustrado**. Parte tese. São Paulo: USP, 1997. Disponível em: https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/22-encontro...romantismo/file . Acesso em 03 de junho de 2018.

MORITZ SCHWARZ, **Lilia As barbas do Imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do Teatro Brasileiro:** 1570-1908 – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 9 – 31.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Os literatos fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro (p. 139 – 222), In: **As noites do Ginásio: Teatro E Tensões Culturais Na Corte (1832/1868)** – São Paulo: Ed. UNICAMP, 2002.

HERZOG, Thiago. **O TEATRO DE ZYGMUNT TURKOW NO BRASIL**. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Tania Brandão; CAPES; thiherzog@gmail.com

RESUMO: Esta comunicação pretende, ainda que de forma inicial, apresentar o trabalho do encenador polonês judeu Zygmunt Turkow (1896-1970) no Brasil, indicando sua importância para a modernização do teatro brasileiro e do teatro em yiddish, enquanto esteve exilado em Recife e no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1951, trabalhando junto ao Teatro de Amadores de Pernambuco, ao DramKraiz (Círculo Dramático) da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem, À comunidade judaica de Recife, a´Os Comediantes e como encenador convidado em diversas montagens. A comunicação, portanto, considerando-se o apagamento de sua trajetória em nossa história teatral, se coloca de maneira a indicar a necessidade de pesquisas sobre sua obra, buscando demonstrar a importância de sua produção para o desenvolvimento do teatro moderno no Brasil e os motivos que levaram ao seu "esquecimento".

Palavras-Chaves: Turkow, Zymunt (1896-1970); Teatro Moderno no Brasil; Teatro Yiddish no Brasil; História do Teatro; História do Teatro Brasileiro

ABSTRACT: This study intends to, even in a initiatory way, show the works of Polish jewish director Zygmunt Turkow (1896-1970) in Brazil, handling his importance to the modernization of both the Brazilian theater and the theater in yiddish, during the time when he was exiled in Recife and in Rio de Janeiro, between 1941 and 1951, working with Teatro de Amadores de Pernambuco, with DramKraiz (Círculo Dramático) from Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem, the jewish community from Recife, with Os Comediantes and as a guest director in several stage productions. Communication, however, considering the path of his deletion in our theatrical history, happens in a way that treats the need of search on his works, trying to show their importance for the development of modern theater in Brazil and the reasons which led to his oblivion.

Keywords: Turkow, Zymunt (1896-1970); Modern Theater in Brazil; Yiddish Theater in Brazil; Theater History; Brazilian Theater History

O TEATRO DE ZYGMUNT TURKOW NO BRASIL

Thiago Herzog

Zygmunt Turkow foi um grande encenador, ator e dramaturgo dos teatros polonês, brasileiro, israelense e yiddish e diretor dos cinemas polonês e yiddish, que esteve exilado no Brasil entre 1941 e 1951. Teve uma sólida e conturbada carreira na Polônia, principalmente vinculada ao teatro yiddish, teatro falado em sua língua materna, sem deixar de participar do universo artístico de fora do gueto.

Ele, embora valorizasse bastante o teatro judaico, ao maravilhar-se com as transformações trazidas pela modernidade teatral, principalmente russa, foi à União Soviética aprender, diretamente na fonte, os métodos daquele teatro. Ele estagiou no Teatro de Arte de Moscou, fez curso de direção com o ator, crítico e diretor de cinema e teatro russo Boris Sergeevich Glagolin (1879-1948), estudou artes cênicas junto ao *Habima* e ao *Goset*, as companhias estatais soviéticas de teatro hebraico e yiddish, respectivamente, e, ainda, se aprofundou nos métodos dos *Agit-Prop*, teatro soviético de propaganda política.

Sua formação artística inicial foi forjada em uma escola de arte dramática polonesa, o Curso Dramático-Vocal de Helena Józefa Hryniewiecka, o mais importante do período, e com o Grupo Cultural Hazamir, dirigido por David Herman, que se preocupava em produzir um teatro yiddish de arte, tendo estreado como ator em 1921, em uma montagem em yiddish de *Salomé*, de Oscar Wilde, com o *Grupo de Vilno.*

Construiu ao longo de sua carreira um particular trabalho, que procurava dar equilíbrio a modelos de encenação aparentemente contraditórios – os métodos de Stanislávski e de Meyerhold, o tradicional teatro judeu e o cosmopolitismo dos trabalhos ditos "de arte" (no Brasil chamamos de moderno) e as formas de alta qualidade artística e suas ideias de esquerda.

Além disso, trabalhou junto a principal companhia de teatro yiddish polonês, a Cia. Esther Rokhl Kamińska, estrelada pela atriz homônima (1870-1925), considerada a mãe do teatro yiddish. Ele foi casado, inclusive, com a filha de Esther Rokhl, Ida Kamisnka (1899-1980), famosa atriz, com uma carreira de sucesso em Nova Iorque, com quem teve uma filha, Ruth Kaminska (1919-2005), também atriz. Além disso, todos os seus irmãos foram fundamentais na vida teatral yiddish.

Na sétima arte, Turkow implantou métodos naturalistas de interpretação nos cinemas polonês e yiddish, em contraponto com as formas francesas e germânicas, bastante teatralizadas na época. Estudou sonorização na Alemanha, também tendo trabalhado em Berlim com cinema.

Turkow tinha como principal idioma de comunicação o yiddish. Esta língua foi uma enorme

barreira para se fixar como profissional em outras comunidades. Somente na fase final de sua vida, entre os anos 1950 e o ano de 1970 (quando faleceu), dirigiu efetivamente em outro idioma – o hebraico.

O yiddish é uma língua muito particular, que nasce da fusão de outras línguas, especialmente alemão medieval, hebraico-aramaico (com uma pronúncia específica, diferente da utilizada pelo hebraico moderno) e línguas eslavas. Dessa maneira, por se fundar em uma mistura, não era visto como idioma, mas como "jargão" (do russo *jargón*, no sentido pejorativo, pois era tão marginalizado quanto seus falantes).

Turkow foi, também, um judeu completamente atravessado por todos os questionamentos que as comunidades judaicas europeias viviam no período, em uma encruzilhada entre a tradição e a modernidade, entre gueto e universalidade. E seu teatro, seja em yiddish ou em não-yiddish, por conseguinte, também foi atravessado por todo esse universo nascente e pulsante. O judaísmo de Turkow, assim, não era de fonte religiosa ou vinculado a uma ideia de comunidade ancestral, mas sim o de pertencimento a uma comunidade étnica que podia produzir algo autêntico e cosmopolita, inspirado em uma literatura poderosa e armado nas melhores ferramentas da arte moderna dita universal. Um judeu que não tinha medo de assimilar as novidades do mundo moderno em sua trajetória, identidade e produção artística. Além disso, era de fato um militante político de esquerda, que usava seu teatro para conscientizar os espectadores.

Turkow era extremamente preocupado com a compreensão da experiência particular do teatro no "jargão", o que pode ser comprovado pela sua procura em traduzir peças modernas não-judias, em modernizar textos tradicionais e, ainda, pela fundação de um museu em homenagem a esta produção cênica, organizado por ele, sem deixar de ser intransigente na utilização das técnicas de encenação russas simbolistas e naturalistas para a construção da cena.

Ele, como muitos outros judeus (alguns até vinte ou trinta anos antes dele), fugidos da pobreza e da fome nas comunidades judaicas do Leste Europeu, além das perseguições, como os *Pogroms*, o crescimento do nazifacismo e, mais tarde, a *Shoah* propriamente dita, migraram para a Europa Ocidental, para o Oriente Médio e, principalmente, para as Américas.

Nas diversas capitais brasileiras, e mesmo em cidades menores, grupos amadores e atores profissionais, no aguardo do contrato das companhias que vinham de fora, encenavam dramas e comédias, acompanhados de instrumentistas.

Além disso, diversos agrupamentos de judeus de diferentes regiões do Leste Europeu construíram clubes e bibliotecas, onde o teatro amador era uma prática constante, pela formação de *DramnKraizn* (círculos dramáticos).

Rio de Janeiro e São Paulo se tornaram o grande polo desta produção, sendo esta primeira cidade mais favorecida pela vinda de Turkow. Ele imigrou para Buenos Aires e foi à Recife cumprir temporada, com sua então esposa, Rosa Turkow. E, não podendo voltar à Argentina, lá se fixou, até ser trazido à cidade do Rio de Janeiro pela associação entre o grupo amador

*Os Comediante*s e o, também amador, *DramKraiz,* da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleikhem, a BIBSA, para montar teatros brasileiro e yiddish, respectivamente.

As contribuições de Turkow à construção de uma cena moderna no teatro yiddish e no teatro brasileiro foram fundamentais para seus desenvolvimentos, embora pouco discutidas nas pesquisas teatrais brasileiras.

Ele aqui trabalhou junto aos amadores judeus de Recife e do Rio de Janeiro, produzindo em yiddish; junto ao *Teatro de Amadores de Pernambuco*, o *TAP*, dirigindo a que seria considerada a primeira peça moderna do teatro nordestino (e por poucos meses não foi o primeiro espetáculo brasileiro moderno, sendo a primazia dada a *Vestido de noiva*, encenado por Ziembinski, em dezembro de 1943), *A comédia do Coração*, em 1944; junto à companhia *Os Comediantes*, na frente de montagens como *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, com Cacilda Becker no elenco, ambas de Nelson Rodrigues e *Terras do sem fim*, de Jorge Amado; além disso, encenou, como diretor convidado, *Caminhantes sem lua*, dentre outras, dirigindo nomes como Nicette Bruno e dona Maria Della Costa.

Com dificuldades de adaptação e mesmo pela não aceitação por produtores nacionais, Turkow emigrou mais uma vez, e terminou seus dias e sua carreira em Israel.

Ele viveu em sua vida, uma série de silenciamentos. Quando finalmente conseguiu um palco para o *VIKT*, em 1939, uma bomba alemã caiu em cena, quatro dias após a estreia. Ao fazer um espetáculo em Paris, a policia tentou prender todo o elenco, com ele, o único a ter visto de trabalho, tendo que fazer todos os personagens para salvá-los. Ao se radicar em Buenos Aires, veio cumprir temporada no Brasil e ficou ilhado em Recife. Lá, ninguém deu importância a seu trabalho e somente em 1944 o chamaram para fazer *A comédia do coração*. Ao cumprirem temporada com a peça em outros lugares, como no Rio de Janeiro, o *TAP* apagou seu nome do programa. Já no Rio de Janeiro, mandou carta ao *TAP* para voltar para companhia e não recebeu nenhuma resposta. Ao trabalhar em yiddish, a imprensa e o grande público brasileiro não se interessavam pelo o que ele produzia, pela dificuldade de compreensão da língua. Ao trabalhar n´*Os comediantes*, conseguiu dirigir poucos espetáculos, todos com problemas de crítica e público, numa confusa rivalidade com Ziembinski. Ao preparar a grande montagem com os comediantes de *O inspetor,* de Gogol, após meses de exaustivos ensaios, que segundo os depoimentos dos atores eram verdadeiras aulas de interpretação, o Serviço Nacional de Teatro, o SNT, cancelou a verba do espetáculo e a companhia perdeu a pauta do teatro programado para receber a montagem. Ao encenar *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, perdeu a pauta do Teatro Municipal à beira da estreia, tendo que adaptar, em pouco tempo, um espetáculo grandioso, inclusive com cortes de cenários, para um palco menor, o do Ginástico. Com a fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia,* o *TBC,* todo o elenco d´*Os comediantes* foi contratado por Franco Zampari para formar a companhia, com exceção dele, por exigência do próprio empresário. No Teatro Nacional Judaico Esther Rokhl Kamińska, que guarda a história do teatro yiddish polonês, os responsáveis dizem que nunca ouviram falar nele. Além disso,

enquanto esteve aqui foi pouco prestigiado pela imprensa e mesmo pelos atores brasileiros, já "apaixonados" por Ziembinski, não tendo oferecido grandes palestras e cursos, sendo em yiddish todos os livros sobre teatro, inclusive sobre o trabalho no teatro brasileiro, publicados pelo artista na década de 1940.

Mas, mesmo indo embora, ele teve problemas, em Israel, pois os teatros com peças faladas em yiddish eram vandalizados por judeus, que queriam o fortalecimento do hebraico, com ele terminando a vida fazendo teatro em cima de caminhões com seu *ZUTA,* uma companhia empobrecida e itinerante de teatro hebraico, sendo vencido pelas forças externas. Além disso, não foi incluído nos manuais de história do teatro brasileiro, como se não tivesse importância para sua realização.

Por outro lado, Turkow foi o primeiro a inserir elementos cinematográficos no teatro realizado aqui, em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, em 1945. O primeiro a trabalhar somando um elenco de filhos da elite carioca, *Os comediantes*, com o *Teatro experimental do negro*, de Abdias do Nascimento. O primeiro a dar aulas de interpretação como forma de ensaio, ensinando a interiorizar o personagem a partir do texto, segundo depoimentos de artistas a Fausto Fuser. Tudo isso demonstra o lastro técnico que ele deixou no Brasil e que, considerando a importação dos atores por Franco Zampari, foi fundamental na formação dramática do elenco do *TBC*, a primeira grande companhia profissional moderna brasileira.

Ele, ainda, trouxe para cá diversas técnicas do teatro russo, de direção, iluminação, cenografia, interpretação etc, sendo tão fundamental quanto Ziembinski na introdução de ensaios de mesas e do estudo prévio do texto. Além disso, é preciso considerar que ele traduziu peças brasileiras para o hebraico, o yiddish e o inglês, levando exemplares da nossa dramaturgia para o mundo, encenando-os inclusive na Austrália. Assim, é muito importante que estudos sejam feitos sobre ele para que se possa retira-lo desse estado invisível.

Mas, no Rio de Janeiro, junto aos amadores da Biblioteca Israelita-Brasileira Scholem Aleikhem, a BIBSA, em espetáculos não assistidos pela população não-yiddish, que ele pode ir mais fundo em suas pesquisas cênicas, mas de forma invisível para os brasileiros de uma forma geral.

Ao montar, em 1945, *Dos groysse guevins ou 200.000*, de Scholem Aleichem, por exemplo, procurando reproduzir as dobradinhas que o *Teatro Yiddish de Estado,* o *GOSET*, estabelecia convidando o artista plástico Marc Chagall para desenhar cenários e figurinos, Turkow convidou Lasar Segall para assina-los. Como o artista plástico estava em São Paulo, ele enviou uma série de cartas ao pintor explicando sua concepção da cena, que hoje servem como fontes fundamentais e comoventes de um diretor moderno, no sentido mais estrito que os historiadores do teatro brasileiro pretenderam ao cunharem o termo, em ação.

De qualquer maneira, Turkow enquanto esteve aqui só montou peças brasileiras em português e teve poucas passagens pelo teatro profissional, sendo nos círculos amadores os espaços em que pode produzir seus trabalhos.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Antônio Rangel. Encontro com Turkow. **O cruzeiro,** Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1944.

BULAT, Mirosława M. **Turkow Family.** Disponível em: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Turkow_Family. Acesso em: 23 de setembro de 2017.

CAMARGO, Joracy. Teatro – Zygmunt Turkow**. Diretrizes**, Rio de Janeiro, 30 de setembro, 1946.

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

FERRAZ, Leidson. **Um teatro quase esquecido:** painel das décadas das décadas de 1930 e 1940 no Recife. Recife: Leidson Ferraz, 2015.

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.

FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A "turma da Polônia" na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). **Diálogos sobre teatro.** São Paulo: EDUSP, 2002.

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

Kaminski family. Disponível em: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Kaminski_Family. Acesso em: 23 de dezembro de 2017.

Ouvindo Zygmunt Turkow – considerações artísticas de um polonês diretor de cena, ora entre nós. **Correio da manhã,** Rio de Janeiro, 24 de agosto, 1945.

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

TURKOW, Zygmunt. FALBEL, Nachman (org.). Lasar Segall e Zygmunt Turkow: Dos Groysse Guevins (A sorte grande). Cartas. In: **Cadernos de língua e literatura hebraica**, número 11, 2013.

LYRA, Carolina. **FLÁVIO DE CARVALHO: TEATRALIDADE, ARQUITETURA E SUGESTIBILIDADE**. PPGAC Unirio; PMC; Doutorado Acadêmico; Evelyn Furquim Werneck Lima; CAPES; carolina-lyra@hotmail.com

RESUMO: Definir a função profissional de Flávio de Carvalho é sempre uma tarefa delicada porque há ofícios que não podemos enquadrar: estão no lugar do "entre". Talvez a definição de "campo expandido", que Rosalind Krauss experimentou em 1979, seja aplicável à atividade deste engenheiro por formação, porém artista surrealista e antropófago por autodenominação. Neste paper iremos analisar a singularidade das suas ideias modernistas sobre habitação. Flávio de Carvalho sabia e partilhava das tendências da arquitetura e urbanismo do início do século XX, mas o que torna singular a sua produção arquitetônica modernista é o seu interesse pela psicanálise e, a partir dela, a afinidade com o surrealismo e a antropofagia. Investigando a obra de Flávio há uma palavra que se repete continuamente apresentando a particularidade do modernismo flaviano: sugestibilidade. E será a partir da definição da sugestibilidade de Flávio que iremos apontar a teatralidade de sua arquitetura. A qualidade sugestiva dos espaços arquiteturais que propõe denota características semelhantes à "teatralidade polifônica" brechtiana observada por Jean-Pierre Sarrazac em A Invenção da Teatralidade. A literalidade desses espaços faz emergir nos habitantes – espectadores-participantes desses espaços - significados múltiplos, que pretendemos interpretar.

Palavra-Chave: Flávio de Carvalho; Arquitetura; Sugestibilidade; Tetralidade.

ABSTRACT: Defining Flávio de Carvalho's professional role is always a delicate task because there are jobs that we cannot frame as they are in a place of the 'between.' Perhaps the definition of 'expanded field', which Rosalind Krauss experienced in 1979, is a great definition for the activity of this trained engineer, surrealist and anthropophagous by self-designation. In this paper, we will analyze the uniqueness of his modernist ideas about housing. Flávio de Carvalho knew and shared the tendencies of architecture and urbanism of the new beginning of the 21st-century, but what makes his modernist architectural production unique is his interest in psychoanalysis and, from it, his affinity with surrealism and anthropophagy. In the analysis of Flávio's works, there is a word that is continuously repeated, presenting the particularity of Flavio's modernism: suggestibility. It will be from Flávio's definition of suggestibility that we will point out the theatricality of his architecture. The evocative quality of his architectural spaces denotes the similar characteristics of Brecht's 'polyphonic theatricality' observed by Jean-Pierre Sarrazac in *The Invention of Theatricality*. The literality of these spaces provokes in the inhabitants – *spectators-participants* - multiple meanings, as we intend to find out.

Keywords: Flávio de Carvalho; Architecture; Sugestibility; Theatricality

FLÁVIO DE CARVALHO: TEATRALIDADE, ARQUITETURA E SUGESTIBILIDADE

Carolina Lyra

Elaborar uma apresentação para Flávio de Carvalho a partir de seus ofícios seria negar atividades que estão no lugar do "entre", uma espécie de *campo expandido* como define Rosalind Krauss em 1979 para designar uma diluição das fronteiras entre a escultura e as outras artes. Flávio de Carvalho (1899 – 1973), durante sua vida buscou enxergar a literalidade das coisas resignificando objetos e ideias. Combateu com seus textos e experiências, tradições inflexíveis buscando demonstrar às massas o potencial de liberdade do homem e das coisas. Sob este desejo realizou duas de suas mais conhecidas "experiências da psicologia das massas": (1) a *Experiencia nº 2*, quando atravessa uma procissão de Corpus Christi com um boné na cabeça e na contramão dos fiéis e (2) o *New Look*, uma roupa elaborada por ele como uma planta arquitetônica que propunha ser a "roupa ideal do executo dos trópicos". Vestido com o seu *New Look*, Flávio passeou pelas ruas de São Paulo com sua saia e mangas bufantes. Essas duas experiências marcaram a biografia de Flávio que até hoje é lembrado por essas imagens que circularam por muitos jornais e revistas da época. Porém ao estudarmos as obras e pesquisas de Flávio encontramos um cientista que não poupou meios técnicos e artísticos para pôr em prática experimentos de reeducação da sensibilidade do homem. Gilberto Freire no prefácio de um dos livros de Flávio define sua personalidade: *Um grande lirismo ao lado do censo científico* (Carvalho, 2005, p.9). Em suma, o que Flávio buscava em suas performances, textos/manifestos, projetos arquitetônicos, no teatro ou até no cinema era reeducar o homem para uma vida livre não só de "tabus escolásticos" (Carvalho, 1930), mas também livre para elaborar significados próprios à partir da literalidade das coisas. Com esse objetivo Flávio construiu, fundamentado na psicanálise freudiana e na Antropofagia revelada como teoria por Oswald de Andrade, O *Homem do Século XX*, O *Homem Nu*, antropófago. O "personagem" *homem do século XX* não fora uma invenção de Flávio de Carvalho: compreender o *novo homem* e o "novo mundo" que se apresentava nas primeira décadas do século XX foi tarefa de outros arquitetos como Le Corbusier que tanto influenciou a arquitetura modernista brasileira. *A Carta de Atenas*, publicada por Le Corbusier em 1941, sumária as suas idéias expostas deste a década de 1920 sobre o "novo homem", sua habitação e o urbanismo. O *funcionalismo* lecorbusiano que o Brasil tão bem conhecia foi exaltado por Flávio em algumas publicações brasileiras e podemos facilmente reconhecê-las em suas propostas arquitetônicas. Mas o que particulariza a construção desse "personagem" na obra de Flávio é a subjetividade antropofágica reconhecida por ele no brasileiro, um "povo nascido fora do peso das tradições seculares" (Carvalho, 1930). Para ele, um homem mais próximo do *estado de natureza*, do primitivismo, relacionaria-se com as coisas do mundo de forma inabitual. Era essa percepção das coisas que Flávio parecia propor em

seu programa de reeducação: um olhar para a literalidade das coisas, sendo a literalidade um sentido primeiro da forma, o significante. Para este *homem nu*, Flávio pensou e projetou uma cidade e uma casa. Como vive o homem nu? Que espaço arquitetônico seria ideal ao homem "livre para elaborar seus próprios tabus" (Carvalho, 1930) e assim como dizia a Antropofagia assente na obra de Freud, transformá-los em totens promovendo um movimento continuo de transformação? Segundo Flávio de Carvalho, um espaço *sugestivo*.

O que chamamos até agora de "coisas", por não encontramos palavra que englobe tudo o que há, Flávio de Carvalho chamou de *ossos do mundo,* título de um de seus livros e onde a definição de sugestibilidade é mais nítida e exemplificada. Neste livro que nasceu com a proposta de ser um guia de viagens, o autor nos leva a utilizar o olhar científico para as "coisas", para os *ossos do mundo,* ao nos colocar na posição de viajantes estrangeiros, leigos dos signos de diversas imagens por ele apresentadas em seu passeio pelo mundo. Alheio ao significado, o estrangeiro percebe a literalidade, a essência das coisas por "não estarmos acostumados à visão diária" que nos impede de perceber o que ele tem de "sugestivo" (Carvalho, 2005). Ao longo do livro o autor elabora exemplificações para o seu conceito de sugestibilidade e nos permite compreendê-lo como a capacidade de suscitar significados múltiplos.

O homem nu, o homem do novo século, personagem teorizado por Flávio de Carvalho comunga, alicerçado pela psicanálise freudiana, o antropófago teorizado por Oswald de Andrade, e a ideia de "novo homem" que a arquitetura *funcionalista* buscava adequar. Dessa fusão, nasce um "personagem" cuja a habitação ultrapassa o limite da arquitetura ao sugerir uma participação na construção do significado da obra. Um significado flexível tanto quanto a característica canibal da antropofagia de estar em permanente devoração, o que em teoria seria a construção permanente da subjetividade. A sugestibilidade da arquitetura projetada por Flávio inspira uma participação do habitante na construção do sentido. Esta intenção nós veremos anos mais tarde surgir no *Minimalismo* que afirma a realidade concreta do objeto valorizando a subjetividade do espectador como agente dessa relação. Flávio de Carvalho em 1936 escreve na Revista Vanitas sobre a beleza da materialidade da arquitetura:

> A peça estrutural, mesmo quando em perfeito estado, além do seu funcionalismo possui característicos plásticos cujo valor o cálculo não cogita (...) Que valor é este numa ordem plástica e estética? A beleza da forma sem o conhecimento de sua significação. (CARVALHO, 1936)

Habita nesta relação fundamental entre a obra e o "*espectador-habitante-participante*" uma teatralidade que foi observada no objeto literal minimalista do artista Roberto Morris por Michael Fried em 1967.

> "Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is

> concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Whereas in previous art "what is to be had from the work is located strictly within, the experience of literalist art is of an object in a situation - one that, virtually by definition, includes the beholder. [...]" (Fried, 1967)

A conjunção entre o princípio da literalidade e o teatro foi explorado por Jean-Pierre Sarrazac em A invenção da Teatralidade. Segundo Sarrazac, "a literalidade torna-se via privilegiada para o aparecimento da teatralidade".

> "No fundo, o principio da literalidade mais não é do que um gigantesco efeito de distanciação (brechtiano) ou de inquietante estranheza (freudiana) em prol da qual a presença cênica dos objetos e dos seres, usada e banalizada ao longo de tantos séculos de representações, retoma inesperadamente o seu poder arcaico e enigmático. E essa exigência de literalidade (...) vem selar o pacto de um teatro novamente alicençado na teatralidade."

Assim, podemos concluir que a sugestibilidade da obra arquitetural de Flávio apresenta uma teatralidade que apesar de não ter teorizado em seus escritos, não seria difícil constatar pela transversalidade que caracteriza sua biografia. É importante ressaltar que essa teatralidade que hoje, depois de alguns anos de critica da arte, enxergamos na obra de Flávio de Carvalho confirma o ineditismo de sua obra até hoje pouco refletida.

REFERÊNCIAS

BORJA-Villel, Manuel J.; BLISTÉNE, Bernard; CHATEIGNÉ, Yann (Org.). **Um teatro sem teatro.** Catálogo da exposição. Museu Coleção Berardo, 2007.

CARVALHO, Flávio. **Uma tese curiosa:** a cidade do homem. Diário da Noite, 1º Jul. 1930.

CARVALHO, Flávio. **Os ossos do mundo.** 2ª edição. São Paulo: Antiqua, 2005.

CARVALHO, Flávio. **A casa do homem do século XX**. *Diário de São Paulo*, 27 Fev. 1938.

CARVALHO, Flávio. **Le Corbusier:** o notável revolucionário da arquitetura. Diário Nacional, 21 Nov, 1929. LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. Tradução: Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC:EDUSP, 1993

FREID, Michael. **Art and Objecthood:** essays and reviews. The University of Chicago press, 1967.

LEVI, Rino. O que há na arquitetura. In: **Revista anual do salão de maio**. São Paulo. 1939.

LIMA, Evelyn F. W.. **Semeando a nova semente ou quando a Arquitetura aprendeu a caminhar, AU**. Arquitetura e Urbanismo, v. 14, São Paulo, 1987, p. 30-37.

LIMA, Evelyn F.W. **Das vanguardas à tradição:** arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.172

São Paulo tem dezessete casas verdadeiramente próprias para gente morar. **Revista Problemas** nº 8, 26 Abr, 1938. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo. Consultado em Jul. 2018

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Invenção da Teatralidade:**seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis. Tradução:Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009

OLIVEIRA, Beatriz Magno Alves de. **UMA INTRODUÇÃO SOBRE O TEATRO DE GEORG FUCHS**. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Vanessa Teixeira de Oliveira; CAPES; beatriz.magno@gmail.com

RESUMO: O presente artigo busca introduzir e contextualizar as propostas cênicas apresentadas pelo diretor, dramaturgo e teórico do teatro alemão Georg Fuchs (1868-1949) nos primeiros anos do século XX. Foi por meio do estudo do livro Do teatro [1913](2012) de Vsevolod Meierhold (1874-1940) que o nome de Fuchs me surgiu pela primeira vez, dessa maneira, refaço brevemente o caminho que me levou ao seu teatro, relacionando-o com outros artistas do período, tais como Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928). Além disso, busco apontar as principais questões trabalhadas por Fuchs em seus livros O teatro do futuro (Die Schaubühne der Zukunft - 1905) e A revolução do teatro (Die Revolution des theaters - 1909): suas propostas para uma nova arquitetura teatral, seu teatro como festa, sua tentativa de aproximação entre palco e plateia, sua tentativa de reteatralização do teatro por meio do mito e do ritual. Fez-se necessário também apresentar o contexto histórico no qual Fuchs viveu e trabalhou na cidade de Munique e as relações que travou com outros artistas e teorias que contribuíram para o embasamento e construção de suas ideias.

Palavras-Chave: Georg Fuchs; Teatro Alemão; Revolução no Teatro; Teatro do Futuro; Início do Século XX.

ABSTRACT: The present article aims to introduce and contextualize the scenic proposals presented by the director, playwright and theoretician of the German theater Georg Fuchs (1868-1949) in the early years of the twentieth century. It was through the study of Vsevolod Meierhold's (1874-1940) book *On the Theater* [1913] (2012) that the name of Fuchs first appeared to me, so I briefly restate the path that led me to his theater, with other artists of the period, such as Gordon Craig (1872-1966) and Adolphe Appia (1862-1928). In addition, I seek to point out the main issues raised by Fuchs in his books *The Theater of the Future (Die Schaubühne der Zukunft - 1905)* and *The Revolution in the Theater (Die Revolution des theaters - 1909)*: his proposals for a new theatrical architecture, as a party, his attempt to approach the stage and audience, his attempt to re-teatralize the theater through myth and ritual. It was also necessary to present the historical context in which Fuchs lived and worked in the city of Munich and the relations he had with other artists and theories that contributed to the foundation and construction of his ideas.

Keywords: Georg Fuchs; German Theater; Revolution in Theater; Theater of the Future; Early Twentieth Century.

UMA INTRODUÇÃO SOBRE O TEATRO DE GEORG FUCHS

Beatriz Magno Alves de Oliveira

O COMEÇO DE TUDO

Durante minha graduação em Artes Cênicas, no contexto de iniciação científica, foram pesquisadas as propostas cênicas simbolistas do ator e diretor de teatro russo Vsevolod Meierhold (1874-1940). Nesse período, li seu único livro publicado em vida o *Do Teatro (2012)* no qual ele afirma seu contato com outros importantes teóricos de teatro de sua época, dentre eles o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), o suíço Adolphe Appia (1862-1928) e o alemão Johann Georg Peter Fuchs (1868-1949), além de mencionar também sua leitura da obra de Richard Wagner (1813-1883). A partir desse momento, foram refeitas as leituras referenciadas por Meierhold e analisadas comparativamente as concepções de teatro para esses artistas, houve o contato com os livros *Da arte do teatro (1964)* de Craig , *A obra de arte viva (1963)* de Appia e *A obra de arte do futuro (2003)* e *A arte e a revolução (1990)* de Wagner. Contudo, surpreendentemente, não foram encontrados em língua portuguesa nenhum dos dois livro citados por Meierhold de Georg Fuchs: *Die Schaubühne der Zukunft* (O teatro do futuro) de 1905 e *Die revolution des theaters* (A revolução do teatro) de 1909.

Buscando por mais referências sobre Fuchs em português não foram encontrados mais do que alguns parágrafos em livros sobre teoria do teatro ou sobre Meierhold. Dentre eles posso citar o *Teorias do teatro (1997)* do pesquisador norte americano Marvin Carlson e ainda nas publicações francesas *Vsévolod Meierhold ou A invenção da encenação (2011)* de Gérard Abensour e, ainda, *Meierhold (2013)* e *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda (2013)* de Béatrice Picon-Vallin. Em um dos artigos publicados nesse segundo livro, Picon-Vallin lamenta, em nota, a ausência de conhecimento na França da importância de Fuchs para a história do teatro europeu, pois seus textos nunca foram traduzidos para esse idioma. Mesmo em inglês, apenas o seu livro *A revolução do teatro* (*The revolution of the theatre* - 1959) foi traduzido em uma versão condensada e adaptada.

A curiosidade e a necessidade de trazer o teatro proposto por Fuchs para o debate acerca das transformações cênicas do início do século XX foram as motivações para a realização da presente pesquisa. Dessa maneira, se fez necessário olhar para os escritos originais de Fuchs e tecer relações entre as suas propostas de transformação do teatro e as de outros artistas do período. Além disso, é fundamental perceber a presença dos autores que foram referência para Fuchs.

Os aspectos mais relevantes da obra teórica de Fuchs são: a crítica ao *teatro-estereoscópico* dos naturalistas que tendia para uma minuciosidade realista de imitação da natureza; o conceito de *cena-relevo* que busca uma maior aproximação do ator com o público e a importância da luz como fator desenvolvedor do cenário (CARLSON, 1997, p. 310); a importância dada às condições materiais do espetáculo e a arte como uma maneira de tomada de consciência da sociedade por meio da catarse (ABENSOUR, 2011, p. 137):

> O objetivo [do palco relevo] é a experiência dramática. Isso não acontece no palco, mas na mente do espectador, sob os efeitos dos estímulos rítmicos que recebe do palco através dos sentidos - olhos e ouvidos. O palco deve, portanto, ser projetado de modo que essas impressões visuais e acústicas sejam transmitidas de maneira ininterrupta e sem perturbações aos sentidos do espectador e, através disso, à sua alma da maneira mais forte possível[1] (FUCHS, 1909, p.95, tradução da autora).

Há ainda o seu entendimento do evento teatral como uma grande festa, tendo como inspiração os antigos rituais religiosos. Para ele é preciso pensar o teatro como um lugar de encontro da sociedade, onde a comunidade possa se reconhecer entre os seus semelhantes (FUCHS, 1909, p.55). O teatro do futuro de Fuchs tem por objetivo criar um centro comum ao povo que os faça perceber sua união interior (FUCHS, 1905, p.7).

Será necessário também pensar o contexto histórico no qual suas propostas para o teatro foram formuladas, em uma Munique que estava perdendo o seu prestígio cultural para a capital Berlim; em um momento bem próximo do início da primeira grande guerra; ainda em um contexto de tentativa de afirmação de uma unidade nacional, como afirma Lacoue-Labarthe e Nancy: "a Alemanha como mito não realizado no século XX, não é mais o problema na língua que foi até o século XVIII, mas um problema de unidade material, territorial e estatal" (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2002, p.56). É importante compreender o trabalho de Fuchs sem desvinculá-lo do seu caráter político e social, compreender o período e o contexto em que estava inserido o autor, bem como seus ideais políticos por detrás das transformações cênicas. Um dos aspectos mais relevantes da proposta teatral de Fuchs é com relação a recepção da platéia e a função social do teatro, para ele essas duas questões estão extremamente interconectadas.

GEORG FUCHS: UMA TRAJETÓRIA

Georg Fuchs nasceu em 1868 na cidade de Beerfelden no estado de Hessen na Alemanha, região majoritariamente agrícola e conservadora. Fuchs foi o filho mais velho de um pastor

1 Der Zweck ist das dramatische Erlebnis. Dieses ereignet sich nicht auf der Bühne, sondern in der Seele des Zuschauers unter dem Eindrucke der rhythmischen Reizwirkungen, welche die Seele des Zuschauers durch Vermittlung der Sinne, des Auges und des Ohres, von den rhythmischen Geschehnissen auf der Bühne empfängt. Die Bühne muß demnach so gestaltet werden, daß diese optischen und akustischen Eindrucksfolgen so stark, so ungebrochen und ungestört den Sinnen des Zuschauers und durch diese seiner Seele übermittelt werden, als nur irgend möglich ist.

luterano ortodoxo. Estudou teologia e literatura germânica nas universidades de Leipzig e Giessen. Posteriormente, se mudou para a cidade de Munique, capital do estado da Baviera, para se tornar jornalista e crítico de arte. Como jornalista, escreveu positivamente sobre o movimento de Secessão de Munique (1892)[2], o movimento simbolista de Stefan George (1889)[3] e ainda sobre o movimento Jugendstil (1896)[4]. Seus escritos jornalísticos chamaram a atenção do Grã Duque de Hessen que o convidou a fazer parte da nova Colônia de Artistas, na capital do estado, Darmstadt. Junto com seu amigo Peter Behrens (1868-1940) se mudou para Darmstadt em 1899 e começou a desenvolver sua teoria para um teatro alinhado com os preceitos formalistas e decorativos do Jugendstil. Durante esse período os dois trabalharam juntos para pensar um novo teatro, Behrens escreveu o artigo *Das Feste des Lebens und der Kunst* (A Festa da Vida e da Arte) em 1900, no qual concebe um teatro que deveria ser um templo da beleza e no qual seria celebrada a diversidade das artes. Para isso, esse teatro precisaria ser diferente, seria necessário o palco relevo. Behrens projetou uma arquitetura teatral inovadora, a qual continha o palco relevo e buscava uma ideia de integração entre palco e plateia. O edifício teatral seria circular, com uma plateia em semicírculo e o palco conteria amplos degraus que os ligaria a platéia. O teto seria uma grande cúpula de vidro a qual a luz do sol poderia atravessar e iluminar o palco relevo. O Grã Duque de Hessen não gostou do projeto inovador de Behrens e se recusou a financiar a construção do teatro. Ainda em Darmstadt, no contexto da abertura da Colônia de Artistas, Fuchs e Behrens apresentaram a peça curta *O sinal* (*Das Zeichen*) do próprio Fuchs. Devido a fria recepção de sua peça e a negativa à construção do teatro de Behrens, em 1904 Fuchs retorna a Munique e se dedica ao desenvolvimento de um novo teatro. Ele propõe uma reforma no teatro em diferentes aspectos: arquitetura, palco, atuação e dramaturgia. Para isso, sintetiza noções derivadas dos escritos de Wagner, Friedrich Nietzsche (1844-1900), Stefan George, Peter Behrens, do movimento *Jugendsti*l e do direito político da época. Em 1904, o arquiteto Max Littmann (1862-1931) se oferece para projetar o teatro proposto por Fuchs. Littmann propõe um teatro menos inovador do que o de Behrens, ele incorpora também o palco relevo e os amplos degraus que ligam o palco à plateia, contudo, não mantém a forma circular do prédio. A platéia, em três níveis, tem o formato de um anfiteatro e pode acomodar a proposta de Fuchs de um teatro para uma multidão, com 1500 lugares. As principais críticas às arquiteturas teatrais convencionais eram ao auditório em formato de ferradura com seus camarotes e frisas, pois para ele não poderia haver nenhum tipo de hierarquização da platéia; e o perspectivismo no palco, que fazia com que o palco

2 O Movimento de Secessão foi uma revolta contra o tradicional salão de artes, no qual artistas da academia expunham e vendiam seus trabalhos. Esse movimento buscava novas diretrizes para as artes e teve como um dos membros fundadores o arquiteto e designer Peter Behrens.

3 O movimento simbolista na poesia liderado por Stefan George (1868-1933) possuía forte influência do simbolismo francês de Mallarmé, ele defendia que os poetas eram os únicos capazes de desvendar as verdades espirituais da alma humana e do mundo.

4 O movimento estilístico do Jugendstil também conhecido como arte decorativa influenciou principalmente a arquitetura e o design do final do século XIX e início do XX.

aparentasse ter uma profundidade que não existia na realidade.

O Teatro dos Artistas de Munique (*Münchener Künstlertheater*) foi construído no contexto de uma exposição que celebrava o aniversário de 750 anos da cidade de Munique, a *Ausstellung München 1908.* Nesse período, a cidade de Berlim estava começando a se sobressair internacionalmente como o centro artístico e cultural da Alemanha, papel esse desempenhado até então por Munique. Dessa maneira, as lideranças da cidade planejaram essa grande exposição para mostrar à Europa que a vida cultural da cidade não está em decadência e, assim, não perder o público internacional que era de grande importância econômica para a cidade. Fuchs e Littmann ficaram responsáveis pelo projeto do Teatro dos Artistas, contudo, a aristocracia e a burguesia que financiaram o projeto se certificaram de que a revolução do teatro ocorreria dentro dos limites desejados. Com os recursos limitados, o teatro que seria para 1500 pessoas foi construído para um público de 642 espectadores; e ainda, a côrte da cidade exigiu a construção de camarotes nos fundos da plateia, assim, a ideia de Fuchs de uma platéia igualitária se perdeu; outro problema foram os altos preços dos ingressos que não permitiram que o povo de fato ocupasse o teatro.

O teatro estreou com a encenação da primeira versão da peça *Fausto* de Goethe, com direção de Fuchs e cenografia de Fritz Erler. Ainda segundo Jelavich, a única cena na qual Fuchs consegue colocar em prática suas ideias de discurso e gestos rítmicos é na cena inicial: "Prólogo no céu". A peça como um todo não foi um grande sucesso e após sua temporada Fuchs foi afastado da função de diretor do teatro. Função essa dada ao encenador que naquele período estava fazendo sucesso em Berlim, Max Reinhardt (1873-1943).

A experiência teatral de Fuchs teve maior repercussão internacional do que dentro da própria Alemanha, seus livros sobre teatro circularam pela Europa, e tiveram grande importância para diretores de teatro na Rússia e na França.

REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Gérard. **Vsévolod Meierhold ou A invenção da encenação.** Tradução J. Guinsburg... et AL. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

FUCHS, Georg. **Die Schaubühne der Zukunft**. Berlin: Schuster & Loeffler, 1905.

FUCHS, Georg. **Die Revolution des theaters:** ergebnisse aus dem Münchener künstler-theater. München und Leipzig: Georg Müller, 1909.

JELAVICH, Peter. **Munich and Theatrical Modernism:** Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1996.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista seguido de O espírito do nacional-socialismo e o seu destino**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MEIERHOLD, Vsévolod. **Do teatro.** Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold.** Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.** Organização Fatima Saadi; tradução Claúdia Fares, Daise Vaudois e Fátima Saadi. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

MÜLLER, Liége. **RELEVÂNCIA DO PROGRAMA OBJECTIVE DRAMA PARA JERZY GROTOWSKI NA SUA TRAJETÓRIA DE TRABALHO**. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; CAPES; muller.liege@gmail.com

RESUMO: Esta comunicação procura explicar o programa *Objective Drama,* criado por Jerzy Grotowski na Universidade da Califórnia, em Irvine, e a sua relevância dentro da trajetória de trabalho do artista. O *Objective Drama* nasceu da necessidade de Grotowski investigar a fundo algumas técnicas tradicionais de rituais – e sua possível objetividade – sendo necessário, para isso, um trabalho mais demorado e artesanalmente competente na execução destas ações. Grotowski, nesse período, também criou um exercício novo, chamado *Mystery Play,* que consistia na criação de uma estrutura com ações individuais a partir de uma música ligada às memórias pessoais da infância. No programa *Objective Drama*, Grotowski percebeu que tanto no trabalho com os rituais tradicionais do Vodu haitiano, quanto no exercício *Mystery Play,* era necessário precisão e disciplina profissional para que o trabalho pudesse afetar os processos energéticos e de percepção do ator - em relação aos aspectos do corpo, da voz e do jogo – evidenciando a importância da artesania em relação ao trabalho sobre si.

Palavras-Chave: Jerzy Grotowski; Programa Objective Drama; Rituais Tradicionais; Mystery Play; Trabalho do ator sobre si.

ABSTRACT: This communication seeks to explain the Objective Drama program created by Jerzy Grotowski at the University of California in Irvine and its relevance within the artist's work trajectory. The Objective Drama was born of the need of Grotowski investigate thoroughly some traditional techniques of rituals - and their possible objectivity - being necessary, for this reason, a job more time-consuming and handmade in the execution of these actions. Grotowski, in this period, also created a new exercise called Mystery Play, which consisted in the creation of a structure with individual actions from a song linked to the personal memories of childhood. In the Objective Drama program, Grotowski realized that both at work with the traditional rituals of Haitian Voodoo, as in the Mystery Play exercise, it was necessary precision and professional discipline so that the work could affect the energetic processes and perception of the actor – in relation to the aspects of the body, the voice and the game - evidencing the importance of crafts in relation to the work on itself.

Keywords: Jerzy Grotowski; Program Obective Drama; Traditional rituals; Mystery Play; The Actor's work on himself.

RELEVÂNCIA DO PROGRAMA OBJECTIVE DRAMA PARA JERZY GROTOWSKI NA SUA TRAJETÓRIA DE TRABALHO

Liége Müller

O termo Objective Drama foi criado por Grotowski para descrever os elementos performativos dos rituais que têm um impacto preciso e objetivo nos participantes para além do contexto simbólico e religioso onde estão inseridos. O trabalho investigativo para verificar esse possível efeito dos elementos performativos de rituais nos participantes ocorreu na Universidade da Califórnia em Irvine, onde foi criado o projeto que recebeu o nome de Programa de Pesquisa Focada em Objective Drama.

Grotowski, no programa Objective Drama, identificou uma pequena pista de um ponto que se tornou o principal alvo dentro da sua pesquisa posterior, na fase Arte como Veículo, a questão da "verticalidade", bem como escolheu os principais instrumentos que utilizaria no trabalho: os cantos afrocaribenhos (principalmente os do Vodu haitiano). O sentido de "verticalidade", para Grotowski, se refere "a passar de um nível supostamente grosseiro – num certo sentido, poderíamos dizer "nível cotidiano" - para um nível de energia mais sutil ou, até mesmo, que busca uma conexão mais elevada" (2012 [1993], p. 140).

Nas fases que antecediam o Objective Drama, no Parateatro e no Teatro das Fontes, o trabalho se concentrava, segundo Grotowski, somente no plano "horizontal", ligado às "forças vitais, principalmente corporais e instintivas". Já na fase Arte como Veículo, de acordo com o artista, "o trabalho procura passar, conscientemente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais, e essa passagem se tornou o objeto principal: a 'verticalidade'" (2012 [1993], p.136). Pensando, assim, poder-se-ia desenvolver a hipótese de que Grotowski começou a pensar na questão da "verticalidade" já no trabalho com as canções tradicionais do Vodu haitiano e no exercício Mystery Play. Grotowski, no seu texto Tu es le fils de quelqu'un, explica que o Mystery Play é uma espécie de etnodrama individual que tem como ponto de partida "uma velha canção ligada à tradição etno-familiar da pessoa em questão. Começa-se a trabalhar com essa música como se, nela, estivesse codificada em potencialidade (movimento, ação, ritmo ...) uma totalidade[1]" (GROTOWSKI, 1997 [1989], p. 302. Tradução nossa). François Kahn, colaborador de Grotowski no Parateatro e Teatro das Fontes, no seu livro Le Jardim. Récits et réflexions sur le travail para-théatral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985, dedica um capítulo à um workshop de dois meses que ele participou na Itália, em 1985, na época do programa Objective Drama. Kahn explica que, no exercício Mystery Play, Grotowski fez uma

1 (...) an old song linked to the ethno-familial tradition of the person in question. One begins to work with this song as if, in it, were codified in potentiality (movement, action, rhythm...) a totality. It's like an ethnodrama in the collective traditional sense, but here, it is one person who performs, with one song and alone.

analogia comparando o Vale do Silício e uma catedral com o trabalho horizontal e vertical, respectivamente. Essa questão também é desenvolvida por Grotowski no seu texto Tu es le fils de quelqu'un: "O Vale do Silício, o grande complexo eletrônico americano; existem construções ao lado de outras construções; o complexo desenvolveu-se horizontalmente e no final tornou-se ingovernável[2]", diferente das construções verticais, como as "catedrais, que sempre têm uma pedra angular. É exatamente a linha de prumo que determina o valor[3](GROTOWSKI, 1997 [1989], p. 302. Tradução nossa).

Posteriormente, na continuação do exercício mystery play, Grotowski retoma a questão do trabalho vertical e horizontal, dizendo que o problema que surge no trabalho vertical "é que passamos por fases de infertilidade. Na verdade, é constantemente a alternância de fases férteis e fases estéreis. [...] Mas é somente através dessa fase estéril que podemos encontrar algo vivo[4]", e somente "quando dominamos o trabalho tecnicamente, temos que voltar às primeiras associações que motivaram o trabalho[5]" (KAHN, 2016, p. 82. Tradução nossa). Assim, uma abordagem concentrada no rigor, na precisão e nos detalhes para a execução dos elementos performativos dos rituais, entrecruzada com as descobertas feitas no exercício Mystery Play, foi iniciada no programa Objective Drama e continuou sendo uma questão primordial na fase da Arte como Veículo.

Acredito que a questão da "verticalidade", apresentada posteriormente por Grotowski na fase Arte como Veículo, poderia ter uma relação direta com essa busca por instrumentos objetivos realizada no programa Objective Drama. Pois, conforme vimos, o entendimento sobre o "impacto objetivo" nas técnicas de rituais estaria associada a uma abordagem angular que ultrapassa as forças vitais do ser humano, alcançando a sua totalidade. No terceiro ano do programa Objective Drama, com o grupo Performance Team[6], Grotowski identificou que através da competência artesanal era possível o domínio de alguns elementos performativos dos rituais. Com isso, pressuponho que Grotowski intuía que a questão da "verticalidade" poderia se tornar um elemento essencial do trabalho, mas para isso era necessário muita concentração em relação aos detalhes, a precisão e ao rigor na execução e repetição da estrutura artística. Grotowski utilizou a metáfora de uma escada para explicar a relação entre a "verticalidade" e a competência artesanal, onde os degraus dessa escada vertical "deve ser elaborada com sólida perícia profissional, não são apenas os cantos da tradição e o modo em que trabalhamos sobre eles, são também o texto com a palavra viva, as formas do movimento, a lógica das ações menores" (2012 [1993], p. 144). Inclusive, encontramos uma correlação entre esses

2 Silicon Valley, the big American electronic complex; there are constructions alongside other constructions; the complex developed itself flatwise and in the end became ungovernable.

3 (…) cathedrals, that always have a keystone. It is exactly the plumb line that determines the value.

4 (...) comme quand on creuse un puits, c'est qu'on passe par des phases de stérilité. C'est en fait constamment l'alternance de phases fertiles et de phases stériles. […] Mais c'est seulement en traversant cette phase stérile que l'on peut retrouver quelque chose de vivant.

5 (...) quand on domine techniquement le travail, il faut retourner aux premières associations qui ont motivé le travail.

6 Performance Team foi o grupo de artistas criado no último ano do Objective Drama.

instrumentos que impactam de forma objetiva o atuante e a explicação de Grotowski sobre a objetividade do ritual na "Arte como Veículo" (2012 [1993], p. 137). Ainda que no programa Objective Drama o propósito fosse investigar determinados rituais, Grotowski, no terceiro ano, permaneceu trabalhando somente com os rituais tradicionais do Vodu haitiano, o que me leva a crer que o artista escolheu essas canções, entre outras coisas, porque "os cantos rituais da tradição antiga dão uma suporte para a construção dos degraus dessa escada vertical" (2012 [1993], p. 141).

A pesquisa com essas práticas rituais estava embasada na busca por técnicas que fossem "orgânicas", como Grotowski explicou, posteriormente, "que se caracterizam no comportamento humano pela fluidez, pela organicidade, pelo fluxo contínuo dos impulsos[7]" (GROTOWSKI, 1995, p. 15).

Para complementarmos a explicação sobre o Objective Drama, talvez seja necessário explicarmos que a pesquisa com as técnicas de rituais foi iniciada por Grotowski na fase anterior, no Teatro das Fontes (1976 – 1982). Apesar de Grotowski considerar o programa Objective Drama como um trabalho desvinculado do Teatro das Fontes, havia uma ligação muito forte entre as duas pesquisas. Essa conexão se dava justamente porque as técnicas encontradas no Teatro das Fontes foram investigadas no programa, inclusive vários parceiros de Grotowski dessa época trabalharam novamente com o artista em Irvine. Entre esses colaboradores, podemos citar: os praticantes tradicionais Maud Robart e Jean Claude Gourate, da comunidade artística Saint-Soleil do Haiti, o budista japonês Chiyomaro Shimoda, Jairo Cuesta que trabalhou como técnico especialista, Magda Zlotowska que colaborou no programa por um período breve e Pablo Jimenez que participou no último ano como membro do Performance Team.

No período do Teatro das Fontes, Grotowski realizou expedições com a sua equipe para o Haiti, Índia, México, Nigéria e Polônia Oriental para encontrar técnicas tradicionais que atuassem sobre os níveis de energia e ampliação da percepção, pesquisando culturas que ainda possuíam técnicas que guardassem as fontes dos comportamentos humanos elementares em termos energéticos e de ampliação das qualidades de percepção. Algumas das técnicas tradicionais de rituais encontradas por Grotowski pareciam ser potentes, já outras eram muito difíceis de serem apreendidas pelos ocidentais. Como no caso de uma técnica pertencente ao povo do deserto do Kalahari que consistia na execução de uma dança extremamente precisa e que produzia uma "fervura da energia". Grotowski explicou que não utilizou essa técnica como instrumento de trabalho porque além de ser uma dança muito complicada e extensa na questão do tempo de execução, também "está muito ligada à estrutura mental das pessoas do Kalahari, [...] para os ocidentais, seria quase impossível manter tanto tempo sem perder o equilíbrio psicológico[8]" (GROTOWSKI, 1997 [1989]), p. 298. Tradução nossa).

Com essa investigação Grotowski percebeu que algumas técnicas de rituais eram

7 Tradução realizada por Laila Garin exclusivamente para fins didáticos.

8 (...) is too much linked to the mind structure of the Kalahari people, […] for Westerners it would be almost impossible to keep going so long a time without losing psychological equilibrium.

extremamente complicadas - tecnicamente e psiquicamente - para aprender, enquanto outras poderiam ser dominadas e executadas pelos artistas. Conforme Motta Lima explica, o trabalho do artista estava direcionado para "uma investigação transcultural na busca de técnicas eficazes – simples, dramáticas e orgânicas – de trabalho sobre si" (MOTTA LIMA, 2013, p. 231). As técnicas simples não precisavam "pelo grau de dificuldade de execução – terem sido aprendidas desde criança, e que, mais do que isso, fossem afeitas à psique e a mind structure dos Ocidentais" (MOTTA LIMA, 2013, p. 228). No caso das técnicas dramáticas, "o organismo estaria em movimento, em ação, em inter-relação, em contato com o mundo exterior, com os outros seres humanos e com a natureza" (MOTTA LIMA, 2013, p. 228). Grotowski dizia que as técnicas orgânicas "se caracterizam no comportamento humano pela fluidez, pela organicidade, pelo fluxo contínuo dos impulsos[9]" (GROTOWSKI, 1995, p.15). Na tradição do vodu hatiano, Grotowski encontrou os cantos afro-caribenhos que fazem parte das técnicas simples, dramáticas e orgânicas: "São instrumentos para um tipo de investigação – sobre a verticalidade" (MOTTA LIMA, 2013, p.230). Contudo, para o domínio dessas técnicas rituais era necessário a mesma competência artesanal do ofício performativo do teatro porque a eficácia da ação dependia também de sua realização correta e precisa. O programa Objective Drama foi criado, assim, com o propósito de desmembrar e analisar os elementos performativos dos rituais para descobrir o que permitiria uma eficácia nos processos energéticos e de percepção - em relação aos aspectos do corpo, da voz e do jogo - ainda que afastados dos rituais e das crenças que os constituíam.

9 Tradução realizada por Laila Garin exclusivamente para fins didáticos.

REFERÊNCIAS

GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le fils de quelqu'un. [1989]. In: WOLFORD, Lisa. (org); SCHECHNER, Richard. (org). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. [1993]. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Projet d'enseignement et de recherches:** Anthropologie Théâtrale. Projeto apresentado para candidatura de Grotowski ao Collège de France. Arquivo de Mario Biagini. Cedido à pesquisadora Tatiana Motta Lima, 1995.

KAHN, François. **Le Jardim.** Récits et réflexions sur le travail para-théatral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985. Torino: Accademia University Press, 2016.

MOTTA LIMA, Tatiana. Trabalho sobre si em Grotowski e no Workcenter: novas formas de subjetividade, novos corpos. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva e KEISERMAN, Nara (org). **O Corpo cênico:** entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013.

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski Traza Los Caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). In **Revista Máscara.** Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade de México, ano 3, n. 11-12, 1993.

WOLFORD, Lisa. Subjective Reflections on Objective Work: Grotowski in Irvine. In: **TDR. The Drama Review**. New York: The MIT Press, v.35, n.1, p. 165-180, 1991.

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

MESA | DRAMATURGIAS

MEDIAÇÃO | ANA BULHÕES

DA LITERATURA AO TEATRO: UM EXERCÍCIO DE ADAPTAÇÃO
A PARTIR DO ROMANCE UM COPO DE CÓLERA
LUÍSA PINHEIRO

NARRATIVA E MEMÓRIA: AS CICATRIZES DA ODISSEIA 116
CLEILSON QUEIROZ LOPES

ATRAVÉS DO ESPELHO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA
DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO
CARIN LOURO

CARTOGRAFIAS DE SANGUE:
REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL EM DOIS ATOS
RAPHAEL CARON CASSOU

O OUTRO OLHAR DE SPALDING GRAY: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
ENCENAÇÃO DE RUMSTICK ROAD, DO THE WOOSTER GROUP
MARÍLIA GUIMARÃES MARTINS

PINHEIRO, Luisa. **DA LITERATURA AO TEATRO: UM EXERCÍCIO DE ADAPTAÇÃO A PARTIR DO ROMANCE UM COPO DE CÓLERA**; PGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Andrés Gardel; CNPQ; lu_pinheiro100@hotmail.com

RESUMO: Esta comunicação discute a temática da adaptação de obras literárias para outros meios, especialmente o teatral. Inicialmente, é feita uma revisão da literatura principal sobre o tema, na busca por entender a questão da adaptação e a relação histórica entre texto e encenação, culminando com uma investigação acerca dos processos colaborativos levados a cabo na década de 90. Para a realização da parte prática do trabalho é utilizado o romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, com o desenvolvimento de uma adaptação teatral do romance, realizada de maneira concomitante ao processo de ensaios. Os resultados dessa pesquisa comprovam que é possível estabelecer níveis de autoria e criação dentro de um processo de adaptação e que a prática artística pode ampliar horizontes de investigação alargando conceitos pré-existentes.

Palavras-Chave: Adaptação; Teatro; Dramaturgia.

ABSTRACT: This thesis investigates the adaptation of literary works into other media, especially theater. First, the thesis reviews the most important research on the topic, in order to understand the issue of adaptation and the historical relation between text and acting, culminating in an investigation about the collaborative processes that took place in the 1990s. In order to fulfill the practical demands of this work, the thesis use the novel "A Cup of Cholera", adapting to theater the aforementioned novel, which happens simultaneously to the development of the rehearsals. The result of this process is an analytical record of creative dynamics and the play itself, which conclude the thesis. This research proves that it is possible to act as author and creator within a process of adaptation and that art is capable of broadening the horizons of investigation by enlarging pre-existing concepts.

Keywords: Adaptation; Theater; Dramaturgy.

DA LITERATURA AO TEATRO:
UM EXERCÍCIO DE ADAPTAÇÃO A PARTIR DO ROMANCE UM COPO DE CÓLERA

Luisa Pinheiro

INTRODUÇÃO

A questão da adaptação de obras narrativas é ampla e suscita diversas interpretações e possibilidades. Seja através de mudanças de meios – do livro para o teatro, da ópera para o cinema etc -, ou ainda pela necessidade de adequação a novas épocas ou a outros contextos culturais, diversas histórias são contadas e recontadas inúmeras vezes ao longo do tempo.

Apesar desse grande apelo, a bibliografia sobre o tema ainda é bastante escassa, já que a abordagem corrente tende a criar uma relação de primazia na comparação entre as obras, como se o texto-fonte fosse imbuído de valores singulares únicos a serem capturados e adequados para o novo meio. Novas reflexões têm encontrado espaço principalmente em estudos acadêmicos, que começam a desenvolver outras teorias da adaptação na tentativa de transcender o discurso da fidelidade à obra original, apontando para uma dinâmica dialógica entre as obras, que deixam de ter, então, uma relação hierárquica.

Os conceitos e instrumentais implicados no processo de tradução, inclusive, são utilizados por algumas teorias para elucidar problemas pelos quais diversas formas artísticas passam ao enfrentar uma mudança de meio. Nesse caso, a adaptação seria uma transposição ou *tradução intersemiótica*, conceito cunhado por Bense e sistematizado teoricamente por Júlio Plaza, que será analisado ao longo deste trabalho. Haroldo de Campos e sua *teoria da transcriação*, bem como Linda Hutcheon e sua *teoria da adaptação*, igualmente fornecem grandes pistas sobre como uma transposição dessa natureza pode ser realizada a partir de práticas crítico-criativas.

Ainda que o texto teatral possa ser lido como literatura, sua destinação à cena exige processos de *transcodificação* e inserção em um contexto semiótico específico. Além disso, a nova lida com a dramaturgia inaugurada pelo teatro contemporâneo abre diversas possibilidades no fazer teatral, inclusive que uma encenação prescinda do texto. Dentro desse contexto, à figura do dramaturgo são exigidas novas habilidades e formas de trabalho, incluindo uma criação processual em conjunto com o período de ensaios.

Utilizando o livro *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, a busca deste trabalho teórico/prático foi por testar empiricamente conceitos e práticas estudados ao longo da análise teórica. Abordando temas ainda hoje muito relevantes, como o machismo e o acesso à instrução, a investigação da obra e a tentativa de estabelecer uma leitura cênica para ela possibilitou pensar

um novo olhar acerca da articulação entre teoria e prática dentro do trabalho artístico.

Nesse sentido, a pesquisa tencionou desenvolver, tal qual designa Bonfitto, uma "teoria da prática" (BONFITTO, 2013, p.XX). A partir do exame de uma prática artística vivida em primeira pessoa, procurei elaborar conceitos não determinados exclusivamente por uma aplicação imediata de teorias já existentes, mas que emergiram, se reconfigurando pela experiência direta. Por meio de um exame analítico que priorizou a experimentação, o presente trabalho tentou evitar o exame da prática como ilustração de pressupostos teóricos para encará-la como fonte de (re) elaborações e interrelações conceituais.

A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

Por muito tempo as teorias da adaptação existentes e também a crítica literária partiram da necessidade de fidelidade com a obra precedente, seguindo a lógica de que quanto mais fiel ao *original* melhor a adaptação, supondo que os adaptadores desejassem apenas reproduzir em outro meio o texto adaptado.

Na contramão do discurso corrente, alguns autores desafiaram a noção de autoridade e prioridade da obra adaptada, afirmando que as diversas versões existem lateralmente e não verticalmente. Benjamin inclusive chega a afirmar que o ato de "contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo" (BENJAMIM, 1993, p.204), reforçando a ideia de que a repetição criativa e/ ou adaptação sempre foi central para a imaginação humana.

O conceito de adaptação muitas vezes se aproxima do de tradução. Em vários casos as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro. A *Teoria da Transcriação*, de Haroldo de Campos, inclusive, elucida diversas questões tocantes às adaptações, ainda que seu foco recaia especialmente sobre as traduções poéticas. Segundo o autor, "admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos" (CAMPOS, 2010, p. 34).

Adaptação não pode, então, ser simplesmente uma reprodução. É necessário que, nesta operação de releitura, a obra precedente seja tida como uma matéria prima passível de transformação em algo que dialogue com o presente, realizando um processo de apropriação e (re) criação que simultaneamente seja independente, mas remeta à obra adaptada. No entanto, para uma adaptação ser experienciada como tal por parte do público, é necessário um conhecimento prévio da obra adaptada. Quando isso ocorre há uma oscilação constante entre a obra precedente e a nova adaptação apresentada.

Uma importante questão que um adaptador precisa lidar ao realizar a transposição de uma narrativa literária para uma arte performática é o fato de que toda informação deve ser visível ou audível. Recursos comumente utilizados na literatura, como fluxos de consciência ou a descrição de sentimentos ou sensações devem ser substituídos por imagens, diálogos etc.

Outra questão importante acerca do processo de adaptação de uma obra literária para o teatro se dá pelo fato de que a primeira, como fonte fixa, permite o retorno do leitor a qualquer incompreensão, enquanto o fenômeno teatral exige a identificação e compreensão imediata do público, já que a mediação ocorre a partir dos acontecimentos no presente.

ESPECIFICIDADES DESTE PROCESSO

Os processos colaborativos surgem no Brasil no princípio da década de 1990, especificamente em São Paulo, com pesquisas em torno de uma dramaturgia processual. Com metodologia de criação em que, assim como nas criações coletivas da década de 70, todos têm igual espaço propositivo na criação, têm a especificidade de que cada integrante mantém sua função artística específica. Não há mais o rodízio de funções, estando cada função artística (atores, diretor, dramaturgo e etc.) preservada no âmbito da criação.

Os processos colaborativos pressupõem, em seu desenvolvimento, a busca não apenas pela criação de um produto, mas o investimento na construção de uma trajetória artística. Retomando o que ocorre especialmente em criações do grupo *Teatro da Vertigem*, mas que, de certa forma, também encontra reflexos em diversos outros grupos que pautam suas obras em processos colaborativos, o primeiro momento deste tipo de trabalho se dá com a definição do tema a ser abordado. É necessário despender um tempo considerável nessa escolha, que precisa ter a aceitação de todo o conjunto de artistas/ pesquisadores.

Posteriormente, o tema caminha por um processo de depuração, que passa diretamente pela prática artística dos atores. Inicialmente estes podem expor suas impressões através de sensações, sentimentos, imagens e inclusive sugestões de outras obras para investigação, sejam músicas, filmes, pinturas, etc. Em contato com esse material surgem as improvisações e apresentações de conteúdos através da prática cênica.

A partir destas apresentações o tema é então rediscutido e as ideias específicas são debatidas, considerando sua pertinência e conexão com o resto do material levantado. Este é um processo contínuo que se dá até que o dramaturgista, de posse de todo o material levantado, organize e construa uma dramaturgia potente, e de contento do conjunto de criadores, a ponto de ser levada a público.

Meu plano inicial de trabalho prático apresentava a ideia de construir uma dramaturgia através da adaptação do romance *Um copo de cólera*, realizada dentro dos moldes de um processo colaborativo. Tal pretensão, no entanto, foi rapidamente questionada já no princípio da atividade. Comecei a compreender que precisaria acumular funções dentro do processo. Porém, para meu orientador, André Gardel, para minha banca de qualificação e também para mim, não seria adequado que trabalhasse completamente sozinha, sem estabelecer um diálogo dentro da criação artística. Desta forma, convidei o diretor Grassi Santana para me auxiliar no

processo.

Trabalhamos durante três meses realizando ensaios que eu, posteriormente , descrevia em um memorial, contido em minha dissertação de mestrado, e nos quais trabalhávamos estruturas textuais que igualmente seriam afixadas em um texto teatral.

Como o principal intuito era o de construir uma dramaturgia, e não necessariamente uma cena acabada, os treinamentos se deram com o objetivo de criar condições para que os materiais cênicos pudessem aparecer. Por isso, cada atividade ou procedimento realizado não foi necessariamente elaborado com antecedência, mas se deu no decorrer do processo criativo. Delineou-se aqui a tentativa metodológica de produção de uma teoria que,

> sem desconsiderar elaborações já existentes, reconhece a importância da manutenção de um espaço reservado para novas elaborações que emerjam de experiências diretas ligadas ao processual da criação e ao "fazer acontecer" (BONFITTO, 2013, p.213).

Segundo Rubens Rewald, durante a escrita de um texto, seja ele ou não teatral, duas instâncias dialogam, a do *autor- escritor* e a do *autor-leitor*, sendo que uma entidade interage diretamente com a outra. De acordo com Rewald,

> o autor-escritor age, executa a sua escrita e sai de cena para dar lugar ao autor-leitor; esse se revela apreciando e criticando o trabalho de seu antecessor, o autor-escritor, o qual irá retrabalhar em sua escrita a partir das críticas do autor-leitor. É em função da relação entre essas duas entidades que se constitui o processo de escrita" (REWALD, 2005,p.23).

No processo analisado por Rewald na obra citada, surge, no entanto, uma terceira instância, a do *autor-espectador*. Entidade essa que "vem à tona a partir das observações do dramaturgo ao longo dos ensaios e das apresentações" (REWALD, 2005, p.23). Em meu trabalho prático, no entanto, tal instância deu lugar a uma nova, a do *autor-ator.* Minhas observações durante cada etapa da investigação partiam de uma experiência intracena, e dos ecos que meu trabalho gerava em minha figura interlocutora, Grassi Santana.

Ao fim do processo, seguimos com a certeza de que para colocar de pé esta encenação teríamos todo um novo trabalho, e, certamente, a partir da entrada do público, novos outros momentos de reavaliação. Terminamos essa investigação com um texto cheio de espaços abertos, lacunas e espaços de indeterminação que possibilitam todo um novo universo de descobertas e evoluções. Como afirma Rewald,

> a liberdade de manipulação do texto e questões que ele venha a propor, são aspectos tão ou mais vitais que sua própria qualidade ou excelência. Muitas vezes um texto coeso, bem escrito e altamente estruturado, não possibilita um processo tão rico em termos de discussões e mesmo de resultados artísticos, quanto um texto irregular, cheio de falhas e lacunas, porém, pleno de proposições de trabalho. Pois a excelência de um texto em um working in process não está no que ele diz, e sim no que ele propõe ao processo e aos artistas nele envolvidos (REWALD, 2005, p.43-44).

CONCLUSÃO

Com essa investigação se tornou possível pensar não apenas a problemática da adaptação, mas toda a questão da construção espetacular, percebendo a variedade de caminhos possíveis a serem seguidos. Se inicialmente buscava, quando esta pesquisa ainda estava estruturada em um projeto, encontrar procedimentos que pudesse aplicar à minha prática, entendi que no tipo de teatro em que pretendia me envolver, a força motriz do processo de elaboração cênica deveria nascer do próprio fazer. Não poderia simplesmente reproduzir conceitos ou exercícios, pois cada processo tem a sua própria trajetória.

Uma de minhas maiores dificuldades durante a operação de adaptação foi me libertar de uma noção de fidelidade para com a obra. Com a riqueza da linguagem impressa por Nassar em *Um copo de cólera,* sentia que precisava, de certa forma, corresponder à excelência do livro, sua atualidade e potência. Como uma das grandes obras da literatura brasileira, o romance apresentava escolha vocabular e encadeamento narrativo tão precisos que era difícil desenvolver possibilidades cênicas que fugissem de uma leitura imediata do que se apresentava no texto.

Com a companhia de Grassi Santana, o primeiro movimento foi, então, o de compreender os temas abordados na obra, seus personagens, e criar maneiras de aproximação com o romance que pudessem gerar portas de entrada para uma possibilidade de encenação.

Ao aceitar a sugestão de acumular as funções de dramaturga e única atriz em cena, surgida durante a banca de qualificação, tivemos que conviver com uma série de limitações. Primeiramente o fato de que teríamos que produzir um monólogo, encontrando formas de construir cenas de dois ou mais personagens com apenas uma atriz sem que o público perdesse a dimensão de quais deles estavam presentes em cada momento da dramaturgia. Em seguida, por conta de um olhar de fora que precisaria exercitar sobre meu próprio trabalho de atriz.

Ao fim deste trabalho tenho a certeza de que muitas outras versões desse texto teatral serão escritas. Afinal, o *autor-escritor* e o *autor-leitor* seguem com total liberdade para retrabalhar um texto, ainda que não haja o processo de ensaios. A *autora-atriz,* no entanto,

agora se ausenta, já que só existe em função do processo. Sua presença está condicionada à cena. Mais que um término esta é uma pausa de uma investigação que pretende se alargar até tornar-se teatro. E, com as respostas do público encontrar novos caminhos e possibilidades de criação e recriação.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido.** Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002a.

ARY, Rafael Luiz Marques. **A Função Dramaturgia no Processo Colaborativo**. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas: 2011.

BONFITTO, Mateo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia. ***Grupos teatrais, anos 70***. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: Dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REWALD, Rubens. **Caos Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lúcia, **Arte e Cultura**. São Paulo: Cortez, 1982.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 2015.**

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

REVISTAS, PERIÓDICOS E ENTREVISTAS

COUTINHO, Angélica. **A imagem e o verbo A adaptação cinematográfica dos livros de Raduan Nassar**. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC – USP , 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELI CACOUTINHO.pdf. Acesso em 20 de março de 2017.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo:** Experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Campinas: [s.n.], 2003.

FORJAZ, Cibele e HIRSCH, Felipe. Entrevista. **Adaptação de textos literários para teatro** – Salão de Ideias - Bienal do Livro. São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ectWMLdp90U. Acesso em 10/02/2016.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo:** Algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. São Paulo: Sala Preta, V. 2. 2002. p.318-325.

LOPES, Cleilson Queiroz. **NARRATIVA E MEMÓRIA: AS CICATRIZES DA ODISSEIA 116.** PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Ana Bernstein; CAPES; cleilson-lopes@hotail.com

RESUMO: Neste trabalho discutirei a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* a partir dos conceitos de experiência, memória, narrativa e identidade, presentes em alguns ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2012) no livro *Magia, Técnica, Arte e Política.* Dialogarei também com alguns ensaios da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), autora do prefácio do livro citado. Analisarei a escrita da dramaturgia *Odisseia 116,* mas levarei em consideração o projeto, a viagem e o esboço.

Palavras-Chave: Narrador; Memória; Cicatriz

ABSTRACT: In this work I will discuss the elaboration of Odyssey 116 dramaturgy from the concepts of experience, memory, narrative and identity, present in some essays by the German philosopher and critic Walter Benjamin (2012) in the book "Magia, técnica, arte e política". I will also talk with some essays by the philosopher Jeanne Marie Gagnebin (2006), author of the preface to the book quoted. I will analyze the writing of Odisseia 116 playwright, but I will take into account the design, the journey, and the outline.

Keywords: Narrator; Memory; Scar

NARRATIVA E MEMÓRIA: AS CICATRIZES DA ODISSEIA 116

Cleilson Queiroz Lopes

Discuto a seguir o ensaio de Walter Benjamin, intitulado *O Narrador* (2012), para pensar se, a partir de seus preceitos filosóficos, me aproximo ou me distancio do narrador tal como autor o concebe. Benjamin afirma que: "O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo distante e que se distancia cada vez mais" (BENJAMIN, 2012, p. 213). Penso que a dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, concebida por mim, tem também esta função de se distanciar de uma ideia de narração. São perceptíveis as características autobiográficas do prólogo, onde eu como autor e narrador exponho minhas experiências, meus desejos e anseios de forma redonda, fechada. Porém, no decorrer das cenas, busco me distanciar da ideia de primeira pessoa e de narrador a partir dos relatos e impressões de viagem na tentativa de inspiração e deformação da Odisseia homérica. O caráter autobiográfico surge mais fortemente no segundo ato, neste caso com a intenção de dialogar com as questões político-econômicas responsáveis pela migração nordestina – tema também presente na obra.

Para Benjamin, a narração está associada à experiência, uma experiência grandiosa que é deformada por uma guerra mundial: "Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável?" (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O trauma da guerra destruiu certa ideia clássica de experiência. A incapacidade de narrar a guerra impulsiona uma outra narrativa que se dá dez anos depois em forma de memória distante. Já na Odisseia homérica, a cicatriz de Odisseu, apesar de não ser resultante de um trauma de guerra, é uma marca que possibilita o reconhecimento do seu disfarce. A partir deste reconhecimento, sua ama Euricleia rememora a caçada do javali vivida por Odisseu em sua infância. Na Odisseia 116, o trauma é perceptível nos depoimentos de alguns entrevistados ao longo da BR-116. Principalmente no que se relaciona ao tempo fora de casa, à distância dos familiares e ao medo da morte. Tais traumas, de difícil acesso, são indicados a partir de algumas falas e gestos. A Maria Fernandes, por exemplo, estava viajando para encontrar o pai que se encontrava muito doente no interior do estado do Ceará. Ela não o via há anos.

O trauma resultante do êxodo ou de mudança entre o Rio de Janeiro e o Ceará, não se compara à força de um trauma causado por uma guerra mundial e sua capacidade de impor silenciamento. No entanto, quando penso na migração forçada dos nordestinos, estou refletindo

sobre um trauma cotidiano que cresce e se estabelece com a viagem.

Há ainda traumas específicos e pessoais que tento reelaborar como narrativas possíveis na dramaturgia *Odisseia 116.* Um deles foi a morte de uma vaca, vista de perto, em razão da seca no interior do Ceará; o segundo trauma, sobre o qual irei me deter com mais detalhe, relaciona-se a três cicatrizes no meu corpo decorrentes da reação a um assalto no mesmo dia em que iria conhecer o Rio de Janeiro pela primeira vez, no ano de 2013. Estas cicatrizes são também a lembrança na pele de um dos motivos pelos quais eu realizaria meu êxodo. De acordo com Márcio Seligmann–Silva (2002):

> A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do "traumatizado", da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego vale lembrar, "trauma" significa ferida.) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante "posterioridade" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 01).

Durante alguns anos o assalto ocorrido no Ceará, poucos meses antes de me mudar para o Rio de Janeiro, foi motivo de dor ao ser contado e recontado para amigos e familiares. Era difícil tocar no assunto. As vezes ver as cicatrizes ou mesmo senti-las pulsando me transportava diretamente para o mesmo espaço, quase como um pesadelo que me atormentava, cheio de incompletudes. Com o tempo, consegui refletir sobre o evento com menos peso. Em 2017, quatro anos depois do ocorrido e escrevendo uma narrativa que também atravessa as minhas motivações de viagem, este evento ressurgiu no interesse de uma narrativa para a cena, onde o fragmento, os lapsos de memória e os esquecimentos a partir da experiência do trauma não são impedimentos, mas possibilidades reais de assumir estes vazios ou mesmo tentar preenchê-los com ficções possíveis.

A repetição da narrativa do trauma reelaborada na dramaturgia, ao mesmo tempo em que aponta características autobiográficas, marca também o meu desconforto com o real escrito como textualidade possível. O desejo da não repetição desta narrativa é assumido na própria dramaturgia. As cicatrizes neste sentido escrevem uma história no meu corpo. Elas nunca mudam, mas certamente a história sim.

É justamente esta característica que faz com que o trauma não possa ser revivido em sua completude, tendo a necessidade de repetição e reedição da narrativa, que se transforma ao contato com o outro, com o passar do tempo, com mudanças de espaço e com as próprias mudanças dos indivíduos. Neste sentido, o simbólico e o real se hibridizam cada vez mais.

Cathy Caruth, em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), assinala que para Freud a ferida (trauma) não era inscrita no corpo, mas na mente. Constitui-se como uma brecha na experiência do tempo e do sujeito com o mundo. A ferida da mente se concretiza a partir de uma experiência traumática que acontece cedo demais para ser totalmente compreendida pelo indivíduo (CARUTH, 1996).

Na dramaturgia *Odisseia 116* é a experiência traumática que dispara uma narratividade possível, que tem na cicatriz a sua memória, lembrança e comprovação. Quando escrevo na dramaturgia que "o meu corpo não conseguia traduzir tanta dor", esta frase extrapola a dor física. O trauma é "sempre a história de uma ferida que grita, que se dirige na tentativa de falar sobre uma realidade ou verdade que não está disponível de outra forma" (CARUTH, 1996, p. 15)[1].

Para Caruth, a experiência traumática induz a uma crise que é marcada não pela forma de se lidar com o conhecimento, mas pela maneira como a mesma exige o nosso testemunho. Este testemunho preserva uma camada de incompreensibilidade da vítima, pois o que volta para assombrá-la não é apenas o evento violento, mas também a forma como esta violência ainda não é totalmente compreendida (CARUTH, 1996). Percebo, então, que a crise no projeto *Odisseia 116* é marcada não somente por uma viagem de retorno, ou mesmo pelos rascunhos de dramaturgia, mas também pela forma como testemunho na cena uma situação traumática e pessoal. Este testemunho é percebido como uma memória que apagou muitas informações para me proteger e provavelmente reelaborou outras. A narrativa do trauma é um espaço totalmente sensível, que expande os espaços vazios da memória, fragmentando o evento em micronarrativas recortadas para além de uma narrativa linear.

A cicatriz, além de estimular a memória, na dramaturgia *Odisseia 116,* assume também um caráter de repetição - o que é característico do trauma segundo Caruth. A cicatriz é vislumbrada mais diretamente no segundo ato, mas se movimenta poeticamente durante todo o primeiro ato, onde os "personagens" por vezes perdem linhas que literalmente esvaziam seus corpos ou mesmo os aprisiona.

Segundo Benjamin (2012), a narração está à beira de se extinguir porque a sabedoria enquanto o lado épico da verdade também está à beira da extinção. A dramaturgia *Odisseia 116* não visa uma busca pela sabedoria, tendo em vista que tal busca empobrece a elaboração dramatúrgica, tornando-a por vezes panfletária ou mesmo banal. Para Benjamin: "O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (BENJAMIN, 2012, p. 217). Neste sentido, meu fazer no projeto *Odisseia 116,* aproxima-se da experiência do narrador, quando elaboro um relato pessoal e também quando o fricciono e me deixo afetar pelo relato do outro. Mas se distancia quando não me interesso pela elaboração de uma verdade a ser transmitida, mas me utilizo da narrativa como material de inspiração para a cena, reformulando-a.

1 Tradução minha.

Benjamin nos fala da longa duração da forma épica: "Poucas formas de comunicação humana desenvolveram-se mais lentamente e extinguiram-se mais lentamente" (BENJAMIN, 2012, p. 218). A seu ver, tal declínio se deve muito fortemente à difusão da informação. Ao passo que recebemos informações de todas as partes do mundo, somos fracos em grandes histórias (BENJAMIN, 2012). Dito isto, a narrativa da *Odisseia 116* não tem a preocupação de elaborar uma grande história de viagem, a exemplo da Odisseia homérica, e sim perceber como diversas histórias se atravessam, como elas me instigam e me inspiram para a elaboração dramatúrgica. Estas histórias são potências cotidianas, ou melhor, têm no cotidiano - e não nos grandes feitos - a sua potência.

No Brasil, a narrativa de pessoas em trânsito sofre um tipo de apagamento, tendo em vista o pouco interesse pela história oral e pelas narrativas cotidianas. Escuto e sou atravessado pelo desejo de ir embora, de viajar, desde criança, onde no sertão do interior do Ceará, uma das únicas oportunidades de bom trabalho e emprego era a mudança para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Nas três vezes em que fiz esta viagem, o desejo de mudança de vida se encontrava fortemente presente e acredito que tal desejo mobiliza, de forma muito concreta, os viajantes que se encontram no ônibus. No projeto *Odisseia 116* não me proponho a agir como historiador, mas sim tentar me inspirar e reelaborar as narrativas em trânsito para a cena a partir do vislumbre da possibilidade de narrativa como sucata e da figura do narrador sucateiro que permite que as narrativas o atravessem diretamente. De acordo com Benjamin, este narrador sucateiro não segue uma narrativa linear, ou contínua, tendo como premissa a impossibilidade de uma experiência comum, da transmissão e do lembrar. Neste sentido me permito, ao criar a partir destas histórias, misturá-las e justapô-las na elaboração dramatúrgica. A memória viva é oral, comunitária e coletiva.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. Revista. São Paulo: Brasiliense.,2012.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. **A literatura do trauma.** Pro-posições: vol 13, n 03. 2002.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience:** trauma, narrative and history. The Johns Hopkins University Press, 1996.

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. **ATRAVÉS DO ESPELHO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO**. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado; Leonardo Ramos Munk; lourocarin@gmail.com.

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é refletir sobre o processo de criação cênica da Armazém Companhia de Teatro, com olhar sobre as peças autorais e as peças adaptadas de outras obras. Trata-se de uma pesquisa que pretende abarcar o texto e a encenação, como pressuposto de que não há como dissociar um do outro. E mesmo as peças adaptadas de clássicos carregam a marca da linguagem criada pela companhia, bem como as provocações políticas. A pesquisa pretende se ancorar nos pressupostos de Josette Féral, Picon-Vallin, Jean-Pierre Ryngaert, Renata Pallottini, nos estudos sobre dramaturgia, encenação, imagem, bem como de outros pensadores que possam a vir dialogar com os diversos temas e questões levantadas nas criações da companhia. O estudo não tem pretensão de se limitar quanto às considerações teóricas, uma vez que o teatro é uma arte que se abre para múltiplas reflexões.

Palavras-Chave: Encenação; Texto; Processo de Criação; Armazém Companhia de Teatro.

ABSTRACT: The purpose of this research is to reflect on the scenic creation process of the Armazém Theater Company, with a look at the pieces and the adapted pieces of other works. It is a research that intends to cover the text and the staging, as the assumption that there is no way to dissociate one from the other. And even the pieces adapted from classics carry the mark of the language created by the company, as well as political provocations. The research intends to anchor in the assumptions of Josette Féral, Picon-Vallin, Jean-Pierre Ryngaert, Renata Pallottini, in the studies on dramaturgy, staging, image, as well as of other thinkers who can come to dialogue with the different themes and issues raised in the creations. The study does not pretend to be limited in theoretical considerations, since the theater is an art that opens for multiple reflections.

Keywords: Staging; Text; Creation Process; Armazém Theater Company.

ATRAVÉS DO ESPELHO:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA DA ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO

Carin Cássia de Louro de Freitas

Nos anos 80, surgiram companhias que se esforçavam em manter a perspectiva coletiva do teatro de grupo. Essas companhias pareceram revisar os padrões imperativos do "teatro de diretor", mas sem excluir a função. Companhias como o Grupo XPTO (1984), dirigido por Osvaldo Gabrielli, os londrinenses Armazém Companhia de Teatro (1987 - sediado no Rio de Janeiro desde 1998), dirigido por Paulo de Moraes, e Cemitério de Automóveis (1987 - sediado em São Paulo desde 1996), representado pelo diretor e dramaturgo Mario Bortolotto, os cariocas Companhia dos Atores (1988), dirigido por Enrique Diaz, e Oikoveva (1989), coordenado por Flavio Kactus. São alguns exemplos de companhias que mancaram uma relação de troca e colaboração com seus respectivos diretores. "A partir dessa conjuntura, podemos fixar a relevância da voz autoral do diretor nos empreendimentos artísticos de um conjunto, embora estabelecida de maneira não coercitiva, mas associada ao coletivo criador." (FISCHER, 2000, p. 25).

A Armazém Companhia de Teatro foi fundada em Londrina, Paraná, por jovens estudantes que faziam curso de teatro numa escola. Paulo de Moraes, o diretor da companhia, também foi um desses jovens atores e que acabou incursionando na carreira de direção teatral. O primeiro espetáculo da companhia *Aniversário de vida, aniversário de morte*, em 1987, foi uma livre adaptação da peça Our Town, de Thornton Wilder. Em princípio, não havia um nome para o grupo – que ainda não se sabia um grupo –, então, acabou ganhando um nome irreverente, com a cara daqueles jovens na faixa de dezesseis anos: Companhia Dramática Bombom Pra Que Se Pirulito Tem Pauzinho Pra Se Chupar. Anos mais tarde, o grupo compreendeu a necessidade de se ter um espaço próprio para suas criações e se instalaram num grande barracão, onde fora uma distribuidora de bebidas, pista de patinação e de rinha de galos, chamado, então, de "Lugar do Bombom". Depois, se mudaram para outro barracão, onde havia sido um armazém de café. Daí, veio a mudança de nome da companhia.

A ideia, desde o início, era a construção de dramaturgias próprias, que surgissem das reflexões do grupo sobre os acontecimentos cotidianos e que, sempre, levasse em conta referências cruzadas. A busca por esse tipo de pesquisa fez com o grupo fosse construindo, aos poucos, sua própria linguagem.

Essa linguagem que foi sendo construída, com precisão, ao longo da trajetória de 30 anos da companhia, é o que interessa para essa pesquisa. A ideia da construção dramatúrgica que se baseia na sala de ensaio e em pesquisas temáticas. O diretor é um condutor, ou provocador, de temas, discussões e improvisações dos atores. A partir daí o processo de criação cênica se

constrói, alinhando texto, corpo, cenário, música, figurino etc.

O intuito da companhia é se servir das peças para tratar de questões que acontecem hoje – no hoje de cada peça. E, nesse sentido, se trata de um teatro político, uma vez que provoca uma imersão e reflexão profunda sobre os temas, além de criar um espaço-tempo diferenciado. É uma maneira de "ver as coisas" num outro espaço-tempo.

Além disso, acerca da fortuna crítica, não há pesquisas que reflitam com profundidade sobre a linguagem da Armazém Companhia de Teatro, uma companhia que se tornou referência no teatro brasileiro contemporâneo. Há alguns artigos e citações sobre alguns dos espetáculos. Para além da academia, a companhia desenvolve um projeto denominado *Memória*, que tem o intuito de publicar os textos e DVD das peças e livros que traçam a trajetória artística, como o *Espirais* (2008), que marca os 20 anos.

A Ratoeira é o Gato marcou um momento importante para a companhia, que ainda estava em Londrina, Paraná. Foi um momento de grande crescimento, no qual o objeto de criação autoral, sobretudo dos atores, de estarem munidos de uma dinâmica precisa de corpo e de voz, começa a ser afirmado. O texto era uma colagem de textos de Michel de Ghelderode, com incursões de peças de Heiner Müller e referências a outros autores, que propunha uma espécie de análise do processo de violência. A palavra era considerada um vetor de suma importância, sendo encarada como ação e a poesia verborrágica de Ghelderode e as imagens cruas de Heiner Müller casavam bem.

Vinte anos depois de *A Ratoeira é o Gato*, em 2013, explodiram manifestações e protestos pelo país inteiro. São Paulo e Rio de Janeiro foram as cidades com os maiores índices de manifestações – também por serem grandes metrópoles. No Rio de Janeiro, o Armazém Cia de Teatro, que tem sua sede na Fundição Progresso, na Lapa, vivenciou de perto esses acontecimentos. A maioria das manifestações aconteciam na Cinelândia, que fica próximo à sede da Cia. Nesse período, as pessoas saíram às ruas para reivindicar contra injustiças que estavam acontecendo no país. Injustiças em vários níveis, de todos os tipos. Corrupção. Não que essas injustiças estivessem acontecendo somente naquele ano, mas foi um momento do grito dos brasileiros. E esse grito foi acompanhado de muita violência. Violência de protestantes. Violência de desavisados. Violência da polícia. Violência do governo.

Foi em meio a esse cenário político que o país enfrentava, que o Armazém estava em processo de criação para a montagem d' *O dia em que Sam morreu*. Esses acontecimentos tomaram o país de maneira avassaladora. Só se falava nisso. As pessoas estavam nas ruas. Então, as discussões e as inquietações, que não eram somente individuais, diante dos fatos invadiram a sala de ensaio. A partir de estímulos do diretor, discussões sobre os acontecimentos atuais e inquietações e improvisos dos atores, surgiu a criação da peça, escrita por Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça.

A peça retrata personagens que estão na urgência de dizer o que pensam, de tomar partido diante de algum fato. Mesmo que esse partido não esteja dentro dos padrões de ética comum. Os personagens decidem agir por si próprios, ainda que a sua ação não seja

beneficiadora de um bem coletivo. Ou ainda, que seja até necessário o uso da violência. Como se tivesse chegado o momento de parar de pensar, dialogar, filosofar; era hora de praticar uma ação real.

Nesse sentido, a companhia sempre buscou articular temas que afetam o cotidiano do momento em que estão vivendo. No caso do *Sam*, trata de ética, de corrupção. Em *A Caminho de Caso* trata sobre a religião, sobre como as pessoas se submetem às religiões, e também sobre intolerância, casos de violência. *Pessoas Invisíveis* trata sobre as pessoas que não são notadas na sociedade. E por aí vai. A temática tratada não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social, mas também a ponderação da condição humana. Assim, não se pode, pois, questionar apenas "como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]", quais as "mudanças de 'formato', as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escritas", escolhas que "correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias" (RYNGAERT, 1996, p.09).

Embora o grupo tenha se destacado com suas produções autorais, nunca perdeu o fôlego ousado de criação nas peças adaptadas de outras obras. Nesse sentido, esse caráter de urgência de inquietações se entrelaça com os textos e confluem numa composição que não deixa a desejar ao texto original, tampouco perde a essência de criação estética do grupo. O encenador, Paulo de Moraes, juntamente com os atores, busca as possibilidades de se utilizar (e adaptar) de um texto clássico para tratar de temas contemporâneos. Pois, "O teatro é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui". (PAVIS, 1999, p. 372).

O espetáculo *Alice Através do Espelho*, por exemplo, está em repertório há quase vinte anos e faz uma leitura do clássico de Lewis Carroll. Um espetáculo para um público de 60 pessoas, que entra numa "caixa mágica" de cortinas e cada caixa desemboca em outra, e em outra. A noção de espaço se perde rapidamente. As imagens propostas são atraentes, como, por exemplo, a sensação de cair num buraco, de sentir-se crescer e encolher como Alice, de entrar num hospício, de estar num chá maluco com um chapeleiro alucinado e uma lebre no cio, ou ver o próprio Charles Dodgson escrevendo para a Alice. Há uma comicidade nonsense permeada por muitas surpresas, que oscilam entre loucura, sanidade, sonho, pesadelo, sexualidade.

Hamlet estreou, em junho de 2017, em comemoração aos 30 anos da companhia. A Armazém estava numa sequência de peças autorais desde a *Mãe Coragem*, em 2007. Então, o grupo sentiu um certo esgotamento de criação e desejou se provocar, sair da zona de conforto, e voltar para um texto clássico. O encenador e os atores passaram meses fazendo leituras de diversos textos teatrais até chegar na escolha por *Hamlet*.

Hamlet é um texto atemporal e Shakespeare é universal. A peça trata de um golpe político que corrobora em assassinato. Claudius mata o próprio irmão para assumir o trono e, ainda, casar-se com a cunhada, a Gertrudes. Impede que seu sobrinho, Hamlet, assuma a

coroa. E Hamlet fica em busca da verdade e da justiça, influenciado pelo fantasma do pai.

O processo cênico, o qual eu tive a oportunidade de acompanhar de perto, se deu, em princípio, com leituras de várias traduções do texto e, a partir daí, os atores iniciaram as improvisações de cenas pontuais, sem ainda a destinação de personagem para cada ator. Todos foram Hamlet. Todos foram Claudius. Todos foram Ofélia etc. Enquanto isso, o encenador se apropriava das improvisações para pensar nos personagens e na adaptação. Então, foi feita uma nova tradução, por Mauricio Arruda Mendonça, e a adaptação orientada pelo encenador, Paulo de Moraes. Desse modo, a sala de ensaio inspirou a adaptação do texto, bem como a criação de cenário, figurinos, luz e trilha sonora.

Josette Féral propõe suas reflexões sobre se pensar no teatro da maneira considerada inversa – da cena ao texto. De se pensar que o texto pode ser criado a partir da sala de ensaio e, portanto, não se separar um do outro, uma vez que:

> [...] ao evitar a distinção ainda corrente entre elementos visuais e elementos textuais, distinção essa tradicional e pouco fecunda, parece-nos. [A caminhada da cena ao texto] Tem em mira também interrogar, questionar, observar a interpretação do ator, seu corpo, sua dinâmica na relação com o texto através de um espetáculo exibido como totalidade, no qual o texto é um componente em meio a outros do processo cênico. (FÉRAL, 2015, p. 246)

Desse modo, essa pesquisa se pretende a realizar um longo estudo acerca das peças da Armazém Companhia de Teatro, subdividindo as análises entre peças autorais e peças adaptadas de outras obras. Com objetivo de considerar não somente, e puramente, o texto por si, mas o texto e também os elementos da encenação. Refletir sobre a maneira que a companhia realiza seus processos de criação dos espetáculos, suas especificidades, suas técnicas etc, que constituem na criação de uma linguagem e estética muito específicas, que a tornam uma companhia de relevância no cenário teatral brasileiro e internacional, bem como na continuidade de tantos anos de criações artísticos em grupo.

REFERÊNCIAS

FÉRAL, Josette. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo:** experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Campinas/SP: [s.n.], 2003. (Dissertação de mestrado)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CASSOU, Raphael. **CARTOGRAFIAS DE SANGUE: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL EM TRÊS ATOS**. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado Acadêmico; Walder Gervásio Virgulino de Souza; raphael.cassou@gmail.com

RESUMO: O Grand-Guignol foi o nome de um teatro parisiense inaugurado em 1897 e que funcionou de forma quase ininterrupta até o ano de 1962. Os espetáculos apresentados no palco do Grand-Guignol se caracterizavam pelo tom macabro e pela violência explícita. Em poucos anos de existência, o teatro atingiu um enorme sucesso e sua fama se espalhou por vários países da Europa. O Grand-Guignol se tornou fonte de inspiração para o cinema de horror britânico, americano e do cinema expressionista alemão. Este artigo se propõe a refletir sobre este assunto como tema norteador da tese de doutorado que ora se inicia. O texto aborda ainda as dificuldades no trajeto de delimitação do objeto de pesquisa.

Palavras-Chave: Teatro; Grand-Guignol; Propostas Cênicas; Processos; Criação Dramatúrgica.

ABSTRACT: The Grand Guignol was the name of a Parisian theater that opened in 1897 and operated almost continuously until 1962. The performances on the stage of the Grand Guignol were characterized by macabre tone and explicit violence. In a few years of existence, the theater achieved a great success and its fame spread to several countries of Europe. The Grand Guignol became a source of inspiration for the British, American horror cinema and German expressionist cinema. This article proposes to reflect on this subject as the guiding theme of the doctoral thesis that starts now. The paper also deals with the difficulties in the path of delimitation of the research object.

Keywords: Theater; Grand Guignol; Scenic Proposals; Method; Dramaturgical Creation.

CARTOGRAFIAS DE SANGUE:
REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL EM TRÊS ATOS

Raphael Cassou

1º ATO: ADENTRANDO O UNIVERSO DO GRAND-GUIGNOL

O medo pode ser considerado como uma das emoções primárias dos seres e, não obstante, um produto da evolução da vida. No reino animal, todos os seres vivos desenvolvem um mecanismo de defesa contra os perigos que os ameaçam em seu ambiente. Na Natureza, onde cada ser vivo pode servir de alimento para o outro, as relações de predação e de defesa se tornaram o mais importante, com o único intuito de sobreviver. O medo é a emoção que desencadeia o mecanismo de defesa instintivo e que induz comportamentos de sobrevivência na presença do predador. Entretanto, há entre nós, pessoas que sentem prazer em desafiar este sentimento.

Mas afinal, por que as pessoas gostam de sentir medo?

Muitos podem até negar, mas há momentos em que o medo nos desperta um certo prazer, pois estamos nos dispondo a encarar algo que até então era inimaginável. É como se nos colocássemos à prova ante o perigo sem de fato corrermos um risco iminente. Aventurar-se no desconhecido pode ser encarado como uma maneira de autossuperação.

Atualmente, podemos recorrer a diversos recursos e atividades para atender a essa demanda. Saltos de paraquedas, voos de asa delta, aventuras em esportes radicais e até mesmo podemos recorrer às salas de cinemas. Não obstante, os filmes de terror continuam a atrair boas audiências. Mas, em uma época na qual o cinema ainda não dispunha de mecanismos para criar hiperrealidades, havia um lugar, localizado em uma rua escondida de Paris para onde, dia após dia, arrastavam-se centenas de pessoas ávidas, em busca de fortes emoções. Esse lugar foi, durante muito tempo, a atração favorita dos estrangeiros e das pessoas de outras cidades francesas que vinham ao local para por à prova seus medos e temores. Esse lugar era o Théâtre du Grand-Guignol.

O Grand-Guignol foi o nome de um teatro parisiense situado na Rua Chaptal número 20, no distrito de Montmartre, bairro boêmio que ficou conhecido mundialmente por abrigar diversos cabarés, teatros e ateliês, sendo considerado um dos polos de maior efervescência da Belle Époque. O Teatro do Grand-Guignol foi inaugurado em 1897 e funcionou de forma quase ininterrupta até o ano de 1962. Sua especialidade eram os espetáculos que se caracterizavam pelo tom macabro e pela violência, o sucesso alcançado foi tanto que espalhou-se por vários países da Europa e foi uma das grandes inspirações do cinema de horror britânico, americano

e do cinema expressionista alemão.

A dramaturgia do Grand-Guignol é herdeira das poéticas melodramática e realista. Os temas, geralmente, exploravam as situações levadas às extremas consequências – característica herdada do melodrama – e pontuada como a representação exasperada de uma suposta degeneração moral e material de classes sociais desfavorecidas. Depois de uma fase realista inicial, o Grand-Guignol passou a empregar elementos na insígnia da loucura, dedicando boa parte de sua produção à temas ligados aos campos da Medicina e das Ciências.

2º ATO: EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA POSSÍVEL

"Não é você que escolhe seu objeto de pesquisa.
É a metodologia quem vai definir o seu objeto."

A frase acima, atribuída ao historiador Marc Bloch, foi por mim anotada em um canto do meu caderno de anotações durante uma das aulas de Teatro Brasileiro, ministradas pela professora Tânia Brandão. E desde então, tal sentença pulula em meus pensamentos.

A referida citação me fez pensar no momento em que me encontro frente a minha tese de doutorado. Nesse período inicial de trabalho, a única certeza que possuo é a incerteza. Muitas são as possibilidades de rotas a serem seguidas, dentro do assunto que elegi como o norteador da tese, o Teatro do Grand-Guignol.

Em seu livro *Apologia da História ou o Ofício do Historiador,* Marc Bloch reflete sobre o papel do historiador frente a possibilidade de comunicação ante as diversas audiências. Saber falar, no mesmo tom, aos doutos e aos estudantes (BLOCH, 2001). Ele observa ainda que o objeto de estudo, reflete o olhar do historiador – ou do pesquisador – sobre sua própria vida, sua postura diante do mundo, suas convicções políticas e sociais. Bloch fala no modo como podemos perceber a vida com as suas constantes transformações. A partir desta observação, podemos perceber como as coisas acontecem e como, às vezes, o destino se encarrega de nos direcionar.

Permitam-me agora um pequeno exercício de digressão:

Em junho de 2018, eu estava no meio de um trabalho, atuando como iluminador, quando um dos músicos do espetáculo se aproximou de mim e começamos a conversar. Falamos sobre música, teatro, luz e diversos outros assuntos. Conforme o assunto ia ganhando corpo, percebemos vários gostos em comum, como cinema e quadrinhos. Era a primeira vez que trabalhávamos juntos e nos conhecemos por conta do espetáculo em comum que estávamos realizando. Ele no desenho de som e eu na concepção da luz. No desenrolar da nossa conversa, em algum momento, falei sobre minha pesquisa em torno do Teatro do Grand-Guignol. Obviamente, como é comum, meu novo amigo não tinha ideia do que se tratava. Expliquei, ainda que brevemente, sobre o tema. E, ao final da minha explanação, meu interlocutor se vira

pra mim e diz: *"acho que tenho um material que pode lhe interessar."*

No dia seguinte, nos encontramos no mesmo Teatro e ele me mostra uma *Graphic Novel* chamada *Uma Noite em L'Enfer.* Eu levei o livreto pra casa sem dar muita atenção, mas com o desejo de ler uma boa história em quadrinhos. Afinal, como um bom aficionado por esse tipo de narrativa, não dispensaria o "presente". Para minha surpresa e deleite o colega de espetáculo estava certo.

Uma Noite em L'Enfer – escrita em 2016 pelo quadrinista paulista Davi Calil – nos traz uma narrativa recheada de ficção, mistério e suspense. A história tem início na cidade de Arles, na França, no dia 29 de julho de 1891. Vincent Van Gogh sobrevive a uma tentativa de suicídio – a mesma que resultou em sua morte fora dos quadrinhos – e parte em busca de sua musa e amante, a prostituta Sien. No caminho, ele encontra Gauguin e é levado por este ao infame cabaré parisiense L'Enfer. Lá eles são recebidos por Klimt, Toulouse-Lautrec e por um misterioso e centenário Goya. Em meio a álcool e outras drogas, eles iniciam um torneio de contação de histórias, que coloca em jogo o destino de cada um dos pintores.

Uma Noite em L'Enfer é inspirada em *Noite na Taverna* (1855), do escritor brasileiro, Álvares de Azevedo que, também desponta e se materializa nas páginas dos quadrinhos como uma personagem importante para o enredo. O trabalho de Calil se vale da mesma premissa do conto do ensaísta ultrarromântico brasileiro. Cada capítulo é narrado pelo ponto de vista de um dos personagens, sempre tangenciando temas relacionados ao amor e à morte.

No lugar da anônima taverna abarrotada de prostitutas, bêbados e libertinos, mostrados na obra de Alvares de Azevedo, Calil transporta sua história para o L'Enfer[1], reduto boêmio parisiense que realmente existiu e fez parte da efervescente vida da Montmartre (mesmo bairro que abrigou o Teatro do Grand-Guignol) do final do século XIX.

A leitura descompromissada da Graphic Novel, ampliou meu campo de percepção em relação ao meu objeto de pesquisa e abriu-me possibilidades de campo de pesquisa. Uma das opções vislumbradas se escora na construção e realização de uma espécie de cartografia do Grand-Guignol e a partir do background referencial citado na digressão acima. A tese se direciona para a criação de um espetáculo teatral baseado na já referida história em quadrinhos e adicionaremos, ao caldeirão de referências, a estética clássica do Grand-Guignol. E, ao longo da pesquisa, vamos criar um memorial ou um processo de registro de estudo prático. Um processo inverso ao livro de Roger Chartier (Do Palco à Página).

As reflexões acima, também me levam ao encontro dos escritos do método de pesquisa cartográfico. Ao mencionarmos o termo "cartografia", dirijo meu olhar para:

1 O Cabaret de l'Enfer (Cabaré do Inferno) foi um famoso reduto boêmio em Montmartre, fundado em novembro de 1892 e demolido em 1950. O Cabaret de L'Enfer possuía uma contraparte, o Cabaret du Ciel (Cabaré do Céu), outra casa que compartilhava o mesmo endereço no Boulevard de Clichy. O cabaré temático realmente fazia alusão ao inferno pela sua decoração e arquitetura, com estátuas demoníacas e adornos góticos. Fonte: Wikipédia. Em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_de_L%27Enfer. Acesso em: 10 jul. 2018.

> (...) somos transportados por afetos. Afetos próprios de um território, de um projeto, de um modo de fazer. Assim, os relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, performatizando os acontecimentos, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa. Ao escrever detalhes do campo com expressões, paisagens e sensações, o coletivo se faz presente no processo de produção de um texto. Nesse ponto, não é mais um sujeito pesquisador a delimitar seu objeto. Sujeito e objeto se fazem juntos, emergem de um plano afetivo. O tema da pesquisa aparece com o pesquisar. Ele não fica escondido, disfarçado ou apenas evocado (BARROS; KASTRUP, 2012, p. 71).

Ou ainda para:

> Toda experiência cartográfica acompanha processos, mais do que representa estados de coisas, intervém na realidade mais do que interpreta, monta dispositivos, mais do que atribui a eles qualquer natureza; dissolve o ponto de vista dos observadores, mais do que centraliza o conhecimento em uma perspectiva identitária e pessoal. O método da cartografia implica também a aposta ético-política em um modo de dizer que expresse processos de mudança de si e do mundo (BARROS; KASTRUP, 2012, p. 170).

Desde que iniciei meus estudos em torno do Teatro do Grand-Guignol, uma questão sempre se apresentou de forma constante e que ao longo dos anos se mostrou recorrente. Tanto do ponto de vista do ator, quanto do ponto de vista da plateia, somos capazes, hoje, em pleno século XXI, de reproduzir – ou nos aproximarmos – dos efeitos cênicos criados pelo gênero francês em palcos contemporâneos? Somos capazes de recriar cenicamente a atmosfera que as audiências do final do séc. XIX experimentaram em termos de horror? O efeito de terror pode ser replicado em plateias da atualidade?

Ao longo de sua existência o Teatro do Grand-Guignol desenvolveu, aprimorou e explorou à exaustão o medo como forma de atrair a sua audiência. Em seus anos dourados, o sucesso de uma apresentação teatral do Grand-Guignol era medido pelo número de pessoas que desmaiavam na plateia. Esse expediente era usado também como estratégia de publicidade para o teatro e que serviu para atrair um número crescente de pessoas. O desejo de assustar e aterrorizar seus frequentadores, portanto, tornou-se parte fundamental deste gênero teatral.

Vislumbro também, dentre as possibilidades de trabalho, buscar comprovações concretas para os questionamentos acima citados.

Possibilidades, possibilidades, possibilidades. Eis o longo caminho a percorrer.

CONCLUSÃO?

Uma questão pode ser aventada no decorrer desta tese: pode-se ainda falar de Grand-Guignol?

A resposta para tal questionamento é um tanto quanto óbvia. Não. Não é possível nos referirmos sobre esse gênero com o mesmo olhar em sua forma clássica, ou da maneira como foi originalmente concebida. O Teatro do Grand-Guignol fechou suas portas por diversas razões, dentre as quais a concorrência com o cinema, a falta de interesse do público em geral, o esgotamento dos temas e os horrores da Segunda Guerra Mundial que ainda estavam frescos na memória coletiva. O Teatro, tanto como gênero quanto como instituição não encontraram, apesar de inúmeras tentativas, novas fórmulas para se reinventar. De acordo com afirmações de Charles Nonon, o último diretor da casa entre os anos de 1961 e 1962, em uma entrevista imediatamente após o fechamento da casa:

> Nós nunca conseguiríamos igualar os horrores de Buchenwald2 ou Auchwitz em nossas peças. De certa forma, tudo o que fazíamos para chocar havia sido amplificado no mundo real. (ANTONA-TRAVERSI, 1933, 96 p.)

Quando nos deparamos com um texto como *Un Crime Dans Une Maison De Fous* (Crime no Manicômio, 1925), escrito por André de Lorde e Alfred Binet, a temática vai certamente nos parecer um tanto quanto anacrônica, simplista e até mesmo bastante ingênua. No que se refere à encenação, as bases melodramáticas e naturalistas que alicerçavam as peças clássicas do Grand-Guignol, hoje já não fazem mais sentido. Qualquer tentativa de reencenação deste gênero em seus moldes canônicos resultará infrutífera, o efeito de horror e medo que estas causaram em audiências do passado, muito provavelmente não atingirão as plateias contemporâneas. Entretanto, o que buscamos são novas alternativas que possam revitalizar esse tipo de Teatro. Tentativas estas que podem se apresentar infrutíferas, mas que mesmo assim, fazem parte do processo de pesquisa acadêmico.

2 Buchenwald foi um campo de concentração nazista voltado para a produção de armamentos, funcionou de julho de 1937 a abril de 1945 e abrigou mais de duzentos e cinquenta mil detentos. Constituiu-se num campo de trabalhos forçados para indivíduos considerados inimigos do nazismo, como comunistas, judeus, testemunhas de Jeová, ciganos e homossexuais.

REFERÊNCIAS

ANTONA-TRAVERSI, Camillo. **L'Histoire du Grand-Guignol.** Paris/Reims: Librarie Théâtrale, 1933. p. 96.

BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. *Cartografar é acompanhar processos.* In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 52-75.

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

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o Ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Trad. André Telles.

CALIL, Davi. **Uma noite em L'Enfer.** São Paulo: Mino, 2016. DEÀK, František. **Théâtre du Grand-Guignol.** In: *The Drama Review,* mar.1974, p. 8-15.

HAND, Richard J.;WILSON, Michael. **Grand-Guignol:** The French Theatre of Horror. Exeter: University of Exeter Press, 2002.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. *Por uma política da narratividade.* In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pista do método cartográfico:** pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 150-71.

PIERRON, Agnes. **Le Grand-Guignol:** Le Théâtre des peurs de la Belle Époque. Paris: Robert Laffont, 1995.

MARTINS, Marília Guimarães. **O OUTRO OLHAR DE SPALDING GRAY: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DE RUMSTICK ROAD, DO THE WOOSTER GROUP**. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Flora Süssekind; CAPES; mariliamartins8@gmail.com.

RESUMO: Este artigo analisa alguns aspectos da encenação e da video-reconstrução da peça teatral *Rumstick Road*, do grupo novaiorquino The Wooster Group, em especial, o trabalho do ator e performer Spalding Gray. Por operações cênicas que fracionam qualquer tentativa de construção de narrativas lineares ou cronológicas, Gray – com a diretora Elizabeth LeCompte - leva a sua história familiar para o teatro, criando dramaturgias – do ator e da cena – feitas por cesuras de objetos-imagens-palavras-sons.

Palavras-Chave: Atuação; Escrita teatral e fílmica; The Wooster Group; Spalding Gray.

ABSTRACT: This article analyzes some aspects of the staging and video reconstruction of the play *Rumstick Road,* by the New York group The Wooster Group, especially the work of actor and performer Spalding Gray. For scenic operations that fracture any attempt to construct linear or chronological narratives, Gray – along with director Elizabeth LeCompte - takes his own family history into the theater, creating dramaturgies - of the actor and of the scene - made by caesuras of objects-images-words-sounds.

Keywords: Acting; Theatrical and filmic writings; The Wooster Group; Spalding Gray.

O OUTRO OLHAR DE SPALDING GRAY: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DE RUMSTICK ROAD, DO THE WOOSTER GROUP.

Marília Guimarães Martins

Como mote inicial para uma entrevista, a psicanalista Suely Rolnik sugere algumas conexões entre a obra de Lygia Clark – destacando o momento em que a artista transferiu suas pesquisas do suporte da escultura e da pintura para "o corpo e o envolvimento do outro como condição de realização da obra" – e as investigações do professor e pesquisador Hubert Godard relativas às questões do corpo – "principalmente em torno do sensorial e da relação deste com o espaço". A partir desta provocação de Rolnik, Godard – o entrevistado - comenta que Lygia Clark com suas pesquisas "faz realmente uma revolução no sentido de que trabalha sobre o que se poderia chamar de olhar subjetivo".[1]

A fim de explorar a ideia de olhar subjetivo, Godard descreve uma antiga estátua no sul da França, mais especificamente, dois bisões de argila. O bailarino e pesquisador comenta:

> São dois bisões colocados tais quais, um ao lado do outro, e a única diferença entre eles são os olhos, côncavos num deles e convexos no outro. Pode-se supor que se trata de um olhar sexuado, tal como foi imaginado na época de sua descoberta: um olhar que seria fálico e outro que não o seria. Mas, na realidade, penso que isso vai muito mais longe do que a separação dos sexos ou algo dessa ordem. É uma capacidade de *fazer corpo com* (GODARD, 2004, p. 73).

Mais adiante, ainda na entrevista com Suely Rolnik, Hubert Godard comenta sobre pessoas que sofreram acidentes nos quais perderam parte do olhar objetivo ("cortical"), mas que mantiveram um outro tipo de olhar. O pesquisador observa, que caso uma cadeira fosse colocada diante dessas pessoas, elas não conseguiriam descrever nem nomear o objeto, mas que, de todo modo, seriam capazes de andar em direção à cadeira e ainda evitá-la. Godard comenta que esse tipo de percepção foi denominada, por diversos estudos clínicos, como olhar cego ("subcortical"):

> Chamou-se, pois, a isso, olhar cego. Sabe-se que esse olhar é subcortical, que

1 As citações deste parágrafo estão em ROLNIK, Suely. "Olhar cego – Entrevista com Hubert Godard" In *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal*. Paris, 21 de julho de 2004, p. 73.

> não é, pois, ligado ao tempo, que não é ligado à história do sujeito, que não funciona a partir de uma interpretação e que não é tampouco um confronto entre um passado e uma atualização do olhar – algo que seria um olhar mais "geográfico" (GODARD, 2004, p. 73).

A partir desta ideia, Suely Rolnik indaga se este olhar cego funcionaria como se "fosse afetado por aquilo que vê", e Godard complementa: "É isso, como se o mundo chegasse a mim tal como é".

Essas ideias iniciais talvez possam contribuir para o ponto norteador desta escrita: a observação e análise crítica de alguns aspectos da encenação de *Rumstick Road*, do grupo novaioquino The Wooster Group, em especial, o trabalho do ator e performer Spalding Gray, a partir da seguinte indagação: em que medida o ator diante de algumas narrativas autobiográficas teria a possibilidade de *revisitar* a si mesmo, experimentando um olhar *outro*, talvez o olhar cego como colocado por Godard, que não nomeia aquilo que vê, mas, de todo modo, "faz corpo com"?

O The Wooster Group, com 47 anos de trabalhos continuados, encenou, até 2017, vinte e duas peças de teatro, doze filmes/vídeos de peças de teatro e cinco peças de dança. O grupo surgiu dentro de outro grupo teatral chamado The Performance Group (1967-1980), dirigido por Richard Schechner. O The Wooster é acionista da Grand Street Co-op – que originalmente foi estabelecida como parte do movimento artístico Fluxus, na década de 1960.

Em 1976, o The Wooster deu início ao processo de criação da peça *Rumstick Road*, construída a partir de dados biográficos do ator e performer Spalding Gray (1941-2004), que além de idealizador do projeto também integrava o elenco da montagem, juntamente com Libby Howes, Bruce Porter and Ron Vawter.

A pesquisadora e professora Ana Bernstein, em texto introdutório à entrevista de Spalding Gray concedida a ela, comenta que em 1974, Elizabeth LeCompte, Gray e alguns amigos começaram a desenvolver uma pesquisa a partir de improvisações, que resultou no espetáculo *Saknonnet point* (1975), e que essa peça foi a primeira da trilogia mais tarde nomeada de *Three Places in Rhode Island,* na qual *Rumstick Road* também fez parte (*Saknonnet Point*, *Rumstick Road* e *Nayatt School*)[2].

Em diversas entrevistas, Gray declara que a peça *Rumstick Road*, dirigida por Elizabeth LeCompte, foi criada como resposta ao suicídio de sua mãe aos 52 anos. A dramaturgia – tanto da peça escrita como da cena no palco – reúne gravações de conversas particulares de Spalding Gray com seus familiares – em especial com as avós – e com o psiquiatra que atendeu à sua mãe na década de sessenta, cartas familiares – como a do pai –, projeção de slides 35mm, trilha sonora extensa e muitas partituras coreográficas.

Trinta e seis anos após a estreia de *Rumstick Road*, em 2013, o diretor cinematográfico Ken Kobland e Elizabeth LeCompte lançaram um vídeo da peça, no qual imagens de suportes

2 BERNSTEIN, Ana. "Entrevista de Spalding Gray a Ana Bernstein" In: Revista O percevejo n. 9: teatro contemporâneo e narrativas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, 2000, p. 221.

e fontes diversas – filmes Super-8, U-Matic vídeo, fitas K-7, VHS, fotos digitalizadas, slides, materiais de arquivo – foram inseridas na edição. Ou seja, o filme da peça é feito pela sobreposição de inúmeros modos de registros/filmagens da peça original, encenada na The Performing Garage, na cidade de Nova Iorque, além de documentos organizados por Clay Hapaz, responsável pelo arquivo do The Wooster Group, como fotos e documentos. O filme é classificado, pelos criadores, como uma vídeo-reconstrução da peça e, nesse sentido, também constitui-se como obra autônoma[3]. Analisaremos, aqui, aspectos tanto da encenação – capturada pelos registros das filmagens – como do video/filme da peça.

As primeiras imagens do filme da peça *Rumstick Road* apresentam má qualidade: ranhuras, rabiscos, granulados, estão desfocadas. Do lado esquerdo do quadro, entra um homem que desloca-se até o centro do palco. O refletor está posicionado de forma a iluminar seu corpo apenas do pescoço para baixo, o rosto está no breu. O homem para e fala ao público:

> Meu nome é Spalding Gray. Spud. Spud Gray. Essa peça é dedicada aos meus pais. Minha mãe, Margareth Elizabeth Horton Gray. Bettie. Beth. Beth Gray. E meu pai, Rockwell Sr., Rock. Rock Gray.4

O ator, Spalding Gray, se mostra no palco, já nessa primeira fala da encenação, como ele mesmo. Fala em voz própria. Diz seu nome, sobrenome e filiação. De todo modo, ao mesmo tempo em que o texto falado é claro, preciso, a imagem visual que chega para o espectador no teatro é fragmentada, inacabada: a figura que vemos em cena não está completa, falta-lhe o rosto.

Atrás de Gray, em uma plataforma mais elevada em relação ao nível do chão, onde foi construído uma espécie de estúdio de som, com dispositivos como vitrolas, gravadores, microfones, fones de ouvido, caixas de som, fitas cassetes e LPs, etc, o ator James Clayburgh executa todo o tipo de operação de áudio e, inclusive, atua/interfere na peça, ao falar, por exemplo, ao microfone.

Logo em seguida à apresentação de Gray ao público, Clayburgh lê um texto - uma carta de Alison Maison, vizinha da família Gray, endereçada a Spalding Gray, que aconselhado por sua avó foi procurá-la - que apresenta um breve histórico da origem do nome da rua que dá título à peça, Rumstick, e que funciona na dramaturgia da peça como a instalação de um território, de um lugar na cena.

Como uma quebra no fluxo da leitura da carta, entra uma música acelerada e bem ritmada, típica dos filmes da década de 40, período da infância de Gray na rua Rumstick. Os atores, Libby Howes e Ron Vawter, surgem pela primeira vez no palco, movimentando-se

3 O termo "video-reconstrução" aparece nos créditos do DVD da peça.

4 Trecho transcrito do filme da peça. Tradução minha.

intensamente, abrindo e fechando portas, correndo, repetindo trajetórias em círculos, etc. Juntamente a Spalding Gray, executam inúmeras partituras de movimentos que remetem a jogos da infância, como cabra-cega, pique-pega, chicotinho queimado, etc. Os atores passam de um cômodo ao outro do cenário em uma movimentação frenética, acompanhada pela sonoridade das portas empurradas pelos atores com força.

Talvez seja pertinente, aqui, descrever com um pouco mais de minúcia a estrutura cenográfica de *Runstick Road*, concebida na forma de um tríptico, por Elizabeth LeCompte juntamente com James Clayburgh.

Do ponto-de-vista do público, percebem-se três espaços demarcados no palco: um cômodo vazio à esquerda, sem janelas, com duas portas nas laterais; outro cômodo à direita, com uma grande barraca de camping vermelha ocupando quase todo o seu interior, uma janela em toda a extensão da parede do fundo e uma porta do lado de esquerdo de quem olha da plateia. Entre os dois cômodos – atrás da cabine de som no centro do palco, ou seja, não visível para a plateia – foi construída uma passagem de comunicação (um corredor entre as portas). Elizabeth LeCompte comenta que pensou este cenário a partir da forma da letra V. Na frente da cabine de som, permanece fixa, durante toda a encenação, uma grande mesa retangular, que funciona como a extremidade deste V idealizado por LeCompte para a ocupação espacial de *Rumstick Road* (IMAGEM 1).

Logo em seguida à sequência das brincadeiras infantis, o ator Ron Vawter coloca a atriz Libby Howes[5] em cima dessa grande mesa retangular e, nesse momento, inicia-se, ali, uma partitura de ações físicas nas quais o ator parece explorar todo o corpo da atriz, que não cria nenhuma resistência aos movimentos e toques aos quais é submetida. A imagem criada em cena se aproxima a de um corpo que está sendo preparado para ser dissecado, vasculhado, desmembrado, exposto em pedaços pela encenação que acaba de começar.

Percebem-se então logo nos primeiros minutos da encenação de *Rumstick Road* três instâncias dramatúrgicas que operam como elementos desencadeadores de tudo o que se desenrolará diante do espectador ao longo do espetáculo: o lugar de fala (Spalding Gray/o performer), o lugar da memória (a casa de cômodos na rua Rumstick/teatro) e o lugar da dissecação (a mesa retangular/maca). Esses três lugares sobrepõem-se no decorrer da montagem.

Elizabeth LeCompte comenta, em diversas entrevistas para a imprensa, que *Rumstick Road* tem o caráter de um inquérito, o que por sua vez pode ser relacionado aos processos de investigação. Noção que também se aproxima da ação de dissecar, como o procedimento de uma biópsia, talvez. O procedimento da dissecação, que pela etimologia do termo refere-se ao procedimento de abertura de um corpo físico para que seja partido/desmembrado em pedaços, inclui necessariamente a manipulação de algo. Spalding Gray decide levar a sua história familiar para o teatro, mas ao invés de contá-la, ou seja, organizá-la em dados e expô-los ao público, o

5 No programa da peça, Ron Vawter é identificado como "man" e a atriz Libby Howes como "woman".

performer, juntamente a LeCompte, realiza um outro tipo de operação: fracciona qualquer ideia de história linear/cronológica, cria cesuras, despedaça objetos-imagens-palavras-sons. Nessa via, seria possível dizer, como exercício de pensamento, que o olhar de Spalding Gray diante de sua própria história e ainda frente à criação artística de *Rumstick Road* poderia ser aproximado, em alguma medida, da ideia de *olhar cego*, como abordada por Hubert Godard ao apropriar-se da terminologia encontrada nos estudos médicos, para pensar sobre um *outro olhar*: subjetivo e não objetivizante, que não identifica, mas, usando aqui novamente a expressão de Hubert Godard, *faz corpo com.*

Na medida em que *Rumstick Road* é uma encenação que revela ao espectador os seus próprios procedimentos de feitura, ou seja, os processos de pesquisa e de investigação pelos quais a encenação se faz, nota-se que tema e modo de abordagem, ideia e forma imbricam-se e sobrepõem-se nas dramaturgias cênica e escrita da peça – assim como nas da video-reconstrução –, criando múltiplas possíveis camadas de recepção pelo público. Mais do que personagens ou narrativas, surgem em *Rumstick Road*, na encenação e no filme, linhas de força – palavras escritas, gravadas, ruídos, imagens de fotos antigas – que entrecruzam-se na cena provocando choques, colisões, faíscas. São vestígios de narrativas que fazem *Rumstick Road*, talvez fantasmas, espectros e vultos.

Sem dúvida, percebe-se em Spalding Gray o gesto do artista que se aproxima dos objetos/pessoas/episódios de sua autobiografia por meio de um olhar único, um olhar que aproxima-se da ideia de olhar subjetivo ("subcortical"), como pensado por Hubert Godard ao comentar a obra de Lygia Clark, na bela entrevista concedida à Suely Rolnik. Como se Gray olhasse para a sua vida, cegamente, sem identificar os objetos, sem nomeá-los exatamente, mas sentindo-os e enxergando os espaços – ar, sombras, ecos, espelhamentos – entre esses objetos/figuras e suas telas de fundo. Spalding Gray *revisita* a si mesmo e sua história, experimentando um olhar *outro*, que "faz corpo com", adentrando, dissecando *espaços entre*.

REFERÊNCIAS:

BERNSTEIN, Ana. "Entrevista de Spalding Gray a Ana Bernstein" In: *Revista O percevejo n. 9: teatro contemporâneo e narrativas*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, 2000.

ROLNIK, Suely. "Olhar cego – Entrevista com Hubert Godard" In: *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal*. Paris, 21 de julho de 2004.

Rumstick Road Video Reconstruction. Direção de Elizabeth LeCompte. Video-colagem/edição de Ken Kobland. New York, 2013.

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

MESA | TEATRO E EDUCAÇÃO

MEDIAÇÃO | ANA ACHCAR

O PROCESSO COLABORATIVO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DE NOVAS NARRATIVAS NO ENSINO FUNDAMENTAL PÚBLICO CARIOCA
ADELSON LUÍS FERREIRA DA SILVA

AUTISTAS NA SALA DE AULA:
O LUGAR DO PROFESSOR DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA
TAVIE DE MIRANDA RIBEIRO GONZALEZ

A ARTE DA PALHAÇARIA E AS FRONTEIRAS DA PEDAGOGIA HOSPITALAR
LUIZA BRITO

CRIANÇAS DE CAMPOS, VAMOS AO TEATRO?
MARIA SIQUEIRA QUEIROZ DE CARVALHO

VOCALIDADE E POETICIDADE DO RELATO:
UM BREVE RECORTE EM BECKETT
LUCIANA LUCENA

SILVA, Adelson Luís Ferreira. **O PROCESSO COLABORATIVO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DE NOVAS NARRATIVAS NO ENSINO FUNDAMENTAL PÚBLICO CARIOCA**. PPGEAC UNIRIO; PCE; Mestrado Profissional; Andrea Bieri; deoluiz6@gmail.com

RESUMO: O processo colaborativo teatral, modalidade de criação típico da cena contemporânea. Apresenta em seu caráter de realização descentrado e horizontal um território profícuo para o desenvolvimento de novas narrativas, projetos de autonomia e escrita coletiva entre adolescentes. Esse artigo pretende discorrer sobre a pesquisa em andamento no Mestrado Profissional do programa de pós-graduação em ensino de artes cênicas da Unirio (PPGEAC). Em um primeiro momento será apresentada a necessidade e a emergência de se trabalhar com essa modalidade de criação no ensino fundamental público de 2º segmento (6º ao 9º ano). Em seguida será feita a apresentação do perfil dos estudantes e a contextualização do local da pesquisa, a escola municipal Cardeal Leme em Benfica, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. Dada a natureza processual dessa investigação e seu estado de andamento, a conclusão versará sobre as inquietações a respeito que está sendo feito, bem como, sobre as projeções do que se pretende realizar.

Palavras-Chave: Processo Colaborativo; Ensino Fundamental; Cena Contemporânea; Escrita Coletiva.

ABSTRACT: The theatrical collaborative process, typical of the contemporary scene. It presents in its character of decentralized and horizontal realization a profitable territory for the development of new narratives, projects of autonomy and collective writing among adolescents. This article intends to discuss the ongoing research in the Professional Masters of Unirio's postgraduate program in teaching of performing arts (PPGEAC). In a first moment the need and the emergency of working with this modality of creation in public elementary education of 2nd segment (6th to 9th grade) will be presented. Next, the student profile and the contextualisation of the research site will be presented, the Cardeal Leme municipal school in Benfica, a neighborhood in the northern area of Rio de Janeiro. Given the procedural nature of this investigation and its state of progress, the conclusion will be about the concerns about what is being done, as well as about the projections of what is intended.

Keywords: Collaborative Process; Elementary School; Contemporary Scene; Collective Writing

O PROCESSO COLABORATIVO TEATRAL E A EMERGÊNCIA DE NOVAS NARRATIVAS NO ENSINO FUNDAMENTAL PÚBLICO CARIOCA

Adelson Luís Ferreira Silvaw

INTRODUÇÃO

É comum a queixa entre nós professores da área de artes a respeito da precarização do ensino e da aprendizagem das linguagens artísticas previstas nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que apesar das recentes conquistas, ainda seguem confinadas a ideias expositivas e apresentações de datas comemorativas pouco conectadas com o aspecto relacional e produtivo da arte como área de conhecimento. Não menos importante, como nos aponta Michel Foucault em sua aula inaugural no collège de France, é problematizar o papel da escola enquanto mantenedora e modificadora na apropriação dos discursos e consequentemente dos saberes e poderes que esses acarretam (FOUCAULT, 2013).

Dito isso, ressalto que muitas são as tentativas de investigação e experimentação que venho empreendendo entre o ensino de práticas de encenação contemporâneas no território do ensino fundamental carioca de 2º ciclo. A concepção do ensino das artes cênicas como "arte de dar vida ao texto" ainda é uma prática muito esperada e cobrada de nós profissionais que atuamos na área. O que pode ser constatado tanto na procura de professores de outras disciplinas que recorrem muitas vezes aos professores de artes visuais, música e teatro, para que esses ajudem o aluno na interpretação e fixação de textos ou conceitos científicos, como na demanda para que façamos campanhas de caráter informativo ou apresentações em datas comemorativas tão comuns no ambiente escolar.

Particularmente não acho condenável esse movimento, e reconheço que possa haver nele algum ganho pedagógico. No entanto, o problema que pretendo levantar surge, quando essas estratégias didáticas na grande maioria da vezes a serviço do texto e da informação, parecem pouco antenadas com o aspecto produtivo, crítico e relacional que nos deparamos no cenário de criação contemporâneo e com o papel da escola enquanto instituição catalizadora e formadora de opinião, portanto, capaz de possibilitar ao educando a construção e a elaboração de suas próprias narrativas e consequentemente de suas visões de mundo. É nessa perspectiva, que me inquieto ao passo que vislumbro no processo de criação colaborativo um método de criação potente e ao mesmo tempo um importante instrumento de desenvolvimento da autonomia do

educando frente as necessidades do mundo atual. Pois:

> A Contemporaneidade não admite mais o homem, passivo, que não interfere, que não participa. Somos chamados a todo instante a nos deslocar, a interferir e a reagir num mundo que se articula por meio de uma rede (...) como estar à margem dessa realidade sendo educador? (BOSCO, 2011, p. 101)

Observo em minha rotina de professor da educação básica, adolescentes cada vez mais conectados e informados. No entanto, esses mesmos adolescentes, parecem apresentar muitas dificuldades para gerir seus conflitos e interagir com seus pares visando a solução de problemas pessoais e coletivos de maneira autônoma e democrática, principalmente no que diz respeito as diferenças de pensar e de agir. A esse quadro se se soma o fato de estarem imersos em uma rotina escolar viciada em cobranças de leituras e interpretações muitas vezes distantes dos conflitos enfrentados pelas culturas adolescentes atuais. É nessa perspectiva que vejo o processo colaborativo e seu modus operandis descentrado e horizontalizado como uma estratégia potente, capaz de ir além da simples interpretação e encenação de um texto mas, antes como algo que possibilita aos nossos educandos a elaboração de seus próprios discursos, dando voz aos seus corpos e consequentemente a resolução de seus conflitos visando a inserção e a modificação do mundo que os cerca.

Meu interesse nessa estratégia de criação, se justifica ainda, pelo entendimento de dramaturgia que a mesma proporciona. Uma vez que o conceito de texto e de autoria nela se expandem, borrando limites e suportes tradicionais e se abrindo para experiência pessoal e comunitária. Algo que me parece ser mais próximo das necessidades reais dos nossos educandos, ao provocá-los para construção de uma obra que se reelabora não mais a partir do texto, mas, partir do corpo, da luz, do espaço, em um jogo de trocas e relações que também se configura como um processo de escrita coletiva (DESGRANGES, 201O).

LOCAL E CONTEXTO DA PESQUISA

A unidade escolar na qual pretendo desenvolver essa pesquisa está localizada no bairro de Benfica, zona norte do Rio de Janeiro, em frente à Praça Padre de Souza, popularmente conhecida como Praça H, e recebe alunos do próprio bairro e das comunidades do Arará, Barreira do Vasco, dos Complexos do Caju, Mangueira, Manguinhos e da comunidade do Tuiuti. Adolescentes advindos de contextos diversificados, condições sociais e idades bastante heterogêneas, mas que têm em comum o fato de terem pertencido ou ainda pertencerem a áreas conflagradas e atendidas por Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs). Apesar de seu potencial inventivo, predomina entre esses estudantes certa fragilidade nas relações de grupo e na ideia do que possa ser fazer teatro. O que pode ser observado tanto no desconforto em

falar sobre si e na forma com que lidam com seus corpos; como na visão da atividade teatral como algo extravagante (coisa de maluco), que só pode ser realizada por quem tem "talento" ou vocação para leitura e interpretação de textos. O prédio onde a escola está instalada possui quatro andares. E dispõe de 22 salas de aulas, sala de professores, laboratório de informática e ciências, sala de recursos multifuncionais para Atendimento Educacional Especializado (AEE), quadra de esportes e pátio cobertos, biblioteca e auditório com cadeiras móveis, palco de madeira e recursos audiovisuais. É nesse último local que venho desenvolvendo parte das minhas aulas de artes cênicas e oficinas de Teatro.

Entretanto, dado o contexto e as condições supracitadas, ao contextualizar meus planos de aulas no momento presente, são muitas as inquietações e reflexões que tenho me deparado. Inquietações essas que me levaram a iniciar essa pesquisa, cujo o andamento e a metodologia será mais explicitados na conclusão que segue.

CONCLUSÃO

Minha experiência como docente e pesquisador de Artes Cênicas na Escola Municipal Cardeal Leme, que atende alunos do 2º segmento do Ensino Fundamental (6º ao 9º ano) é antes de tudo um processo pautado pela investigação e a experimentação cênicas, pois "a escola como instituição que se dispõe a ajudar os jovens e adultos na tarefa de se constituírem como seres humanos, não pode ter sua função esgotada apenas na informação" (CARMINDA, 2011 p.23 apud GEORGEN, 2001, p.85).

Ao aproximar o ensino do teatro à produção de poéticas contemporâneas, procuro diferenciar a ação que leva a produção de inventos a da fabricação que reproduz produtos atrelados à noção de mercado. E numa tentativa de conectar o ensino do teatro com a ideia de acontecimento, encaro a minha função como a de um propositor de eventos, buscando através da prática com jogos e improvisações teatrais, levantar questões sobre o próprio fazer artístico, bem como, problematizar o mundo que nos cerca.

Tendo como base a formação específica para o qual estou habilitado, que é o ensino do teatro, em diálogo com a literatura, a música e a pintura entre outros códigos artísticos, procuro fazer ver que as expressões visuais se ampliaram, combinando modalidades como texto, som, corpo e espaço sem limites muito bem definidos. E isso realizo propondo dinâmicas que privilegiam a prática dos jogos teatrais voltada para escrita coletiva e o processo colaborativo. Nesse primeiro momento, enquanto proposta prática, estou articulando a leitura de poemas e imagens, que acredito acender o imaginário desses estudantes entre eles destaco "O menino que carregava água na peneira" (1999) do poeta Manoel de Barros, com jogos e improvisações teatrais a partir das proposições de Viola Spolin (1992) e Augusto Boal (2008). Minha intenção é permanecer permeável a invenção artística pessoal e grupal, e atento ao modo dos alunos operarem seus conhecimentos em arte, ou seja, a maneira como criam suas próprias narrativas

e se desenvolvem na área, para então caminhar rumo a criação e apresentação de um espetáculo no espaço escolar. Me interesso ainda por provocar a sensibilidade desses adolescentes para o fato de que "podem ser artistas falando de si" e de que suas vidas, assim como suas opiniões, são importantes.

E nesse sentido, me identifico e encontro correspondência no pensamento de um dos pilares da minha formação docente, o educador Paulo Freire, para quem "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua produção ou sua construção" (FREIRE, 1996, p. 12).

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro Pós Dramático na Escola** (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula). São Paulo: Unesp, 2011.

BARROS, Manoel. **Exercícios de ser de criança**. São Paulo: Salamandra, 1999.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Augusto Boal. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOSCO, Maria Cristina. **O Ensino da Arte Contemporânea**. São Paulo, 2011. 118 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós- Graduação Interunidades Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo.

DESGRANGES, Flávio. **Rastros de Processo Colaborativo**. Org. Mirian C. Martins e Gisa Picosque. São Paulo: Projeto Por Trás da Cena/ Rizoma Cultural, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23 ed. São Paulo: Loyola, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** Saberes necessários à prática educativa**.** 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GONZALEZ, Tavie de Miranda Ribeiro. **AUTISTAS NA SALA DE AULA – O LUGAR DX PROFESSORX DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA**. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; tavie.teatro@gmail.com

RESUMO: Este artigo se apresenta como parte de minha pesquisa em nível de mestrado acadêmico no PPGAC UNIRIO, e faz uma breve análise da prática dxs professorxs de teatro inseridos em classes regulares inclusivas, em relação ao que prevê a legislação vigente, a nova lei de inclusão. Pensando na potencialidade das linguagens artísticas na estimulação e desenvolvimento de indivíduos autistas, o texto "Autistas na sala de aula – o lugar dx professorx de teatro na escola inclusiva" visa promover e fomentar discussão sobre o assunto da educação inclusiva não só, mas principalmente, no que diz respeito à formação dxs professorxs de teatro. Para isso articulo pensamento com teóricos das áreas de saúde mental, teatro e educação, e também com entrevistas realizadas por mim com professorxs das variadas redes de ensino do Rio de Janeiro e estudantes de Licenciatura da Escola de Teatro da UNIRIO.

Palavras-Chave: Autismo; Escola Inclusiva; Teatro

ABSTRACT: This article is presented as part of my research at the academic master's level at PPGAC UNIRIO, and gives a brief analysis of the practice of theater teachers in inclusive regular classes, in relation to what is provided by the current legislation, the new inclusion law. Thinking about the potential of artistic languages in the stimulation and development of autistic individuals, the text "Autistics in the classroom - the place of the theater teacher in inclusive school" aims to promote and foster discussion about the subject of inclusive education not only, but mainly, with regard to the training of theater teachers. For this I articulate thought with the theorists of mental health, theater and education areas, and also with interviews, conducted by me, with teachers from the various educational systems of Rio de Janeiro and undergraduate students from the Theater School of UNIRIO.

Keywords: Autism; Inclusive School; Theatre

AUTISTAS NA SALA DE AULA
O LUGAR DX PROFESSORX DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA

Tavie de Miranda Ribeiro Gonzalez

AUTISTAS NA SALA DE AULA – O LUGAR DX PROFESSORX DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA

Em 2015 é instituída no Brasil a lei 13.146 - Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, que prevê avanços no que diz respeito à inserção de pessoas com deficiência nos diversos espaços da sociedade, incluindo a educação básica.

A lei assegura sistema educacional inclusivo em todos os níveis de aprendizado, respeitando e considerando todas as características, interesses e necessidades das pessoas com deficiência. Aponta ainda que o poder público é responsável por assegurar, implementar, e avaliar os pontos que se apresentam como obrigatórios no desenvolvimento dessa escola inclusiva, como por exemplo:

> [...] aprimoramento dos sistemas educacionais [...] adoção de medidas individualizadas e coletivas em ambientes que maximizem o desenvolvimento acadêmico e social dos estudantes com deficiência; [...] adoção de medidas de apoio que favoreçam o desenvolvimento dos aspectos linguísticos, culturais, vocacionais e profissionais; [...] adoção de práticas pedagógicas inclusivas pelos programas de formação inicial e continuada de professores e oferta de formação continuada para o atendimento educacional especializado; [...] oferta de profissionais de apoio escolar (BRASIL, 2015. Lei 13.146).

Contudo, a implementação desta lei se deu sem que as redes, escolas e professorxs tivessem, de fato, oportunidade de se preparar.

> São 15 turmas de aproximadamente 40 estudantes com muitas especificidades... como dar conta? Não me sinto preparada para dar aula em turmas inclusivas, e acredito que muitos os meus colegas também não. [...] Antes eu não achava justo um autista estar em uma turma inclusiva, porque o que é inclusivo? Não sei bem se é inclusivo. Não temos embasamento para lidar com isso, não temos espaço específico, não temos orientação específica (Profª. Caroline Barbosa – Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro).[1]

1 Entrevista pessoal concedida a mim em 19 de julho de 2018.

Desta forma, na minha prática como professora e no relato de colegas, o que se observa no ambiente escolar atual são professorxs que em geral não possuem formação para atuar em classes inclusivas, escolas sem suporte adequado, salas de recurso e mediadorxs insuficientes, e consequentemente alunxs especiais inseridos em salas de aula lotadas sem acompanhar o conteúdo e nem explorar suas potencialidades como deveriam.

QUEM É O AUTISTA NA FILA DO PÃO?

Dentre xs estudantes incluídos nessa realidade de suposta escola inclusiva encontram-se indivíduos com Transtorno do Espectro Autista (TEA), que é uma condição bastante plural. Todavia, considera-se autista o indivíduo diagnosticado com Transtorno do Espectro Autista, com base no Manual Diagnóstico e Estatísticos de Transtornos Mentais, produzido pela Associação Americana de Psiquiatria (APA). De forma reduzida e generalizada, o TEA possui como característica essencial o prejuízo na comunicação e na interação social, além de padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades.

Sendo assim o indivíduo autista apresenta questões no convívio social e na interação com o mundo por conta, entre outros fatores, de diferenças na forma de se comunicar, seja não verbalmente ou verbalmente.

> Muitos indivíduos têm déficits de linguagem, as quais variam de ausência total da fala, passando por atrasos na linguagem, compreensão reduzida da fala, fala em eco até linguagem explicitamente literal ou afetada. Mesmo quando habilidades linguísticas formais (vocabulário, gramática) estão intactas, o uso da linguagem para comunicação social recíproca está prejudicado (APA, 2014. p. 53).

Por isso é importante que o autista se desenvolva em espaços que considerem suas diferenças de entendimento e relação com o mundo, que o incentivem e estimulem nas questões que envolvem as noções de tempo e espaço, interação social, experimentação de diferentes formas de comunicação, expressão e linguagem, além de atividades que favoreçam o entendimento do corpo, a atenção e a atenção compartilhada.

> Através de fragmentos de casos clínicos, Kátia demonstra a importância da oferta das oficinas como reguladora do tempo e do espaço, como um trabalho sobre a pulsão e sobre a linguagem. Além de inserir o jovem em um trabalho de convivência inscrito no tempo e em um espaço de possibilidades, as oficinas permitem trabalhar com objetos como produto do sujeito, auxiliando na construção do corpo e de laços através de duplos, de artefatos, de desenhos, de restos de materiais e da língua (FREIRE; MALCHER, 2014. p.12).

No âmbito da formação escolar isso se traduz em valorização das diversas disciplinas, acesso à disciplinas como Artes (Teatro, Música, Dança e Artes Visuais) e Educação Física onde se priorizem as diferentes formas de expressão e o trabalho de consciência corporal, aulas que aconteçam em espaços adequados, material didático diverso, presença de mediadorxs aptos quando necessário, acesso à salas de recurso, além de, claro, professorxs que estejam preparados para lidar com as especificidades de cada estudante e com possíveis adaptações nas aulas, nas avaliações e nos objetivos a serem alcançados com esses indivíduos.

O LUGAR DX PROFESSORX DE TEATRO NA ESCOLA INCLUSIVA

Apesar de toda a potência existente no trabalho dx professorx de teatro que atua em escolas regulares inclusivas, no dia-a-dia do que chamamos de chão da escola, encontramos professorxs com formação insuficiente no que diz respeito à educação especial, trabalhando em espaços reduzidos ocupados por carteiras enfileiradas, turmas lotadas, falta de mediadorxs e de salas de recursos, dentre diversos outros problemas que impossibilitam um trabalho inclusivo de qualidade.

> Muitas escolas não alertam os professores sobre os casos existentes e já diagnosticados. [...] quando você vai procurar para se informar mais sobre o aluno o registro é superficial. [...] As escolas estaduais não estão preparadas tanto na parte de estrutura, quanto na parte do colegiado. [...] Mas como fazer essa adaptação se você precisa dar atenção para outras 30, 40 pessoas? É impossível. Já solicitei ajuda diversas vezes e a resposta que eu tenho é: É assim que funciona. Eles não contratam ninguém só mandam os alunos e nós temos que nos virar. E não podemos recusar em hipótese alguma (Profº. João Vitor Novaes – Rede Estadual de Educação do Rio de Janeiro em Angra dos Reis e Ilha Grande).[2]

No que diz respeito à formação dxs professorxs de Teatro na área de Educação Especial, podemos citar como exemplo o fato de que, no Estado do Rio de Janeiro, a única universidade pública que oferece o curso de Licenciatura em Teatro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) não possui até o presente momento em seu currículo obrigatório a disciplina de Educação Especial, ainda que essa seja a realidade encontrada por seus formandos ao se inserirem no mercado de trabalho.

2 Entrevista pessoal concedida a mim em 23 de julho de 2018.

> Saí da graduação me sentindo nenhum pouco preparado. Temos apenas como matéria obrigatória na licenciatura a disciplina de Libras, que vai ensinar o básico, outras disciplinas como educação especial para o meu curso era optativa e mesmo assim não garante um aprendizado prático e sim analisando a história (Profº. João Vitor Novaes - Professor de Teatro graduado em licenciatura pela Unirio).[3]

> Em minha formação não tive aulas que abordassem a inclusão. Não se falava em Educação especial. [...] Eu não sabia o básico necessário para lidar com a diversidade, com alguns alunos que precisariam ter acesso a um processo de aprendizado diferenciado, com aqueles que até então, eram mantidos à margem (Profª. Janaína Baptista – Professora de Teatro graduada pela Unirio).[4]

Como podemos notar na fala da Profª Janaína, o mesmo ocorre em outras universidades das redes públicas e privadas do país.

OFICINA DE TEATRO CIRCULANDO – O PROJETO DE EXTENSÃO COMO FISSURA EM UMA UNIVERSIDADE EM RECONSTRUÇÃO.

Na Escola de Teatro da UNIRIO, os Projetos de Extensão são importantes ferramentas no suporte da formação dxs estudantes da Escola de Teatro. Sendo assim, apesar de ainda não haver reformulação no currículo no que diz respeito à educação especial, encontra-se, entre as diversas possibilidades de projetos de extensão oferecidos, o projeto Oficina de Teatro Circulando, que oferece, desde 2010, oficinas de teatro para jovens e adultos autistas e psicóticos, a princípio numa parceria do Coletivo Teatro de Operações e o Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ipub – UFRJ).

Em 2013 o projeto foi institucionalizado como projeto de extensão oficial da UNIRIO, sob a coordenação da Profª. Adriana Bonfatti e da Profª Drª Joana Ribeiro. Essa institucionalização possibilitou (e possibilita) que xs graduandxs da Escola de teatro da UNIRIO possam experienciar o universo da prática teatral em relação com pessoas com autismo e outros transtornos mentais e síndromes, tanto em estágio supervisionado dos cursos de licenciatura, quanto como voluntários e também como bolsista de extensão.

Essa possibilidade se apresenta como um importante suporte na formação dxs

3 Entrevista pessoal concedida a mim em 23 de julho de 2018.

4 Falando da primeira graduação (Formação de professores - Universidade Cândido Mendes). Entrevista pessoal concedida a mim em 19 de julho de 2018.

professorxs de teatro no que diz respeito ao ensino do teatro em tempos de escola inclusiva. A possibilidade de experimentar esse universo de forma prática, podendo articular com a teoria aprendida e discutida nas disciplinas da licenciatura em teatro, traz segurança e conhecimento imprescindíveis para x professorx que será inserido em um mercado de trabalho em que as escolas são inclusivas.

> Fica difícil separar a minha formação do Circulando. Foi lá que, paralelamente ao projeto Teatro em Comunidades da Unirio, me formei como educadora, na prática, pesquisando enquanto atuava nas aulas e criava um pensamento crítico acerca do que estávamos realizando nos encontros teóricos (Aline Vargas, professora de teatro graduada pela Unirio, membro do Coletivo Teatro de Operações, atuante como oficineira no Circulando de 2010 a 2017).[5]

> O circulando entra na minha formação já no final da graduação. Assim, sinto que o projeto aprofundou certos pensamentos que tinha em relação ao trabalho em sala de aula. Talvez o ego do professor em relação ao próprio trabalho e ao ego possa cegar certas possibilidades que o estudante traz e que não fiquem claras[...] No projeto circulando as relações são horizontais e afetivas, o oficineiro está em função do participante. Não somente como filosofia de trabalho, mas porque a relação com o autista não dá espaço para a pura hierarquia a partir de convenções pré-estabelecidas (Pedro Maia, estudante do curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO e bolsista de extensão do projeto Circulando).[6]

A partir de 2018 há ainda a implementação da prática de aquecimentos elaborados e sistematizados pelxs estudantes do teatro para o momento anterior à oficina. Estes aquecimentos se apresentam, do meu ponto de vista, como uma importante ferramenta de pesquisa e experimentação para xs oficineirxs de teatro. A metodologia de base dessa atividade inclui adaptações de jogos teatrais com variados objetivos (ressignificação de linguagem, ressignificação de objetos, ressignificação do corpo, noções de espaço e tempo diversos, percepção corporal, percepção sensorial, interação não verbal, concentração e etc.) cumprindo ainda a função de ativar o olhar, o corpo e a percepção dxs estudantes atuantes na oficina, colocando-xs em um estado de disponibilidade e atenção que é imprescindível para o trabalho.

Especificamente para xs estagiárixs e bolsistas do curso de licenciatura em teatro, a sistematização desse trabalho que acontece em forma de aquecimento é extremamente importante, principalmente por construir um repertório variado de atividades, jogos e propostas de trabalho para serem realizados em grupo e que possuem a preocupação com o universo

5 Entrevista pessoal concedida a mim em 1 de maio de 2018.

6 Entrevista pessoal concedida a mim em 30 de julho de 2018.

autista, podendo ser ampliado criando possibilidades e estratégias de trabalho em classes regulares com autistas incluídos.

Por fim, as hipóteses levantadas neste artigo visam unicamente fomentar a discussão e incentivar o debate a respeito da escola inclusiva e da prática dx professorx de teatro em classes inclusivas. Não há aqui a intenção de diminuir a dimensão política, econômica e social existente nessa discussão. É dever do Estado e dos órgãos reguladores da educação do país garantir, como prevê a lei, escolas de fato inclusivas e acesso dxs estudantes, deficientes ou não, a uma educação de qualidade, pública, gratuita, que ofereça os recursos necessários para o desenvolvimento completo de todos os indivíduos.

REFERÊNCIAS

American Psychiatric Association (APA). **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais:** *DSM-5.* Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento; Revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli. 5. ed. Porto Alegre, 2014.

BRASIL. Presidência da República. **Alteração da lei de diretrizes e bases da educação nacional**. Lei n 12.796, de 4 de abril de 2013.

BRASIL. Presidência da República. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)**. Lei 13.146 de 6 de julho de 2015.

FREIRE, Ana Beatriz e MALCHER, Fabio (Org.). **Circulando: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose.** Rio de Janeiro: Subverso, 2014.

RIBEIRO, Jeanne Marie de Leers Costa. **A criança autista em trabalho**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

SILVA, Janaína Rita Baptista. **Ressignificando os 'escombros' de um sujeito esquecido: Memória e narrativa em uma experiência em ensino do teatro no projeto de extensão Circulando com Autistas**. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO, 2018.

BRITO, Luiza. **A ARTE DA PALHAÇARIA E AS FRONTEIRAS DA PEDAGOGIA HOSPITALAR.**
PPGAC UNIRIO; PFE, Mestrado Acadêmico; Ana Achcar; ludebritz@gmail.com

RESUMO: A criança hospitalizada está privada de uma série de necessidades que determinam seu bem-estar global. A infância é um período determinante no desenvolvimento do indivíduo, exige a promoção de cuidados para um crescimento saudável, com base em direitos garantidos. O presente trabalho associa a atuação de palhaços em pediatrias à noção de *Pedagogia Hospitalar,* intercedendo arte, educação e saúde. A *Pedagogia Hospitalar* é uma área de atuação da pedagogia que está protegida por lei devendo oferecer escolarização, acesso à cultura, lazer, socialização à criança em período de internação.

Palavras-Chave: Criança; Saúde; Pedagogia; Palhaço.

ABSTRACT: The hospitalized child is deprived of a number of needs that determine their overall wellbeing. Childhood is a determinant period in the development of the individual and requires attention and promotion to ensure adequate growth, based on guaranteed rights. The present work associates the performance of clowns in pediatrics to the notion of Hospital Pedagogy, interceding art, education and health. Pedagogy Hospital is an area of pedagogy that is protected by law and should offer schooling, access to culture, leisure, socialization to the child during hospitalization.

Keywords: Children; Health; Pedagogy; Clown.

A ARTE DA PALHAÇARIA E AS FRONTEIRAS DA PEDAGOGIA HOSPITALAR.

Luiza Brito

A partir de um levantamento de ações que estejam em consonância com o conceito de *Pedagogia Hospitalar*, o objetivo principal desta pesquisa é observar a entrada do palhaço no ambiente hospitalar, investigando a constituição de um palhaço humanizado, pedagógico, que reflita um cruzamento embasado e aprofundado entre arte, saúde e educação. Significa aprofundar o conhecimento sobre o trabalho pedagógico e artístico realizado na ped+++iatria dos hospitais federais do município do Rio de Janeiro, com vistas a potencializar os debates que giram em torno destas ações, dando especial enfoque a trabalhos que investiguem contínua e profundamente a arte da palhaçaria no contexto hospitalar.

O interesse na pesquisa sobre *Pedagogia Hospitalar* e no espaço do palhaço no hospital tem origem no Trabalho de Conclusão de Curso produzido após a Licenciatura em Artes Cênicas, na Unirio. Num primeiro momento desta pesquisa, o foco esteve no entendimento do conceito de *Pedagogia Hospitalar* em seu funcionamento teórico e prático. O segundo capítulo da pesquisa teve foco no trabalho realizado no Hospital Universitário Gafrée e Guinle pelo programa Enfermaria do Riso, projeto de extensão da Unirio que leva palhaços às pediatrias de hospitais públicos do Rio de Janeiro. Ao final foi aberto um diálogo entre o que se entende por *Pedagogia Hospitalar* e o trabalho realizado pelos palhaços no hospital universitário.

O objetivo agora é aprofundar o estudo sobre o tema dando continuidade ao processo de apuração das condições da pediatria nos hospitais federais do município[1]. Significa entender em que medida o encontro com o palhaço reflete os princípios norteadores do conceito de *Pedagogia Hospitalar,* se pode o palhaço ser considerado um elemento pedagógico dentro dos hospitais na relação com a criança.

Meu interesse aqui é seguir aprofundando a pesquisa que iniciei em 2009 no programa Enfermaria do Riso da Unirio, sob coordenação da professora Ana Achcar. O programa tem um trabalho comprometido, diverso e continuado de inserção do palhaço em pediatrias de hospitais públicos do Rio de Janeiro.

No primeiro semestre de 2006 ingressei na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, e no segundo semestre, do mesmo ano, para o curso de Licenciatura em Artes Cênicas

1 São eles Hospital Federal do Andaraí, Hospital Federal de Bonsucesso, Hospital Federal Cardoso Fontes, Hospital federal da Lagoa, Hospital Federal do Servidores do Estado, vinculados Departamento de Gestão Hospitalar; Instituto Nacional de Câncer José Alencar Gomes da Silva, Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia Jamir Haddad, Instituto Nacional de Cardiologia, Instituto Fernandes Figueira, vinculados aos Institutos Federais, inclusive da Fiocruz. Ainda estou em dúvida se vou incluir na pesquisa os hospitais federais universitários que somam dez Unidades.

da Unirio. Ao longo da universidade integrei o coletivo Teatro de Operações na Unirio, participei de dois projetos de extensão, dos quais fui bolsista, inicialmente pelo Teatro na Prisão e, em seguida, pelo programa Enfermaria do Riso. Neste tempo de bolsista participei de eventos na universidade e fora dela. Desde que me aproximei do programa nunca mais deixei de lado a palhaçaria e o hospital. Frequentei cursos e grupos de palhaços, e sigo a pesquisa desdobrando-a e aproximando-a ao meu trabalho como professora.

Quando encerrei o curso de licenciatura, depois da entrega do Trabalho de Conclusão de Curso supracitado, prestei os concursos para professora do estado e do município do Rio de Janeiro. Desde 2012 dou aulas de artes em escolas das Secretarias Municipal e Estadual de Educação.

Neste trabalho busco interseções possíveis entre as áreas de educação, artes e saúde, procuro investigar o hospital como um espaço em que a formação da criança esteja aliada e alinhada às ações que potencializem sua saúde e o desenvolvimento de um tratamento integrado, como a presença do palhaço. Teatro, sala de aula, palhaço, ações culturais, transformação, emancipação, sociedade, política, são assuntos que marcaram toda minha trajetória e que estarão presentes ao longo de todo este trabalho.

Muito menos do que seria necessário, alguns hospitais públicos brasileiros recebem intervenções de cunho artístico, social, pedagógico, cultural. Alguns hospitais até misturam estas abordagens, de modo que os caminhos e possibilidades são muitos. A atuação dos palhaços nas pediatrias destes hospitais representa um exemplo prático sobre as atividades teatrais que reinventam as próprias formas do fazer teatral e extrapolam os limites da caixa preta. A pesquisa aqui é sobre o teatro fora de seus prédios, um teatro que se faz para a comunidade e dentro dela.

Além do campo artístico expandido e junto a ele, a pedagogia também vem ampliando seus horizontes de atuação, abrindo possibilidades de integração das perspectivas educacionais com instituições que a princípio não se propõem a assimilar a vida escolar da criança no período de internação.

O conceito de *Pedagogia Hospitalar* acompanha o surgimento dos pensamentos e práticas relacionados com a ideia de que crianças e adolescentes hospitalizados devem receber acompanhamento escolar para que não sejam novamente prejudicados individualmente (MUNHOZ; LEITE, 2014, p. 109-110). Não são muitas as práticas destinadas às comunidades hospitalares, é escasso no Brasil o atendimento pedagógico associado à hospitalização, frente ao tamanho do país e à grande quantidade de hospitais distribuídos pelos estados.

Mas buscando efetivar esta proposição algumas iniciativas vêm sendo engendradas: programas destinados a suprir a escolaridade dos hospitalizados, e projetos voltados para uma dimensão educacional mais ampla, como atividades culturais e lúdicas que buscam atender demandas emocionais de crianças e adolescentes, alijados do direito ao lazer e das convivências prazerosas e estimulantes ao seu desenvolvimento.

A ONG "Doutores da Alegria" foi criada por Wellington Nogueira em 1991, por influência da trupe de palhaços norte-americana Clown Care Unit™, com a qual Nogueira havia trabalhado desde 1988, tendo atuado em hospitais nova-iorquinos. Há mais de vinte anos o grupo Doutores da Alegria visita hospitais do Brasil, correspondendo a uma sociedade civil sem fins lucrativos, que conta com apoios, patrocínios, parcerias, apoio-técnico, já ganhou pelo menos dezoito prêmios entre nacionais e internacionais, realizou mais de 75 mil intervenções de palhaços nos espaços de saúde e possui sedes espalhadas por quatro estados brasileiros (São Paulo, Recife, Belo Horizonte e Rio de Janeiro). O grupo promove encontros, oficinas, pesquisas e em 2005 estreou no Brasil o filme documentário com seu próprio nome, lançado pelo estúdio Imovision.

No Rio de Janeiro, outros exemplos de grande alcance no cruzamento entre palhaço e hospital são o projeto Roda de Palhaço, o Bando de Palhaços e o grupo Roda Gigante, todos estes constituídos por atores profissionais especializados na linguagem do palhaço que atuam em hospitais públicos da cidade. Estes trabalhos são fomentados tanto por patrocínio de empresas privadas a partir de leis de incentivo, quanto através de doações, prêmio e outros editais de cultura. Normalmente os grupos têm uma frequência de atuações com duração de quatro horas duas vezes por semana, em duplas de palhaços. Todos realizam atividades para além da intervenção regular, como oficinas, treinamento dos atores, cortejos, espetáculos entre outras.

O palhaço ressalta aquilo que se mantém saudável na criança internada, que por razão de sua enfermidade abafa sua possibilidade de reinventar a realidade. Brincar significa recuperar sua força, fundamental no tratamento de sua doença. A comicidade revela os desvios, desabrochando a surpresa, deixando a cargo do riso rever e retornar, buscando corrigir os caminhos através da inteligência (BOLOGNESI, 2003, p. 156).

A reflexão sobre a figura do palhaço e a figura do pedagogo no atendimento à criança hospitalizada, suas subjetividades, seus cruzamentos, sua complementaridade, seus princípios, seu diálogo, servirá de fio condutor desta pesquisa. Pode o palhaço ocupar a posição de um pedagogo hospitalar? O inverso é possível? Sob quais princípios ambos atuam em seu ofício? Quais os canais que podem ser abertos entre a noção de *Pedagogia Hospitalar* e as ações de palhaços nas pediatrias hospitalares?

No Brasil, foi em 1950 que se começou a pensar no atendimento educacional como fundamental aos pacientes com internações prolongadas, os quais, em decorrência de suas enfermidades, acabavam por ter o período letivo escolar prejudicado. Nesse ano uma professora primária deu início às primeiras atividades educacionais em hospital já registradas no país, no Hospital Municipal Jesus, na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1990 foi decretada a Lei Orgânica de Saúde, que prevê a qualidade de condições no período de internação. Em 1994/95 O Ministério da Educação e do Desporto formulou e decretou a Política Nacional de Educação Especial, que entende que a educação nos hospitais deve ser realizada por meio de Classes Hospitalares preenchendo as lacunas causadas pelo

afastamento da criança de seu mundo exterior, de suas relações e rotina. O Conselho Nacional da Criança e do Adolescente reconheceu, através da resolução nº 41 do dia 13 de outubro de 1995 os Direitos da Criança e do Adolescente Hospitalizados, abordando, em seu nono item, o direito da população infantil hospitalizada a receber atendimento recreativo e educacional durante o período de internação.

Me interessa pensar de que maneira o hospital pode servir de palco para um teatro atravessado por questões sociais e políticas, pela geografia da arte, pelo discurso dos espectadores. O palhaço promove encontros que direcionam os enfermos e os demais envolvidos para a qualidade das relações humanas, para a abertura de diálogos com o mundo exterior ao hospital que recuperam a socialização da criança isolada em uma instituição, que aprimoram e fortalecem o tratamento do paciente, realizando um trabalho de integração entre saúde, escola e lazer pedagogicamente orientado.

Como norte metodológico o estudo pretende uma abordagem prioritariamente qualitativa. Além do levantamento bibliográfico sobre o tema e subtemas em questão, pretende-se realizar um trabalho de campo para colher dados que atendam os objetivos propostos. Acredita-se que técnicas como observação participante, realização de entrevistas e consulta documental, poderão subsidiar a discussão e reflexão que se pretende.

REFERÊNCIAS

MASSETI, Morgana. **Ética da alegria no contexto hospitalar**. 2. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

BISCARO, Deise. *Pedagogia Hospitalar e suas Bases Legais.* São Paulo, 2009.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços.* São Paulo: UNESP, 2003.

FONSECA, Eneida Simões. *Atendimento pedagógico-educacional para crianças e jovens hospitalizados.* Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1999.

MATOS, Elizete Lúcia Moreira; MUGGIATI, Margarida Maria Teixeira de Freitas. *Pedagogia Hospitalar*: a humanização integrando educação e saúde. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

ARTIGOS

BIDENT - Christopher - O teatro atravessado – 2009 - https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/8504/6807

MUNHOZ, E.; LEITE, V. Pedagogia Hospitalar: A Construção de um Direito Legitimado. Revista Interação, Goiás, Volume 2, p. 107-118, segundo semestre de 2014.

REFERÊNCIAS LEGAIS

Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente. Resolução 41/95.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

Estatuto da Criança e do Adolescente. Lei Federal 8.069 de 13 de julho de 1990.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

Lei Orgânica da Saúde. Lei nº 8080, de 19 de setembro de 1990.

Ministério da Educação. Secretaria da Educação Especial. Política Nacional de Educação Especial. Brasília: Secretaria de Educação Especial, 1994. 17

SITES

https://www.doutoresdaalegria.org.br/

https://www.rodadepalhaco.com

https://www.bandodepalhacos.com/

http://rodagigante.org/

CARVALHO, Maria. **CRIANÇAS DE CAMPOS, VAMOS AO TEATRO?** PPGEAC Unirio; PCE; Mestrado Profissional; Marina Henriques Coutinho; sqcmaria@gmail.com

RESUMO: O artigo discorre sobre a pesquisa ainda em fase inicial sobre Teatro infância e juventude em Campos dos Goytacazes e região norte fluminense. A discussão passa pela importância do amplo acesso à linguagem teatral para formação de todo cidadão, debate a urgência local por um teatro esteticamente comprometido e debate a importância de um teatro destituído da obrigatoriedade pedagógica e moral, tendo como alimento para a discussão reflexões acerca da concepção perniciosa da criança enquanto adulto de amanhã e suas implicações em toda produção voltado para infância nos âmbitos da cultura, mas também educação e família numa tentativa de entender a complexidade em torno do tema. Por fim, apresenta um plano de ações em favor da democratização do acesso ao teatro por parte de crianças e agentes multiplicadores.

Palavras-chave: Teatro Infantil; Pedagogia do Teatro; Formação Continuada

ABSTRACT: The present work goes through the recent started research about infant and juvenille theatre, the access to theatrical language and the basis of work and studies of Campos dos Goytacazes and surround area. The debate goes through the high importance of theater in citizens' formation, passes by how urgent it locally becomes the existence of a esthetical rich and released from any pedagogical obligations fed by reflexions around the idea of a child as the tomorrow adult and its implications over culture, education and even family circle in an attempt to understand the complexity around the theme and act over it in favor to children's access to theater and multiplication agents.

Keywords: Kids and Juvenille Theatre; Theater Pedagogy; Ongoing Formation

CRIANÇAS DE CAMPOS, VAMOS AO TEATRO?

Maria Carvalho

"Em algum momento olhamos para nossas crianças
e enxergamos seres humanos.
Este é o princípio da nossa transformação."

Gabriel Salomão

A questão da infância me parece urgente por ser unânime nas existências, crucial para a construção de qualquer projeto de sociedade e, em alguns âmbitos, tão pouco considerada. Sempre me encantou o olhar da criança e em minhas buscas artísticas queria ser tão brilhante como uma conclusão infantil. Ao ter um filho, este interesse se intensificou e ganhou nuances mais profundas. Concluí em poucos meses que ali estava meu grande professor de atuação, palhaçaria, filosofia e a prova máxima da importância em se fundir prática e teoria.

Como nada é dissociado, a mãe que sou passa pela artista que sou e pela educadora que sou; a relação com a infância se tornou o ponto de convergência entre muitas esferas da minha vida.

Nos últimos semestres do curso de Licenciatura em Teatro, cursei muitas disciplinas pedagógicas, inclusive estágio, o que me despertou curiosidade e, não seria exagero dizer, indignação face ao sistema educacional vigente que, com tímidas variações e raras - apesar de expressivas - tentativas de resistência, segue reproduzindo a escola do século XVI.

Tendo sido criada na cidade de Campos dos Goytacazes e cursado a formação profissional e superior na cidade do Rio de Janeiro, retornei para Campos para assumir o cargo de professora de teatro no instituto Federal Fluminense onde hoje dou aulas para o ensino médio e para a Licenciatura em Teatro, além de coordenar à partir de agosto dois projetos sobre teatro infanto-juvenil, um de pesquisa e outro de extensão, pelo instituto.

Ao chegar na cidade, me deparei com muito poucas opções que eu considerasse razoáveis tanto em termo de educação como de produções culturais para crianças, então fundei um espaço de educação infantil alternativo à escola que existiu enquanto espaço por 1 ano e hoje funciona produzindo eventos.

E somando-se às experiências que me trouxeram até aqui, lecionei por 1 ano no Colégio Pró-Uni, também em Campos, a disciplina Comunicação e Linguagens para o Fundamental 1. Uma disciplina bastante densa na proposta de formar leitores, cujo projeto encontrou na associação entre Teatro e Literatura uma potente metodologia para tridimensionalizar a experiência literária para crianças, despertando para além do puro e simples interesse, capacidade expandida de compreensão, interpretação, criação e domínio das ferramentas de comunicação.

Tendo neste percurso me deparado com crianças e suas questões repetidamente, como forma de dar corporeidade e profundidade às minhas pesquisas sobre infância e suas relações com o teatro, no início deste ano, 2018, ingressei no Programa de Pós-graduação em Ensino das Artes Cênicas.

É esta pesquisa recém-iniciada que pretendo articular com os projetos de pesquisa e extensão recém-aprovados no IF Fluminense para discutir questões basilares sobre as relações entre teatro, infância e juventude e mapear a atividade de teatro infanto-juvenil que acontece atualmente na cidade de Campos dos Goytacazes e região.

Campos dos Goytacazes tem o pior IDEB do estado do Rio de Janeiro. Um dado alarmante para uma das cidades mais ricas do país! Por que preocupa? Como este dado dialoga com o teatro infanto-juvenil? Sendo a escola e a família as principais esferas de vivência da criança, o peso que uma educação obsoleta ou sucateada tem sobre a formação das crianças é aterrador. Estamos diante de um momento de transição paradigmática (Boaventura de Sousa Santos) que produziu um estado de obsolescência na educação e há fortes argumentos e mesmo experiências exitosas que vêm comprovar que a Arte é, senão a saída, uma poderosa aliada no processo de *desinstrumentalizar* o ensino, transformando a vivência escolar em experiência (Jorge Larrosa), o saber em ser. E se a simples consciência que, de tão óbvia prescinde de argumentos, deveríamos educar as crianças e todos para que fossem felizes não basta, o próprio mercado vem sinalizando a falência do atual modelo de educação mesmo nos meios abastados. Maria R. Fernandes nos fala a respeito:

> A escola que antes se enquadrava ao sistema, hoje não acompanha a lógica que se instaurou. Se o simples desenvolvimento sadio do ser humano não é justificativa o bastante para um olhar profundo sobre seu desenvolvimento e processos de aprendizagem, talvez pensar sua inserção nesta cibercultura o seja. Investigamos então a construção de um caminho que abarque essa nova compreensão de indivíduo que nossa sociedade impõe. Um tempo que anseia por indivíduos capazes de se reinventarem e criarem realidades (ROCHA, 2015).

E como se constroem estas competências?

> Apontam que muitos autores, nos últimos anos, vêm defendendo que, entre os diversos elementos que compõem o desenvolvimento de competências, estão não somente as habilidades e os conhecimentos, mas também outros recursos subjetivos, entendidos tanto como capacidades cognitivas, afetos, desejos quanto saberes, conceitos, posturas, atitudes (ARAÚJO E RABELO, 2015, p. 450).

Portanto, levar o ensino de teatro para crianças e jovens é democratizar uma ferramenta extremamente poderosa para sua formação pessoal e profissional, reafirmar o compromisso com a comunidade.

> A busca de entendimento do processo de construção da capacidade representativa na criança, na perspectiva de Piaget, exige o "manuseio" de certos fundamentos da teoria, que nos permitem ampliar a compreensão das relações entre a evolução da atividade lúdica e o desenvolvimento da inteligência (SANTOS, 2009).

O trabalho com o Teatro desde a infância atua num espaço de ampliação cognitiva observado por Piaget e referenciado acima por Vera Lúcia Bertoni dos Santos que, além de extremamente potente, coincide com a lacuna que uma proposta conteudista deixa na formação do educando.

> Ao abordar a participação ativa das crianças na busca de soluções para os problemas surgidos no desenrolar dos jogos teatrais propostos pelo referido professor Fürth identifica, na prática teatral, um caminho para o desenvolvimento saudável, enfatizando a relação entre a representação criativa e a inteligência operativa da criança (SANTOS, 2004).

E para além de fazer teatro com crianças nas escolas, fazer teatro para crianças também é um aspecto fundamental desta educação. A fruição de acordo com Ana Mae Barbosa é um dos três aspectos que sustentam o Ensino da Arte na concepção por ela cunhada de tripé onde figuram o fazer, o apreciar (aqui denominado fruição) e o contextualizar.

Vivendo no interior do estado, as opções de montagens teatrais, bem como de outros produtos culturais, são escassas, mas há uma comunidade artística que resiste fazendo teatro. Muitas vezes sem recurso, sem acesso às discussões e às referências dos grandes centros, mas ainda fazendo. Um dos propósitos da pesquisa é mapear estes agentes não só numericamente, mas em seus aspectos qualitativos no que tange à relação do artista com a obra.

Quando falo de mapear qualitativamente, falo de buscar sobre que bases o teatro infantil

que existe se funda. Pois há aqui um nó da questão. É interessante fomentar a produção teatral para crianças? Naturalmente. Mas mais do que a distinção entre bom teatro e mau teatro que comumente se faz sobre teatro adulto, o teatro infantil padece de um mal maior: o compromisso em oferecer às crianças lições de moral. De acordo com Fernando Lomardo (1994):

> O teatro educativo (frequentemente confundido com o teatro moral ou religioso), sob total supervisão e direção das pessoas adultas, permanecerá como a forma mais difundida de teatro infantil durante quase metade do século XX.

O próprio Lomardo identifica em diálogo com o moralismo do teatro infantil, a concepção do "adulto de amanhã", pois podemos considerar aquela filha desta. Posto que a criança não é, vai ser, o compromisso da apreciação estética por si só, não se justifica, então todo produto voltado para esta faixa etária, se compromete em fazer parte de sua formação: brinquedos pedagógicos, desenhos animados que ensinam coisas. Acontece que com, a redução das famílias, o isolamento urbano, a violência e todos os fatores que colaboraram para a redução significativa de grupos infantis autogeridos que se encontrem com regularidade para brincar explorando corpos, espaços e objetos livremente; surgiu espaço para uma hipertrofia destes produtos educativos, de atividades educativas e até mesmo atividades extracurriculares que preparam cada vez "melhor" o adulto de amanhã. Mas parece que, como diz o ditado "o tiro saiu pela culatra", pois diante de um mercado cada vez mais competitivo e da acessibilidade instantânea à informação que a combinação entre internet e celular proporciona, as habilidades valorizadas e buscadas são aquelas que se adquire (imaginem!) brincando livremente.

Identificamos então o grande imbróglio das produções para crianças tanto no âmbito cultural, quanto educacional e até mesmo na convivência parental, é a concepção do "adulto do amanhã". Esta ideia vem empobrecendo as vivências infantis numa tentativa frustrada de moldar seres humanos quase que exclusivamente para o mercado.

Há ainda a invasão da indústria cultural (Adorno) nas vidas das crianças que leva os produtores teatrais que buscam o lucro tão somente a reproduzir celebridades televisivas e personagens de desenhos animados nas suas peças, destituindo do teatro seu caráter simbólico, de sua liberdade estética, de sua potência.

E face a estas críticas, me sinto impelida a agir. A usar das ferramentas que disponho para oferecer teatro, fomentar teatro e fazer teatro de qualidade. Para tanto, nesta dissertação apresento o plano de ações dos projetos de pesquisa e extensão encampados pelo IF Fluminense sob minha coordenação.

Com o projeto de *Pesquisa Teatro, Infância e Juventude; relações existentes e relações possíveis, relações necessárias*, vamos para além de mapear as atividades teatrais de Campos e região norte fluminense, organizar em parceria com o Pólo Arte na Escola local um grupo de estudos sobre o tema aberto à comunidade, em especial artistas e educadores locais.

Com o projeto de extensão *Teatro para a infância e juventude* vamos oferecer

gratuitamente nas dependências do campus Campos-Centro do IF Fluminense aulas regulares de teatro para crianças da comunidade.

Com este trabalho integrado de formação de multiplicadores e oferta de aulas para crianças, pretendemos colaborar na vida cultural da cidade, viabilizar encontros, posto que funcionará naturalmente como um trabalho de formação de platéia ao disponibilizar, *alfabetizar* na linguagem teatral, a comunidade se reverte em público. E desejamos que seja um público assíduo, crítico e engajado na vida cultural local.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação.** São Paulo, Duas Cidades, Ed.34, 2002.

CUNHA, Susana. **As Artes no Universo Infantil**. Porto Alegre, Mediação, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, Edições Mandacaru, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. **Abordagens metodológicas do teatro na educação.**

ROCHA, Maria. **Arriscando uma mudança de paradigma: o coletivo Casaescola**. Unirio, 2015.

SANTOS, Boaventura. **Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna.** São Paulo, 1988.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. A**tividade simbólica na infância e abordagens do teatro no meio escolar: convergências e incompatibilidades.**

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Brincadeira e Conhecimento**. Porto Alegre, Mediação, 2004.

TERRA, Clarice. **Em busca de uma escola viva: uma experiência com o ensino de teatro no campus Macaé do Instituto Federal Fluminense**. Unirio, 2016.

Revista **Urdimento** - revista de estudos em artes cênicas, v.1 n.17, setembro de 2011.

Revista **Rascunhos** – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas. v. 2, n. 1 (2015): Dossiê Teatro e Escola: ações e reflexões.

LUCENA, Luciana. **VOCALIDADE E POETICIDADE DO RELATO: UM BREVE RECORTE EM BECKETT**. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; André Gardel; lucdelucena@gmail.com

RESUMO: Este artigo discorre sobre a vocalidade em sua acepção corpórea enquanto relato literário, para o que serão analisados os textos de Beckett *Rockaby* (1981) e *A piece of monologue* (1979) por sua poeticidade e rítmica do discurso narrativo. A metodologia se vale da análise textual para discorrer sobre as características da vocalidade e poeticidade buscando apoio teórico em autores como Paul Zumthor, da rítmica em em Émile Benveniste e Henri Meschonnic, além da filosofia da linguagem em Jean-Luc Nacy e Giorgio Agamben, dentre outros teóricos.

Palavras-Chave: Vocalidade; Poeticidade; Beckett.

ABSTRACT: This article discusses the vocality in its corporeal meaning as a literary account, for which the texts of Beckett *Rockaby* (1981) and *A Piece of Monologue* (1979) will be analyzed for their poetic and rhythmic narrative discourse. The methodology is based on textual analysis to discuss the characteristics of vocality and poeticity, seeking theoretical support in authors such as Paul Zumthor, the rhythm in Émile Benveniste and Henri Meschonnic, and the philosophy of language in Jean-Luc Nacy and Giorgio Agamben, among others. other theorists.

Keywords: Vocal; Poeticity; Beckett.

VOCALIDADE E POETICIDADE DO RELATO: UM BREVE RECORTE EM BECKETT

Luciana Lucena

"Tudo já começou desde sempre" escreve Calvino, citado por Jean-Luc Nancy[1] ao dispor sobre o relato, supondo um curso pré e pós existente à própria narrativa. Assim é que este artigo também começa no meio de todas as coisas. No meio da linguagem, já que esta também não tem um início idealmente imaginado. O ser humano não cria a linguagem, mas existe a partir dela. A palavra está aí, dita. "A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou" sustenta BENVENISTE (1995)[2] e, embora, o dramaturgo e filólogo Valere Novarina entenda que o fim da humanidade será muda, de tanto comunicar, por ora estamos no meio da linguagem e do discurso.

Na trilha da escuta das vozes, repetições e variações na dramaturgia vamos analisar três textos de Beckett:, *Rockaby* (1981), *Embers* (1959) e *A piece of monologue* (1979) considerando neles as vozes de suas narrativas, levando em consideração a rítmica, as relações havidas entre os enunciantes do discurso, os possíveis lugares de escuta além da poeticidade inerente à obra de Beckett, no que se refere à sensorialidade.

Zumthor, ao tratar da corporalidade no texto literário, evoca o conceito cunhado por Merleau-Ponty em *A fenomenologia da percepção*, denominando *antipredicativa* a acumulação de conhecimentos da ordem da sensação que se opõem aos conhecimentos ditos racionais. Um texto poético, portanto, foge aos parâmetros de compreensão racional, assumindo o caráter antipredicativo, de percepção sinestésica, a que alude Zumthor nas palavras de Merleau-Ponty.

> Nossos "sentidos", na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento [...] Graças ao conhecimento "antipredicativo" se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal... (ZUMTHOR, 2007. P.81/82).

1 NANCY, Jean-Luc. Relato, recitação, recitativo.; Responder pelo sentido. In ----Demanda: Literatura e Filosofia. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução de João Camillo Penna, Éclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

2 BENVENISTE, Émile. "Da subjetividade da linguagem". In: Problemas de linguística geral. Ed da Universidade de Campinas, 1995.

É esta poética percebida enquanto presença que destacamos enquanto traço comum dos textos aqui escolhidos para uma investigação de sua vocalidade, cujos valores confundem-se com os da própria linguagem poética.

O correr da voz, no que Zumthor identifica por esta poeticidade, associa-se à corporeidade e a uma rítmica que compara ao correr "da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso..." (ZUMTHOR, 2010. P. 15).

Comecemos com Rockaby ou Cadeira de Balanço. Foi escrito inicialmente em inglês e, posteriormente, em francês, como Berceuse no mesmo período em que o autor escreveu o romance Compania (1980), tendo sua primeira encenação em 1981.

O texto é escrito em forma de poesia , em quatro movimentos definidos pelo autor e fala sobre a personagem apenas denominada "mulher", ou "Femme", na versão francesa – envelhecida precocemente por sua espera por alguém, um ser errante como ela, que está do outro lado da janela. Entediada por esta espera e por este encontro que nunca acontece, ela segue os passos de sua mãe, balançando-se na mesma cadeira de balanço, vencida pelo tédio, pela espera e pela vida.

O autor traça uma estrutura textual, em que sentenças, frases e palavras se repetem exaustivamente, transmitindo ao leitor (ou a espectador da cena) a ideia de melancolia tediosa, que cria um movimento estático, em suspensão.

O texto é, ao mesmo tempo, uma partitura sensorial e uma imagem cênica, bastante condizente a Beckett, comumente reconhecido enquanto autor-encenador que escreve o texto e a cena.

Há refrões e frases no decorrer do texto, que se repetem construindo e reconstruindo a espera narrada e percebida pela personagem.

A leitura de Rockaby passa pela "não palavra", no sentido da não centralidade da comunicação, que se dá a partir da materialidade rítmica e da produção de imagens sonoras, quando o autor não se apega ou mesmo se desfaz do sentido da palavra, privilegiando sua percepção.

A imagem da cadeira de balanço, que vai e volta, revela a imagem de um movimento que se repete, mas não uma progressão, no sentido do drama tradicional. O ritmo aqui empresta uma ideia de monotonia e tédio.

A progressão dá-se no âmbito da palavra-rítmica. A cena possui um ritmo ditado pela pulsão do texto que dá movimento à narrativa da espera. Vale lembrar as considerações linguísticas de Benveniste acerca das mudanças da palavra-ritmo ao longo do tempo. Em sua raiz grega, e frente o atomismo de Demócrito, ritmo referia-se ao arranjo da forma e, só a partir de Platão, seu emprego torna-se inovador aplicado a movimentos ordenados com certos intervalos regulares. A partir daí pôde-se falar de ritmo como entendido na acepção usual.

Zumthor, cita Maiakovski em sua concepção de ritmo como força magnética do poema. "Por suas repetições, a voz sistematiza uma obsessão; pela síncope, ela faz explodir os signos

em uma simbolização virtualmente histérica; transmite-se assim um conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida...” (ZUMTHOR, 2010. P. 185).

Ao passo que a personagem em questão espera e não encontra seu igual, ela própria torna-se este outro esperado. Neste ponto, ainda no esteio do pensamento de Benveniste, passamos a analisar o aspecto da subjetividade da linguagem. O linguista entende que “A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste”, de modo que o “eu” não se experimenta senão em contraste a alguém, que, na referida alocução do dito “eu” será “tu”. Desta forma cria-se a subjetividade na linguagem, a partir da polarização das pessoas no processo de comunicação.

Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: ego tem sempre uma posição de transcendência quanto a tu; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis. (BENVENISTE, P. 286/287).

No caso do texto em análise, há uma projeção do “eu” na busca de uma idealizada alteridade, que, por fim, funde-se neste eu idealizador.

Ao reescrever o texto em língua francesa, Beckett o nomeou “Berceuse”, que significa canção de ninar e também cadeira de balanço. Esta opção do autor denota o movimento sugerido ao longo do texto: balançar na cadeira, que é contínuo e repetitivo, sugerindo o tédio da espera e a dicotomia da vida: nascimento/morte, seja material ou figurativo. Através deste movimento, percebe-se a dicotomia entre o balanço da cadeira e a mulher, do seu estado estático, que não possui controle sobre o decorrer do tempo ou ou dos acontecimentos esperados, que não acontecem.

Passamos ao texto A piece of monologue (1979), cujo título original era “Gone” e foi escrito a pedido do ator David Warrilow. A personagem é indicada como Recitante (ou “falante”, se traduzido do inglês ao pé da letra) numa rubrica inicial - e única no texto, embora haja passagens em que o Recitante fale como se desse uma orientação cênica: “O fósforo se apaga. Acende um segundo do mesmo modo” (BECKETT, 1986. P. 03).

Estruturalmente, podemos dizer que a escuta e a visão do espectador desta peça não são correspondentes, uma vez que há uma imagem fixa durante todo o curso do espetáculo, enquanto que o relato descreve vários movimentos. Há dinâmica no relato e imobilidade na imagem cênica, criando um binômio, entre tantos em Beckett, a exemplo da primeira expressão do texto que fala de nascimento “seu nascimento...” contrapondo-se à ultima “Foi-se”, numa ideia de morte, independentemente aqui de se tratar da morte física. Desta forma, o autor pressupõe a vida neste intervalo entre nascimento e morte, a partir do que segue traçando as antinomias entre viver e morrer, que seguem um mesmo traçado: “Como se olhasse pela última vez. Aquela primeira noite. Das trinta mil noites”. (BECKETT, 1986. P.08). Embora o Recitante exponha sua vida em fatos concretos (funerais que acompanhou, entes queridos que não estão mais presentes, a mudança física do quarto que hoje habita sozinho...) podemos perceber sua

trajetória de angustia por estar lançado ao Dasein. O filósofo Giorgio Agamben, discorrendo sobre a angústia humana por estar lançado ao mundo, estabelece um diálogo com o pensamento de Heidegger no sentindo de sua fenomenologia existencialista em entender o Dasein enquanto abertura inevitável do mundo ao ser e da Stimmung enquanto mal estar correlacionado e inerente a esta abertura ao ser no mundo: "A angústia teria o ser-aí de seu se sentir em casa no mundo e tem, por isso, antes de tudo, o caráter do estranhamento". O homem abandonado e angustiado em suas paixões não tem uma voz, fazendo dessa voz ausente a linguagem. Há, portanto, um hiato entre a voz humana e a linguagem que o funda, permanecendo seu mal estar, que em Beckett podemos identificar no diálogo de suas personagens com suas vidas que caminham para a morte, com a solidão que povoa objetos e lugares do cotidiano. Neste texto há um relógio que contabiliza a inexorabilidade do tempo "dois bilhões e meio de segundo": uma vida que passa enquanto o Recitante continua lançado entre o início e o fim, sendo incapaz de dormir ou de morrer.

No decorrer do texto o autor se refere a diversas luminosidades. Fisicamente há duas luzes no palco: a luz do candeeiro e a luz difusa da cena (que ilumina o candeeiro). No correr do texto há menção a luzes que podem ser "luzes de uma lembrança", pois, logo a seguir à referência de nenhuma luz física na cena, surge: "Luz cinzenta. Chuva. Guarda-chuvas ao redor de uma sepultura".

A pontuação neste texto é responsável por conferir-lhe um sentido sensível. Henri Meschonnic estudou a pontuação enquanto grafia da oralidade. Para ele, o ritmo contém um sentido e relaciona-se à voz do texto a partir de seus caráteres de enunciado. O elemento métrico-musical possui relevância semântica. Em Beckett, este ritmo, associado à pontuação é sempre de quebra e continuidade. Em Fragmento de monólogo há uma separação entre a única rubrica do texto, ao que segue um espaço em branco e o texto propriamente dito que segue como um único bloco, cujo ritmo segue separado por pontos de seguimento, algumas interrogações e reticências. O ritmo é a corporalidade e a forma como o sujeito se organiza na linguagem. Meschonnic entende a pontuação como o ritmo visual do texto. O autor também discorre sobre os espaços em branco como sendo, igualmente, uma forma de grafia do tempo para a leitura. O espaço em branco é, portanto, pontuação sem que consista em signo gráfico. Pensando a pontuação enquanto organização do movimento da palavra textual, Meschonnic é um estudioso do ritmo visual na modernidade.

POR UMA BREVÍSSIMA CONCLUSÃO QUE ECOE

Para onde a palavra soa para além do arcabouço encantatório da língua, temos o eco das histórias. O mundo é, pois, um mundo de relatos, que começou antes do primeiro recitante ideal e segue ecoando para além da palavra de quem o recita. Retomando as palavras de Nancy em relação ao relato, no que se refere ao discurso, à palavra proferida e no que se refere a este tempo de enunciação: " Por mais implacável que seja o fim do relato, ele ressoa além dele".

REFERÊNCIA

AGAMBEN, Giorgio. Vocação e voz. *In*: **A potência do Pensamento:** ensaios e conferências. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2015.

BECKETT, Samuel. A piece of a monologue, Embers, Rockaby. *In:* **The complete dramatic dramatic Works**. London: Faber and Faber, 1986.

BENVENISTE, Émile. A noção de ritmo na sua expressão linguística, a natureza dos pronomes e Da subjetividade na linguagem. *In:* **Problemas de Linguistica Geral.** Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

MESCHONNIC, Henri. **La Pontuation, graphie du temps et de la voix**. La licorne. Revue de langue et de litterature française. Numero 52 [Publié em ligne le 08 avril 2014].

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Ed. 7Letras.Rio de Janeiro, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **À Escuta**. Título original À l écoute, Paris, Galilée, 2002; pp.9-45.Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko.

NANCY, Jean-Luc. Relato, recitação, recitativo ; Responder pelo sentido. *In:* **Demanda: Literatura e Filosofia**. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução de João Camillo Penna, Éclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loiolla. Florianónolis: ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naif. São Paulo, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2010.



MESA | TERRITÓRIOS, POLÍTICA E TEATRO

MEDIAÇÃO | ISABEL PENONI

O TEATRO ATRAVESSADO PELO TERRITÓRIO NAS OBRAS DO GRUPO CÓDIGO
JORGE ROBERTO RIBEIRO BRAGA JUNIOR

TEATRO, ATOR E PERIFERIA:
UMA INVESTIGAÇÃO DA EPISTEMOLOGIA DO ATOR PERIFÉRICO
CAROLINA ALMEIDA GOMES

ESPECTADORAS ANÔNIMAS
JOANA POPPE CRIVELLA

PRÁTICAS DA URGÊNCIA: ENTRE DELITO E DELÍRIO
CECÍLIA MAGALHÃES CLEMENTE

TEATRO E OCUPAÇÃO:
POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM A PRÁTICA DE TEATRO E COMUNIDADES
CAROLINE DA SILVA BARBOSA

BRAGA JUNIOR, Jorge Roberto Ribeiro. **O TEATRO ATRAVESSADO PELO TERRITÓRIO NAS OBRAS DO GRUPO CÓDIGO.** PPGAC UNIRIO**;** PMC; Doutorado; Rosyane Trotta
jrrbjunior@gmail.com

RESUMO: O artigo versa sobre o trabalho artístico desenvolvido pelo Grupo Código, companhia fundada em 2005, com sede na cidade de Japeri, município com mais baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da região metropolitana do Rio de Janeiro. Com base na perspectiva do teatro em comunidades, pretendo compreender como os trabalhos que venho desenvolvendo junto ao Grupo Código têm sido atravessados pelo território a partir da análise dos seus primeiros espetáculos de repertório. Busco, ainda, identificar mecanismos de aproximação das obras com o território para refletir sobre as táticas poético-políticas do grupo, sobretudo em "Inimigo do povo", uma adaptação da obra de Ibsen montada em 2009. Esse é, por sinal, o espetáculo mais premiado em toda a trajetória da Companhia, uma das principais articuladoras da Rede Baixada Em Cena, movimento que integra dezesseis grupos teatrais da Baixada Fluminense.

Palavras-chave: Comunidade; Território; Teatro De Grupo

ABSTRACT: This article deals with the artistic work developed by Grupo Código, a theater group founded in 2005, in Japeri, city with the lowest Human Development Index (HDI) in the metropolitan region of Rio de Janeiro. Based on the perspective of theater in communities, I intend to understand how the work that I have been developing as a member of this group has been crossed by the territory from the analysis of its first plays. I also try to identify mechanisms for the approximation of works with the territory to reflect on the group's poetic-political tactics, especially in "Enemy of the People", an adaptation of Ibsen's play assembled in 2009. This is, by the way, the most awarded performance throughout the group history, one of the main articulators of Rede Baixada em Cena, a movement that integrates sixteen theater groups from Baixada Fluminense.

Keywords: Community; Territory; Group Theater

O TEATRO ATRAVESSADO PELO TERRITÓRIO NAS OBRAS DO GRUPO CÓDIGO

Jorge Roberto Ribeiro Braga Júnior

O Grupo Código[1] é um coletivo existente há treze anos na cidade de Japeri[2], um dos frutos do Projeto Tempo Livre[3] - uma parceria entre o SESC Rio e o Grupo Nós do Morro desenvolvida entre os anos de 2005 e 2007. Com oito espetáculos em seu repertório e treze membros, o grupo[4], mantém um espaço cultural e tem se tornado referência no teatro da região, uma das mais populosas do país e considerada periferia da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, tem sido um dos articuladores da Rede Baixada Em Cena[5], movimento que integra dezesseis grupos teatrais da Baixada Fluminense[6].

Durante sua trajetória, o Grupo Código tem tido como principal característica a forte ligação com a comunidade que, segundo Márcia Pompeo, pode se dar de três formas: para a comunidade, com a comunidade ou pela comunidade. O trabalho desenvolvido pelo grupo pode ser visto entre as duas últimas perspectivas, já que os artistas investigam e também são moradores da região. No teatro com a comunidade:

> o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados ao espetáculo, que é encenado pelos artistas (POMPEO, 2017, p.104).

Às diversas estratégias de investigação e encenação dos materiais comunitários, chamo, nesse artigo, de mecanismos de aproximação entre dois âmbitos, o de fora e o de dentro, o que

1 O Grupo Código em um dos coletivos abordados na tese de doutorado de Marina Henriques Coutinho: "A favela como palco e personagem" publicada em 2012.

2 Município com mais baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da região metropolitana do Rio de Janeiro. Recentemente, foi considerada a segunda cidade mais violenta da Baixada Fluminense, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.

3 O projeto tinha por objetivo estimular a criação de novos grupos ou fomentar os grupos locais já existentes em regiões periféricas.

4 Verificar: COUTINHO, M. H. A Favela como palco e personagem.

5 Vencedora do Prêmio Shell na categoria inovação pelo movimento de discutir estética e pela mobilização de diversos grupos da Baixada Fluminense em 2017.

6 A região da Baixada Fluminense é composta por treze municípios da região metropolitana do Rio de Janeiro onde residem cerca de 4 milhões de habitantes.

permite caracterizarmos esse atravessamento[7]. Segundo Da Costa (2014), esses mecanismos ajudam os grupos teatrais a delinear as suas táticas poético-políticas para um âmbito público ou aberto, onde:

> os procedimentos de criação são constituídos de forma colaborativa, participativa e solidária [...] Mas o desejo de partir de materiais comunitários, seja como tema, seja como estrutura formal (aspectos da cultura popular, da experiência étnica, da vivência do espaço da favela, da recuperação e potencialização de afetos singulares associados à praça pública, etc.) é um impulso que estrutura as táticas poético-políticas e os modos de subjetivação de forma diferenciada [...] (DA COSTA, 2014, p.6).

As táticas poético-políticas podem ter relação tanto com os modos de produção com os quais aquela obra, em si, foi criada ou, ainda, com as escolhas estéticas realizadas.

OS ESPETÁCULOS

Em "O Código" (2005)[8], identifico um primeiro mecanismo de aproximação que subjaz à sua própria gênese: a presença dos corpos periféricos que trazem vivências e olhares igualmente periféricos aos processos de criação e interpretação.

O espetáculo era formado por esquetes de gêneros teatrais diversos, da comédia simples às tragédias inspiradas no universo de Nelson Rodrigues, desenvolvidas a partir de improvisações realizadas durante quatro meses de oficinas ministradas pelo Nós do Morro. Durante a construção das cenas foi possível perceber outro mecanismo de aproximação: a observação das características do território, sejam elas físicas, culturais, sociais, ambientais, políticas, econômicas e os acontecimentos locais que se tornam matéria-prima para a criação.

Em "O trem nosso de cada dia", uma das cenas que mais gerava identificação com a plateia, eram mostradas, de forma bem-humorada, situações cotidianas passadas nesse transporte com personagens muito típicos da região. Japeri, a cidade em que o grupo nasceu, é também um dos ramais mais utilizados nos trens cariocas e a instalação da sua estação terminal criou um forte elo entre os seus moradores e esse meio de transporte.

Em "Censura Livre" (2006), adaptação de "Liberdade, liberdade" de Flávio Rangel e Millor

7 Teatro atravessado é uma noção utilizada por Bident (2016) e "inventada" em conjunto com Da Costa.

8 O espetáculo possuiu duas montagens, sendo a primeira o resultado das oficinas com o Grupo Nós do Morro sob a direção de Alexandre Bordallo e a segunda uma revisão acrescida de histórias originais desenvolvidas sob a supervisão da atriz e diretora Miwa Yanagizawa.

Fernandes[9], o atravessamento pelo território é escolhido como mote para a criação artística. Diante de um texto pré-existente como matéria-prima para a investigação, o Grupo utiliza, como mecanismos de aproximação, a substituição e adaptação de trechos trazendo referências territoriais atuais criando uma relação dialógica entre a obra e o território. Como no exemplo, já citado por HENRIQUES (2012, p. 208), onde a personagem Maria do Céu, uma empregada doméstica, se questiona a respeito do que seria liberdade. Essa estratégia só foi possível a partir da observação do contexto social presente na região, pois há na cidade de Japeri um número muito expressivo de empregadas domésticas.

Outra estratégia também criada pelo Grupo foi a de incluir músicas compostas pelo elenco para o próprio espetáculo que mantinham a função dramatúrgica das originais, mas também traziam a inclusão do contexto social através dos ritmos e linguagem locais.

"Do lado de Cá" (2007) traz a primeira dramaturgia inteiramente construída a partir de improvisações que tinham como base a observação das características territoriais. A história, uma comédia com tons trágicos, gira em torno de um grupo de moradores representantes de dois núcleos familiares vizinhos que decidiram fazer um bolão para ganhar na Mega Sena. O mote do espetáculo[10] era pensar a relação desses personagens com o dinheiro e a falta dele e o próprio título da peça reforça a intenção do Grupo Código de criar uma outra narrativa para aquele território.

O contexto social além de ser matéria-prima para a construção dos perfis dos personagens e para a dramaturgia elaborada coletiva e colaborativamente, também fornece referências que passam a ser incorporadas em outros elementos estéticos como o cenário, por exemplo, onde foram utilizadas estruturas de bicicletas. Essa referência se deu pelo fato de a bicicleta ser um meio de transporte muito utilizado pelos moradores da cidade. Desse modo, ela torna-se um índice da cultura local demonstrando que o atravessamento pelo território se dá para além de inserção de conteúdo, mas interferindo na própria forma com que o espetáculo se apresenta, colocando, ainda, uma lente de aumento em uma questão importante na cidade que é a mobilidade urbana. A inserção de cenas pré-gravadas através de projeção retratando falas e espaços do território juntamente com a utilização do espaço externo ao "espaço cênico" [11] do grupo começa a apontar o surgimento de mais um mecanismo de aproximação ao território: o atravessamento da cena pelo real.

Com "Inimigo do Povo" (2009), o grupo realiza os mecanismos de aproximação anteriores e os aprofunda. Há adaptações no texto original tendo por base a observação do contexto social para poder traçar um diálogo claro com os moradores da região revelando uma estratégia

9 O espetáculo do Grupo Opinião estreou em 1965 no Rio de Janeiro em meio à censura existente no país à época.

10 O texto teve, ainda, a contribuição do dramaturgo Luiz Paulo Corrêa e Castro dramaturgo do Grupo Nós do Morro.

11 O Espaço Cultural Código é a sede do Grupo e possui um espaço alternativo de apresentação e com capacidade de cerca de 60 pessoas sentadas e algumas de pé.

de atravessamento pelo território que impacta o conteúdo da obra e que se concretiza fundamentalmente de duas maneiras.

A primeira se dá com a substituição das informações fictícias do texto original pelas referências que são consideradas marcas importantes do território. Apesar do nome da cidade em que se passa a história nunca ser mencionado, é possível perceber a partir das referências explícitas no texto que se trata de um local familiar aos moradores, gerando um processo de associação. O rio citado na peça torna-se o Rio Guandu, situado a poucos metros da sede do Grupo, e os acontecimentos da política regional auxiliam no processo de aproximação desse público à história ali contada.

A segunda estratégia se dá de forma mais abrupta através de mudanças significativas na estrutura da obra original. Os atores que integram o elenco interpretam mais de um personagem dada à divisão proposta: um prólogo que se passa em momentos posteriores aos acontecimentos centrais da peça, as intervenções feitas pelos operários condutores do enredo e as cenas referenciadas na obra original.

Há a substituição de grande parte dos personagens masculinos para femininos, evidenciando, assim, a maior participação das mulheres na sociedade, e a inserção de típicos representantes das camadas populares como condutores do enredo original. Apesar de referir-se ao povo inclusive em seu título, as camadas mais populares da sociedade eram retratadas apenas no final do texto original e de modo passivo. Esse mecanismo de aproximação atua no sentido de inverter essa lógica, colocando trabalhadores da construção civil como uma espécie de condutores do enredo original proposto na obra clássica de Ibsen. Essas mudanças ajudam a tornar a obra ainda mais próxima da realidade local, alternando, inclusive, a perspectiva de leitura e propiciando outras camadas narrativas.

O contexto social está presente, com a inserção de uma referência que extrapola os limites do conteúdo do espetáculo e impacta também na sua forma. O cenário é composto, basicamente, por dezesseis andaimes de ferro que são manipulados pelos atores e utilizados para a construção de variados ambientes cênicos. A escolha, tanto dos operários quanto da utilização dos andaimes, se dá devido a uma parcela significativa da população local trabalhar no setor da construção civil. O grupo deixa mais claro ainda esse atravessamento quando nomeia a maioria desses personagens com os nomes dos rios encontrados nas suas proximidades.

No entanto, o atravessamento se adensa mais a partir da abertura do espaço cênico para a interação com a platéia, permitindo o atravessamento pelo real. Esse recurso é utilizado em dois momentos distintos: no prólogo e na cena da conferência, momento final da história. No primeiro, acontece a expansão do espaço cênico para além do palco italiano onde a recepção do público é feita por dois atores sob um ambiente de velório de uma criança, uma tentativa de expandir a questão política, cerne da obra original. O segundo momento acontece durante a cena da Conferência em que o doutor Tomas Stockmann, interpretado por mim, confronta

e é confrontado pelos moradores da cidade. O texto adaptado faz claras referências aos acontecimentos recentes da política brasileira, causando uma operação dúbia no espectador: os discursos se fundem já não permitindo distinguir se a mensagem dita refere-se apenas aos acontecimentos relatados ou ao tempo atual. Esse atravessamento chega ao clímax quando o universo dos operários se funde ao universo dos personagens da obra original, e os atores se alternam de modo mais freqüente.

No final da cena, o "povo" caracterizado pelos atores deixa o palco, toma a platéia e incita o público a jogar "pedras" no personagem que proferiu esse discurso. Este recurso coloca o público na responsabilidade de fazer uma escolha ética em relação aos acontecimentos que se desenrolam no final. Essa expansão origina o direcionamento do discurso para a plateia, a saída dos "operários" do palco e a "virada do jogo" onde a plateia se mistura à representação ficcional do povo, passando a fazer parte dela. O povo está em cena caracterizado pela representação dos operários, mas também é a plateia. O discurso atinge seu maior grau de dubiedade, sobretudo na montagem mais recente realizada em 2014, referenciando-se no enredo da peça e nos últimos acontecimentos políticos do país.

Aqui, com a proposta desses dois momentos de atravessamento pelo real, os mecanismos de aproximação do território que se davam apenas pela inserção do contexto social na estrutura dramatúrgica e como elemento do componente estético, se potencializa a partir da expansão espacial da cena, influenciando também na estrutura cênico-dramatúrgica do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os esforços empreendidos neste artigo se direcionaram a tentar entender como operaram as táticas utilizadas pelo Grupo Código e, com base nisso, destacar que o diálogo com o território pode ser um instrumento importante de luta política para o reconhecimento de um teatro fora do eixo e que pode construir narrativas alternativas ou, até mesmo, de contranarrativas.

As obras do Grupo Código tecem diálogos com a comunidade local a partir de mecanismos de aproximação que tornam-se uma tendência contemporânea dos processos de criação empreendidos pelos grupos de periferia. O atravessamento pelo território é uma condição precípua no desenvolvimento dos seus procedimentos criativos através de táticas poético-políticas envolvendo os mecanismos de aproximação aqui relatados. Nesse sentido, a produção teatral empreendida pelo grupo nesses 13 anos sofreu esse adensamento, como vimos, graças à sua abertura para o fora.

REFERÊNCIAS

BIDENT, C. **O teatro atravessado.** In: Art Research Journal. Revista V. 3, n. 1 | p. 50-64 | jan. / jun. 2016. Disponível em: < https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504>

COUTINHO, M. H. **A favela como palco e personagem.** Petrópolis, RJ: DP et Alii, Rio de Janeiro: FAPERJ.

DA COSTA, J. **Apropriações do comum pela cena do presente: foco em um trabalho de Christiane Jatahy.** In: Revista Lume. n.5 Out. 2014 .

IPEA. ATLAS DA VIOLENCIA. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/8/munic> Acesso em: 31 de Julho de 2018.

POMPEO, M. **Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil.** In: Arte e Comunidade. (org.) CRUZ, H. 2ª edição. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

GOMES, Carolina. **TEATRO, ATOR E PERIFERIA: UMA INVESTIGAÇÃO DA EPISTEMOLOGIA DO ATOR PERIFÉRICO.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; carolinacaju@gmail.com

RESUMO: O presente artigo se propõe a refletir sobre a possibilidade de se construir uma epistemologia do ator a partir da análise do processo criativo dos atores de grupos teatrais que se originaram em contextos periféricos de grandes centros urbanos do Brasil tais como a Cia Marginal (RJ), Grupo Código (RJ), Núcleo Teatral Filhos da Dita (SP) e o Nóis de Teatro (CE). Esta reflexão se apresenta como apontamento para a pesquisa "Teatro, Ator e Periferia – Uma investigação da Espistemologia do Ator Periférico" iniciada em 2018 no Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (PPGAC).

Palavras Chave: Teatro; Ator; Periferia; Processo Criativo

ABSTRACT: The present article proposes to reflect on the possibility of constructing an actor's epistemology from the analysis of actor´s creative process in groups that came from peripheral contexts in great urban centers of Brazil such as Cia Marginal (RJ) Group Code (RJ), Filhos Da Dita (São Paulo) and Nóis de Teatro (CE). This reflection is presented as a point of reference for the research "Theater, Actor and Periphery - An Investigation of the Peripheral Actor's Epistemology" begun in 2018 in the PhD Program of the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC).

Keywords: Theatre; Actor; Periphery; Creative Process

TEATRO, ATOR E PERIFERIA:
UMA INVESTIGAÇÃO DA EPISTEMOLOGIA DO ATOR PERIFÉRICO

Carolina Gomes

INTRODUÇÃO

Veronica Fabrini (2013) no seu artigo "Sul da Cena, Sul do Saber" lança mão da reflexão do que seria pensar para o teatro brasileiro uma epistemologia do sul, segundo a proposta do sociólogo português Boaventura de Souza Santos. A partir desta perspectiva Fabrini afirma:

> O uso do sul é antes metafórico do que geográfico, nos levando a pensar que existe um sul dentro do norte, e ainda "deixar a imagem sonhar", como diria a poética do devaneio de Gaston Bachelard, e indagar qual seria o sul da cena ou qual seria o sul do corpo. (...) Quais seriam esses saberes invisibilizados por essa hegemonia e o que teriam eles a ver com o teatro? Eu diria que são os saberes que nascem da experiência de estar no mundo, da abertura aos afetos (o constante deixar-se afetar) e, portanto um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo – e isso é estar em cena! (FABRINI, 2013, p. 15)

Segundo Fabrini, a produção de conhecimento acerca da linguagem teatral realizada no âmbito acadêmico está tradicionalmente atrelada a conhecimentos adquiridos a partir de um modelo hegemônico que lança parâmetros de reflexão sobre a arte do teatro. A autora questiona a produção epistemológica vigente, que considera estar sob "uma avassaladora colonização epistêmica" (FABRINI, 2013, p.14), e propõe que as produções acadêmicas que se referem ao teatro no Brasil comecem a ser pensadas a partir de uma outra ótica, utilizando como parâmetro tanto experiências como bibliografias mais ao "sul".

Se pensarmos sobre o trabalho do ator à luz das reflexões de Fabrini nos surgem as

seguintes questões: é possível realizar uma investigação aprofundada sobre o trabalho do ator utilizando metodologias forjadas em contextos muito diversos dos atores com quem se quer trabalhar?; Como contextos culturais, sociais e políticos interferem no processo criativo do ator? E, por fim, de que maneira é possível pensar numa epistemologia do ator deslocada da "colonização epistêmica" a que se refere Frabrini (2013)?

Neste sentido, a proposta desta reflexão é pensar na produção de saberes acerca da técnica atoral a partir de metodologias e dispositivos que estivessem mais conectados com a realidade dos atores no Brasil. Para tal foram escolhidas como objeto 4 companhias teatrais que se formaram em contextos de periferia de grandes centros urbanos do país, são elas: Cia Marginal (RJ), Grupo Código (RJ), o Núcleo Teatral Filhos da Dita (SP) e o Nóis de Teatro (CE).

Os quatros grupos partilham das seguintes características que os aproximam: tem mais de dez anos de atuação reconhecida dentro e fora do seu território; tem desenvolvido um trabalho sólido e contínuo contando inclusive com financiamentos públicos; todos os grupos se formaram a partir de um processo pedagógico que se deu em contexto alternativo, ou seja, fora de escolas formais de teatro e, por fim, todos os grupos ainda possuem uma forte ligação com o território aonde se formaram e de onde vem os seus atores.

O norte desta investigação é pesquisar de que modo estes atores vêm, ao longo desses dez ou mais anos de trabalho em seus grupos, produzindo uma epistemologia do ator periférico? Entendendo como ator periférico aquele que está atravessado pela sua formação em contextos não convencionais de aprendizado teatral, por compromissos com questões sociais e políticas em suas criações e com a relação de pertencimento com o seu território de origem.

DISCUSSÃO

> Por favor, deixem-me lembrar-lhes o que significa o termo epistemologia. O termo é composto pela palavra grega episteme, que significa conhecimento, e logos, que significa ciência. Epistemologia é, então, a ciência da aquisição de conhecimento, que determina:
>
> 1. (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro. 2. (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido. 3. (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. Epistemologia, como eu já havia dito, define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos. (KILOMBA, Grada. 2016 pg.4)

Nesta afirmação da artista interdisciplinar e pesquisadora portuguesa Grada Kilomba em sua palestra/performance dada, em 2016, na MIT São Paulo, há uma problematização da noção de epistemologia. Segundo Kilomba, a palavra epistemologia não carrega apenas o

seu significado em si, que seria a "ciência da aquisição de conhecimento", mas porta também questionamentos acerca dos temas que merecem atenção nessa produção do conhecimento, as narrativas usadas para explicar os fenômenos e por fim os métodos/ as maneiras usadas nesta produção.

Outro autor que também problematiza a questão da produção de conhecimento é o antropólogo argentino Walter Mignolo. Em seu livro "Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar" (2003) o autor afirma que dentro da geopolítica do conhecimento teorizar e pensar seria um privilégio de poucos indivíduos, indivíduos estes que estariam localizados em determinadas áreas geohistóricas do globo.

Tanto Kilomba (2016) quanto Mignolo (2003) apontam para a problemática da hierarquização do conhecimento e da necessidade de se pensar na quebra dessa hierarquia tanto no deslocamento geopolítico desta produção quanto na forma em que ele é produzido. A proposta desses dois pesquisadores está em diálogo também com os questionamentos levantados por Boaventura de Souza Santos no livro "Epistemologias do Sul" (2010). Neste livro, Santos afirma que o questionamento acerca do paradigma dominante abre brechas para a formação de um paradigma emergente e que este se configura a partir de quatro princípios: "1) todo o conhecimento científico-natural é científico-social; 2) todo o conhecimento é local e total; 3) todo o conhecimento é autoconhecimento; 4) todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum." (SANTOS, 2010, p.50)

A partir das características desse novo paradigma, é possível perceber que Santos considera que esta nova maneira de se produzir conhecimento não parte mais da neutralidade do antigo paradigma científico, mas, pelo contrário, da necessidade de pensar no conhecimento como algo que se produz a partir de um indivíduo e que este indivíduo está atravessado por questões sociais, políticas e culturais que não podem ser ignoradas.

Alinhados ao que Santos (2010) propõe, como princípios da emergência de outros paradigmas, para pensar esta epistemologia do ator periférico é preciso considerar o contexto social, cultural político e econômico em que estão inseridos os atores da Cia Código, Cia Marginal, Núcleo Teatral Filhos da Dita e Nós de Teatro como determinantes no seu processo de trabalho. Refletindo sobre como essas questões atravessam os seus processos criativos.

CONCLUSÃO

A partir das discussões apontadas neste artigo é possível perceber que se faz mais do que urgente a necessidade de se pensar metodologias de investigação do trabalho do ator que estejam para além das referências europeias comumente utilizadas como parâmetros.

É importante ressaltar, no entanto, que esta proposta de investigação não pretende formular, formatar ou estabelecer um método ou sistema específico para o trabalho do ator que está inserido em contextos periféricos, mas, sim, de pensar como estes territórios podem ser fomentadores de uma produção epistemológica acerca da arte atoral e da linguagem teatral como um todo.

REFERÊNCIAS

FABRINI, Veronica. **Sul da Cena, Sul do Saber – South of scene, south of knowledge**. Moringa: Artes do Espetáculo, v. 4, n. 1, p. 11-25, 2013.

KILOMBA, GRADA. **Descolonizando o Conhecimento** – Uma palestra Performance, MIT-2016. Acesso: http://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba/

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Ed. UFMG, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do sul. In: **Epistemologias do Sul**. Cortez, 2010.

POPPE, Joana. **ESPECTADORAS ANÔNIMAS**. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; CAPES; José Da Costa; joanapoppe@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho traz reflexões sobre diferentes abordagens no Teatro Oficina Uzyna Uzona a partir das experiências da autora no espetáculo Macumba Antropófaga. Nesse caminho, aspectos culturais e políticos são considerados, em particular a interface do arte-espectador

Palavras-chave: coletivo; corpo; política; teatro

ABSTRACT: This article reflects on diferents approaches of the Teatro Oficina Uzyna Uzona, from the author's experiences in the Macumba Antropófaga. Along the way, cultural and political aspects are considered, in particular that the art-spectator interface.

Keywords: society; body; political; theatre

ESPECTADORAS ANÔNIMAS

Joana Poppe

O espetáculo *Macumba Antropófaga* é realizado pela segunda vez[1] pela companhia, e já faz parte do repertório de peças do Teatro Oficina Uzyna Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa que também desenvolveu a dramaturgia em conjunto com Catherine Hirsch e Roderick Himeros[2], e a companhia Uzyna Uzona[3]. A ficha técnica[4] composta pela banda antropófaga,[5] integrantes da Universidade Antropófaga de 2011, e também os integrantes da Universidade de 2015 que atuam em diversas áreas da remontagem do espetáculo. A companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona realizou em a encenação do Manifesto Antropófago em 2008 no SESC Paulista, quando faziam 80 anos de comemoração da obra do Oswald de Andrade. O espetáculo Macumba Antropófaga já havia sido encenado em outro contexto no ano de 2011 e 2012 quando a primeira Universidade Antropófaga foi realizada, logo após a primeira Universidade Antropófaga em 2011.

Toda a parte inicial de aproximadamente uma hora, o espetáculo *Macumba Antropófaga* se dá como uma espécie de cortejo nas imediações do Teatro Oficina. O espetáculo tem uma estrutura de caminhos possíveis a serem realizados e que dialogam com a cidade de São Paulo de forma que inicia-se no interior do Teatro Oficina na Rua Jaceguai e logo vai para o ambiente urbano externo do bairro. A saída para o ambiente urbano externo ao teatro se dá pela rua Jaceguai e o cortejo teatral segue na direção dos carros, descendo uma pequena inclinação da rua Jaceguai em direção à rua Abolição, onde atravessa numa pilha de escombros de um muro recentemente destruído. O cortejo passa por uma ocupação de moradores da pequena comunidade em baixo do viaduto Júlio de Mesquita Filho. Macumba Antropófaga é começa com a "encenação urbana" (Revista A Bigorna, 2017)[6].

1 A primeira montagem do espetáculo foi realizada em 2011 com o nome de Macumba Antropófaga Urbana de SamPã. MACUMBA Antropófaga Urbana de SamPã. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < https://goo.gl/Vkwgks>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

2 Ator do teatro e participou da primeira montagem do espetáculo Macumba Antropófaga em 2011e espetáculos RODERICK Himeros. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < https://goo.gl/9mQ1mn>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

3 A companhia composta, além pelos já citados, por Marcelo Drummond, Letícia Coura, Camila Mota, Vera Barreto Leite, Tulio Starling, Ana Hartmann, Clarisse Johansson, Cyro Morais, Danielle Rosa, Fernanda Taddei, Glauber Amaral, Isabela Mariotto, Joana Medeiros, Kael Studart, Leon Oliveira, Lucas Andrade, Nash Laila, Selma Paiva, Tony Reis.

4 ANEXO I

5 Banda formada por por Pedro Gongon (bateria), Felipe Botelho (baixo elétrico), Carina Iglesias (percussão), Ito Alves (percussão), Chicão (Rafael Montorfano - piano teclados), Moita (guitarra elétrica).

6 Revista A bigorna é uma revista produzida durante a programação dos seminários realizados com a Universidade Antropófaga em dezembro de 2016. O conteúdo da revista atravessa discussões em diferentes camadas e áreas dentro dos espetáculos , são elas elas: direção de cena, audiovisual, luz, arquitetura e urbanismo cênico, comunicação, atuação, som, música. A Bigorna foi escrita em colaboração com a companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona. Publicada em julho de 2017.

No último dia da temporada do espetáculo *Macumba Antropófaga (2017)* duas espectadoras participavam de maneira livre dentro das cenas da peça e transitavam nas cenas e nas músicas compostas pela companhia de teatro. Esse momento que detém de uma complexa rede de aspectos possíveis de leituras encaminha sistematicamente uma compreensão do lugar do espectador no Teatro Oficina. A última apresentação do espetáculo Macumba Antropófaga na temporada é em si um aspecto relevante para discorrer, como aconteceu desse episódio ser o último dia da temporada[7] ser um clima ainda de festa e de celebração por conclusão de uma longa temporada. Assim, há uma inclusão ainda mais envolvente que sublinhava esses aspectos mais receptivos entre o público e os atores da companhia. O último dia da temporada do espetáculo foi uma apresentação que se estendeu na duração mais do que o normal, e na qual eu estive atenta como um olhar de observação em lugares mais distantes do palco-pista, como nas galerias do segundo andar. Durante o cortejo é quase impossível detectar presenças de espectadores não-atores em cena, porque tanto confundem-se com o ambiente da rua, como o cortejo de fato é no sentido de integrar muitas formas diferentes de possibilidades de encenação. Todavia o momento seguinte, já dentro do edifício do teatro Oficina na rua Jaceguai 520 é possível perceber locais específicos para o espectador, como nas plateias e nas galerias, acomodados nos bancos destinados ao público deixando espaços como a pista-palco livres para as cenas, além de lugares específicos de marcações no edifício como próximos aos janelões e também nas extremidades do teatro onde ficam localizados alguns camarins. O espectador está inserido nas margens da pista de frente para o outro lado da plateia, assim a interação público-público é associada nos acontecimentos. O público é instigado em participar desses acontecimentos, por exemplo no caso do espetáculo Macumba Antropófaga. Esse espaço, chamado também "palco-passarela-rua"[8] assemelha-se aos aspectos da vida na rua, isto é a vida pública e urbana transitam no espaço da cena teatral. Segundo Lina,

> do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Táctil, sua Não-abstração – que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios[9] (BARDI, 1999, p. 3).

A estrutura projetada pela arquiteta permite o "uso total" de meios como o cinema e a televisão, ao mesmo tempo que propõe uma dinâmica "física e táctil" à cena na arquitetura do teatro. A diminuição da distância entre o palco e plateia é propositalmente realizada na arquitetura do Teatro Oficina. Apesar de haver a arquibancada com lugares para o espectador se

7 Macumba Antropófaga temporada no Teatro Oficina Uzyna Uzona de 27/08/2017 até 24/09/2017

8 SOLEDADE, V. Teatro Oficina Uzyna Uzona: tensão entre o interior e o exterior. In. Revista eletrônica Questão de Crítica vol. II, nº 14, abril de 2009. Disponível em < http://www.questaodecritica.com.br/2009/04/teatro-oficina-uzyna-uzona-tensao-entre-o-interior-e-o-exterior/>. Acesso em 9 jan. 2018.

9 BARDI, Lina Bo, ELITO, Edson & CORREA, Jose Celso Martinez. Teatro Oficina. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 3.

acomodar, os atores da companhia atravessam dançando e cantando nesses espaços, e articulam nas escadas e canos que passam pelos bancos de madeira. A proximidade é justamente no sentido de abraçar o espectador na cena voluntariamente, sendo assim as linhas divisórias são assim penetráveis. Lina Bo Bardi e José Celso "co-habitam" em cena e articulam a arquitetura e encenação. Em cada um dos locais realizados as cenas do *Macumba Antropófaga* a proposta da encenação é uma, e no mesmo programa disponibilizado para consulta digital, a Maloca da Jaceguai traz a seguinte descrição:

> o baixio do viaduto Júlio de Mesquita Filho, na altura da rua Jaceguai, no Bixiga, está povoado de moradores adultos, velhos e crianças. O maior tabu do bairro revela um grande desafio urbano de toda a Sampã: como co-habitar o espaço público em contracenação com as diferenças? (Macumba Antropófaga, 2017)

O lugar de baixo do viaduto, o "baixio", é um importante lugar na rua do edifício do Teatro Oficina que passou por inúmeras transformações no decorrer do tempo, desde estacionamento de viaturas da polícia, até o atual espaço de convivência entre os moradores do bairro do Bixiga e a artistas residentes do Teatro Oficina e alguns outros.

A intersecção arquitetura-encenação estabelece uma continuidade pela perspectiva do espectador sobre a cena, e o espectador em cena. Os múltiplos meios de iniciar um espetáculo é realizado pelas encenações dirigidas por Zé Celso, e por isso o retorno à montagens históricas da companhia são elucidados para compreender a genética desse abraço ao espectador.

Outro exemplo é a imagem de processo dentro do espetáculo, isto é uma forma de interação muito sutil e que demandava uma presença por parte das espectadoras anônimas, como aponto na imagem a seguir que mostra uma interação durante a música cantada em coro no espetáculo:



Imagem 1: Na imagem a atriz do espetáculo Leticia Coura e a espectadora anônima. Espetáculo Macumba Antropófaga. Direção José Celso Martinez Corrêa. Fonte: Macumba Antropófaga, 2017. Captura de vídeo da transmissão ao vivo na plataforma do Youtube® (5:14:00) do Dezembro, 24, 2017 (6:41:14). Disponível em < *https://goo.gl/jTmzyt>. Acesso em: 19 dez. 2017.*

Como pode-se observar na imagem de captura do vídeo no momento do espetáculo que a espectadora passo do lugar de passividade para uma potência em atividade. A espectadora toma forma de atriz do coro, ao lado do atriz Letícia Coura, existem aspectos como o olhar e a posição das mãos que ambas apresentam na imagem congelada.

No vídeo transmitido online pela companhia de teatro é possível capturar o detalhe da imagem. Enquanto a musicista Letícia Coura está tocando o instrumento cavaquinho e cantando, a espectadora está em constante relação com o ritmo e o canto do coro. A gestualidade da atriz e da espectadora trazem o sentido de "embaralhamento"[10] entre o espectador e o ator durante a ação, como por exemplo ocorre na gestualidade da atriz e no canto. Esse momento como destacado na imagem é um momento que foi emblemático a linguagem do vídeo gravado durante a transmissão ao vivo, e que enriquece o tratamento sobre a compreensão do episodio com a interação entre a atriz e a espectadora.

Os conflitos que envolvem muitas vezes demandas da prefeitura da cidade de São Paulo sob gestão do prefeito atual[11] pois além de ser uma lugar que expõe uma miséria evidente dos moradores que habitam ali, é também um lugar requisitado pela prefeitura de São Paulo

10 RANCIÈRE, J. 2012, p. 23

11 João Agripino da Costa Doria Júnior, conhecido como João Doria, prefeito da cidade de São Paulo,

numa proposição de higienização da cidade de comunidades de moradores de rua[12]. O lugar que abriga uma número significativo de moradores, localizada no viaduto Júlio de Mesquita Filho, na altura da rua Jaceguai, no Bixiga, está povoado de moradores adultos, velhos e crianças. O posicionamento da companhia de teatro é articular o espaço da maloca da Jaceguai com proposições que "co-habitem" em tratamentos híbridos de dialogar com os espaços. A proposição de "co-habitar" é também pensar em habitar dentro dos espetáculos da companhia, representando uma inserção dos moradores do bairro do Bixiga nas encenações. Espaços de co-habitação estão presentes também dentro do lugar do teatro.

Assim como aparece nos espetáculos a relação entre espectador na conexão do exterior e interior também fica claro em análises teóricas[13] sobre esse tema, Os espaços do cotidiano atravessam concretamente a cena do Teatro Oficina, e assim como é uma proposição do espetáculo é possível realizar leituras sobre o cotidiano e o ficcional.

REFERÊNCIAS:

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SOLEDADE, V. **Teatro Oficina Uzyna Uzona: tensão entre o interior e o exterior**. In. Revista eletrônica Questão de Crítica vol. II, nº 14, abril de 2009. Disponível em < http://www.questaodecritica.com.br/2009/04/teatro-oficina-uzyna-uzona-tensao-entre-o-interior-e-o-exterior/>. Acesso em 9 jan. 2018.

12 Revista Fórum, Transmissão ao Vivo. São Paulo: 29 jul. 2017. Transmissão ao vivo da situação dos moradores de rua. Descrição do vídeo na plataforma digital: "Agora, a política higienista de Dória chega ao Bixiga para desintegração da comunidade que vive debaixo do viaduto em frente ao Teatro Oficina, altura da rua Major Diogo. A ocupação existe desde 2015 e abriga muitas crianças e famílias que estudam e trabalham pela região." (29/07/2017) Disponível em <https://goo.gl/F8xPtN>. Acesso em 4 jan. 2018.

13 SOLEDADE, V. Teatro Oficina Uzyna Uzona: tensão entre o interior e o exterior. In. Revista eletrônica Questão de Crítica vol. II, nº 14, abril de 2009. Disponível em < http://www.questaodecritica.com.br/2009/04/teatro-oficina-uzyna-uzona-tensao-entre-o-interior-e-o-exterior/>. Acesso em 9 jan. 2018.

CLEMENTE, Cecília Magalhães. **PRÁTICAS DA URGÊNCIA: ENTRE DELITO E DELÍRIO**; PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Zalinda Cartaxo; cecimagalhaes@yahoo.com.br

RESUMO: A presente pesquisa insere-se no campo fronteiriço da arte e política. Voltado sobretudo para o campo das artes performáticas, este estudo dá continuidade à investigação da relação *delito-delírio* em intervenções urbanas. Reconhecemos que muitas das proposições realizadas em cenários político-econômicos conturbados, flertam com o delito, ao mesmo tempo em que deliram um mundo. Ao desafiarem hábitos, crenças e comportamentos automatizados, tais ações desafiam também os poderes instituídos. Em um mundo fortemente marcado por práticas excludentes e opressivas, podemos nos perguntar sobre quais dispositivos artístico-políticos estamos nos valendo para criar possibilidades de existência/ reexistência. A fim de não sucumbirmos aos já conhecidos – mas também mutantes – mecanismos de poder, torna-se fundamental, desenvolver novas saídas que façam frente aos mecanismos de controle que visam ao aprisionamento da arte e toda liberdade de expressão. Trata-se de uma investigação de atos criativos movidos pela urgência, pela necessidade de novas respostas e de outras saídas no presente.

Palavras-Chave: Arte; Política; Performance; Delito; Delírio.

ABSTRACT: The present research is part of the frontier field of art and politics. Aimed mainly at the field of performance arts, this study continues the investigation of the delict-delirium relationship in urban interventions. We recognize that many of the propositions made in troubled political-economic scenarios flirt with crime, while deluding a world. By challenging habits, beliefs, and automated behaviors, such actions also challenge instituted powers. In a world strongly marked by exclusionary and oppressive practices, we may wonder about what artistic-political devices we are using to create possibilities of existence / reexistence. In order not to succumb to the already known - but also mutant - mechanisms of power, it becomes fundamental to develop new outlets that deal with control mechanisms that aim at imprisoning art and all freedom of expression. It is an investigation of creative acts driven by urgency, by the need for new responses and other exits in the present.

Keywords: Art; Politics; Performance; Delict; Delirium.

PRÁTICAS DA URGÊNCIA: ENTRE DELITO E DELÍRIO

Cecília Magalhães Clemente

No conturbado cenário político brasileiro recente – especialmente nos últimos cinco anos – temos testemunhado diversas ações performativas no espaço urbano que vêm produzido tensionamentos inusitados no tecido social das grandes cidades. Ao agirem no contrafluxo, ao contestarem o *status quo*, o *modus operandi*, o "habitual" e o dito "natural", artistas, ativistas e manifestantes em geral levantam múltiplos questionamentos no campo estético e político, contribuindo para o debate sobre arte e política.

A relação indissociável entre arte e política é discutida por diversos autores contemporâneos, muitos deles filósofos e/ou artistas. Há uma extensa bibliografia de teóricos europeus renomados tais como Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jaques Rancière, Michel de Certeau, Hannah Arendt, Walter Benjamin, entre outros, que contribuem com importantes reflexões nesse campo fronteiriço. O arcabouço teórico vem sendo, no entanto, constantemente ampliado pela prática de artistas-pesquisadores contemporâneos que, ao discutirem e escreverem sobre suas proposições – e também de outros – contribuem para que esse terreno ganhe cada vez mais consistência.

No campo da performance, são notáveis as contribuições de artistas-pesquisadores (e ativistas) que se tornaram referências internacionais como a cubana Tania Bruguera, o mexicano Gillermo Gómez-Peña, o espanhol Paul Preciado, os americanos Yes Men, Reverend Billy, William Pope L., entre muitos outros. No Brasil destacam-se os trabalhos de coletivos como Desvio Coletivo (SP), Opavivará! (RJ), Performers sem Fronteiras (RJ/França), Corpos Informáticos (DF), e artistas-pesquisadores como Eleonora Fabião (RJ), Ronald Duarte (RJ), Yuri Firmeza (CE), Berna Reali (PA) entre outros.

Estes artistas têm em comum uma prática estético-política criadora de dispositivos que produzem uma ruptura temporária dos códigos sociais habituais. Assim, provocam atritos no cotidiano naturalizado das cidades e acionam questionamentos diversos. Suas proposições são, elas próprias, ativadoras de discussões acerca das relações de consumo e do sistema capitalista, das questões culturais, de gênero e de raça, da liberdade de expressão, das relações afetivas, políticas, estéticas etc.

Em momentos de crise político-econômica em diversos países nos últimos anos, o

encontro entre arte e ativismo político (artivismo) tem se visibilizado em ações que poderíamos qualificar como "performativas". Compreendemos o termo performativo como aquilo que tem um valor de força, que produz, opera, transforma uma situação. "Performativo" diz respeito, portanto, a como estas ações "movem o mundo e as coisas", como aponta Fabião[1].

Diferente dos conhecidos *agitprops*, estas práticas não se situam como propaganda político-partidária. Elas caractizam-se por serem mais "subterrâneas", mais sutis e, por isso, provocarem questionamentos sobre o seu real significado, que mensagem pretendem veicular, o que defendem e o que de fato operam.

Intervenções urbanas têm encontrado diferentes maneiras de explicitar e questionar as contradições, os abusos de poder, a violência, o abismo social e econômico, o silenciamento das diferenças e o avanço dos microfascismos de muitos dos atuais governos neo-liberais. O que essas práticas movem, afinal?

No Brasil dos últimos cinco anos, afloram manifestações estético-políticas que encontram potência na efemeridade e na precariedade, utilizando-se de estratégias de escape às proibições policialescas impetradas pelo Estado com seus agentes da lei. São "formas artísticas difíceis de serem reconhecidas" – como sugere Tania Bruguera[2] – justamente por não se enquadrarem e não serem facimente compreendidas como arte, protesto, trabalho social, experimento social etc.

São ações que não se realizam nos espaços tradicionais de arte (galerias, teatros, museus, centros culturais), da educação (escolas, universidades), ou da política (câmaras, palácios, gabinetes etc). Ao contrário, inserem-se em práticas cotidianas e em espaços públicos de grande circulação. São ações realizadas sem aviso prévio, sem pedido de autorização aos órgãos estatais, irrompendo no cotidiano, no fluxo das cidades.

Em minha dissertação de mestrado (CLEMENTE, 2017), iniciei uma discussão sobre proposições que flertam com o delito, ao mesmo tempo em que deliram um mundo. A pesquisa atual visa dar continuidade à investigação da relação *delito-delírio* em intervenções urbanas, reconhecendo-as como ações que se dão nas brechas, nas interfaces, nas bordas, sendo, portanto, difícil tipificá-las. Ao desafiarem hábitos, crenças e comportamentos automatizados, desafiam também poderes instituídos. Em um mundo fortemente marcado por práticas excludentes e opressivas, podemos nos perguntar sobre quais dispositivos artístico-políticos estamos nos valendo para criar possibilidades de existência/ reexistência.

Para Deleuze, o delírio está profundamente ligado ao desejo, além de ser geográfico-político: "Delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a historia, a geografia, as tribos, os

1 Ver vídeo de Eleonora Fabião disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eTopPxuz5q0.

2 Palestra proferida via video-conferência por Tania Bruguera no evento "Arte e Ativismo na América Latina", organizado por Despina em parceria com a Prince Found no Rio de Janeiro em 18/10/2016. Não há registro em áudio ou vídeo disponíveis.

desertos, os povos[...]. O delírio é geográfico-político".[3]

Delirar a cidade e o mundo é, portanto, criar cidade e mundo, criar corpo na fricção com o mundo. André Lepecki (2011), ao retomar o conceito de polícia e política em Rancière, aponta que polícia é um dispositivo que transcende a figura do policial. Nesse sentido, tudo aquilo que dá a ver algo, que quebra o bordão policial "circulando, circulando", é uma tática (anti-policial) que Rancière chama de política[4]. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos pensar que a arte – em particular aquela desenvolvida no espaço urbano – também é uma tática anti-policial, pois dá a ver uma série de dinâmicas que o dispositivo *polícia* tenta esconder.

Para Lepecki o delírio é um grande potencial energético que a polícia tenta deter a partir de suas mais variadas técnicas (como o confinamento, por exemplo). Dessa forma, a capacidade de delirar acabaria sendo capturada pelo medo. Podemos nos questionar, com Lepecki, sobre como mantermos essa energia própria do delírio? Quais práticas visariam manter esse potencial, afinal? Ao delirar e, portanto, criar realidades, como estas práticas lidam com a dimensão do delito, da proibição, do crime?

Os conceitos de "Zona Autônoma Temporária" (1985) e "Terrorismo Poético" (2003), cunhados por Hakim Bey, são preciosos para esta discussão. Este autor americano anarquista propõe que "terrorismo poético" seja um dos "crimes exemplares" na busca de modos mais interessantes de existência. As "ações extraordinárias" que ele propõe, como modo de produzir para si e para o outro uma existência mais interessante, flertam com a arte da performance e o ativismo político, bem como se relacionam com práticas e ideias defendidas pelo movimento Situacionista da década de 1960.

São algumas das sugestões de Hakim Bey: "dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos dos bancos"; "apresentações pirotécnicas não autorizadas"; "coloque placas de bronze comemorativas nos lugares (públicos ou privados) onde você teve uma revelação ou viveu uma experiência sexual particularmente inesquecível"; "fique nu para simbolizar algo" (BEY, 2003, p. 6).

Trata-se de um interesse profundo pela transformação, inclusive pela subversão de um certo tipo de arte, reconhecível, codificada. Nesse sentido, o autor se aproxima da proposta de Bruguera sobre a capacidade da arte combater governos totalitários: "Não faça TP[5] para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão [...] que aquilo que você fez é arte. [...] O melhor TP é contra a lei. Mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte" (BEY, 2003, p. 7).

Temos convivido, no atual cenário político brasileiro, com expressões artísticas que

3 O Abecedário de Gilles Deleuze (série de entrevistas em video realizada por Claire Parnet entre os anos de 1988-1989). Transcrição do trecho citado disponível em: https://razaoinadequada.com/2014/11/17/deleuze-d-de-desejo/.

4 Ver palestra de André Lepecki intitulada "Coreopolítica e Coreopolícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano", proferida em 05 de novembro de 2013 no auditório Manoel Maurício de CFCH da UFRJ. Video disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM.

5 Abreviatura de terrorismo poético, sugerida pelo próprio autor.

resistem criticamente, não sucumbindo às forças que visam calá-las. Ao mesmo tempo, observamos um movimento conservador por parte da população que avança com velocidade assustadora na tentativa de silenciar a liberdade de expressão e de julgar moralmente o que é e o que não é arte, o que pode ou não ser exposto, visto, encenado, agido[6]. Este é um debate importante para a arte contemporânea, que se vê tensionada por forças retrógradas da sociedade civil que insistem nos binarismos e dicotomias hierarquizantes como belo/feio, útil/inútil, bom/mau, por exemplo.

O avanço de um pensamento e práticas microfascistas, que observamos com espanto atualmente, tem me instigado a continuar esta pesquisa por práticas artísticas – especialmente no campo da performance – que possam ampliar o atual debate sobre arte e política. Investigar os dispositivos criados na produção de tensionamentos nesse terreno pode iluminar ainda mais as discussões sobre formas artísticas contemporâneas. A fim de não sucumbirmos aos já conhecidos – mas também mutantes – mecanismos de poder, torna-se fundamental, desenvolver novas saídas que façam frente aos mecanismos de controle que visam ao aprisionamento da arte e toda liberdade de expressão.

Compreendendo o delírio em sua dimensão criativa (DELEUZE, 1988/89), faz-se necessário identificar e analisar criticamente práticas que estão delirando um mundo, delirando realidades. Qual o verdadeiro potencial dessas ações e em que medida elas produzem mudanças concretas no meio social? Em que medida as "práticas artísticas difíceis de serem reconhecidas" estão, de fato, combatendo governos totalitários, como propõe Bruguera? No flerte com o delito e com as forças da lei, quais saídas estão sendo esboçadas como estratégias singulares de resistência no campo micropolítico?

Provocados pela afirmação de Tania Bruguera, continuamos investigando essas "formas artísticas difíceis de serem reconhecidas", atos criativos movidos pela urgência, pela necessidade de novas respostas e de outras saídas no presente; ações que encontram seu potencial por serem realizadas em um *political timing specific*, como nos diz Bruguera, reconhecendo o instante como gerador de acontecimentos.

6 Cito dois exemplos recentes. Primeiro, o performer Maikon Kempinski foi detido pela polícia em Brasília em 15 de julho de 2017, enquanto realizava sua perfomance "DNA de Dan". O motivo que gerou a detenção foi o fato do artista ficar nu durante a ação. Em resposta a esse ato, cento e quinze pessoas posaram nuas juntas em em ensaio fotográfico no Festival Cena Contemporânea, em Brasília, menos de dois meses depois. O segundo e mais recente exemplo: no dia 10 de setembro de 2017, a organização Santander Cultural encerrou antecipadamente a exposição "Queer Museu: cartografias da diferença na arte brasileira", cedendo à pressão de certo grupo de pessoas identificado com uma ideologia conservadora com fortes elementos fascistóides. São os mesmos que defendem projetos como "Escola sem Partido", entre outras propostas de eliminação da diversidade e da crítica. Para estes, cada vez mais empoderados em um país desnorteado politicamente, a arte torna-se algo bastante perigoso. Paradoxalmente, é nesse sentido, que ela se mostra potente e que percebemos arte e política como práticas intrínsecas uma à outra. Ver artigo de Ivana Bentes para o portal Midia Ninja disponível em: http://midianinja.org/ivanabentes/portinari-volpi-lygia-clark-viraram-pornografia-para-mbl/.

REFERÊNCIAS:

CLEMENTE, Cecília Magalhães. **O corpo na rua: ações performativas e micropolíticas de resistência**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.

BENTES, IVANA. **Portinari, Volpi, Lygia Clark viraram pornografia para MBL**. Disponível no Portal Midia Ninja: http://midianinja.org/ivanabentes/portinari-volpi-lygia-clark-viraram-pornografia-para-mbl/ 10/09/2017.

BEY, Hakim. **Caos: Terrorismo poético e outros crimes exemplares.** São Paulo: Conrad, 2003. Versão digital disponível em: http://www.imagomundi.com.br/cultura/caos.pdf.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 1985. Versão digital: Coletivo Sabotagem. Disponível disponível em http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Video, 1988-1989. Transcrição integral do video disponível em: http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. In: **Ilha Revista de Antropologia**. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia:** mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano, palestra proferida em 05 de novembro de 2013 no auditório Manoel Maurício de CFCH da UFRJ. Video disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM.

BARBOSA, Caroline. **TEATRO E OCUPAÇÃO: POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM A PRÁTICA DE TEATRO E COMUNIDADES**. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; carolbarbosa.0803@gmail.com.

RESUMO: Esse trabalho busca entender de que maneiras as práticas teatrais desenvolvidas dentro das ocupações secundaristas do Rio de Janeiro em 2016 puderam dialogar com as bases teóricas do campo de pesquisa Teatro em Comunidades. Tem como método de pesquisa entrevistas semiestruturadas feitas com os estudantes associadas a uma pesquisa bibliográfica que reúne estudos relacionados aos campos da pedagogia do teatro, ocupações estudantis e teatro político. Considera que dentro das ocupações os estudantes construíram relações horizontais, dialógicas, estruturadas coletivamente no afeto e na esperança de um mundo mais justo e, por isso, abriram espaço para o desenvolvimento de encontros teatrais com bases nas práticas teatrais comunitárias.

Palavras-Chave: Pedagogia do Teatro; Ocupação Estudantil; Teatro Político.

ABSTRACT: This research aims to understand in which ways the theater practices developed within student occupation of schools in Rio de Janeiro in 2016 could dialogue with the theoretical basis of the research field Community Theater. It uses semistructued interviews with students as research method, associated to a bibliographic research that gathers studies related to the fields of theater pedagogy, student occupation and political theater. Considers the student occupation to build horizontal and dialogical relationship, structured coletively in the affection and hope for a fairer world and, therefore, created a path to development of theater encounters based in community theater practices.

Keywords: Theater Pedagogy; Student Occupation; Political Theater.

TEATRO E OCUPAÇÃO:
POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM A PRÁTICA DE TEATRO E COMUNIDADES

Caroline Barbosa

INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO intitulada: *Teatro e Resistência – o papel da arte nas mobilizações estudantis*. Esse estudo começou em 2016 quando fui convidada a dar uma oficina de teatro dentro da primeira escola estadual ocupada em Angra dos Reis e, a partir de então, pude me aproximar daquela nova realidade dentro do espaço escolar. Naquela ocasião, chamou atenção a forma como os estudantes estavam se organizando e pude perceber que dentro da programação pensada por eles havia uma quantidade considerável de atividades artísticas. Tendo acesso a informações de mais escolas, percebi que essas práticas eram semelhantes em todo o estado. Surgiu, então, a primeira pergunta dessa pesquisa: de que forma as linguagens artísticas podem dialogar com a luta dos secundaristas?

Dentro do contexto ressignificado da escola, ao pensar de que forma poderia planejar um encontro dos estudantes comigo através do teatro, lembrei da experiência que tive por quatro anos dentro do Programa de Extensão Teatro em Comunidades[1] durante a graduação na UNIRIO, onde as principais bases dos nossos planejamentos eram os estudos de Paulo Freire e Augusto Boal, que são, segundo a Profa. Dra. Márcia Pompeo Nogueira (2015), os principais suportes metodológicos dos trabalhos desenvolvidos nessa área tanto no Brasil, quanto no mundo. Nesse sentido, a segunda pergunta dessa pesquisa e a principal reflexão do presente artigo é: o espaço escolar ressignificado é um possível lugar de diálogo com as bases do teatro em comunidades?

Em 2017, ao ingressar no PPGAC sob a orientação da Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho, comecei a estruturar os meus estudos tendo como ponto de partida a pesquisa de campo e a pesquisa bibliográfica baseada em estudos recentes sobre os campos de pesquisa do teatro político, ocupação estudantil e pedagogia do teatro. Esse trabalho, portanto, tem como objetivo refletir a respeito do diálogo entre as ocupações e as práticas teatrais desenvolvidas em espaços onde as relações pretendem ser horizontais, dialógicas, estruturadas coletivamente no afeto e na esperança de um mundo mais justo, nomeado pelos sujeitos que nele estão inseridos.

1 O Programa foi criado em 2011 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, pela Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho. Visa promover a produção de conhecimento em teatro, a prática artística e pedagógica, estimulada pelo encontro entre os estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO e jovens moradores do Complexo da Maré, maior complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro.

AS OCUPAÇÕES ESTUDANTIS

Em 2016, durante a greve dos professores da Rede Estadual do Rio de Janeiro, os estudantes secundaristas decidiram ocupar as escolas para reivindicar alguns pontos de suas pautas de luta. Essas mobilizações não eram um acaso, segundo os pesquisadores Angelina Rojas, Marcelo Mocarzel e Mary Rangel (2017). Para eles, as ocupações do Rio de Janeiro fizeram parte de um movimento maior e teriam se inspirado nas ocupações das escolas estaduais de São Paulo em 2015, que surgiram como resposta à uma "reorganização" escolar proposta pelo então governador Geraldo Alckmin.

É importante pensar que a estrutura formal da escola, geralmente é baseada no que Paulo Freire (2013) chama de educação bancária, onde, em vez de comunicar-se, o educador decide depositar as ideias nos educandos, para que eles memorizem, repitam, guardem e arquivem. Funciona ainda como um modelo disciplinar, que pretende docilizar os corpos, tornando-os mais obedientes. O autor argumenta que a nossa realidade como um todo é domesticadora, mas afirma que é possível libertar-se dessa força exercendo a práxis, entendida como "ação e reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo" (FREIRE, 2013, p.52).

Podemos entender, então, que o gesto de ocupar uma escola rompe com a lógica domesticadora da qual fala Paulo Freire (2013). Os secundaristas rompem e logo experimentam a escola como um lugar de criação de uma outra realidade. John Holloway (2013), no livro *Fissurar o capitalismo*, argumenta sobre a importância do *não* e acrescenta que a força do *não mais servir* aumenta quando se procura outras formas de viver, quando se propõe "uma atividade que não é condicionada pela regra do dinheiro, que não é condicionada pelas regras do poder" (HOLLOWAY, 2013, p. 7). Ele acredita, portanto, em um movimento de *negação-e-criação* dentro da lógica capitalista.

Tim Prentki (2008), pesquisador inglês do Teatro Aplicado, acredita que em nosso século vivemos a dominância do modelo neoliberal da globalização, que é a única e totalizante *supernarrativa* do capitalismo corrente. Como resposta, ele busca desenvolver a ideia de narrativas alternativas, onde as relações são formadas na base da dignidade, e não do dinheiro e teria como objetivo a criatividade e a imaginação, tendo a arte, portanto, um papel importante.

A escola ressignificada, na qual os estudantes puderam organizar as atividades de acordo com os seus interesses, conviver diariamente com o outro e com o outro tomar decisões sobre o espaço, engajar-se na luta por melhorias na educação, descobrir um novo sentido para aquele lugar e cuidar dele como os verdadeiros donos, não poderia ser entendida como uma narrativa alternativa? Não seria uma espécie de fissura do capitalismo? Não seria a humanização[2] dos indivíduos que não pretendem continuar imersos em uma realidade domesticadora e querem transformar o mundo se percebendo e agindo como sujeitos de suas próprias histórias?

2 Segundo Paulo Freire (2013), a humanização é vocação dos homens, que é negada "na injustiça, na exploração, na opressão, na violência dos opressores. Mas afirmada no anseio de liberdade de justiça, de luta dos oprimidos, pela recuperação de sua humanidade roubada" (FREIRE; 2013; p.40). Por isso, a desumanização, apesar de um fato histórico, não seria um destino dado.

TEATRO E OCUPAÇÃO

Assim que ocuparam o espaço escolar, os estudantes passaram a se organizar em comissões específicas, que cuidavam, por exemplo, da limpeza, cozinha, segurança, comunicação e atividades culturais. Chamo atenção para essa última. Quais papéis o teatro poderia desempenhar nesse espaço?

Na explicação introdutória do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas,* Augusto Boal (2010) diz que o teatro é uma arma muito eficiente, que pode servir tanto para dominar os sujeitos, sendo apropriado constantemente pelas classes dominantes, como pode ser uma arma para a libertação. Boal (2009) também argumenta em *Estética do Oprimido* que os canais estéticos da Palavra (pensamento simbólico), da Imagem e do Som (pensamento sensível) são latifúndios das classes dominantes e, portanto, suas ideias penetram nos cérebros dos oprimidos através deles.

É importante ressaltar que o meu objetivo com esse trabalho não é entender as potencialidades específicas do teatro, mas sim perceber de que maneiras essa linguagem dentro de um espaço escolar ocupado pode dialogar com as necessidades dos indivíduos interessados nessa prática. Busco perceber como os sujeitos que querem transformar a realidade podem transformar também Palavra, Imagem e Som em armas para a libertação, porque assim como existe a possibilidade de pensar um teatro que engaje os indivíduos na transformação do mundo, também existe o perigo de se desenvolver um teatro que mantém as coisas como estão, dando continuidade à *estética anestésica* dos opressores, que para Boal (2009) esteriliza e programa os cérebros dos oprimidos na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade.

Um dos estudantes entrevistados nessa pesquisa, Marlon Gomes, lembra das atividades de teatro propostas pelo professor e artista de Angra dos Reis Felipe Santana.

> O que mais teve foi teatro [...]. Tem uma atividade dele que eu lembro e não esqueço. Estava todo mundo muito nervoso, muito nervoso, ele botou todo mundo de frente um para o outro, um olhando para a cara do outro. Estava todo mundo sério, porque tinha brigado entre si. Ele falava "não para de olhar". Depois ele falou "tá, pode parar", então todo mundo começou a rir. Riu, riu. "Pronto, acabou é isso. Vocês precisavam se olhar". Estava todo mundo preocupado e ninguém olhava mais para o outro. Aquele dia foi muito bom. A gente riu demais.[3]

No livro *Escolas de Luta*, os autores relatam que essas e tantas outras atividades culturais

3 Em entrevista pessoal 05/05/2018.

romperam com o individualismo escolar pré-ocupação e mostraram que a experiência escolar pode ser "uma coisa prazerosa e que valorize e reconheça os estudantes enquanto sujeitos e seres humanos" (CAMPOS; MEDEIROS; RIBEIRO, 2016, p. 151).

OCUPAÇÃO EM DIÁLOGO COM O CAMPO DE PESQUISA TEATRO E COMUNIDADES

As propostas de uma pedagogia libertadora e de um teatro onde todos podem ser artistas, portanto, logo pareceram um possível caminho de trabalho dentro das ocupações estudantis. A pesquisadora Tânia Baraúna (2013), que busca entender as conexões entre as pedagogias de Freire e Boal argumenta que os autores concebem "a educação e a arte como instrumento de luta que devem provocar a rápida transformação da sociedade, em comprometimento com o contexto social em que estão inseridas". (BARAÚNA, 2013, p. 200).

Nesse sentido, dentro dos contextos de ocupação secundarista é possível desenvolver uma prática que dialogue com esses autores, que são as bases do campo de pesquisa de Teatro e Comunidade[4] no Brasil e no mundo. Marcia Pompeo (2015) diz que os métodos desenvolvidos no Teatro e Comunidade propõem um trabalho de baixo para cima, ou de dentro para fora, como preferir cada contexto. Acrescenta que no desenvolvimento desses métodos existe a necessidade de respeito ao conhecimento do povo e o trabalho não pode ser desenvolvido "sem um diálogo honesto entre os sujeitos envolvendo sujeitos aprendendo com os outros, respeitando o conhecimento do outro, e trabalhando juntos para entenderem e resolverem seus problemas" (NOGUEIRA, 2015, p. 115).

Para Tim Prentki (2008) esse tipo de teatro é mais necessário do que nunca, visto que é "uma atividade coletiva em um mundo onde a maior parte da população leva vidas de isolamento e fragmentação crescentes" (PRENTKI, 2008, p. 31). Argumenta ainda que o teatro "reafirma os humanos como seres sociais cuja criatividade e imaginação são estimuladas pela experiência de trabalhar juntos" (PRENTKI, 2008, p. 33).

CONCLUSÃO

Concluir o trabalho é um desafio, visto que essa pesquisa se encontra em estágio de desenvolvimento e, à medida que descubro novos autores e desenvolvo mais entrevistas, novas perspectivas se abrem a respeito das mobilizações secundaristas. No entanto, uma coisa é certa: quando o tema é ocupação, rapidamente palavras como horizontalidade, coletividade, afeto, escuta e atividades culturais são associadas.

4 É necessário ressaltar que a nomenclatura destinada ao campo de estudo "Teatro e Comunidade" varia em todo o mundo. Segundo a Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho, "na Inglaterra, por exemplo, a literatura dedicada à área também acolhe diversos termos e modalidades teatrais. "Embora cada uma delas apresente formulações teóricas específicas, não é difícil identificar entre elas características comuns: [...] envolvem a participação de pessoas comuns, suas histórias, lugares, desejos, prioridades e que são motivadas pelo desejo político de transformar, por meio do teatro, realidades individuais e coletivas. Em recentes publicações em língua inglesa [...] um temo vem ganhando destaque pelo mundo – applied theatre (teatro aplicado)" (COUTINHO; 2012; p. 89).

Nesse sentido, é possível entender que a abertura dos secundaristas à experimentação de práticas artísticas dentro das ocupações possibilitou o desenvolvimento de diversas linguagens dentro daquele espaço. Uma delas foram as práticas teatrais que buscam a transformação do mundo e do sujeito e possibilitam que os indivíduos nomeiem o mundo a partir de suas perspectivas. Entendo que essas práticas teatrais têm um diálogo próximo com a tática de luta optada pelos secundaristas e, por isso, afirmo que seria possível se basear em algumas metodologias desenvolvidas dentro do vasto campo de pesquisa Teatro e Comunidades para desenvolver oficinas dentro das ocupações.

REFERÊNCIAS

BARAÚNA, Tânia. Considerações sobre a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e a Metodologia do Oprimido de Augusto Boal. LIGIERO, Zeca. TURLE, Licko e ANDRADE, Carla de. (Org.). In: **Augusto Boal:** arte, pedagogia e política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 187 – 206

DOYLE, Andréa; BEZERRA, Arthur. **(In)formação e cultura nas escolas ocupadas do Rio de Janeiro**. Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia, v. 11, p. 194-203, 2016.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto . **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BONI, V.; QUARESMA, Silvia Jurema Leone . **Aprendendo a Entrevistar:** como fazer entrevistas em Ciências Sociais. EM TESE (FLORIANÓPOLIS), Florianópolis - SC, v. 2, p. 68-80, 2005.

CAMPOS, Antonia J. M.; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO; Márcio M. **Escolas de luta.** São Paulo: Veneta, 2016.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem.** Rio de Janeiro: DP et Alii, FAPERJ, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 54 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo**. São Paulo: Publisher, 2013.

PRENTKI, Tim. Contranarrativa. Ser ou não ser: Esta não é a questão. In: **Teatro na comunidade, interações, dilemas e possibilidades**. NOGUEIRA, Marcia Pompeo (org.). Florianópolis: Ed. UDESC, 2009. p.13-36.

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

MESA | POÉTICAS DO GESTO

MEDIAÇÃO | JOANA RIBEIRO

ENTRELAÇANDO OS FIOS DE UMA PELE-TESE:
PREPARAÇÃO CORPORAL ECOMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA
CAROLINA FIGNER DE LUNA

CORPO EXPANDIDO: OSCILAÇÕES ENTRE LINGUAGEM E INTENSIDADES
CLAUDIA MELE

DESAPARECER: AUSÊNCIA E PRESENÇA NO TRABALHO
DE DANÇA CIDADE MARAVILHOSA
CLÁUDIA REGINA GARCIA MILLÁS

A ESPECIFICIDADE DA PALHAÇARIA COMO CAMPO DE ESTUDOS
ARAMÍS DAVID CORREIA

PEDAGOGIA POÉTICA CÊNICA
MATHEUS SILVA GOMES

FIGNER, Carol. **ENTRELAÇANDO OS FIOS DE UMA PELE-TESE: PREPARAÇÃO CORPORAL E COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA**. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Ana Maria de Bulhões-Carvalho; CAPES; carolfigner@gmail.com

RESUMO: Esta comunicação apresenta alguns dos fios referenciais e condutores de uma das linhas de trabalho da pesquisadora, que vem investigando o ofício do preparador corporal como sendo o de um compositor cartográfico, e, cujas questões apontadas aqui, entrelaçam alguns dos estudos do campo do gesto, da pele, dos sentidos humanos e dos processos de subjetivação procurando, desse modo, tecer considerações, ainda que iniciais, da importância do *mergulho* (FONSECA, 1999; PASSOS, BARROS, 2015) em seu ato criador.

Palavras-Chave: Cartografia; Preparação Corporal; Pele.

ABSTRACT: This communication presents some of the reference and conductive threads of one of the lines of work of the researcher, who has been investigating the work of the physical instructor as the one of a cartographic composer, and whose questions pointed out here intertwine some of the studies of the field of gesture, the human senses and the processes of subjectivation, thus seeking to make even initial considerations of the importance of diving (FONSECA, 1999; PASSOS, BARROS, 2015) in its creative act.

Keywords: Cartography; Physical Instructor; Skin.

ENTRELAÇANDO OS FIOS DE UMA PELE-TESE: PREPARAÇÃO CORPORAL E COMPOSIÇÃO CARTOGRÁFICA

Carol Figner

A preparação corporal começa a acontecer no Brasil nas últimas décadas, em processos de composição de uma cena específica, de espetáculos inteiros, *performances* e de treinamento de companhias. Os profissionais que atuam como preparadores são, normalmente, da área das artes cênicas, ligados, intrinsecamente, aos estudos do movimento e do gesto, às práticas de educação somática e às técnicas disciplinares, exigentes de um corpo disciplinado, moldado e preciso. Mas também há pessoas vindas de outras áreas de conhecimento, como a psicologia, a educação física, a fisioterapia e as terapias corporais.

O pesquisador da dança Marito Olsson-Forsberg e a Profa. Dra. em Artes Cênicas Joana Ribeiro Tavares (2011), apontam que a pluridisciplinaridade de pessoas interessadas na preparação corporal confirma que esse profissional atua em zonas de fronteira. Ele "transita entre áreas afins, habitando um lugar intermediário que é, por definição, o *lócus* desta função" (2011, p. 93).

Não basta que o preparador saiba executar e defender uma ou duas técnicas de treinamento de caráter hermético nem que saiba apenas práticas somáticas que vão de encontro aos exercícios repetitivos das técnicas disciplinares. O preparador precisa, paradoxalmente, vivenciar esses mundos diversos em uma dinâmica contínua para que consiga reconhecer as múltiplas entradas laboratoriais a fim de realizar uma preparação direcionada e movente. Ao estar na fronteira, o preparador acaba proporcionando o acesso para que diferentes mundos se encontrem. Esta sensibilidade é, possivelmente, proporcionada pelas vivências que o seu próprio *lócus* produz.

Esta comunicação possui como foco então, apresentar alguns estudos de uma das linhas de minha pesquisa sobre a preparação corporal e que, ao se entrelaçarem, me estimulam a tecer algumas reflexões acerca de tal ofício. Esta linha de trabalho, que é a mais antiga[1], envolve a noção de *gesto como extensão da pele* (LUNA, 2015) a partir das considerações que faço em minha Dissertação de Mestrado[2] sobre os estudos antropológicos de Ashley Montagu (1988) que se dedicou, ao longo da primeira metade do século XX, a estudar a pele não apenas como um órgão, mas como um conjunto de órgãos fundamental para existência, acentuando a importância do toque como ação primordial para o desenvolvimento humano.

Montagu (1988) defende que os sentidos conhecidos como tradicionais (paladar, olfato,

1 Seu processo iniciou em 2007, quando comecei meus estudos em educação somática, me dedicando a aprender e ensinar alguns métodos, como: Pilates, Bartenieff Fundamentals, Eutonia e Feldenkrais.

2 Intitulada "A Poética da Compagnie Dos à Deux: história, construção do gesto e princípios do treinamento – notas e entrevistas com André Curti e Artur Ribeiro", realizada entre os anos de 2013 e 2015, orientada pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

visão, audição e tato) são dependentes da pele porque esta, assim como o sistema nervoso, origina-se da célula embrionária ectoderme[3]. A pele, analisada deste modo, abrange então diferentes nomenclaturas e funções, está imbricada na formação e estrutura dos órgãos dos cinco sentidos, pois segundo o pesquisador (1988), ela reveste as córneas dos olhos, as fossas nasais, os ouvidos internos, a língua e o corpo propriamente dito, que o levam a afirmar que o indivíduo pode viver sem um ou até mais órgãos dos sentidos, sem os olhos e as orelhas, por exemplo, mas não consegue viver sem a pele.

Montagu (1988) aponta que a ação de tocar desde o nascimento é uma questão de sobrevivência dos seres, pois o ato de a mãe lamber o seu filhote logo após o parto não é uma ação de higiene, mas de fortalecimento da imunidade. Ao tocar todo o corpo do filhote, a mãe estimula as musculaturas profundas do corpo que acionarão os diferentes sistemas daquele: excretor, reprodutor, digestivo, respiratório, circulatório, dentre outros. Assim, o antropólogo apresenta a ideia que inspirou em mim, um primeiro entendimento do *gesto como extensão da pele*: ele percebe os cinco sentidos como extensões da pele e valoriza o tato como o ápice dos sentidos, da afetividade e da sensibilidade humana.

Um segundo entendimento desta noção que apresento nesta comunicação inspira-se nas investigações do educador somático e pesquisador do gesto e do movimento Hubert Godard (2001, 2010) e do neurocientista António Damásio (2014, 2015). O primeiro apresenta o gesto como sendo aquele que se difere do movimento[4], pelo fato de ele estar ligado ao *pré-movimento* do corpo, que modula de maneira particular a expressividade humana por mobilizar as musculaturas profundas e suas diversas qualidades tônicas. Demonstra que o peso, os sentidos, os afetos, as experiências políticas, educacionais e socioculturais determinam, mas paradoxalmente, alteram a gestualidade dos indivíduos.

O segundo, demonstra que Montagu e outros pesquisadores foram importantes para que hoje, aquele conjunto de órgãos seja compreendido como um sistema, o *sistema somatossensitivo*, formado pela combinação de diversos subsistemas cujas *sinalizações somáticas* interoceptivas (meio interno e visceral), proprioceptivas (vestibular e musculoesquelético) e exteroceptivas (tato discriminativo) interferem diretamente na produção de diferentes estados do corpo e na sua qualidade gestual e vocal. Assim como Godard (2001, 2010), Damásio (2014, 2015) também aponta para o fato de que o organismo humano, e tudo nele, possui estruturas paradoxais que, ao mesmo tempo que definem, transformam-se continuamente.

A combinação e organização destes e daqueles estudos me levaram a considerar o *gesto como extensão da pele*, ou seja, como extensão do *sistema somatossensitivo*, pois o

3 "A ectoderme também se diferencia em cabelo, dentes e nos órgãos dos sentidos do olfato, paladar, audição, visão e tato (...). O sistema nervoso central, cuja função principal é manter o organismo informado do que está se passando fora dele, desenvolve-se como a porção da superfície geral do corpo embriônico que se vira para dentro. O restante do revestimento de superfície, após a diferenciação do cérebro, da medula espinhal e de todas as demais partes do sistema nervoso central, torna-se pele e seus derivados: pêlos (sic), unhas e dentes. Portanto, o sistema nervoso, é uma parte escondida da pele ou, ao contrário, a pele, pode ser considerada como a porção externa do sistema nervoso (MONTAGU, 1988, p.22 – 23).

4 "Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento" (2001, p. 17).

gesto nasce do desenvolvimento das diversas *sinalizações* do corpo desde o concepto e, ao mesmo tempo que se transforma a cada experiência do indivíduo, mantém sua subjetividade.

O gesto é elemento-chave nas artes da cena e o desafio de muitos preparadores, diretores, atores, *performers* durante o processo criativo é, muitas vezes, o de como fazer nascer o gesto cênico, como construí-lo, como reconhecer as suas potencialidades no micro e no macro. Motivada por estas questões, elaborei uma pesquisa-oficina de preparação corporal denominada *Os sentidos da pele*, que se propõe a investigá-los, ou seja, a investigar as *sinalizações somáticas* por meio do uso de algumas abordagens de diferentes métodos da educação somática[5] aliadas às práticas improvisacionais do *Contato-Improvisação*[6], explorando o uso do gesto através dos cinco sentidos e de um sentido não muito conhecido, mas primordial para a realização de qualquer atividade do dia a dia, o sentido háptico, "usado para descrever o sentido do tato em sua extensão mental, desencadeada diante da experiência total de se viver e agir no espaço" (MONTAGU, 1988, p. 31).

As reverberações dessa primeira linha de trabalho, iniciada no ano de 2014, me conduziram a algumas práticas, aos moventes *caminhos cartográficos*[7] laboratoriais que proporcionam *encontros*[8] emergentes em seu ato criador, como por exemplo, aqueles descritos pela Doutora em Psicologia Virginia Kastrup (2015), como variedades da atenção: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

> O rastreio é um gesto de varredura de campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou algo móvel. (...) O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção háptica. (...) O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. (...) O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. (...). No caso do reconhecimento atento, a conexão sensório-motora é inibida. Memória e percepção passam então a trabalhar em conjunto, numa referência de mão dupla, sem a interferência dos compromissos da ação. (KASTRUP, 2015, p.40 – 46).

5 Utilizo exercícios específicos de alguns métodos como Self Healing, Pilates Fundamentals, Eutonia, Feldenkrais e Bartenieff Fundamentals.

6 De acordo com a pesquisadora Fernanda H. de Carvalho Leite (2005, p.90 – 93): o Contato-Improvisação "começa nos EUA no início dos anos 70. A iniciativa de pesquisa de movimentos partiu de Steve Paxton, um bailarino com experiência em ginástica olímpica e aikido (sic) que vinha de uma trajetória de trabalho na dança moderna e experimental (...) e com as cooperativas de performances Judson Church Dance Theatre e Grand Union (...). [O Contato usa] predominantemente o livre fluir do movimento gerado pelo peso passivo com ocasionais mudanças de direção. Isto indica o desenvolvimento daquilo que caracteriza o Contato Improvisação, um estilo de movimento que deriva dos duetos e da interação do grupo, mas que pode ser extrapolado e experimentado por um dançarino sozinho".

7 Os Doutores em Psicologia Eduardo Passos e Regina B. de Barros (2015, p. 18) dizem que este tipo de caminho no trabalho da pesquisa seria uma mudança da direção metodológica "do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o 'caminho' metodológico".

8 Para a psicanalista e poeta Eliane Accioly Fonseca (1999, p. 32), o encontro é "o espaço onde se desenrolam os acontecimentos".

Desse modo, passei a relacionar o ofício do preparador corporal como o de um cartógrafo, pois ambos mergulham[9] nos riscos do desconhecido cuja dinâmica instável apresenta as múltiplas entradas de um processo aberto, que prima pela não-hierarquia e parece buscar, incansavelmente, a transversalidade na relação ensino-aprendizagem de maneira a criar fissuras, proporcionando a experiência simultânea da superfície, do entre e do profundo, isto é, da porosidade de um *corpo aberto* – "que faz ressoar no espaço as vibrações infinitas da sua tactilidade" (MALETIC apud LOUPPE, 2012) – como também dos riscos do ato do *mergulho*, que acabam por desvelar a poesia dos acontecimentos, tão necessária em qualquer criação.

Ao aproximar o preparador da metodologia cartográfica, entende-se que esta acontece por meio de uma concepção flexível, de acompanhamento e de composição do cartógrafo no processo de pesquisa. Esta comunicação, ainda que de modo inicial e breve, procurou apresentar os fios tecidos que estão prontos para serem (des)fiados rumo a urdidura de uma pele-tese cuja simetria esboça os laços, nós, as teias que carrega: *A preparação corporal como composição cartográfica, um mergulho na poesia dos acontecimentos*.

REFERÊNCIAS

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.

FONSECA, Eliane Accioly. **Corpo-de-sonho**: arte e psicanálise. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: GINOT, Isabelle & MICHEL, Marcelle. **Lições de dança 3** Tradução Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11 – 35;

GODARD, Hubert. Buracos Negros. **O Percevejo.** Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, vol. 02. n. 02. Semestral. ISSN 2176-7017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>. Acesso: 20 jun. 2011.

KASTRUP, Virginia. Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In.: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia & ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina 2015

9 Este mergulho refere-se a duas noções: mergulho no estado de arte (FONSECA, 1999) e mergulho na experiência da pesquisa (PASSOS, BARROS, 2015). As duas afirmam que o mergulho cria um estado de risco em que as garantias não são dadas de antemão.

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.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução portuguesa: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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 Ribeiro). Dissertação de Mestrado, 2015, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/SC.

MONTAGU, Ashley. **Tocar:** o significado humano da pele. Tradução: Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Editorial Summus, 1988.

OLSSON-FORSBERG, Marito, TAVARES, Joana. **Preparação corporal**: o que propor ao corpo do ator? EngrupeDança, 2011;

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.

MELE, Claudia. **CORPO EXPANDIDO: OSCILAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM E AS INTENSIDADES**.
PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Nara Keiserman; meleclaudia@gmail.com

RESUMO: Pretendo neste artigo apresentar o conceito de "corpo expandido", para pensar nas oscilações de consciência que apresentamos durante o processo criativo. O que é chamado de "corpo expandido", nesta pesquisa, refere-se aos estados ampliados de consciência, quando entramos em contato com percepções múltiplas, oscilações, que ampliam a consciência para um olhar subjetivo, nomeado por Huberd Godard como um olhar subcortical. Para o pesquisador, um olhar subcortical, subjetivo, seria o qual a pessoa se funde no contexto e não há mais separação sujeito/objeto. Em contraponto, um olhar cortical, está associado à linguagem, a um olhar que analisa, reflete e avalia. Godard aponta que o ideal é poder efetuar idas e vindas entre essas percepções que, nos seus extremos, seriam o bloqueio em um olhar objetivo ou o transe completo. Pretendo pensar, neste artigo, essas idas e vindas entre esses polos, que são múltiplas, entre o olhar cortical e subcortical, como justamente o lugar onde se apresenta a possibilidade da criatividade e da expressão do corpo expandido.

Palavras-chave: Corpo expandido; Consciência; Performance; Criatividade

ABSTRACT: In this article I intend to present the concept of "expanded body" to think of the oscillations of consciousness that we present during the creative process. What is called the "expanded body," in this research, refers to the expanded states of consciousness, when we can get in contact with multiple perceptions, oscillations, that expand the consciousness into a subjective look, named by Huberd Godard as *subcortical look*. For the researcher, a subcortical, subjective look, would be which the person merges in the context and there is no more subject / object separation. In contrast, a cortical look is associated with language, a look that analyzes, reflects and evaluates. Godard points out that the ideal is to be able to effect comings and goings between these perceptions, which, in their extremes, would block an objective look or a complete trance. I intend to think, in this article, about these comings and goings between these poles, which are multiple, between the cortical and subcortical gaze, as precisely the place where the possibility of creativity and expression of the expanded body is presented.

Keywords: Expanded Body; Consciousness; Intuition; Creativity

CORPO EXPANDIDO: OSCILAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM E AS INTENSIDADES

Claudia Mele

Em seu livro "Entre o ator e o performer" (2013), o ator e pesquisador Matteo Bonfitto narra a experiência que teve ao participar da performance de Marina Abramovic "*The Artista Is Present*" ocorrida em 2010 no MOMA- Museu de Arte Moderna de Nova York. A artista permanecia oito horas por dia sentada em uma cadeira, com uma mesa quadrada e outra cadeira à sua frente, onde visitantes do museu poderiam sentar e permanecer por alguns minutos. A única ação era o contato direto entre os olhos.

Bonfitto narra as sensações que teve antes e durante o tempo que permaneceu em contato visual com a *performer*. Quando chegou ao espaço onde a artista se encontrava, chamou sua atenção a dispersão do local, invadido por luzes frias e utilizado como espaço de passagem para outras exposições. Centenas de pessoas transitavam pelo ambiente falando em voz alta e tirando fotografias, o que, para Bonfitto, comprometia seriamente a qualidade da recepção da performance. Mas, ao estabelecer contato visual com os acolhedores olhos de Abramovic, outra percepção emergiu:

> O contato com seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico [...]. Percebo-me em um 'fluxo exploração', como se esse contato me guiasse por caminhos desconhecidos e imprevisíveis, onde cada micromovimento é percebido e absorvido pelo outro [...]. Percebo-me, então em um 'fluxo-expansão', gerado por esse circuito que alarga o horizonte perceptivo e que, através do contato direto, dissolve as fronteiras entre Eu e o Outro. Percebo-me nesse território criado pelo entrelaçamento desses fluxos, não sei exatamente onde termino e onde começa o Outro, que é permeado por forças não controláveis intelectualmente que me carregam para um lugar no qual os sentidos emergem de diferentes lógicas, não explicáveis, não traduzíveis em fórmulas ou modelos (BONFITTO, 2013, p. 90).

Podemos observar, na descrição de Bonfitto, duas experiências distintas. A primeira proporcionada por um olhar objetivo, que analisa as circunstâncias dadas, percebendo a dispersão do local enquanto ele se encontra como espectador da performance. A segunda, vivida através de um olhar mais subjetivo, o autor procura descrevê-la utilizando palavras como fluxos, simultaneidade, diluição do tempo, dissolução de fronteiras e etc. Podemos

associar essas duas percepções com as designações apresentadas pelo pesquisador Hubert Godard, referência no estudo do movimento humano, em entrevista à Suely Rolnik, sobre as características de um olhar subcortical, subjetivo, através do qual "a pessoa se funde no contexto" e não há mais sujeito/objeto, em contraponto com um olhar cortical, associado à linguagem e mais objetivo. Rolnik relaciona o olhar subcortical a um olhar que produziria um "corpo vibrátil" e o olhar cortical às percepções do mundo que nos levam às representações, podendo o excesso deste ser traduzido em uma "hipertrofia do olhar objetivo" (ROLNIK, 2004, p.74). Ela afirma que "entre a vibratilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação" (ROLNIK, 2006, p.13).

Ao chegar ao recinto, o olhar cortical de Bonfitto estava muito ativo. Ao se permitir entrar em contato com a artista, o pesquisador teve a experiência de acionar níveis muito sutis de percepção abrindo seu olhar subcortical. A performer tem um longo histórico de práticas meditativas e a própria performance, era uma prática com duração muito longa, o que permitia que a artista entrasse em graus muito sutis de consciência. Ao se conectar aos olhos dela, e consequentemente, à sua respiração, Bonfitto acessou as mesmas frequências "oscilantes" de consciência da artista, o que o fez, em poucos minutos, ter a experiência que narrou. O autor se viu em um "entrelaçamento de fluxos" permeados por "oscilações" que levavam a "labirintos de espirais" (BONFITTO, 2013, p. 91), se permitindo abrir para um estado "espelho" com a artista, que pode ter acontecido através de uma empatia torácica[1].

Godard, na entrevista com Rolnik, aponta que o ideal é poder efetuar idas e vindas entre o olhar cortical e subcortical, pois, de uma certa maneira, ficamos quase sempre paralisados em uma forma de olhar mais objetiva, vendo as coisas sempre da mesma forma, capturados por uma "neurose do olhar", que não é mais capaz de desempenhar uma subjetividade na relação com o mundo. Acredito que a hipertrofia do olhar objetivo aconteça quando ficamos totalmente estratificados em nossos condicionamentos, com o fluxo energético contido pelo excesso de energia mental, impedindo o acesso a estados ampliados de consciência.

O que Godard chama de "olhar cego", que ele associa ao olhar subcortical, diz respeito à abertura da percepção para além de uma interpretação. Refere-se à capacidade de pessoas, que perderam uma parte do olhar objetivo, e que, por conta disso, adquirem uma percepção outra, que vem de uma relação com o espaço, "menos manchado de linguagem". Acredito que, como estamos muito condicionados, sofrendo com a hegemonia do pensamento lógico racional, quando uma pessoa perde uma parte do olhar objetivo, como menciona Godard, ela libera o fluxo para a ampliação dos seus estados de consciência.

Podemos citar a experiência da neurocientista Jill Taylor[2] que teve um derrame do lado esquerdo do cérebro, e viu, pouco a pouco, o seu entendimento da linguagem se dissolver

1 Conceito de Jannerod, abordado por Godard na entrevista à Rolnik (p.75).

2 *Um Derrame de Lucidez*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKEEjxi4foQ&t=27>. Acesso em 19 de julho de 2018.

e foi entrando em um estado de transe tão profundo, perdendo todos os seus contornos, que voltou ao estágio do bebê, tendo que reaprender a andar, falar, ler. No caso dela, o lado direito do cérebro, cujas funções estão mais ligadas à intuição e ao imaginário, se tornaram preponderantes e a neurocientista foi aos poucos perdendo totalmente os limites do corpo e a noção de sujeito e objeto. Taylor afirma que hoje consegue efetuar idas e vindas entre o mundo objetivo da linguagem e o estado subjetivo, onde entra em contato com um prazer extremamente profundo, que faz parecer que encontrou o Nirvana[3]. Godard observa que o bebê nasce "numa plurissensorialidade fluida. E depois, pouco a pouco, os sentidos vão se separar com a aparição da linguagem" (ROLNIK *apud* GODARD, 2004, p. 76). Em outro momento da entrevista, ele menciona a ideia de um vai-e-vem entre o vazio e o pleno e que isso nos leva ao intra-sensorial, à capacidade de ir além da percepção, alcançar uma zona de silêncio que teria parentesco com um vazio,

> (...)vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado pleno de a priori sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar" (p.77).

Entendo, então, que as oscilações, estas idas e vindas, entre um olhar mais objetivo e um olhar mais subjetivo é o que possa permitir que entremos no "corpo expandido". Podemos observar, pela descrição de Bonfitto, que ao se ver em contato com os olhos de Abramovic, sua percepção expandiu para espaços além da linguagem, permitindo que se percebesse em outros tempos e espaços, diluindo a noção de sujeito/objeto. Seu corpo entrou em uma zona das pequenas percepções, assim como o da neurocientista Jill Taylor. Podemos fazer relações e aproximações com conceitos de outros autores que propõem também oscilações entre dois polos - da significância e das micropercepções -do corpo expandido: consciência de si e consciência do corpo (José Gil); superfícies de estratificação e plano de consistência – corpo sem órgãos (Deleuze/Guatarri); produção de presença e produção de sentido (Gumbrecht). Acredito que é justamente nestas oscilações do corpo expandido que entramos em contato com a intuição e a criatividade, em percepções que se apresentam fora de condicionamentos, não mapeadas no cérebro, fundamentais para qualquer processo artístico.

3 Nirvana é uma palavra do contexto do Budismo, que significa o estado de libertação atingido pelo ser humano ao percorrer sua busca espiritual. O termo tem origem no sânscrito, podendo ser traduzido por «extinção» no sentido de "cessação do sofrimento".

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

DELEUZE & GUATTARI. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In: **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GIL, José. **Movimento Total***:* o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert e KUYPERS, Patricia. "Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard". Rio de Janeiro, **O Percevejo Online**, Dossiê Corpo Cênico, Vol. 2, Nº 2, PPGAC/UNIRIO, 2010, p. 01-21.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p.11-35.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

ROLNIK, Suely. "Olhar cego – Entrevista com Hubert Godard". In: **Lygia Clark, do objeto ao acontecimento***:* projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal. Paris, 21 de julho de 2004.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Meridional, 2006.

MILLÁS, Cláudia Regina Garcia. **DESAPARECER: AUSÊNCIA E PRESENÇA NO TRABALHO DE DANÇA CIDADE MARAVILHOSA**. PPGAC UNIRIO; Doutorado Acadêmico; Adilson Florentino; CAPES; claudinhamillas@hotmail.com

RESUMO: Analisa-se o trabalho autoral de dança *Cidade Maravilhosa* criado em 2017, em que o ato de desaparecer aparece como condição central para a experiência de fluxo, na qual o praticante se conecta consigo, com o outro e com o meio, numa possibilidade de transformação, gerando presença e um campo de acontecimentos para criação do trabalho cênico.

Palavras-Chave: Presença/Ausência; Corpo; Memória; Fluxo; Dança

ABSTRACT: It analyzes *Cidade Maravilhosa* authorial work's, created in 2017, in which the act of disappearing is as a central condition for the flow experience, which the practitioner connects with himself, the other and the environment, in a possibility of transformation, generating presence and a field of events for the creation of scenic work.

Keywords: Presence/Absence; Body; Memory; Flow; Dance

DESAPARECER: AUSÊNCIA E PRESENÇA NO TRABALHO DE DANÇA CIDADE MARAVILHOSA

Cláudia Regina Garcia Millás

DESAPARECER

Meu trabalho começou quando eu senti que desaparecia. Desaparecia para poder então ser outra, transformada. Inversamente, ao desaparecer, a impressão era de estar mais presente, no momento da ação, do tamanho do universo, pois a ele pertencia, numa sensação de leveza e inteireza. Era porque estava longe de mim, do que me formalizava, e das minhas preocupações que me fixavam, que podia ser outra. Quanto mais sumia e me desfazia, mais ampla e íntegra podia ser.

Na possibilidade de desaparecer, de desaparecer o eu, enquanto sujeito, com seus predicados, dentro da proposta de Safatle (2015), quando este eu se desfaz (HERRIGEL, 1999), e assim abre espaço para o outro, para que alguma outra coisa aconteça, me sento mais feliz, no sentido amplo do termo. Esta outra coisa, que mais tarde fui identificar como experiência de fluxo, conforme concepção apresentada por Mihaly (CSIKSZENTMIHALYI, 2002), era possível porque estava focada no momento, estando presente, sem todas as pré-ocupações, que se pareciam mais com entulhos, e somente me ocupava, um tanto vazia, e assim possibilitava ser movida pela proposta do agora.

O conceito de fluir, a partir desta perspectiva, não se trata somente da definição de algo que se movimenta, mas de uma experiência concreta em nos permitimos, com qualidades bastante específicas, estar imersos numa dada situação. Desta experiência sentimos que não somos mais nós que realizamos a ação, mas que somos movimentados, entramos em fluxo, nos tornando parte de algo maior. Neste viés, nas práticas corporais experienciadas, como a dança e a escalada em rocha, temos a impressão, quando entramos em fluxo, de que somos dançados ou escalados. Neste momento a sensação é de pertencimento, de que fazemos parte do mundo, em extrema liberdade, prazer e plenitude, em conexão conosco, com o outro e com o meio, como as três ecologias delineadas por Félix Guattari (2012). Mas isto não acontece de imediato ou simplesmente por um desejo. Necessita treino, investimento diário e estudo, como uma artesania.

Busquei pensar então neste corpo-em-fluxo que cria no espaço e por isso contamina e possibilita ao outro coabitar o espaço criado, como num convite, ou num movimento mais violento de fagocitose, que não convida mas captura e coloca o outro, mesmo que não queira, à força, neste espaço. Pensava num nível do acontecimento, em que criamos corporalmente um campo de forças, com linhas invisíveis mas perceptíveis, que se sustenta e gera potência

(LEONARDELLI; FERRACINI, 2013). Para isso, criei em 2017 o trabalho "Cidade Maravilhosa" que foi apresentado em Junho deste mesmo ano no evento Sala Aberta da Universidade Federal de Uberlândia, na qual atuava como docente do curso de Bacharelado em Dança. Neste breve texto, buscarei pensar sobre os conceitos de experiência de fluxo, presença/ausência cênica, corpo e criação em dança, cunhados anteriormente, a partir da análise deste trabalho.

CIDADE MARAVILHOSA

Imagine uma pessoa que habitava três estados do país por semana: dois dias em Uberlândia – MG; um dia no Rio de Janeiro – RJ; e quatro no estado de São Paulo, em diversas cidades. E que em cada um destes Estados, realizava uma ação distinta, entre docência, pesquisa e atuação como bailarina e produtora cultural: em Uberlândia enquanto docente da Universidade Federal ministrando aulas no Curso de Graduação em Dança; no Rio de Janeiro como doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, participando como discente de três disciplinas; e em São Paulo como bailarina e produtora do espetáculo Suportar da Cia Domínio Público, em circulação por diversos SESCs e realizando o Circuito SESC de Artes por cidades do interior do estado.

Nesta condição de transitoriedade, de movimento intenso, necessitei criar o trabalho Cidade Maravilhosa. Nele eu me propus a investigar a potência do corpo, de habitar a experiência de fluxo, do corpo-em-fluxo, do corpo-em-arte. Para mim, naquele momento era importante sair da sala de aula, em que desenvolvia os diversos treinamentos, e estar em cena, compartilhando com o público num processo de criação.

A performance surgiu então desta condição de corpo errante, sem paragem, numa intensidade de experiências e de trocas, principalmente do choque entre realidades e culturas. O contato mais marcante foi com a cidade do Rio de Janeiro, do convívio neste local com o corpo aberto e da necessidade de fazer algo com o que este espaço me causava. Contaminada pela cidade, mesmo sem querer, em seus diversos aspectos, coloquei meu próprio corpo como espaço de paragem onde as coisas acontecem e marcam, tornando-se campo de atuação.

Trabalhei a partir do corpo-memória, marcado de imagens e experiências, urgências, de atravessamentos não previstos e cortes laterais. Como nos lembra Bergson (2006), a memória não consiste numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. Neste sentido nos traz Leonardelli (2011; 2009) a ideia de que a memória é uma recriação do vivido, ela se faz no momento de atualização, no presente.

Cada cena nasceu de uma memória distinta, mesclada com referências e camadas de composição externas, que constituíam um determinado "personagem". Não utilizei a perspectiva de coreografia, movimentos previamente elaborados do início ao fim, mas partituras e estruturas cênicas, com regras de jogo, definições de qualidade e estados corporais com os quais as cenas foram criadas, em possibilidades de improvisação.

Identifiquei 4 cenas/personagens, definidas segundo ações físicas, qualidades de

movimento, cor, imagem, figurino, uso do espaço, foco, grupo muscular, tônus, objetos cênicos, música e texto: "o esgotado", criado a partir do corpo-memória dos moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro, que habita sem ser visto, rasteja, vivendo quase em baixo da terra; "Menino do rio", criado a partir dos chamados moleques cariocas, dos morros, ágeis, sempre em alerta, como animais em perigo; "Saia rodada", imagem da participação nas festas populares da cidade, como jongo e tambor de crioula, com ação ritual de ofertar, pedir benção e abrir espaço ao sagrado; e "Por um fio", criada da memória de um corpo que, apesar de frágil, é altamente potente, sutil, em estado de criação, que seria então o que chamei anteriormente de um corpo-em-fluxo, corpo-em-arte.

Neste sentido, nesta última parte, já bastante cansada e envolvida pelo trabalho, foi quando pude sentir mais fortemente o meu desaparecimento, para que desse lugar, passagem, para outra coisa. Abraçava os objetos de cena e a eles me transformava; deitava no chão e a ele pertencia; me moldava nos objetos e a eles incorporava. Sensação de gratidão, ao mesmo tempo de paz e eternidade, como se o instante fosse imenso, leve e grande ao mesmo tempo.

Propus estar em trabalho de criação por 4 horas constantes e ininterruptas, em busca deste espaço de experiência, do corpo-em-fluxo. Investiguei o corpo enquanto potência, capaz de transformar o espaço, constelar com outros corpos, entrar em fluxo e criar movimento (vida). Busquei criar um campo fértil para que isso pudesse acontecer. A estrutura cênica previamente planejada serviu como terreno montado, um dispositivo, que dava forma para que as forças e intensidades pudessem ser vistas, canalizadas e trabalhadas dentro do propósito, fortalecendo e possibilitando o campo de acontecimentos. Chamei então um aluno do quinto período do curso, Alexandre Roiz, para que participasse do projeto e atuasse em cena como um provocador, agenciador de devires. Propunha um ambiente de clausura, inacabamento e esgotamento. A princípio almejava que o trabalho acontecesse em um galpão ou depósito, sujo e com entulhos, no entanto, por não conseguir autorização para realização da atividade nestes locais, fizemos numa sala cênica do curso e construímos esta sensação de inacabamento e precariedade, levando para dentro do espaço tijolos, areia e diversas sucatas de ferro velho (latão, casco de televisão, pedaço de ventilador, barras de ferro).

Ao longo do trabalho, determinei quatro horários de visitação, conforme cartel fixado, em que era permitida a entrada no público no espaço cênico, com permanência máxima de 15 minutos. Nos demais momentos era possível ver o trabalho apenas pelas grades da janela, do lado de fora da sala, como acontece em um zoológico, sala de cirurgia ou em uma galeria de arte. Ainda que o público almejasse permanecer no espaço, seria convidado pelo Alexandre a sair, seguindo as regras e horários de visitação. Sentia necessidade de que o trabalho acontecesse mesmo sem a presença de um "público" cativo do início ao fim, caracterizando-os mais por testemunhas, que presenciavam a ação, que não foi feita para ele, mas diante dele, em consonância de certo modo com a proposta de Grotowski (BROOK, 2000; GROTOWSKI, 2010).

TESTEMUNHOS

Ao longo do trabalho tive a presença, quase constante, se fosse possível, de dois alunos do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia, um deles sendo fotógrafo do evento e por isso sua necessidade de permanência, e outro como assistente. Este aluno fotógrafo, o qual foi de início incumbido a permanecer durante todo o trabalho, apresentou um relato bastante curioso e que pude observar também nos dias seguintes em aula, afirmando o quanto a vivência o movimentou e o transformou. Anteriormente apresentava desinteresse pelas aulas e pela vida, de maneira geral, com dificuldade de envolvimento nas diversas atividades propostas dentro e fora do curso, após a experiência vivida como testemunha do trabalho, declarou ter se transformado, gerando um aumento de potência de vida.

Claro que temos que levar em consideração as condições específicas deste "espectador" e o contexto em que estava inserido, como discente, e ainda mais sendo meu aluno diretamente, já influenciado pelas práticas e ensinamentos, com certo grau de encantamento, de algo que também pode cegar por sua veneração sem limites e moderação. Mas ainda assim, considero um relato importante que pode servir-nos de análise para este reflexo do corpo-em-fluxo, no momento também da troca com o público, em seu fazer, na prática de cena.

Este relato foi feito como uma crítica do trabalho em questão e selecionado para publicação no site do projeto "Precisa-se Público" concebido pela artista Cláudia Muller[1]. Por se tratar de um relato já publicado, não omitirei o nome do autor e suas características. Apresento a seguir um fragmento selecionado desta crítica, em que podemos observar mais claramente a transformação a qual me referi:

> Fui **capturada** de tal maneira pelas cenas que até minha respiração ficava esquecida. Permaneci assim durante 4 horas. Com a respiração esquecida, com o corpo tenso, com os olhos quase sem piscar, com as pernas doendo, imóveis e cansadas. A cada entrada e saída da sala eu lamentava a relação de transformação contínua que aquela obra me pedia para com o ambiente. **O que eu via naquela sala, me inspirava criando em mim o desejo de correr. De dançar. De achar meu caminho na arte.** Foram 4 horas de olhos fixados. Minha experiência nesta obra foi além de espectadora, fotógrafa do evento, e como artista-espectadora-fotógrafa, eu não conseguia e não queria perder um minuto de todas as **potências** que estavam acontecendo naquela sala. Foram 4 horas de trabalho intenso para Cláudia, para Alexandre e para mim. Cada um em um lugar da cena. Dentro da sala e fora dela contemplando a Cidade Maravilhosa, vivendo-a de dentro e vivendo-a pela janela (SILVA, 2017. Grifo nosso).

1 "Precisa-se Público" é um projeto concebido pela artista Claudia Muller em criação conjunta com Clarissa Saccheli, que faz um convite aos espectadores para se tornarem críticos das obras assistidas, alterando assim a hierarquia já estabelecida pelo discurso especializado que define quem pode falar. Faz a pergunta aos artistas, curadores e instituições: "Somos capazes de criar relações e não apenas invocar espectadores como forma de alimentarmos a nós mesmos?". As críticas selecionadas pela comissão organizadora do projeto são publicadas na plataforma virtual, onde também pode-se encontrar maiores informações: <www.precisa-sepublico.com.br> acesso em 29 de julho de 2018.

Assim, ao longo destas quatro horas de trabalho, diversas pessoas passaram pelo espaço, algumas permaneceram, outras se foram. Renata Silva, foi capturada, como afirma em seu depoimento, foi a principal testemunha presente, que acompanhou os movimentos da cena, dentro e fora da sala, como público e fotógrafa, se envolvendo e se deixando ser envolvida pelo acontecimento.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

BROOK, Peter. **A porta aberta.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Fluir:** a psicologia da experiência Optima, medidas para melhorar a qualidade de vida. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. São Paulo: Papirus, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. ***O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*.** São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1999.

LEONARDELLI, Patrícia. Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança. **Cena** – número 9, p. 1-12, 2011.

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Sala Preta**, v. 9, p. 191-201, 28 nov. 2009.

LEONARDELLI, Patrícia. FERRACINI, Renato. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. **Urdimento**, v. 1, n. 20, p. 151-158, setembro de 2013.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desemparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

SILVA, Renata. **Cidade Maravilhosa.** Precisa-se Público. 2017. Disponível em: <https://precisa-sepublico.com.br/2017/10/09/renata-silva/> acesso em 05 de agosto de 2018.

CORREIA, Aramís David. **A ESPECIFICIDADE DA PALHAÇARIA COMO CAMPO DE ESTUDOS.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Elza Maria Ferraz de Andrade;aramisdavid@yahoo.com.br

RESUMO: Esta pesquisa doutoral traça um rol de estratégias metodológicas voltadas para o Ensino de teatro, tendo a linguagem do palhaço como plataforma temática e pedagógica. O presente texto apresenta indícios para considerar a Palhaçaria como um campo de estudo em específico. Para isso recupera as linhas gerais da historiografia que trata da linguagem do palhaço, demonstrando como tal linguagem se expande em termos de área de atuação até ser incluída como tema nos meios acadêmicos, que legitimaram e multiplicaram ainda mais seu alcance. Discorre também sobre o crescimento da produção bibliográfica relativa ao tema e pondera sobre os sentidos etimológicos agregados a palavra "palhaçaria", justificando seu uso informal para nomear um campo de estudo. Por conseguinte torna explícita a motivação desta investigação em promover uma aproximação entre este campo e o contexto escolar do ensino médio.

Palavras-Chave: Palhaçaria, Ensino do teatro, Pedagogia do teatro, Didática Teatral

ABSTRACT: This doctoral research has the objective of tracing a list of methodological strategies linked to the teaching of DRAMA, being the language of a clown as pedagogical and subject matter topic. The present text leads us to evidences to consider specific clowning as a special study field. In order to make it happen, we recovered the general issues from historiography which deals with the clown language, demonstrating how such language expands in terms of the acting area, until being included as a theme in academic environment, when academicians legitimated and multiplied more and more its range. It also discusses about the growth of the bibliographical production related to the theme, and it reasons about etymological meanings added to the word "Palhaçaria", justifying its informal use to name a Field of Study. Thus, it makes explicit the motivation of this investigation, in order to promote a closer approach between this field and the school context in High School.

Keywords: Clowning, Drama Teaching, Pedagogy of Drama, Theatrical Teaching

A ESPECIFICIDADE DA PALHAÇARIA COMO CAMPO DE ESTUDOS

Aramís David Correia

A investigação que encontra-se no limiar de sua qualificação, tem sido articulada por diferentes frentes. Aqui discorrerei sobre uma das percepções estético-conceituais elaboradas ao longo da fase de revisão bibliográfica, que me levaram a pensar a Palhaçaria como um campo de estudo em específico, onde confluem questões de ordem histórica, social estética, ética e formativa.

Neste movimento detectei que o palhaço possui um caráter atemporal, universal e transcultural. Tal diversidade parece evidenciar, em alguma medida, que a permanência deste tipo cômico deve-se a sua capacidade de adaptar-se e responder às necessidades das diferentes culturas em que esteve e está inserido, já que, de tempos em tempos, ele desaparece e ressurge transformado; ora como bode expiatório, ora como antídoto contra os males da sociedade; ora marginalizado, ora incorporado ao centro de poder. Sua figura atravessou séculos assumindo diferentes formas, funções e conotações. Expandiu seu campo de atuação das ruas e feiras para os picadeiros, depois para os palcos, ganhou imensa notoriedade nas telas de cinema e televisão, e segue expandindo sua atuação em hospitais, campos de refugiados, etc. Assim, o palhaço mostra-se tão diferente quão variáveis são as circunstâncias e questões humanas de cada tempo-lugar, podendo ser compreendido, portanto, como personagem em permanente transformação.

No Brasil, os primeiros palhaços europeus surgiram ao longo do século XIX, ainda antes da chegada dos primeiros circos (Torres, 1998). Deste então sua popularização veio crescendo até a década de 1980, quando os grandes nomes ligados ao ofício estavam envelhecendo e haviam poucos novos aspirantes. Então, começou a haver uma estagnação de artistas e de público. Na década de 1990, o quadro começou a mudar com a eclosão de grupos e companhias que se apoiaram nesta linguagem propondo diálogos com outras práticas, principalmente a teatral. Refiro-me a grupos como: Intrépida trupe, Os Parlapatões, La Mínima e o Teatro de Anônimo, sobretudo este último, que idealizou o *Anjos do picadeiro*, festival internacional pioneiro no Brasil, que reúne palhaços das tradições mais diversas, reaproximando o grande público deste universo.

Este ressurgimento ganhou certo impulso do meio acadêmico quando em 1985, foi criado o *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* da UNICAMP-LUME, cujo trabalho do palhaço se transformou em uma das principais linhas de investigação teatral ligada à atuação. Impulso este, amplificado em 1998, quando foi criado o *Programa Interdisciplinar de Formação, Ação*

e Pesquisa Enfermaria do Riso da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pesquisa e Extensão universitária, voltado para a formação de palhaços para atuação em hospital. Guardadas as devidas especificidades de ações e abordagens, ambas iniciativas permanecem sendo referências imprescindíveis para esta linguagem, constituindo-se como um esteio de formação, criação artística, produção de conhecimento e, consequentemente, na propagação desta linguagem,

Então, consonante à expansão do seu campo de atuação artística, questões estéticas e formativas relativas aos palhaços foram sendo incorporadas aos debates e pesquisas acadêmicas, ao ponto de, no congresso ABRACE de 2016[1], o tema de maior destaque no GT- Circo e Comicidade, foi a figura do palhaço, quando mais de vinte comunicações foram apresentadas diretamente relacionadas a esta figura. Para além disso, despontam pesquisas nos diversos níveis de conhecimento (Projetos de Extensão, TCCs, Teses, Disertações, etc.), em diferentes áreas de atuação (Teatro, Dança, Educação Física, Educação, Psicologia, Ciências Sociais, etc.), onde convivem e se entrecruzam abordagens de cunho: historiográfico, biográfico, social, estéticos e formativo. Como consequência natural, verifica-se também uma grande expansão bibliográfica. A título de exemplo, entre: teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso, artigos, revistas especializadas e livros editados, até o presente momento foram acessados mais de cinquenta títulos em português, diretamente relacionados ao palhaço.

Diante deste quadro, a palhaçaria, termo que por vezes é utilizado para designar a dramaturgia do palhaço (Reis, 2010) – a popular palhaçada - informalmente passou a ser empregado para se referir a fenômenos diversos ligados ao palhaço. Então, paulatinamente a palavra tem assumido ares de designação de um campo de estudo em específico. Seu uso informal capta vários dos sentidos sugeridos por sua morfologia, já que etimologicamente o sufixo "–aria", remete a: ação, atitude ou prática: *mesquinh**aria,** piratat**aria**, brux**aria**;* ação intensa: *pancad**aria**, fuzil**aria**;* para designar arte, profissão: *ourives**aria**, engenh**aria**;* cargos e patentes: *secret**aria**, caval**aria**, infant**aria**;* coleção, coletivos, conjuntos: *pedr**aria**, maçon**aria**, especi**aria**;* fábrica, oficina, estabelecimento comercial: *ol**aria**, carpint**aria**, livr**aria**;* guarda, local: t*esour**aria**, hosped**aria**.* (Houaiss, 2009; Cunha, 2011)

Sob esta perspectiva a palavra palhaç**aria**, trata dos palhaços em suas ações e práticas (seu fazer), como arte (sua linguagem), profissão (questões trabalhistas e econômicas), como cargo ou patente (sua posição em relação a outras linguagens), coleção e coletividade (as diversas história, ocorrências e companhias), fábrica, oficina e estabelecimento (processo de criação, produção, negócio e atuação), guarda e local (reduto da memória e espaço da sua ação). Portanto, é justo o uso geral dado ao termo, que o elege como síntese de sentidos diversos, o que aqui grafarei como: Palhaçaria - com a letra inicial maiúscula, característica de quando se refere a linguagens artística, ciência, disciplina ou ramo de especialização.

Neste estudo, a Palhaçaria é o principal universo-fonte, por isso estabeleci este breve

1 Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, que em 2016 realizou o IX Congresso ABRACE, em Uberlândia-MG.

panorama como uma tentativa de, ao mesmo tempo: expor a diversidade de ocorrências de sua atuação, esboçar a reflexão sobre sua especificidade como campo de estudo, bem como evidenciar as características que estimulam e justificam o acionamento deste universo no meio escolar. Diante de sua vastidão, localizo que para o trabalho em sala de aula me apoiarei principalmente nas ações e práticas dos palhaços, isto é seu fazer e seus processos de criação e formação. Contudo, como em todo ensino das linguagens, se faz necessária a elaboração do contexto em que ela se desenvolve, e é por este viés que eventualmente abordarei questões ligadas à profissão, à história e seus desdobramentos na sociedade.

REFERÊNCIAS:

ACHCAR, A (Ana Lucia Martíns Soares). **Palhaço de Hospital:** proposta metodológica de formação. 263 páginas. Tese (doutorado em Artes Cênicas) PPGAC, CLA, UNIRIO, Rio de Janeiro: 2007.

BOLOGNESI, M.F. **Palhaços.** São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CASTRO, A.V. **O elogio da bobagem - Palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de janeiro: editora família Bastos, 2005.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2011.

LAROSSA, J. **Pedagogia profana: danças piruetas e mascaradas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LECOQ, J. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo - Edições SESC SP, 2010.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de janeiro: Objetiva, 2009.

REIS, D. **Caçadores de riso:** o mundo maravilhoso da palhaçaria. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia -PPGAC, Salvador, 2010.

RANCIÉRE, Jacques. **O mestre Ignorante.** Belo Horizonte: Autentica, 2002.

TORRES, A. **O circo no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998.

GOMES, Matheus Silva. **PEDAGOGIA POÉTICA CÊNICA: O DIÁLOGO E O JOGO NA PERIFERIA**. PPGEAC UNIRIO; PCE; Mestrado Profissional; Rosyane Trotta; matheusator_@hotmail.com

RESUMO: O artigo debate a pedagogia do teatro a partir da estética da criação de poesias cênicas em sala pela escrita do corpo-voz, tendo o diálogo e o jogo teatral como mote da criação coletiva. Discute-se o diálogo como método de ensino-aprendizagem e a adaptação de jogos teatrais já difundidos até aspectos biográficos de cada participante inseridos como materiais dessas poesias. Inicialmente elaborada a partir da experiência em andamento em escolas públicas da periferia. Essa proposta pedagógica cênica reflete o compromisso político, filosófico e metodológico nos espaços de educação marginalizados.

Palavras-Chave: Diálogo; Criação coletiva; Jogo Teatral; Poesia; Pedagogia Teatral;

ABSTRACT: The article discusses the pedagogy of the theater from the esthetics of the creation of poetry scenic in room by the writing of the body-voice, having the dialogue and theatrical play as a motto of the collective creation. Dialogue is discussed as a teaching-learning method and the adaptation of theatrical games already diffused to biographical aspects of each participant inserted as materials of these poems. Initially elaborated from the experience in progress in public schools in the periphery. This scenic pedagogical proposal reflects the political, philosophical and methodological commitment in the marginalized educational spaces.

Keywords: Dialogue; Collective creation; Theatrical play; Poetry; Theatrical Pedagogy;

PEDAGOGIA POÉTICA CÊNICA: O DIÁLOGO E O JOGO NA PERIFERIA

Matheus Silva Gomes

O DIÁLOGO E OS JOGOS DE CRIAÇÕES POÉTICAS

O intuito de fazer o trabalho de criação poética cênica é identificar métodos de ensino-aprendizagem do teatro partindo do eu e/ou de si. Nesse percurso de criação, o diálogo é ponto de partida da experiência em andamento e costura os encontros porque nele se estabelece o cuidado de si, que abarca a visão filosófica Foucaultiana para o resgate do pensamento humano, sensível e coletivo no decorrer dos jogos, assembleias, propostas, ações e dinâmicas. O jogo ainda sim servirá como contexto-chave deste artigo, pois desse pretexto emerge a poética dialógica jogada. Assim consegue-se tatear conceitos panorâmicos e jogos da pesquisa em andamento, realizada no Colégio Estadual Solon Amaral, região oeste de Goiânia.

A quebra de pertencimento define os processos em que a poesia é composta em versos de um, escrito no papel por outro, encenado em coro ou em dupla, acrescentando propostas poéticas advindas do percurso criativo. Os processos de criação poética exercitam as escolhas coletivas, respeitando aspectos biográficos. A palavra poesia que tanto expressa seu poder de síntese e seu caráter biográfico não só aponta os momentos vividos e sentimentos já subjetivados como também aponta a liberdade estabelecida numa estética dialógica presente em todos os encontros.

Vivenciar um processo de autoria com alunos, não se trata de uma receita pronta, pelo contrário, esse processo deve estar aberto à colagens, recortes e criações repentinas. Nesse aspecto criativo, abrange ações que valorizem o intuitivo, tais como: a recepção dos alunos, as questões levantadas, os diálogos prolongados e as reações dramatizadas dos alunos. Nesse percurso da pesquisa, prioriza-se a leitura de processos que valorizem as criações múltiplas poéticas, assim como a pesquisa de Leite(2012) que trata da *autoescritura performativa*. Essa pesquisa contribuiu para pensar na poesia escrita com ações criadas em jogo e reanima a fonte de que a pesquisa prática na periferia é uma epistemologia de emergência para descentralizar a pesquisa acadêmica formal e elitista, valorizando assim as construções de conhecimento múltiplas do fazer artístico periférico.

> O rap, a literatura, os recitais poéticos, entre outros, aglutinando-se a uma marca identitária da periferia, irrompem num debate também epistemológico questionando os formatos de produção de saber e os critérios secularmente utilizados para classificar os "intelectuais" e os "despossuídos de saber", a "cultura" e o "folclore", o "conhecimento" e a "informação corriqueira ou irrelevante" etc. (SANTOS, E. F. PASQUARELLI, B. V. L, 2016, p.103)

As poesias cênicas criadas e encenadas são de fato acontecimento artístico porque esse [...] acontecimento se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador (DESGRANGES, 2006, p.28). Nas criações poéticas, os jogos contemplam o diálogo, a questão-reflexão e a demarcação de um ou mais temas. Ainda nesses jogos, valoriza-se a presença de plateia e essa assume em seguida as criações podendo alterá-las, em processo de resignificação e compreensão. Também chamada de criação múltipla por vários assumirem a criação, ou seja, uma poesia se monta com a fala, canto ou a escrita de todos.

COMPOSIÇÃO DA PROPOSTA PEDAGÓGICA POÉTICA E CÊNICA

Os alunos nesse processo determinam a melhor maneira de criar jogos que os façam expressarem seus incômodos, principalmente os que demarcam a região em que eles se inserem. No entanto, jogos com dinâmicas aceleradas, precisos, concisos e que necessitem de palavras rápidas trazem as pistas necessárias para a organização das aulas e para que esses jogos atinjam o sensível, a poesia cênica surge também do conflito, do esgotamento e do silêncio em jogo.

Nas adaptações dos jogos de criação poética é preciso se atentar às características básicas introspectivas, são elas: 1)*Autocontemplação, 2) subjetivação e objetivação, 3) expressão política e 4) metáfora.*

A criação partindo de si é *autocontemplação* na medida em que se constrói pelo outro, por imagens, signos, palavras e ações que vivemos diariamente e que absorvemos numa constante construção e renovação de identidade. Neste caso, é possível experimentar jogos que trate de aspectos que empodere as próprias características, contemplando os participantes com sensibilidade. Conhecer a si é um importante passo para tocar o próximo.

A *objetividade* em intersecção com a subjetividade promove a interação e o discurso, visto que o pensamento se constrói da subjetivação para objetivação, dentro de uma dinâmica circular. A objetividade em jogo elimina aspectos como a vergonha, timidez ou criações modificadas pelo medo da crítica do próximo ou medo do erro. Em jogos de versos dialogados, por exemplo, vale jogar e não parar de dialogar, falar tudo que há para falar, daí emana o pensamento mais íntimo, aquilo que mais te toca no momento presente.

A *metáfora* é uso de linguagem que mais potencializa a proposta política e a visão crítica das criações poéticas em jogo. É um recurso desenvolvido unicamente ao ser humano. Utilizamos as metáforas para burlar aquilo que nos incomoda. Neste caso, temos o exemplo de Boal ao falar deste comportamento da criança, pois "se faz castelos de areia, é porque viu castelos ao vivo ou desenhados – sua obra é *metafora substantiva*, portanto, a criança está em vias de humanização, pois só os humanos são metafóricos. Tendo visto o modelo, é capaz de repeti-lo

em outra substância." (BOAL, 2009, p.61) Neste sentido, essa proposta deve se encaminhar a criação substantiva e não adjetivada. No coletivo poético podemos "pensar a educação a partir do par *experiência/sentido*." (LARROSA, 2002, p.20), resvalando que conhecimento se constrói partindo de si e do outro e não de um pensamento já estabelecido e exigido. Quando eu metaforizo minha criação, brinco de maneira crítica, privilegiando a realidade da qual estou inserido, e isso fará todo sentido e assim a experiência toca na ação.

ELEMENTOS DA PEDAGOGIA POÉTICA CÊNICA

O termo de poético distante do significado do termo poesia refere à performatividade que compõe o significado da palavra. Ao tomar clareza do termo da pesquisa, diante do signo que Foucault da para a palavra que "não diz, mostra. Na poesia, com efeito, o que se dá a ver é o que nela se oculta. *Performar* a palavra significa, portanto, *poetizá-la".* (FOUCAULT, 1992, p.147) A escrita está na proposta pedagógica como extensão do corpo criador nas narrativas registradas seja em fala, em movimento, em cenas construídas e versos anotados.

Esse processo múltiplo fortalece a *escrita identitária* de modo a dar voz política aos que estão distante do poder. Aos que escrevem e dominam o que escrevem, quando em grau poético e diversificado em estética, chega-se ao nível sensível capaz de multiplicar discursos de liberdade política. Neste caso, a periferia precisa de voz e práticas de criação cênica com escrita. Só assim teremos a arma para romper com os formatos de pesquisa elitistas, fazendo da periferia o lugar de construção de conhecimento, do qual a pesquisa parte da ação entre ensino e extensão.

Em proposta processual, toda aula são elaboradas novas poesias partindo do diálogo-reflexão e dos jogos teatrais poéticos, com elementos artísticos diversos. Palavra, movimento e som na poesia coletiva é ato e ato é cena. Na palavra está o poder de transformar o mundo. Assim como Boal reflete a palavra como fundamental para as ações do mundo, é por ela que decisões importantes são tomadas, e os signos e expressões que a acompanham. "As palavras, porém, que, entre outras funções, podem designar coisas, são, elas próprias, coisas; podem ser percebidas e reveladas pelo Pensamento Sensível – eis a poesia." (BOAL, 2009, p.30) No movimento e na palavra encontram-se os estados de emoção, as memórias, as marcas, o diálogo. No som e no movimento, encontram-se as vozes reprimidas, o silêncio do corpo julgado.

CONSIDERAÇÕES

Quando refiro ao termo poético numa pedagogia, valorizo acima de tudo as narrativas de cada um dos alunos, não excluindo qualquer criação por estar fora dos padrões estabelecidos como poesia na língua portuguesa formal. As narrativas expressas em diálogo são poéticas

por que nela está a liberdade de pintar e bordar nas criações cênicas, nela está a vivência. Entender que "o poético é, pois, o nível de desvelamento das contradições que se tecem no espaço do real. E o "milagre na salina" poderia ser assim interpretado: o ato de narrar realiza a tentativa de desvelar as injustiças que se operam no mundo vivido."(HELENA, 1985, p.104) O poético tem o poder em sua nomenclatura de desconhecer o erro, pois o erro segundo meu ponto de vista é capitalista, avassalador, quebra o prazer e gera competição. Se não há erro e sim propostas diferentes, há humanidades. Os processos poéticos valorizam a humanidade de cada ser. Contudo, assim como o Boal(2009) a intenção é despertar a cultura própria daqueles que praticam a pedagogia poética cênica para que ela seja vista, seja lembrada, seja refletida e estudada, retirando de uma vez por todas seu nome de oprimido, metamorfoseando para transgressora. Que seja uma pedagogia libertadora!

REFERÊNCIAS:

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro : Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1977.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. **Revista UFF**, 2009.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira**. 2009.

FABRÍCIO, Ana cristina. **Um processo de criação em dinâmicas não verbais Para formação do ator**. Pós-graduação em artes cênicas (dissertação de mestrado) : UFBA, 2008

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. **Revista aSPAs,** 2016. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62868

SANTOS, E. F. PASQUARELLI, B. V. L. Relações raciais e epistemicídio: a artimanha poética Como política de enfrentamento aos atentados ao Horizonte simbólico negro no Brasil e na África do Sul. **Revista Educação, Artes e inclusão.** V.12, n. 13; 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislávski**. In: 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007, Caxambu-MG. Anais da 30ª Reunião Anual da ANPED. Rio de Janeiro : ANPED, 2007. v. 01. p. 01-20.

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

MESA | ÁFRICA, DIÁSPORAS E AS ARTES DA CENA

MEDIAÇÃO | JULIANA MANHÃES

CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DA ESCOLA DO POVO:
UM PROJETO INTERROMPIDO
PRISCILA DE AZEVEDO SOUZA MESQUITA

LABORATÓRIO RAÍZES DO MOVIMENTO:
UMA EXPERIÊNCIA CORPORAL AFRICANIZADA, DE GESTUAL CÊNICO DO ATOR
FERNANDA CRISTINA MACHADO DIAS

ÈHÍNKÚLÉ: UMA PERFORMANCE SOBRE CORPOS EM MOVIMENTO
LAÍS SALGUEIRO

ASSENTAMOS: UM EXPERIMENTO PERFORMATIVO
A PARTIR DAS DANÇAS DE COMBATES AFRODIASPÓRICAS
GABRIELA SANTOS CAVALCANTE SANTANA

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. **CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DA ESCOLA DO POVO: UM PROJETO INTERROMPIDO**. PPGAC UNIRIO; PTC; Doutorado; Inês Cardoso; apenaspri@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo aborda um dos aspectos da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, que busca iluminar a produção teatral da escritora brasileira Zora Seljan (1918-2006), que além de dramaturga, criou o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, em 1956. Por meio dos dados coletados no arquivo pessoal de Seljan, artigos em periódicos e os textos publicados da autora, apresento a breve existência do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê.

Palavras-Chave: Zora Seljan; Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê; História do Teatro Brasileiro; Escola do Povo.

ABSTRACT: This article deals with aspects of the doctoral research, still in progress, that seeks to illuminate a theatrical production of the Brazilian writer Zora Seljan (1918-2006), who in addition to dramaturgy, created the "Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê" (Folkloric Theater of Oxumarê), in 1956. Through the data recorded in the personal archive of Seljan, articles in periodicals and the texts published on the author, I present a brief existence of the Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê.

Keywords: Zora Seljan; Folkloric Theater of Oxumarê; History of the Brazilian Theater; People's School.

CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DA ESCOLA DO POVO: UM PROJETO INTERROMPIDO

Priscila de Azevedo Souza Mesquita

Em meados do século XX, Zora Seljan escreveu uma série de peças teatrais que intitulou de *Teatro Folclórico* (SELJAN, [19--]). Nesta série, a autora inclui: *A Festa do Bonfim* (1958) e as trilogias *3 Mulheres de Xangô* (1958) - com as peças *Oxum Abalô*; *Iansan, Mulher de Xangô*; *A Orelha de Obá* – e *Os Negrinhos* (1960) - com as peças *Negrinho do Pastoreio* (1946); *Negrinha de Iemanjá* (1956); *Negrinhos das Folhas* (s.d.).

Movida pela mitologia afro-ameríndia, a autora incorpora no texto elementos extraídos de práticas performativas afro-ameríndias, conforme o conceito de Zeca Ligiéro (2011), ou performances afro-diaspóricas, conforme o conceito usado por Luiz Rufino (2016), tais como, cantos, danças, gestos, poemas, bem como adereços, figurinos e cenários. Deste modo, as peças citadas, exigem dos artistas envolvidos em sua montagem um conhecimento específico dessas práticas. Sendo assim, cogito que este *corpus* dramatúrgico está intimamente ligado com a criação do Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, e que ambos se retroalimentam.

O Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê foi fundado em 1956, no Rio de Janeiro, por Seljan e Antônio Novais[1], e funcionava na Escola do Povo[2]. Esta escola estava vinculada ao Partido Comunista e oferecia cursos noturnos gratuitos para que a classe operária pudesse frequentar e eram destinados para qualquer pessoa interessada. Dentre os cursos oferecidos estavam: alfabetização, português, aritmética, história, geografia, teatro, corte e costura[3] (ROXO; SACRAMENTO, 2012). Para a direção do Partido Comunista, o oferecimento dos cursos contribuía tanto para "elevar o nível ideológico" dos filiados ao partido, quanto "para conscientizar e melhorar a vida dos trabalhadores brasileiros" (ROXO; SACRAMENTO, 2012, p. 169).

A Escola do Povo realizava um trabalho de caráter coletivo e popular, envolvendo alunos e professores na captação de recursos financeiros e na organização da Escola, constituindo um "movimento de auto-didatismo popular" (ARTE, 1957, p. 1-2). Portanto, no projeto poético de Seljan, o popular se encontrava tanto na concepção dramatúrgica, quanto na realização cênica:

1 Antônio Novais era ator, coreógrafo e diretor e tinha alguma ligação com o Ilê Axé Opô Afonjá. Uma carta de Seljan à Pierre Verger (SELJAN, 1956) aponta Novais como um dos atores do filme *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Gostaria de obter mais informações sobre Novais, porém ainda não encontrei. Em alguns documentos seu nome aparece como Antônio Novaes.

2 Em alguns documentos o Conjunto aparece também como Conjunto Folclórico Teatro Oxumarê da Escola do Povo, Conjunto Folclórico da Escola do Povo e Teatro Oxumarê da Escola do Povo.

3 Além da criação do Conjunto, Seljan ministrou na Escola um Curso de Jornalismo Sindical (SELJAN, 1955).

> A mobilização dos alunos foi feita onde os artistas expontâneos [sic] do povo se reúnem habitualmente para dançar: nas escolas de samba, as macumbas, nos morros cariocas. [...] E fizeram arte séria, uma impressionante teatralização do folclore brasileiro, que mereceu o apoio e a simpatia de conceituados artistas do país (ARTE, 1957, p. 1-2).

O Conjunto, portanto, contava com integrantes que conheciam parte do repertório de danças e músicas que constam nos textos teatrais. A intenção de Seljan era que o Conjunto pudesse aos poucos se transformar "em elenco dramático capaz de encenar também peças de teatro declamado" e para tal escreveu a peça *Negrinho das Folhas*, como um exercício didático, com predomínio de cantos e danças e poucas falas (SELJAN, 1978, p. 206). Assim, é provável que os saberes prévios dos integrantes, contribuíram para sua escrita dramatúrgica.

Uma aproximação ao funcionamento do Conjunto também foi possível por meio do texto autobiográfico de Edson de Souza "Edy"[4], artista capixaba que relata sua iniciação teatral no Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, demonstrando que o Conjunto era um lugar de aprendizagem e de aperfeiçoamento profissional:

> [...] peguei tanto amor pelo teatro que cheguei a ser o primeiro bailarino da trupe. Resolvi aprender a tocar atabaque e saber a significação de cada toque, coisa que com o tempo consegui. Quando faltava um atabaquista, eu o substituía e naquele teatro [Teatro de Oxumarê] aprendi muita coisa (SOUZA, [198-?], p. 49).

Além disso, Souza indica que Seljan estava sempre presente nos ensaios, e nos demais eventos, promovendo apresentações em festas no Rio de Janeiro e em seu próprio apartamento, como na ocasião da visita de Mãe Senhora[5] ao Rio de Janeiro (SOUZA, [198-?], p. 49). Em carta à Pierre Verger, Seljan relata esta homenagem, na qual estiveram presentes 30 pessoas do Conjunto Folclórico, os quais "dançaram o 'samba de umbigada', 'o côco', 'samba de roda' e outras danças típicas das festas juninas" (SELJAN, 1956).

O Conjunto estava em fase de criação do espetáculo *Oxum Abalô*, o que pode ser verificado pelo relato de Souza e por uma série de documentos[6] com desenhos que indicam o estudo da movimentação de cena de atores, bailarinos e músicos. Além desses documentos, há desenhos dos cenários (SELJAN, [1956 ou 1957b]), tabelas e listas (SELAJAN, [1956 ou 1957c]) indicando entradas e saídas de cenas, quem está em cada cena e quais os figurinos utilizados por cada um dos personagens, bem como um *Plano de Trabalho* (SELJAN, [1956 ou

4 Este texto (SOUZA, [198-?]) termina incompleto na página 100. Estimo que foi escrito nos anos 1980, mas entregue para Zora Seljan em 1997, conforme correspondência (SOUZA, 1997), onde Souza diz que está mandando o livro de 550 páginas para Seljan corrigir. Não tenho informação de que este livro tenha sido publicado.

5 Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), Mãe Senhora, Oxum Muiwà, foi a terceira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, Bahia. Seljan dedica a peça Oxum Abalô à Mãe Senhora.

6 Série de documentos onde estão desenhados quadro a quadro cada cena da peça Oxum Abalô (SELJAN, [1956 ou 1957a]).

1957d]), dividindo as funções para o "espetáculo do Conjunto Folclórico da E. P. [Escola do Povo]".

Havia o projeto de levar o Conjunto à Europa. Uma correspondência da Empresa Alexandre de Polloni para a Escola do Povo, firma contrato de "levar à Europa um grupo de 20 pessoas, homens e mulheres de côr [sic] – dessa escola folclórica, denominada Escola do Povo", para apresentação de "espetáculos por nós preparados e nas ocasiões estabelecidas por nós, devendo entrar com o trabalho pessoal, cênico, folclórico e de indumentária e atavios exigidos" (EMPRESA ALEXANDRE DE POLLONI, 1956). Em outra correspondência (SELJAN, [1956?]), Seljan negocia com Sandro Polloni a ida do Conjunto para Lisboa e Barcelona para montar uma peça dela ou somente um espetáculo folclórico.

Enquanto tramitava a viabilidade da excursão, Sandro Polloni convidou o Conjunto para apresentar-se no Teatro Maria Della Costa. Assim, em fevereiro de 1957, o Conjunto foi à São Paulo, onde realizaram uma temporada de 18 dias do espetáculo *Batucajé*, sob direção[7] de Antônio Novais, testando os ballets e as músicas da peça *Oxum Abalô*. Nessa temporada, o Conjunto se apresentou com 30 atores, graças ao engajamento dos participantes e doações e apoios de comerciantes, industriais, intelectuais e empresários, tendo sido hospedados pela Prefeitura de São Paulo no Estádio do Pacaembu (ARTE, 1957, p. 1-2).

Assim que retornaram da temporada em São Paulo, Souza foi à Escola do Povo para receber o seu salário e se deparou com o fechamento da Escola, pela "polícia política", por "motivos ideológicos" [8], fato confirmado pelo artigo da *Imprensa Popular*:

> Uma sociedade civil, como a Escola do Povo, devidamente legalizada e realizando há 11 anos suas finalidades legítimas e beneméritas, não poderia ser interditada pela polícia sem transgressão do Direito e da Lei, sem ofensa à ordem jurídica, sem negação da democracia, da liberdade e da Constituição vigente. Somente depois de passado em julgado uma decisão cassando o registro da pessoa jurídica e, portanto, após processo regular, poderia ser legalmente interditada a Escola do Povo. Isso é o que dispõe a lei vigente no país, esse é o princípio democrático. Evidentemente não é, e nem poderia ser o que desejam as organizações fascistas ainda existentes entre nós as "viúvas" de Hitler, os "espoletas de Pena Boto" como os chamou ontem, em Última Hora, o jornalista Edemar Morel. Tais "espoletas", vivendo das campanhas que movem contra interesses fundamentais de nosso povo e da nação, têm que apelar para a ilegalidade e a violência, têm que insuflar e aplaudir o abuso do poder e a negação da democracia e da liberdade. Eles são os "provocadores", os "alcagoetes" e procuram facilitar a anulação das conquistas democráticas de nosso povo.

Termino com esta citação, a fim de evidenciar as motivações que forçaram o encerramento deste projeto que envolvia uma quantidade significativa de pessoas, e que pretendia alçar

7 A direção do espetáculo é elucidada por uma propaganda no jornal (BATUCAJÉ, 1957).

8 Os termos "polícia política" e "motivos ideológicos" são utilizados por Souza ([198-?], p. 52).

voos mais altos. Os dados analisados até o momento indicam que o Conjunto Folclórico não chegou a realizar a encenação de um texto completo de Seljan, porém, o seu breve trabalho plantou sementes. Com o fechamento da Escola do Povo, Souza entrou para o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, e realizou turnês pela Europa com a Companhia Maria Della Costa, participando também da encenação (1959) e do filme (1963) *Gimba*, *presidente dos valentes*[9], levando para estes trabalhos os conhecimentos adquiridos com o Conjunto, conforme demonstra em seu relato (Souza, [198-?]).

REFERÊNCIAS:

ARTE Folclórica Honesta Feita por Homens do Povo. In: **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1957. Caderno 1, p. 1-2. Autor desconhecido. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

BATUCAJÉ. In: **Folha da Manhã**, São Paulo, 03 fev. 1957. Arquivo pessoal de Zora Seljan, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), Caixa PI 5A.

EMPRESA ALEXANDRE DE POLLONI. [**Carta-contrato**], 16 nov. 1956, São Paulo [para] ESCOLA DO POVO, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 3.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

RIBEIRO, Jayme Lúcio Fernandes. "A imprensa comunista e a experiência democrática: cotidiano carioca e programação cultural nas páginas dos jornais" (1945-1958). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs). **Intelectuais Partidos:** os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. pp.145-180.

RUFINO, Luiz. "Performances Afro-Diaspóricas e Decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas". In: **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, pp. 54-80, 1. sem. 2016.

SELJAN, Zora. ***Oxum Abalô***: Estudo para o entrosamento de artistas, cantores, bailarinos e atores; Ballet: Estudo dos Movimentos e participação dos atores e bailarinos [Manuscrito, datiloscrito e desenho]. [1956 ou 1957a]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 11.

SELJAN, Zora. **Alcova de Oxum**; **Terreiro de Oxosse**; **Sala de comer de Oxosse**; **Palácio**

9 Texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Flávio Rangel.

de Xangô; **Fundo do Mar**; **Campo de Omolus**; **Descampado**; **Campo de Batalha**; **O rio**; **Praça do Reino de Xangô** [Croquis de cenários]. [1956 ou 1957b]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 11.

SELJAN, Zora. **Mapa - roupas - danças - músicas - cenários e personagens** [Tabela manuscrita]; **Roupas para as pessoas do Conjunto Folclórico** [Lista manuscrita]; **Mapa/ falas - cantos - danças - músicas - ballets - instrumentos - técnica** [Tabela datiloscrita]. [1956 ou 1957c]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 11.

SELJAN, ZORA. **Plano de Trabalho** [Datiloscrito]. [1956 ou 1957d]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 3.

SELJAN, Zora. **Teatro Folclórico** [Datiloscrito]. [19--]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 2.

SELJAN, Zora. **Curso de Jornalismo Sindical**. Rio de Janeiro, [1955?]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 6.

SELJAN, Zora. [**Carta**] [1956?], Rio de Janeiro [para] POLLONI, Sandro, [s.l.] Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 3.

SELJAN, Zora. [**Carta**] 14 mar. 1956, Rio de Janeiro [para] VERGER, Pierre, [s.l.]. Salvador: Fundação Pierre Verger (FPV).

SELJAN, Zora. **3 mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1978.

SOUZA, Edson de ("Edy"). **Da Escola do Povo para as capitais do Mundo**. [198-?]. [Datiloscrito]. Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 5B.

SOUZA, Edson de ("Edy"). [**Carta**] 09 mai. 1997, Suíça [para] SELJAN, Zora, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa DP 32/ Agendas.

MACHADO DIAS, Fernanda. **LABORATÓRIO RAIZES DO MOVIMENTO. UMA EXPERIÊNCIA CORPORAL AFRICANIZADA, DE GESTUAL CÊNICO DO ATOR.** PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; Joana Ribeiro; ffernandadias@yahoo.com.br

RESUMO: A narrativa apresentada conta um pouco de meus percursos Estéticos e Artísticos. Artista da dança e como fui influenciada pelas danças negras Afro-Brasileira e as danças Tradicionais e Contemporâneas do Senegal. A dança negra me levou a percorrer caminhos que, jamais pensei em trilhar e me reconectou com "dispositivos" que por um tempo, se mantiveram distantes do meu cotidiano. Toda essa trajetória culminou na pesquisa nomeada Laboratório Raízes do Movimento. Uma proposta que tem como objetivo, estar a serviço da preparação corporal de atores e atrizes e como a gestualidade dessas danças, podem potencializar o gestual cênico dos artistas.

Palavras chaves: Dança Negra; Corpo; Encenação

ABSTRACT: The narrative talks about my Aesthetic and Artistic paths. Dance artist and how I was influenced by the Afro-Brazilian black dances and by the Traditional and Contemporary dances of Senegal. The black dance allowed me to follow paths that I never thought to tread and reconnected me with "devices" that for a long time were distant from my daily life. The trajectory culminated in the research named Laboratory Roots of The Movement. A proposal that aims to help the body preparation of actors and actresses and to show that the gesture of these dances can boost the scenic gestural of artists.

Keywords: Black Dance; Body; Staging

LABORATÓRIO RAIZES DO MOVIMENTO.
UMA EXPERIÊNCIA CORPORAL AFRICANIZADA, DE GESTUAL CÊNICO DO ATOR

Fernanda Machado Dias

A pesquisa nomeada de Laboratório Raízes do Movimento, surge de minhas experiências com as artes cênicas junto a Companhia de teatro Os Ciclomáticos[1] onde atuo como atriz há vinte e dois anos, das ações artísticas e reflexivas sobre o corpo negro, arte e sociedade com o Grupo de Teatro Fórum Cor do Brasil[2], e o Coletivo Madalenas Anastácia[3] e principalmente, das vivências práticas e teóricas com as danças negras[4] Afro-Brasileiras e as danças Tradicionais e Contemporâneas do Senegal. Com as danças afro-brasileiras, as referências partem do trabalho de Mercedes Baptista, considerada a primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que ressignificou as danças dos orixás e as danças populares e criou sua técnica original, pude conhecer seu trabalho através do professor e coreógrafo Charles Nelson, um dos guardiões do legado de Mercedes. Já as danças Tradicionais e Contemporâneas do Senegal, o estudo é em cima da técnica Germaine Acogny, disseminada na sua Ecole des Sables[5], em Dakar no Senegal onde estudei por três meses em 2015.

O Laboratório Raízes do Movimento proporciona uma vivencia nessas danças que possuem significados milenares, buscando potencializar o gesto cênico dos atores e atrizes, uma outra proposta para pensar o corpo, o gesto, e a estética da encenação.

Venho de uma família formada de homens e mulheres, negros e negras onde a dança a música e o batuque, sempre davam mais sabor as confraternizações. O que me remete ao conceito de Fu-Kiau que entende a performance africana com um objeto composto ("amarrado") dançar, tocar, batucar" que seria então um continuum (2011)

Na casa de minha avó paterna, Elisa das Dores Dias, me chamava atenção como as mulheres protagonizavam as ações, não só as referentes ao lar como a culinária e o ajeitar da casa por exemplo, mas também na música, na dança e no manuseio de instrumentos musicais. Nesses

1 Os Ciclomáticos Cia de Teatro se dedicado a pesquisa e montagem de espetáculos teatrais. Promover arte teatral criativa com linguagens diversificadas, construindo de forma coletiva espetáculos teatrais e ações de formação artística. www.osciclomáticos.com.

2 Grupo de Teatro Fórum Cor do Brasil- Grupo formado de negros e negras que utiliza a metodologia do teatro do oprimido nas peças de teatro fórum.

3 Coletivo Madalena Anastácia- Grupo formado por mulheres negras que utiliza o teatro das oprimidas, para criar espetáculos e performances artísticas.

4 Danças Negras- Entendo aqui Danças Negras, como uma dança que possui uma identidade negra e que esta afirmação, traz as danças de matrizes africanas para o centro dos debates atuais.

5 Ecole des Sables- Centro de Treinamento Internacional para bailarinos africanos e estrangeiros. A Escola de Areia é um centro de formação e criação em danças Tradicionais e Contemporâneas criado em 1998 pela bailarina e coreógrafa Germaine Acogny, considerada a mãe da dança africana contemporânea

encontros D. Elisa como era chamada por todos, sempre tinha seus momentos performáticos ao relembrar músicas e danças de seus tempos remotos. Era lindo ver a desenvoltura e a performance daquela mulher que ao lado de seu marido Ubiratã meu avô, plantou árvores, criou filhos, netos e deixou para a família, um legado saberes e fazeres imateriais. Quando danço hoje, essas memórias fazem vibrar as camadas mais profundas de minha pele, é como se essas "Memórias Estrelares" emergissem como gatilho me impulsionando as minhas práticas atuais.

> O fato é que muitas histórias ou memórias de eventos e imagens impactantes que vivenciamos, fica retidas, ora numa camada mais superficial do inconsciente em que a qualquer hora mostram-se disponíveis e podem facilmente ser facilmente serem integradas a nosso arsenal linguístico, ora se encravam em vivacidades e frescor inusitados. (LIGIÉRO, 2012.inédito)

As ações coletivas que essas danças proporcionam, o forte ritmo que afeta o corpo, a ligação com alguns elementos da natureza, os significados e simbolismos que elas carregam, indicam perceber a arte por outros caminhos, é uma reconexão com ações do passado, em movimento para o futuro como um Sankofa que segundo Sandra Haydée Petit (2015), é um pássaro que se movimenta para frente, ao passo que mantém sua cabeça voltada para trás, num elo inquebrável com a nossa história e a nossa linhagem, biológica e/ ou simbólica, a um tempo comunitária e cósmica.

Na infância e adolescência, estudei em algumas escola de dança do bairro onde morava, Honório Gurgel, subúrbio do Rio de Janeiro. Nesses espaços que frequentei, não encontrava nenhuma dança das matrizes africanas, as ofertas eram o Jazz e balé, pratiquei as duas modalidades por algum tempo. Já adulta também participei de alguns cursos e oficinas de dança e infelizmente, as de referência africanas, não fizeram parte desse momento, situação vai mudar em 2008.

O contato com as artes cênicas se dá em 1996 quando, ingresso no curso profissionalizante de teatro no SENAC-RJ –Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial. O findar desse curso, nasce Os Ciclomáticos companhia de Teatro onde atuo até os dias de hoje. Outra experiência que considero importante no meu percurso teatral, foi a participação no curso CEAE, Centro de Estudos Artísticos e Experimental idealizado e coordenado por Ana Kfouri[6]. Um espaço dedicado a experimentação cênica em parceria com o SESC - RJ unidade localizada no bairro da Tijuca onde estudei teatro e experimentações cênicas por dois anos. Todas essas experiências se somam a necessidade de encontrar uma propostas que possa conectar corpo, gesto e encenação ou seja, uma ação que possa.

6 Ana Kifouri-Ana Kfouri é diretora teatral, atriz e pesquisadora. Vem desenvolvendo ao longo de sua trajetória uma pesquisa de linguagem própria e continuada, que alinha reflexão e prática e investe na palavra, no ato de falar, como um lugar de potência e de criação na cena e na arte contemporâneas. Corpo e palavra entendidos como potência, como campos de forças em tensão e em relação.

A necessidade de encontrar uma proposta artística que pudesse influenciar corpo, pensamento, o trabalho coletivo, o espaço de atuação ou seja, que despertasse outras possibilidades e que fugisse um pouco dos modelos já praticados, me impulsionaram a criar o Laboratório Raízes do Movimento pois encontrei nas danças negras, essas possibilidades.

As primeiras atuações envolvidas por esta proposta, acontece com o grupo de Teatro Fórum Cor do Brasil. Quando Barbara Santos[7] escreve o espetáculo Cor do Brasil que dentre tantas apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo, se apresenta no III Festival Mundial de Artes Negras em Dakar, no Senegal em 2010. A remontagem da peça, em 2012 impossibilita a participação de Charles Nelson, responsável pela elaboração das coreografias do espetáculo e me convida a assumir este papel. Em 2013, reestreia o espetáculo da companhia Os Ciclomáticos, A Corrente de Eléia escrita e dirigida por Ribamar Ribeiro. Pude perceber a contribuição da dança afro-brasileira, na minha atuação cênica. Enxerguei um corpo mais preciso cenicamente de gestuais mais expressivos além de uma movimentação mais eficiente com relação a presença cênica.

Ao retornar da Ecole Des Sables em 2015, me desperta o desejo de multiplicar os conhecimentos corporais que a vivência na escola de areia me proporcionou assim, inicio um ciclo de oficinas de dança que acontecer em vários lugares como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Maceió, chegando a França, Nicarágua e Croácia. Nos encontros foi possível perceber que é possível, uma conexão entre artistas e práticas africanizadas, que é possível diminuir o abismo instaurado entre sociedade e referências de matrizes africanas e afro-brasileiras fomentando assim, reflexões sobre a herança africana na estética da encenação.

O Coletivo Madalena Anastácia em 2015 inicia a montagem do espetáculo Consciência dos Cabelos aos Pés, o espetáculo não contem texto, apenas música e gestos contam a história. Além de atriz, atuei como preparadora corporal do elenco, formado por mulheres negras. A proposta era, ressignificar os movimentos das danças negras em gestual cênico e que esses gestos, pudessem comunicar de forma expressiva com o público.

O Laboratório não tem uma proposta engessada, ele se transforma a partir de referências que o cruzam, a ideia vivência vem do sentido de que os participantes possam vivenciar as danças negras o mais próximo da essência e essa ideia pode ser o diferencial potencializador do gestual e da estética da cena estimulando o diálogo entre o tradicional e o contemporâneo. Segundo Fernando Ferraz existe uma dança negra e ela se constitui entre os campos.

Alguns princípios fundamentam as ações do laboratório e se conectam com as práticas africanizadas; A conexão forte com a terra no sentido que com os pés, durante todo tempo ficam descalços podendo ter contato com o chão que se pisa ou que se dança e é estimulado a atenção aos pés que carrega o peso do corpo. Articulação circular e ondulações da coluna e da bacia. Com base na técnica de Germaine Acogny, é a partir do dorso que partem os movimentos

7 Barbara Santos- Atriz, Socióloga e diretora artística do Espaço Kurinka em Berlim onde mora desde 2009. Idealizadora do Teatro das Oprimidas é também diretora artística do Coletivo Madalena Anastácia.

de braços, cabeça e ombros e a partir do quadril os movimentos de pernas e pés. A percepção e utilização do espaço, quando os movimentos são executados em diagonais, caminhando ou em círculos assim, podemos perceber o corpo se movimentando em diferentes direções, interagindo e improvisando com os outros participantes, diferentes dos modelos eurocêntricos como balé onde geralmente uma pessoa fica atrás da outra e o professor em posição de destaque.

A proposta a que se destina o Laboratório Raízes do Movimento é, fomentar a discussão de que, outras práticas podem contribuir para o gestual cênico dos artistas e que ações como essa, possam fazer parte de processos artísticos e pedagógicos de encenação sem estereótipos dos resquícios da escravidão. O legado de Germaine Acogny e Mercedes Baptista, influenciam meu fazer corporal e artístico e que considero um campo fértil de pesquisa para as questões das artes cênicas e corporais.

Em 2018, apresentar e atuar com minha pesquisa, dentro da Universidade tanto de forma prática quanto em formato de artigo onde a espinha dorsal dessas ações são as danas negras, considero ser um acontecimento necessário e urgente. Entendo que o Laboratório Raízes do Movimento abraça questões que vão além do campo artístico, passa pelo campo da identidade, da diversidade e principalmente do racismo, ou seja, temas que devem estar na pauta de diálogos sociais, artísticos e acadêmicos principalmente porque são espaços que com raras exceções, refletem a realidade da diversidade da população carioca que segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua, do IBGE, mostram que 17,8 milhões de pessoas se autodeclaram negros.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, S.M. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARBA, Eugênio. **A arte Secreta do Ator**. Copyright @2012 by Eugenio Barba and Nicola Savarese. Realizações, Editora, Livraria e Distribuidora LTDA SP.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea:** diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo (IA/UNESP-SP) 2017

FERREIRA, Antônio Marcos Junior. **A dança dos orixás de Augusto Omulu e suas confluências com a antropologia teatral**. 2011. 130 fl. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Federal de Uberlândia MG, Rio de Janeiro, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo - Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

-Micro Performances Estrelares: O vivido no Relembrado. Inédito 2012.

MELÇACIO, Paulo da Silva Junior. **Mercedes Batista, A criação da identidade negra na dança**. Rio de Janeiro, Fundação Palmares, 2007.

PETIT, Sandra Haydée**. Pretagogia:** pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores. Fortaleza CE, 2015

RICHARD, Scherner. (Org) Zeca Ligiéro. **Performance e antropologia de Richard Schchner.** Rio de Janeiro, Copyright@by, 2012.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matizes Africanas:** Antropologia do movimento. 1°ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TAVARES, Joana da Silva Ribeiro; KEISERMAN. Nara. **O corpo cênico entre a dança e o teatro.** Annablume, 2013.

ZITO, Joel. **O negro na TV pública.** Fundação Cultural Palmares, Brasília. 2010.

SALGUEIRO, Laís. **ÈHÍNKÚLÉ – UMA PERFORMANCE SOBRE CORPOS EM MOVIMENTO**. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Zeca Ligiéro. laissalgueiro@hotmail.com

RESUMO: Este ensaio é parte integrante da performance Èhínkúlé, compondo um exercício de encontro entre o movimento, a criação artística e o falar sobre os mesmos desde a minha relação com o Candomblé. Parto da ênfase na corporeidade/embodiment como modo de compreender os *saberes corporificados* afro-brasileiros que lidam com as *motrizes culturais* entre a tradição e a criação. A performance artística resulta do interesse em pesquisar modos de comunicações possíveis que (re)afirmem e tragam para a pauta das artes cênicas os processos artísticos que lidam com a cultura afro-brasileira. Para esta criação performática sobreponho tanto as minhas *experiências estelares* como a minha relação com o Babalorixá Dofono D'Omolu.

Palavras-Chave: Saber Corporificado; Motrizes Culturais; Corpos Em Movimento; Candomblé

ABSTRACT: This essay is an integral part of the performance Èhínkúlé, composing an exercise of encounter between the movement, the artistic creation and the talk about them from my relationship with Candomblé. I give birth to the emphasis on corporeidade/embodiment as a way of understanding Afro-Brazilian embodied knowledge that deal with the cultural drives between tradition and creation. The artistic performance results from the interest in researching possible modes of communication that (re)affirm and bring to the agenda of the performing arts the artistic processes that deal with Afro-Brazilian culture. For this performance creation, as well as my stellar experiences as a relationship with the Babalorixá Dofono D'Omolu.

Keywords: Embodied Knowledge; Motrizes Culturais; Bodies In Motion; Candomblé

ÈHÍNKÚLÉ – UMA PERFORMANCE SOBRE CORPOS EM MOVIMENTO

Laís Salgueiro

INTRODUÇÃO

Èhínkúlé significa quintal em Iorubá e foi o nome escolhido[1] para a prática performativa que tem sido vivenciada por mim enquanto dançarina. Em sua criação os movimentos performados se relacionam com minha própria experiência como artista e antropóloga, de modo que o *corpo em movimento* passa a ser não somente foco de análise mas também de experimentação (ACSELRAD, 2018). Para Sheets-Johnstone (1999) os movimentos são formas corporificadas de pensar – *"thinking in movement"* – que se manifestam através das atividades humanas, organizam performances e, por sua vez, se relacionam com determinadas dinâmicas culturais contemporâneas – estas concebidas também como simultaneidades[2]. Desse modo, proponho costurar o diálogo entre antropologia, dança e performance a partir do entendimento da *corporeidade* como "*a base existencial da cultura", "meio de sua experimentação do fazer-se humano em suas múltiplas possibilidades"* (CSORDAS, 2008, p. 102).

Além disso, a discussão da corporeidade/embodiment, presente tanto nas artes cênicas como na antropologia é fundamental para deslocarmos a compreensão ocidental da relação entre corpo e cultura e entendermos/vivenciarmos o universo afro-brasileiro. Ligiéro (2011, p. 132) apresenta essa discussão trazendo ênfase na relação entre tradição e transformação. Em suas palavras:

> As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Neste sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição.

1 Em primeira ocasião usei como nome da performance o título "Lembranças de um quintal".

2 Santos (2007: 23) diz que deve-se "conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo. Se, hipoteticamente, um camponês africano e um funcionário do Banco Mundial no decurso de uma rápida incursão rural se encontrassem num campo africano, de acordo com o pensamento abissal, o encontro seria simultâneo (o pleonasmo é intencional), mas eles seriam não-contemporâneos; pelo contrário, de acordo com o pensamento pós-abissal, o encontro é simultâneo e tem lugar entre dois indivíduos contemporâneos."

O antropólogo Júlio Tavares (1984, p. 76) também traz a corporeidade para a compreensão dos modos de conhecer do universo afro-brasileiro, apontando para a importância de uma epistemologia encarnada, o que ele chama de *saber corporal*, isto é:

> uma enunciação em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos que são elaborados das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas[3].

Os *corpos em movimentos* são, portanto, formas de conhecer e se relacionar com o mundo e que, por fim, movem a tradição. No caso da cultura afro-brasileira Martins (2003, p. 66) diz que:

> O corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.

EXPERIÊNCIAS ESTELARES

A partir desse cruzamento movimento/corporeidade/epistemologia, a performance apresentada parte de duas experiências: uma que vem sendo vivida há aproximadamente três anos e meio – a (auto) etnografia e a condição de abiã[4] – e a segunda incorporada no processo de criação como proposta de exercício artístico – a busca e a vivência das *"experiências estelares"* (LIGIÉRO, 2012b).

A primeira variável diz respeito ao meu nível de envolvimento com o Candomblé, que se aprofunda tanto como praticante, como antropóloga e artista. Destas experiências são elencados os estímulos sensoriais e motores e a narrativa para a criação artística, levando em conta tanto o gestual das danças dos orixás como de suas cantigas e simbologias e também a relação com o Babalorixá Dofono D'Omulu.

A segunda variável faz parte do exercício de criação a partir do conceito cunhado por Ligiéro (2012b) de *"experiências estelares"*. Ele as define como contatos lúdicos e religiosos tão intensos que parecem ressuscitar arquétipos ou vivências ancestrais, confirmando-se dentro de nós como dinâmicas adequadas à nossa maneira de sentir, se encaixando, muitas vezes,

3 Em Salgueiro (2013) sugiro a implementação do termo corporificado (saber corporificado) para reforçar e o caráter encarnado/embodied da vida e de seus saberes cotidianamente apreendidos.

4 De acordo com Jagun (2017, p. 907) abíyán (abiã) é o "No candomblé, o abíyán é aquele que está conhecendo a Religião, os rituais e conceitos"

harmoniosamente aos nossos modos de vida ao longo de nosso desenvolvimento pessoal e coletivo (LIGIÉRO, 2012b, p. 2). Neste caso, portanto, a *"experiência estelar"* se baseia na minha infância – trazendo minhas lembranças e vivências culturais/religiosas no quintal da casa da minha avó, que misturavam a relação com entidades afro-brasileiras e brincadeiras de criança – e se conecta com a minha atual condição de abiã.

Ao conectar a infância e o tempo presente parece emergir o *"comportamento restaurado"* (Ligiéro, 2012a sobre Schechner), aquele cujo corpo cria novos repertórios associados à antigos conhecimentos corporificados e que são expressos através da reconstrução de memórias ancestrais e cotidianas. Assim tanto o nível da linguagem verbal quanto não verbal da performance expressam a ancestralidade e mergulham nas *motrizes afro-brasileiras*.

MOTRIZES CULTURAIS: RELAÇÃO DE APRENDIZADO COM MESTRES

A performance já foi realizada em diferentes ocasiões e em todas elas foi possível perceber o quanto os cinco níveis da dinâmica das *motrizes afro-brasileiras* estão presentes na performance, seja propositalmente ou não, transbordando o saber do corpo para a produção de uma cena. Ligiéro (2011, p. 133) apresenta estes cinco níveis:

> 1)a presença de um trio poderoso e inseparável, o cantar-dançar-batucar; 2) a concomitância ou alternância do ritual e do jogo; 3) o culto a ancestralidade; 4) a importância dos mestres no processo de transmissão dos saberes e das próprias dinâmicas e 5) a importância da roda na dinâmica entre performers e performers e espectadores.

Desse modo, ao lidar com tais *motrizes* nos vemos diante de um campo de possibilidades de expressões múltiplas que se complementam, e é assim desenrolada a performance com o cantar-dançar-batucar, a ancestralidade, a roda, a sabedoria corporal. A experiência é vivida como a "(re)criação" de uma dinâmica *entre* a vida social/cultural e a vida artística. A performance suspende o tempo real instaurando um novo espaço *entre* o jogo e o ritual, expressando um momento liminar[5] onde o sujeito deixa de ser um eu para ser outro, aprendendo novas coisas, deixando antigas de lado e percebendo que nela há uma *"possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais"* (Ligiéro, 2012a, p. 63). Desse modo, a performance passa a ser mais um canal por onde seus significados se renovam e ampliam seus potenciais comunicativos.

5 Uma das definições de liminariedade do antropólogo Victor Turner, é apresentada por Diéguez (2009) como "la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos"

Além disso, acredito que a relação de aprendizado com os mestres durante o processo de construção de uma performance é capaz de costurar todos outros níveis das *motrizes*, pois tal relação permite que o/a artista entre em contato com o *saber corporificado* do outro e construa o seu próprio, renovando o potencial comunicativo do seu processo artístico. Desse modo, a performance pode atingir tanto o campo das artes cênicas em seu sentido estrito acadêmico, como dialogar com grupos sociais, étnicos, raciais e culturais que se relacionam com a arte desde outros pontos de vista.

Muitos são os mestres que fazem parte da minha formação enquanto sujeito e artista, porém, para este trabalho especifico, é a relação com o Babalorixá Dofono D'Omolu que circunscreve as minhas escolhas artísticas. A escolha do quintal como ponto de partida passa pelas minhas *experiências estelares* e, no caso, serviu também de mote para a reflexão do repertório da performance ao apresentar a proposta para o mestre. Desde a sua perspectiva, o quintal é um lugar marcado de significados que remetem à terra e à lama, o que fez ele sugerir incluir na cena o Orixá Nanã[6] e seus gestos de banho. Outro ponto importante foi relacionado à determinadas palavras que não são ditas no Candomblé, sugerindo troca-las por termos próprios ou em Iorubá.

Esses breves exemplos mostram como a performance pode ser um canal de comunicação entre muitas experiências de vida, de modo que o *encontro* de diferentes lugares permite que emerjam reflexões desde pontos de vistas diversos, nos permitindo entender onde há conflitos e quais as bases filosóficas que pautam o diálogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Martins (2003, p. 66), ao se debruçar na análise das performances das culturas na diáspora africana, em especial das congadas mineiras, enfatiza que o corpo não se restringe ao hábito, mas também se configura como técnica de inscrição, recriação e transmissão do conhecimento. Desse modo ela conclui que o encontro do ritual com os cantares, gestos e danças é resultado de:

> uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de forma animística, mas como expressão de uma complementariedade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria em todas as formas e elementos da physis cósmica. (MARTINS, 2003, p. 74)

6 "Nanã é também chamada de Nã, sufixo ligado à palavra "mãe" em várias cidades africanas...[no candomblé é] Senhora suprema dos ancestrais, tem domínio universal sobre as águas paradas e lamacentas dos pântanos e manguezais." (KILEUY E OXAGUIÃ, 2011, p. 303)

Desde esse entendimento, esta performance e ensaio pretende complexificar a relação entre artistas e mestres, priorizando os *encontros entre*[7] variadas formas de se viver onde o "*corpo, como portal de alteridades,"* (MARTINS, 2003, p. 64) configura-se como o *locus* de criação, transitando entre o tradicional e o contemporâneo, entre a arte e a cultura, entre o individual e o coletivo.

No entanto, estes *encontros* movem lamas profundas que lidam com epistemologias que não podem mais ficar escondidas por de trás de premissas eurocentradas, mas devem ser expressas em seus termos ou ao menos de modo polivocal visto que estou lidando com muitos sujeitos/mundos. Esta complexificação pretende, portanto, se desvencilhar de um culturalismo inocente e perverso, ao falarmos de tradição, e que esconde a desigualdade sócio, econômica e racial existente num país como o Brasil. A saída que tem se apresentado para mim é a proposição de uma composição sempre em aberto para a negociação com os mestres e que me leva à buscar os caminhos dos interstícios para refletir e provocar sobre os múltiplos lugares que uma brasileira tem potencial – ou não – de ocupar/viver, redescobrindo e afirmando seu *corpo em movimento* junto/com.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. *Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança.* In: **Antropologia da Dança IV.** (Org.) Giselle Guilhon Antunes. Florianópolis: Insular, 2018.

CSORDAS,Thomas. **Corpo/Significado/Cura***.* Porto Alegre: Ed. UFRGS. 2008.

DIÉGUEZ, Ileana*.* **Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y 8ocioestéticas***.* In: http://artesescenicas.uclm.es/ acesso em agosto 2018.

JAGUN, Márcio de. **Yorubá:** *Vocabulário temático do candomblé.* 1ª ed. – Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras*.* In: **Revista Pós Ci. Soc.** v.8, n.16, jul./dez. 2011.

7 Para Schechner (In Ligiéro 2012, p.64), "O que, normalmente, é um "estar entre", torna-se o local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner "betwixt and between" (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade."

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios org. Zeca Ligiéro; tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012a.

LIGIÉRO, Zeca. **Microperformances e experiências estelares:** o vivido no relembrado. Inédito, 2012b.

KILEUY, Odé e OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado (nações bantu, iorubá e fon)**. Org. Marcelo Barros – Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória. In: **Letras no 26 – Lingua e Literatura:** Limites e Fronteiras. PPGL/UFSM. Junho, 2003.

SALGUEIRO, Laís. **Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife:** os "trabalhos" de uma "nação diferente" – Dissertação (Mestrado). Departamento de Antropologia, PPGA/ IFCH, UFF, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes, In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, p. 3-46, outubro 2007.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of Movement**. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2011.

TAVARES, Júlio. **Dança da Guerra: Arquivo-Arma** – Dissertação (Mestrado). Departamento de Antropologia. Universidade de Brasília (UnB), 1984.

SANTANA, Gabriela. **ENTRE A CAPOEIRA E OUTRAS DANÇAS AFRODIASPÓRICAS: TENSIONAMENTOS PARA REPENSAR A IMPROVISAÇÃO E DRAMATURGIA EM DANÇA.**
PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado acadêmico; José Coelho Ligiéro; gsgabisca@gmail.com

RESUMO: Esta comunicação reflete sobre um experimento performativo referente a recém pesquisa de doutoramento ENTRE A CAPOEIRA E OUTRAS DANÇAS AFRODIASPÓRICAS: TENSIONAMENTOS PARA REPENSAR A IMPROVISAÇÃO E A DRAMATURGIA NA DANÇA. Trata-se de um primeiro exercício prático que visa exemplificar ideias sobre a ressignificação de princípios corporais, estéticos e improvisacionais presente em duas danças de combate afrodiaspóricas: a capoeira Angola do Brasil e o Danmyé, também conhecido como Ladja, da Martinica. Ainda em fase de desenvolvimento esta pesquisa evidencia chaves teóricas que adequam-se a busca de uma investigação criativa em torno de aspectos do ritual e do jogo dessas danças-lutas, para a elaboração de poéticas interessadas em entremear sensorialidades, identidades e memórias coletivas afrodiaspóricas. Para tanto, são adotados conceitos dos estudos da performance para a análise das dinâmicas inerentes aos processos das performances elegidas (SCHECHNER, 2006), (LIGIÉRO, 2004), bem como conceitos relevantes para a compreensão do contexto e o conhecimento gerado pela diáspora africana (HALL, 1996). O método da cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) é privilegiado como caminho para ressaltar subjetividades da produção e da análise de dados na experiência prática e conjunta junto aos entrevistados da pesquisa.

Palavras-chaves: Danças de Combate; Performance; Afrodiáspora

ABSTRACT: This paper reflect on an experiment concerning recent doctoral research: "Between Capoeira and oher afrodiasphoric dances: tensions to reproduce improvisation and dramaturgy in dance." This is a first practical exercise to exemplify ideas about the re-signification of corporal, aesthetic and improvisational principles present in two afrodiasporic combat dances: Capoeira Angola from Brasil and Danmyé, also known as Ladja, from Martinique. In the first phase of research, this communication evidences theoretical keys that are adequate for the search of a creative investigation around aspects of the ritual and the play of these dances-fights, for the elaboration of poetics that put relacionship sensorialities, identities and afrodiasporic collective memories. For this, concepts of Performance Studies are used to analyze dynamics of the chosen combact dances, also cultural performances (SCHECHNER, 2006), (LIGIÉRO, 2004). Other concepts the Sociology Estudies are adopted to understanding the context and knowledge generated by the African diaspora (HALL, 1996). The method of cartography (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) is used as a way to highlight subjectivities in the production and analyses of data from the practical and joint experience with the interviewees of the research.

Keywords: Combat dances; Performance; Afrodiaspora

ENTRE A CAPOEIRA E OUTRAS DANÇAS AFRODIASPÓRICAS: TENSIONAMENTOS PARA REPENSAR A IMPROVISAÇÃO E DRAMATURGIA EM DANÇA

Gabriela Santana

Esta comunicação reflete sobre um experimento performativo interior a recém pesquisa de doutoramento ENTRE A CAPOEIRA E OUTRAS DANÇAS AFRODIASPÓRICAS: TENSIONAMENTOS PARA REPENSAR A IMPROVISAÇÃO E A DRAMATURGIA NA DANÇA um trabalho prático-teórico embasado em duas danças de combate afrodiaspóricas: a Capoeira Angola do Brasil e o Danmyé, também conhecido como Ladja, da Martinica. Trata-se de um trabalho que coloca em movimento ideias da recém pesquisa de doutorado em desenvolvimento, sob orientação do Professor Doutor Zeca Ligiéro, do Programa em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A sugestão da pesquisa está no entendimento de que o caráter polissêmico dessas danças, também práticas rituais e, ao mesmo tempo, jogos e lutas, é aspecto relevante para discutir e elaborar fazeres improvisacionais e dramatúrgicos, uma vez que os sentidos presentes em cada uma dessas faces, materializa atitudes e estados corporais tanto no que tange a improvisação corporal, como no que tange a modulação de estados alterados de consciência e expressão, por sua vez, resultantes do acesso dos jogadores a elementos, códigos, simbologias e energias existentes na Capoeira e no Danmyé.

A escolha pelo recorte se dá, sobretudo, por serem danças que estruturalmente acontecem na relação direta, não somente com o movimento do outro – o jogo -, mas com um campo constituído por subjetividades que entremeiam sensorialidades, individualidades e memória coletiva.

Neste caso, a produção de subjetividades vai ao encontro dos processos de singularização explicado pela Doutora em Psicologia Regina Mansano a partir de uma análise sobre a obra de Deleuze, Guatarri e Foucaut. No artigo "Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade (2009), a autora colabora para análise sobre a relevância de modos de subjetivação que irrigam novas perspectivas individuais e coletivas necessárias a transgressão frente um pensamento hegemônico que procura despotencializar modos de perceber e agir. Segundo a autora:

> Diversas são as tentativas que buscam fixar a força subjetiva produtiva e dar-lhe uma determinada direção. Ao tomar uma posição dominante e organizada, a reprodução desses componentes desqualifica aquelas ações que colocam a vida em movimento. (MANSANO, 2009, p.111).

Pensando em tais questões e atentos as implicações estéticas e politicas existentes em processos artísticos que abordam esteticamente a tradição, propomos como objetivo central, discorrer sobre a natureza improvisacional existente no contexto das danças tradicionais afrodiaspóricas, pensando a improvisação como princípio motor para a elaboração de uma abordagem prático-teórica capaz de alinhavar sensações e subjetividades pertencentes ao imaginário destas danças. Desse modo, buscamos gerar questões que transversalizam um contingente maior de danças que possuem dinâmicas interculturais entrelaçadas a fundamentos presentes em diferentes culturas africanas.

No processo de reconhecer tanto na Capoeira Angola como no Danmyé, portais de expressão e outras formas de perceber e criar, tornaram-se questões da pesquisa: a não representação ou mecanização de formas; a sustentação e modulação da energia; e a elaboração prático-teórica de um pensamento composicional condizentes com o tipo de improvisação existente nessas práticas. Improvisações pautadas em *insights* e resoluções diante de comportamentos que antes de possuírem um nexo, apresentam-se como impulso de movimento.

A discussão sobre estados alterados de consciência neste trabalho é relacionada aos estudos desenvolvidos no campo dos estudos da performance, sobretudo pelas ideias a respeito da dimensão ritualista e lúdica do jogo, desenvolvido por Richard Schechner (2006) a exemplo do conceito de 'recuperação de comportamento' (1985) característico dos processos liminares em que o performer, experência múltiplas personas, ou modos de ser, através da transformação da energia orientada pela realização de ações e funções que, no caso das performances rituais, foram realizadas por nossos ancestres.

Contudo, as ações corporais e o pensamento estético presente na Capoeira Angola e no Danmyé, são alinhados a ideias desenvolvidas pelo professor e diretor teatral Zeca Ligiero a respeito das tradições Afro-brasileiras, a medida em que o autor desenvolve o conceito de motrizes culturais, como dinâmicas que são "utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos" (2011, p.107).

Assim, a discussão de aspectos corporais, traços estéticos e pensamentos improvisacionais destas danças é objetivada nesta pesquisa, visando alargar reflexões sobre dinâmicas composicionais e poéticas para trabalhos de ressignificação e recriação, não somente a partir das danças elegidas para esta pesquisa, como ainda em outras danças de tradição afrodiaspóricas.

Nesse viés praticamos a descolonização de atitudes e conhecimentos perante tais práticas, a medida em que reconhecemos a supremacia de categorias eurocentradas que colonizaram nosso olhar e nossa forma de compreender e abordar corpo, movimento e cena.

O Professor e estudioso da Decolonialidade Walter Mignolo corrobora para tal discussão a medida em que problematiza em seu artigo Aesthesis Decolonial (2010), a colonialiadade subjacente a formas de representação que reforçam historicamente uma produção artística pautada pela colonialidade ocidente/não ocidente.

Nossa análise portanto, é que a imersão em saberes presentes nas danças de combate, tema deste artigo, podem propiciar àqueles que vivenciam tais práticas, percepções estéticas diferenciadas e particulares que, comumente, nosso olhar colonizado desconhece.

> Así, la mutación de la aeshtesis en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia aesthésica que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiência sensorial. (MIGNOLO, 2010, p.14).

Assim sendo, a escolha por estas danças ressalta questões políticas, sociais e culturais emergentes as negociações e tensões entre culturas e contextos de resistência e ressignificação de práticas culturais afrodiaspóricas. Praticas estas que constroem ininterruptamente identidades plásticas e mutáveis em seus respectivos lócus, sendo no entanto, representadas esteticamente como identidade coesa e homogênea, essencializada por um pensamento canônico em busca da recuperação de expressões suplantadas.

O sociólogo Jamaicano Stuart Hall ao problematizar a produção cinematográfica afro-caribenha contribui com a discussão ao argumentar:

> Longe de fixas [as identidades] eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao continuo "jogo" da história da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples "recuperação" do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado (HALL, 2006, p. 66).

Para tanto, a metodologia proposta neste momento da pesquisa visa cartografar, assim como o método de pesquisa cartográfico (Kastrup, 2004) um plano composto por linhas de força que valorizam subjetividades presentes não somente naqueles que praticam tais práticas, como ainda entre pesquisadora e entrevistados. Na contramão da ideia de representar um pensamento fixo sobre essas danças, o trabalho busca mediar a construção de pensamentos elaborados ao longo das trocas entre pesquisadores e praticantes de tais práticas.

Para tanto, o caminho metodológico proposto se dá por meio do estudo teórico e

videográfico sobre estas expressões, valorizando não somente registros e literatura específica, bem como saberes trocados entre praticantes/mestres dessas expressões e pesquisadoras, por meio de entrevistas, conversas e, sobretudo, por meio de aulas, treinos e rodas.

A demonstração prática referente a esta comunicação, pretende apresentar subjetividades poéticas que entremeiam os saberes articulados na pesquisa com inspirações biográficas.

No momento atual o experimento prático encontrasse alicerçado em três eixos dramatúrgicos. O primeiro eixo – habitar e mover um território - consiste em ritualizar e preparar o espaço e os corpos presentes para o compartilhamento de sensações geradas entre eu-performer e o público. Nessa etapa algumas pessoas são convidas a desenhar, coletivamente, uma mandala com argila em pó.

O segundo momento – contar e mover estórias - caracteriza-se pela modulação de um espaço-tempo mítico que entremeia pessoalidade e referências arquetípicas por meio da encenação de um pequeno texto. Nesse eixo, eu manejo dois galhos que simbolizam bastões utilizados antigamente no Danmyé.

O terceiro momento – jogar e mover forças - consiste na improvisação de movimentos das danças que inspiram o trabalho e que são ressignificadas poeticamente em meu corpo. Na sequência compartilho um vídeo que mostra a Capoeira Angola, a Ladja e o Machete, em seus respectivos contextos. Esse terceiro momento propõe evidenciar relações entre eu (artista-pesquisadora) e o contexto pesquisado.

Toda criação foi gerada a partir dos conceitos de "experiências estelares e microperformances", uma vez que meu contato com as danças de combate tornaram-se experiências lúdicas e libertárias que redefiniram minha forma de perceber o mundo, bem como explica o pesquisador e diretor teatral, Zeca Ligiéro (2014).

Outra importante referência na produção de microperformances que penetram a performance em questão, é um desenho da série "Assentamentos – Adão e Eva no Paraíso" (2014) da artista visual paulista, Rosana Paulino. Trata-se da foto de uma mulher negra que recebeu a interferência de desenhos de galhos nos pés e a partir dos olhos. Ela parece estar deitada pois, anterior a ela, existe um desenho de efeito aquarelado que nos faz imaginar que ela está deitada sobre a terra.

Esta referência fez com que eu trouxesse para cena, materiais de alta carga simbólica, à exemplo da argila em pó e os galhos. Além disso, o nome da obra de Rosana Paulino - "assentamento" - vai ao encontro de sensações suscitadas na performance, tanto pela preparação de um campo ritual, quanto pela liberação, descarga e irradiação de energia que preenche meus movimentos de ancestralidade e força.

BREVES CONSIDERAÇÕES

A presenta pesquisa inicía longo trajeto, no entanto, a partir da discussão até agora realizada, compreendemos que a investigação prática na Capoeira Angola e no Danmyé aponta para o aprofundamento teórico sobre a sensorialidade presente nos movimentos pertencentes a estas danças de combate - ações e funções desempenhadas na dimensão ritualística destas práticas. Contudo, mesmo sendo este o próximo desdobramento para a pesquisa teórico-pratica, evidenciamos a coerência dos conceitos propostos para a elaboração de procedimentos que redimensionam categorias eurocentradas da Dança e do Teatro ocidental, a exemplo do entendimento recorrentes nestas áreas sobre dramatúrgia e improvisação.

Reforçamos ainda o caráter subjetivo tanto dessas práticas culturais como da própria pesquisa artística aqui discutida, uma vez que o processo de incorporação de aspectos culturais das danças de combate são ressignificadas e desdobradas em outras práticas representacionais, alterando a compreensão de identidades coletivas características dessas danças.

REFERENCIAS

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 09-60, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das perfomances brasileiras**. Garamond, 2011.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

PASSOS, Eduardo et al. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. In: **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 2010.

SCHECHNER, Richard. 2006. O que é performance? In: **Performance studies: an introduction, second edition**. New York & London: Routledge, p. 28-51. Trad. de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. Abril de 2011.

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



MESA | ESPAÇO E CIDADE

MEDIAÇÃO | LIDIA KOSOVSKI

QUESTÕES CENOGRÁFICAS NA ANIMAÇÃO DO LESTE EUROPEU:
DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS AO CINEMA STOP MOTION
PÂMELA PEREGRINO

O TELÃO PINTADO, NA CAIXA CÊNICA VIBRANDO
PARA ALÉM DE SUA BIDIMENSIONALIDADE
FRANCISCO JOSÉ CABRAL LEOCÁDIO

A PRISÃO CENOGRÁFICA E O BLEFE DAS IMAGENS:
PROUST, HITCHCOCK E CHANTAL AKERMAN
RAQUEL TAMAIO

ESPACIALIDADES INSTÁVEIS:
O SITE SPECIFIC NA SELVA DAS CIDADES
SARA FAGUNDES

ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL
JOANA ANGÉLICA LAVALLÉ

COLETIVO EROSÃO - MANGUE MORTO
FERNANDO CODEÇO

PEREGRINO, Pâmela; **QUESTÕES CENOGRÁFICAS NA ANIMAÇÃO DO LESTE EUROPEU: DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS AO CINEMA STOP MOTION**; PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado Acadêmico; Lidia Kosovski; pampcruz@gmail.com

RESUMO: O artigo apresenta por uma pesquisa em fase inicial sobre questões da espacialidade, da cenografia e da construção de bonecos no Cinema de Animação do Leste Europeu. Expõe-se aqui um campo de construção cenográfica que busca seus parâmetros nas artes plásticas e no teatro, principalmente o de Marionetes. A apresentação histórica é complementada com uma breve análise da cenografia do curta-metragem "A mão" do animador tcheco Jiří Trnka. Espera-se assim iniciar alguns debates e colocar algumas questões sobre elementos que perpassam tanto a cenografia do Teatro de Formas Animadas e do Cinema.

Palavras-Chave: Stop-Motion; Cenografia; Animação; Leste Europeu; Jiří Trnka

ABSTRACT: The article presents an initial research on issues of spatiality, scenography and the construction of puppets in the Eastern European Animation Cinema. It is exposed here a field of cenographic construction that looks for its parameters in the plastic arts and in the theater, mainly the one of Puppets. The historical presentation is complemented by a brief analysis of the set design of the short film "The hand" of the Czech animator Jiří Trnka. It is hoped to start some debates and to raise some questions about elements that pervade both the scenography of the Theater of Animated Forms and Cinema.

Keywords: Stop-Motion; Scenography; Animation; Eastern Europe; Jiří Trnka

QUESTÕES CENOGRÁFICAS NA ANIMAÇÃO DO LESTE EUROPEU: DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS AO CINEMA STOP MOTION

Pâmela Peregrino

Dentre os campos artísticos que demandam criação cenográfica está o cinema de animação Stop Motion[1]. Nesse tipo de cinema é necessário conceber e construir todo universo imagético que circunda as personagens e/ou situações expostas. Seja um fundo unicolor ou uma detalhada biblioteca renascentista, sempre há por trás uma concepção de espaço para o desenvolvimento da cena. Além disso, na animação Stop-Motion (diferente do cinema Live-Action[2] que recorrentemente utiliza espaços reais) a construção de cenários quase sempre se faz necessária devido ao trabalho em escala. Sendo assim, diversas questões que perpassam a criação cenográfica em teatro estão presentes nessa especialidade cinematográfica.

Se no teatro o dispositivo cênico, para Doris Rollemberg, "é um desenho incompleto", que só se completará ao "ser ocupado pelo ator", na animação Stop Motion essa ocupação se dá pela interpretação que o "animador" propõe ao boneco ou objeto animado. Ainda segundo Rollemberg a "cenografia só se completa com a interferência do ator no espaço cênico e com o ponto de vista do observador para essa cena: a noção de quinta dimensão espacial» (ROLLEMBERG, 2008: 23). Se no teatro a preocupação que Rollemberg aponta diz respeito ao uso que os atores dão ao espaço e aos objetos, em animação não é tão diferente. Entretanto, a relação se dá com os bonecos, objetos e quaisquer "seres" que ganham "anima" pelo trabalho do animador, passando a ocupar com "vida" aquele espaço.

Refletindo especificamente sobre o tempo, o trabalho do pesquisador Fábio Medeiros aponta para esse aspecto como um fator diferenciador entre cinema, teatro e teatro de formas animadas. Segundo o autor,

> A temporalidade é, de fato, um elemento determinante na fronteira entre o teatro e o cinema e entre o teatro de animação e o cinema de animação. Uma "performance" realizada no tempo passado e captada pelo mecanismo cinematográfico é muito diferente daquela executada no tempo presente. Todavia, além disto, na animação cinematográfica e teatral, o tempo tem uma representação distinta, como já abordado. Também, concordamos que um teatro filmado não é teatro, embora a mesma comparação não possa ser feita com o cinema, pois já existem propostas de filmes totalmente realizados em palco, seguindo uma estética teatral, com vários elementos teatrais, mas conservando elementos da linguagem cinematográfica (MEDEIROS, 2014: 224).

1 Filmes de animação que utilizam bonecos e/ou objetos como personagens, cujos movimentos são criados quadro-a-quadro (24 quadros para cada segundo, no cinema e 30 quadros para cada segundo no vídeo).

2 O termo Cinema Live-Action (que se opõe ao de Cinema de Animação) indica a construção de filmes com filmagem direta, sem uso da técnica quadro-a-quadro.

Apesar de pontos específicos em cada trabalho (no teatro ou na animação stop motion) há problemas em comum nas duas linguagens. Essas relações são bastante expressivas na origem da técnica Stop Motion no Leste Europeu, onde deu-se início a um processo de estruturação das tradicionais marionetes para animação quadro-a-quadro para produção de filmes capturados quadro-a-quadro. Apesar da origem desse processo remontar ao começo da segunda década do século XX, é após a Revolução Bolchevique que ele irá se consolidar e desenvolver. Muitos fatores transpassavam a produção deste cinema, e devem ser considerados na análise de das obras produzidas nesse contexto. Não se pode negar o impacto do processo revolucionário, da economia socialista, do governo soviético, da manutenção de estúdios públicos de animação, ou da imposição do realismo socialista em 1934. A produção de cinema de Animação do Leste Europeu foi fortemente marcada pelo regime comunista tanto em termos políticos, de conteúdo, quanto em possibilidades de financiamento estatais, e ainda em perseguições ou limitações com a censura. É certo dizer que houve sim um destacado crescimento dessa linguagem no solo soviético. O cinema foi escolhido pelo governo pós-revolucionário como uma forma, juntamente com o teatro, de alcançar as massas populares. A princípio a ideia era comunicar sobre a revolução a população, mas com o tempo também desenvolveu vertentes de apoio ao governo soviético. Daí o estabelecimento de uma indústria cinematográfica oficial, que possuía dentro de suas vertentes o cinema de animação. Mas é importante ressaltar que além do impacto da revolução bolchevique, a cultura eslava foi fator sempre forte e presente nas animações dessa região. Talvez por isso, dentre as diversas técnicas de animação o processo Stop Motion é o mais utilizado no Leste Europeu. A forte tradição e amplo domínio das técnicas feitura e manipulação de bonecos tanto para teatro quanto para enfeites e brinquedos, se fez presente também no ramo cinematográfico. Assim, o aspecto estético da animação Stop Motion dessa região também se enraíza na longa tradição do teatro de formas animadas e juntamente com todos esses elementos constituiu uma cenografia que problematiza o espaço, as relações de representação e simbolismo. Poderia dizer até que busca elementos de síntese e simplificação que ampliam as possibilidades de leitura e interpretação por parte do espectador. Já as animações Stop Motion com construção cenográfica "que se baseia na construção do detalhe mimético" (ROLLEMBERG, 2008: 47) pode ser percebida com maior ênfase apenas a partir da segunda metade do século XX, quando surgem alguns grandes estúdios Stop Motion nos Estados Unidos e Inglaterra (Laika e Aardman, por exemplo). Ou seja, o Stop Motion americano e de países como a Inglaterra, principalmente, aproximaram da tendência que já havia na animação 2D[3]. As regras de estúdios como o Disney impunham que "os personagens, objetos e cenários deveriam comportar-se de acordo com as leis físicas do mundo real, buscando semelhança no design e na ação produzidos nos filmes live-action" (FERREIRA, 2007: 37). Porém, paralelamente a produção em Stop Motion do Leste Europeu e desses grandes estúdios, diversos artistas desenvolveram produções de cunho autoral, muitas vezes bastante ligadas a linguagem teatral, como é o caso do diretor Barry Purves[4]. De acordo com Medeiros a relação entre Teatro e a animação Stop Motion no Leste Europeu é bastante forte. Trnka, por exemplo, se diferenciava com filmes de animação de bonecos:

> devido a sua herança das marionetes teatrais. Ao mesmo tempo, o seu trabalho de pintor e ilustrador seria fundamental para as marionetes, isto pelo fato de elas também serem uma expressão fortemente plástica (pictórica e escultórica). Além disso, o ofício de ilustrador pressupõe a ideia de "dar luz" a algo que já existe, seja um texto ou uma ideia, mas no sentido de "dar uma expressão", acrescentar

3 Animação 2D é o famoso "Desenho Animado", no qual cada pose é desenhada em papel ou em folhas transparentes de acetato. O Estúdio Disney é o mais famoso caso no ramo 2D.

4 Purves é um diretor teatral e de animações stop motion com forte apelo teatral.

> um sentido, cooperar com o discurso, etc. Também podemos constatar isto pelas inúmeras adaptações literárias de Trnka, havendo contribuições recíprocas de seu ofício de ilustrador ao seu fazer fílmico (MEDEIROS, 2014: 213).

Como exemplo dessa intrínseca relação do Teatro de Marionetes e a Animação Stop Motion do Leste Europeu, podemos observar o curta-metragem "A mão", do animador tcheco Jiří Trnka, realizado de 1965. O filme apresenta um trecho da vida de um alegre moleiro que é subitamente interrompido por uma mão gigante e misteriosa, que entra em sua casa/atelier amassa seu trabalho no torno, modela uma imagem de si mesma e convoca o moleiro a fazer o mesmo. Como este se recusa, ela começa a tentar convencê-lo de diversas formas (tenta obrigá-lo a força, dá presentes, dá uma televisão que passa imagens de mãos caracterizadas de diversas maneiras). Após uma imagem de uma mão com luvas sensuais, o moleiro se deixa levar e estende os braços que são presos por fios de marionetes. O personagem flutua de sua casa para um fundo azul, posteriormente entra numa gaiola flutuante onde há um bloco de gesso. A mão, que sustenta os fios, lhe orienta a esculpir uma mão. À noite o moleiro desmaia e é agraciado com louros e medalhas. Quando acorda corta os fios que lhe prendem na chama da vela e foge para sua casa. Quando chega, fecha com madeiras e pregos todas as entradas da casa. Ao martelar a porta do armário, porém, um vaso cai em sua cabeça. A mão surge arrebentando de uma vez todas as madeiras e o telhado, a câmera abre o plano, revelando as molduras do cenário. A mão tenta reanimar o Moleiro e descobre que ele está morto. Ela prepara, então, seu rico funeral com toda pompa. O cenário central de "A mão" é uma espécie de quarto/atelier da personagem central, no qual ele dorme e trabalha. Apesar dos vários planos que enquadram um ou outro elemento da cena e, por vezes, também o cenário como um todo, há uma alteração significativa no enquadramento quando o Moleiro já está morto e a mão retorna: todas as tábuas pregadas pelo Moleiro somem, bem como o teto. A câmera se afasta mais, de um quadro para o outro o cenário da casa é substituído por um outro muito semelhante, porém com rompimentos típicos de teatro de formas animadas, e revela-se o contorno externo do cenário. Vê-se que não há a "quarta parede" imaginária, e a mão entra pelas laterais e por cima como é possível no Teatro de Marionetes. O Moleiro "morto" revela-se boneco e é manipulado como tal pela Mão.

Tendo esses elementos em vista, a pesquisa que começa a ser desenvolvida, irá seguir duas etapas: (1) análise do processo histórico de transformação das concepções cenográficas nos filmes de animação Stop-Motion e (2) investigação de pontos de entrelaçamento, interlocução e distanciamento entre a cenografia dos filmes de animação Stop-Motion do Leste Europeu, do teatro de formas animadas, das perspectivas cenográficas teatrais, das artes plásticas e do Cinema Live-Action. A partir do recorte temporal (século XX), espacial (Leste Europeu) e temático (cenografia das animações Stop Motion), proponho o desenvolvimento da pesquisa dividindo o procedimento metodológico em três bases: análise bibliográfica, análise fílmica e

entrevistas com diretores de filmes em Stop Motion. Pesquisar a espacialidade na cenografia dos filmes em Stop Motion do Leste Europeu é buscar um campo de construção cenográfica em Animação que não remonta a tradição figurativa e de reprodução da realidade como a proposta pelo estúdio Disney ou hegemônica no cinema, mas busca os parâmetros cenográficos nas artes plásticas e no teatro. Investigar como a cenografia era resolvida nessas obras de cunho mais simbolistas ou construtivistas é buscar possibilidades de retroalimentação dessa linguagem.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, A. Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BAKEDANO, José J. (Org.). **Jiří Trnka.** Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.

BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FERREIRA, Luciana. **A narrativa cinematográfica alegórica/simbólica no cinema de Animação**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MEDEIROS, Fábio. **A arte da animação:** *intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação.* Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof.a Dr.a Ana Maria de Abreu Amaral. São Paulo: USP, 2014.

PURVES, Barry. **Stop-motion.** Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROLLEMBERG, Doris. **A cenografia além do espaço e do tempo:** o teatro de dimensões adicionais. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Prof.a Dr.a Lidia Kosovski. Rio de Janeiro: Unirio, 2008.

TRNKA, Jiří. **A mão (Ruka)**, Kratky Film, Tchecoslováquia, 18 minutos. Color. 1965.

LEOCÁDIO, Francisco José Cabral. **THEATRO MUNICIPAL E OS DIVERSOS ASPECTOS DA BIDIMENSIONALIDADE NO ESPAÇO CÊNICO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.** PPGAC UNIRIO; PMC e HTA; Doutorado Acadêmico; Evelyn F.W. Lima; CNPq; franciscoleocadio@gmail.com

RESUMO: Dentre todos os acordos que o teatro inflige à plateia, a permissão que esta se deixe iludir – uma das fortes características do teatro convencional, praticado na caixa cênica italiana, no início do século XX. São várias as ações e convenções neste tipo de manifestação artística que ajudam a criar tal atmosfera ilusionista, e o telão pintado é um dispositivo cênico que colabora que esta percepção. O artigo levanta a questão sobre importância em pensarmos o telão pintado que em sua função na ação cênica, teria sua vida tão longeva nos palcos por seu caráter híbrido e oscilatório entre o real o ilusório. Um tipo de característica que perdura nas artes visuais, especialmente no período da pós-modernidade. Um assunto que atravessa a pesquisa em andamento que em seu caráter mais abrangente, busca aspectos que categorizam o status do telão pintado, o elemento cenográfico mais frequente nos palcos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro nos primeiros anos de funcionamento da instituição, com recorte definido pela inauguração deste teatro, 1909, e o marco da cenografia moderna, a montagem de Vestido de Noiva, no mesmo teatro, em 1943, com projeto cenográfico de Tomás Santa Rosa.
Palavras-Chave: Cenografia, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Palco Italiano

ABSTRACT: Among all the agreements that the theater inflicts on the audience, the permission that this allows itself to be deceived - one of the strong characteristics of conventional theater, practiced in proscenium stages, in the beginning of century XX. There are various actions and conventions in this type of artistic manifestation that help create such an illusionist atmosphere, and the painted screen is a scenic device that collaborates with this perception. This article raises the question of importance in thinking the painted screen that in its function in the scenic action would have its life so long on the scenes by its hybrid and oscillatory character between the real and the illusory. A type of feature that lingers in the visual arts, especially in the period of postmodernity. A subject that crosses the research in progress that in its broader character, looks for aspects that categorize the status of the painted screen, the most frequent scenario element in the stages of the Municipal Theater of Rio de Janeiro in the first years of operation of the institution, with a defined cut by the inauguration of this theater, in 1909, and the landmark of the modern set design, the play *Vestido de Noiva*, in the same theater, in 1943, with a set designed by Tomás Santa Rosa.
Keywords: Set Design; Scenography; Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Proscenium Stages

THEATRO MUNICIPAL E OS DIVERSOS ASPECTOS DA BIDIMENSIONALIDADE NO ESPAÇO CÊNICO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Francisco José Cabral Leocádio

O TELÃO PINTADO, NA CAIXA CÊNICA VIBRANDO PARA ALÉM DE SUA BIDIMENSIONALIDADE

Dentre todos os acordos que o teatro inflige à plateia, a permissão que esta se deixe iludir – uma das fortes características do teatro convencional, praticado na caixa cênica italiana, no início do século XX. São várias as ações e convenções neste tipo de manifestação artística que ajudam a criar tal atmosfera ilusionista.

O telão pintado é um dispositivo cenográfico pertinente ao conjunto de convenções que contribui com notável relevância para o aspecto ilusionista das ações cênicas praticadas na caixa cênica. Buscar os aspectos que categorizam o status do telão pintado, o elemento cenográfico mais frequente nos palcos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro nos primeiros anos de funcionamento da instituição, é um dos motes que desencadearam o estímulo para a pesquisa de doutorado. O recorte temporal é delimitado pela inauguração deste edifício teatral, em 1909, e pelo que é considerado o marco da cenografia moderna brasileira, a montagem de Vestido de Noiva - dirigido por Zbigniew Ziembinski cujo projeto cenográfico ficou a cargo de Tomás Santa Rosa, em 1943, neste mesmo teatro.

O aspecto bidimensional do uso do telão pintado na cenografia teatral pensado para as produções das primeiras décadas do século XX é a abordagem preliminar que será privilegiada. Esse aspecto será motivo de seu demérito por parte dos que propuseram inovações, disse Adolphe Appia em fins do século XIX e início do XX. O cenógrafo vai afirmar que a pintura é na sua essência bidimensional e criar efeitos de profundidade através de recursos de perspectiva e iluminação ferem sua essência tendo como resultado apenas a imitação. (APPIA, s/d, p.35). Deixando claro que o cenógrafo e arquiteto suíço rejeita o caráter ilusionista do telão pintado. O telão pintado pôde se utilizar de convenções da pintura como perspectivada monocular, mimética, ilusionista praticada pelo academicismo hegemônico no Brasil, em fins do século XIX e início do XX. Embora, no início do século XX, já existissem movimentos artísticos na Europa que, entre outras rupturas com o pensamento pictórico vigente, já negavam o ilusionismo da representação do espaço através da perspectiva. Mas a cenografia, principalmente com o uso dos telões, até meados do século XX no Brasil, mantém-se atrelada à função de meio

de representação de uma imagem a ser dita no texto, e como uma ambientação sugerida na encenação, (BRANDÃO, 2004, p.07). É a vigência da estética da imitação.

Clement Greenberg, crítico de arte, em seu artigo de 1940 que trata sobre as discussões a respeito das especificidades das artes visuais, reconhece que a materialidade da pintura sofreu discriminação ao longo de muitos anos. Por exemplo, segundo Greenberg, no período Romântico, a materialidade da pintura, na busca por uma empatia imediata entre artista e espectador, era desconsiderada. O que importava era que o espectador tivesse sentimento idêntico ao do artista quando realizou a obra, o meio não era importante, era apenas o veículo da mensagem (GREENBERG, 2001, p.48). Este pensamento, vigente no período de fins do século XIX, também é assimilado nas artes do teatro de então. Desse modo, podemos arriscar um paralelo para entendermos um dos aspectos que coloca num patamar inferior a materialidade do teatro[1]. Inclusive, uma natural valorização da imaterialidade que pode ser tomada como uma das condições do ilusionismo. Esta condição vai perdurar até o surgimento das vanguardas do início do século XX, que são de algum modo derivadas do Romantismo, seja por similitudes ou negações (GREENBERG, 2001, p.49). Tais vanguardas irão valorizar a materialidade de cada expressão artística, com a característica peculiar de cada, tornando-as não mais meros canais de comunicação (GREENBERG, 2001, p.50). Hal Foster, em dois de seus capítulos do livro *O complexo arte-arquitetura* (2017) que comentam sobre a pintura e a escultura minimalista, movimento derivado das vanguardas europeias do início do século XX, menciona sobre a intenção desta corrente artística na busca da especificidade da matéria muito em decorrência das ações do modernismo. Mas é interessante notar que, no capítulo em que Foster questiona as propriedades da pintura minimalista, *A liberação da pintura*, ele irá relativizar à oposição dos objetos minimalistas ao ilusionismo pictórico ou espaço virtual (FOSTER, 2017, p.215). Ele, através de exemplos, vai argumentar que a "ruptura do minimalismo com a virtualidade pictórica foi apenas parcial e temporária " (FOSTER, 2017, p.217). Usando exemplos de artistas contemporâneos, Foster explicará que o ilusionismo foi preservado e até ampliado como uma interferência no próprio espaço que contém as obras que se encaixam nesta manifestação artística. (FOSTER, 2017, p.215).

Ao lançarmos mão do acima citado livro de Hal Foster, buscamos extrair uma das discussões centrais desta publicação, um debate, em muito baseado na afirmação de que o modernismo se caracterizava por um ideal de especificidade enquanto que o pós-modernismo prezava a hibridez, onde os campos da arte e do espaço construído se complexificam, desde fim do século XX e início do XXI como há muito não acontecia. (FOSTER, 2017, p.11-12). Esta discussão é aqui utilizada para argumentar razões para uma revisão do papel do telão pintado como cenografia na imbricada operação da percepção do acontecimento teatral, sob a ótica desta revalidação da hibridez. O cenário, durante o período estudado, na composição do espetáculo de teatro, à primeira vista, funcionava como um pano de fundo para a ação dos

1 Não apenas da cenografia, mas também do figurino, mesmo iluminação -que nesta época já gozava de certos avanços da difusão da energia elétrica em várias metrópoles do mundo - e a própria presença fenomenal do corpo.

atores no palco. Mas, ao entendermos que sua presença no palco do teatro vai além de sua fisicalidade palpável, permitirá que aceitemos a aglutinação do mundo ilusório da perspectiva monocular do telão pintado com o espaço físico do palco. E desse modo o espectador de teatro se comporta como signatário deste acordo ilusionista, num acordo oscilatório entre o real e o irreal, entre a materialidade do ator e a imaterialidade do personagem, assim como a materialidade do telão pintado e a imaterialidade da imagem que representa. Cabe então indagar se poderíamos chamar tal fenômeno como um tipo de hibridez embrionária?

O Brasil, particularmente Rio de Janeiro, incluindo o Theatro Muncipal do Rio de Janeiro, ainda ficou impregnado deste espírito romântico durante muitos anos após o início do século XX, com uma cenografia que buscava a mimese do mundo real. O teatro vai refletir isso tanto na concepção de espaços físicos, leia-se arquitetura teatral, como nas produções teatrais em si (LIMA, 2006, p.35).

As tintas do telão pintado dialogam com o mundo ilusionista da espacialidade da caixa cênica, buscam a fusão com os corpos dos atores e com ação que ocorre naquele momento e aí, sim, em seguida, rumam ao encontro do observador, a plateia do teatro. Esta fusão pode ser análoga àquela apresentada por Heidegger. Em sua conferência de 1951, sobre o habitar, *Construir, Habitar, Pensar*, o autor afirma que o espaço e o homem não estão em lados opostos, "o espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. " (HEIDEGGER, 2001, p. 7). Como se houvesse um contínuo entre as duas entidades. Uma analogia que nos leva a um pensamento da espacialidade cênica apresentado por Anne Surgers, professora e cenógrafa sobre a história da cenografia. Ela considera que o corpo do ator em cena, no século XIX, não poderia ser mais que uma superfície (SURGERS, 2009, p.177).

Mas é importante salientar que este tipo de ativação no espaço cênico, entre cenário e corpo do ator, ocorre em unidades de tempo distintas. Do lado do telão pintado há um tempo congelado, cinzas, um rastro de um tempo como diria Didi-Huberman, em *Quando As Imagens Tocam O Real*, (UBERMAN,2012, p.216) percepção acentuada pelo contraste da imobilidade da representação na tela em relação ao tempo do movimento dos corpos dos atores. Podemos tratar a consciência de tempo na pintura, usada por Appia, para compará-la com a dos atores. Appia diz que a pintura é ciente de que não pode "explorar o espaço no sentido do movimento" a não ser no campo da ficção no plano, (APPIA, s/d, p.36-37), a pintura conteria "o movimento em potência" (APPIA, s/d, p.41). São tempos heterogêneos, que esperam a anuência do espectador para que se sincronizem. Desse modo, Appia em suas considerações críticas à cenografia bidimensional vigente no início do século XX, afirmando que o tempo é uma dimensão, de certa maneira, ausente na pintura, isso ajudaria, em seu modo de ver, a criar abismos profundos entre a cenografia de superfícies planas e a volumetria viva do ator (APPIA, s/d, p.38).

Um dos desafios da pesquisa e teorização da importância da pintura na composição cênica envolve seu caráter bidimensional, como mencionamos no início deste artigo. A bidimensionalidade lhe atesta uma suposta limitação de sua contribuição para o acontecimento

teatral (usamos Appia como um dos críticos). Acima expomos o caráter de ativação da pintura da pintura de cenário do início do século XX através do ilusionismo, um caráter que envolve um aspecto, digamos, imaterial. Mas há outro aspecto, o da materialidade da pintura. Discussão iniciada no modernismo (CARTAXO, 2006, p.35).

Apesar de o telão em questão ser de natureza ilusionista baseado uns seus recursos da geometria da perspectiva em sua superfície tida como bidimensional, um pensamento que inaugura o capítulo Pintura, no livro *Pintura em Distensão*, da professora Zalinda Cartaxo, nos faz questionar o caráter limitador que a este recurso recebe como adjetivo[2]. Cartaxo dialogando com propostas de Didi-Huberman, confirma que a pintura está além de sua superfície, mas também chega à profundidade tomando para si o suporte-tela na configuração da dialética "de aparições *(*épiphasis) e de desaparecimentos (*aphanasis)*" "deixando de constituir-se como superfície". Ou ainda, "suporte e superfície pictural confundem-se" (CARTAXO, 2006, p.23). A pintura ganha espessura (CARTAXO, 2006, p.25).

Então, uma imagem que associa ação cênica no teatro de palco italiano ao de um *tableau vivant*, numa sucessão de planos que buscam se fundir e se achatar, não estaria na condição também de conceder à esta mesma ação cênica uma espessura? Se o teatro do período estudado apresentava uma suposta bi dimensionalidade de qualidades pictóricas, e se a pintura possui a profundidade do subjétil[3]. Então o espaço pictórico seria um termo carregado de profundidade também.

Asssim, ao cruzarmos os pensamentos sobre o caráter ilusionista da pintura, e da materialidade da mesma, podemos considerar que o telão, dispositivo cênico hegemônico desde sua consolidação como tal, no Renascimento, também se excede nos seus aspectos apenas como pano de fundo para a ação manifesta em sua frente. Cabe pensar tal dispositivo como parte agente do todo da ação teatral, pela percepção do espectador. Seja ele tendo sido criado de modo consciente sob este papel, quando da efetivação do reconhecimento de seu papel na contemporaneidade, seja de modo inconsciente, em períodos anteriores ao período moderno da arte ocidental.

2 Segundo Tânia Brandão: "A cena proposta a partir do Renascimento pode ser caracterizada como espaço pictórico – um local revestido por telões pintados em que a sensação de profundidade e volume era trabalhada pela perspectiva, portanto uma construção bidimensional, ..." (BRANDÃO, 2004, p. 6-7).

3 Subjétil seria um termo resgatado por Jean Clay, que propõe que a pintura atinja a categoria de espessura e não apenas superfície. num movimento oscilatório de suporte e superfície pictural. (CARTAXO,2006, P.23,24 e 25)

REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. **A Obra De Arte Viva**. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d. Páginas: 19-60.

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.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando As Imagens Tocam O Real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FOSTER, Hal. O Complexo Arte-Arquitetura. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: **Ensaios e Conferências / Martin Heidegger.** Petrópolis: Vozes, 2001. Pp. 125-141.

LIMA, Evelyn F. W. **Arquitetura Do Espetáculo:** Teatros e Cinemas da Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn F. W. **Das Vanguardas À Tradição:** Arquitetura, Teatro & Espaço Urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SURGERS, Anne. **Scénographie Du Théâtre Occidental**. Paris: Armand Colin, 2009.

TAMAIO, Raquel. **A PRISÃO CENOGRÁFICA E O BLEFE DAS IMAGENS: PROUST, HITCHCOCK E CHANTAL AKERMAN**. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Maria Flora Sussekind; CAPES; raqueltamaio@gmail.com

RESUMO: O artigo é um mosaico de evidências visuais e dos modos como as imagens das personagens femininas, nas obras de Proust, Hitchcock e Akerman, constituem paisagens internas de uma prisão cenográfica.

Palavras-Chave: Vertigo; Chantal Akerman; Proust

ABSTRACT: The article is a mosaic of visual evidence, and how images of female characters in Proust, Hitchcock, and Akerman's work constitute inner landscapes of a scenographic prison.

Keywords: Vertigo; Chantal Akerman; Proust

A PRISÃO CENOGRÁFICA E O BLEFE DAS IMAGENS: PROUST, HITCHCOCK E CHANTAL AKERMAN

Raquel Tamaio

"Meu ciúmes nascia através de imagens"
A Prisioneira - Proust

A *chef* da pastelaria de um rei deposto da Polônia, chamada Madeleine, inventou o famoso bolinho homônimo. A receita original das *madeleines* era usada por uma ordem de freiras, até que a Revolução Francesa aboliu os conventos. Madeleine, a personagem do filme *Vertigo* de Hitchcock morre ao cair da torre de uma igreja assombrada por um freira. Na última página do romance de Proust, ao contemplar a tarefa da escrita, o autor confessa: "sentia vertigem de ver, abaixo de mim, todavia, como se tivesse léguas de altura, tantos e tantos anos" (Proust, 2016, p. 829).

No apêndice 21 do livro *O método Albertine,* a autora canadense Anne Carson pondera sobre o grau familiaridade do filme de Hitchcock e o romance de Proust:

> Certamente o filme nos mergulha em problemas de memória e tempo enquanto caracteriza uma heroína que morre duas vezes e cuja capacidade de sedução é assegurada por mentiras constantes, ou melhor, por um blefe gigantesco. Ao mesmo tempo seria interessante pensar que Proust viu "Vertigo", na medida em que os momentos finais do seu romance são absolutamente tomados por esta sensação (de vertigem). (CARSON, 2017, p. 35).

Na tese de doutorado de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior, o autor defende que Vertigo é um marco na história do cinema, na medida em que se situa como um ponto irradiador do questionamento dos limites do olhar: questão epistemológica da imagem que apresenta "a consagração da visão como ferramenta central da inspeção cientifica e a crise do visível decorrente do colapso desse paradigma" (GONÇALVES, 2015, p. 4).

Marcel, o narrador de Proust, é obcecado pela imagem da primeira vez que viu Albertine - uma jovem garota empurrando uma bicicleta ao longo da praia em Balbec. "O nome Albertine

ocorre 2.363 vezes no romance de Proust, mais do que o de qualquer outro personagem" (CARSON, 2017, p. 11).

Marcel aprisiona Albertine em sua casa em Paris. Escondida dos olhares dos outros. Mesmo cativa, por vezes ela faz passeios, e é seguida, a mando de Marcel, ora pelo seu chofer, ora por Andrée, amiga de Albertine. Marcel quer saber o que Albertine faz e o que fazem as mulheres. Marcel suspeita que Albertine seja lésbica.

Chantal Akerman diz que houve uma distância temporal entre sua leitura do romance de Proust e a realização do seu filme La Captive. O que restou da leitura foram as lembranças do que era essencial para ela: o tema do ciúmes e a estrutura simples dos elementos - um apartamento, corredores e dois personagens. Distanciar-se da obra, para Akerman foi a possibilidade dela realizar uma coisa nova, descolada do livro.[1]

No filme de Akerman, Albertine se chama Ariane e Marcel chama-se Simon.

Na primeira cena do filme Simon assiste a projeção de imagens de Ariane com suas amigas numa praia na Normandia. Nota-se uma livre referência às representações das Ninfas[2]; aqui, no entanto, os véus das ninfas são as ondas do mar.



Imagem 1 – *La Captive*, Chantal Akerman. Fonte: acervo pessoal

1 Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira realizaram uma entrevista com Akerman quando ela esteve no Rio de Janeiro, na ocasião da mostra de seus filmes no Centro Cultural Banco do Brasil em 2009.

2 Em Ninfas, Agambem se ocupa da vida das imagens, mais especificamente da sobrevivência delas, na acepção de Warburg. A representações das ninfas são exemplares, pois não há uma imagem origem que possa ser seguida, mas uma repetição que reforça a forma das suas representações; não pode-se dizer qual é a cópia do quê, portanto.

A câmera/olho, possivelmente de Simon, busca Ariane em meio as outras jovens mulheres. Na cena seguinte vemos a silhueta de Simon vendo a imagem em close de Ariane e Andrée, ele diz: "eu amo vocês". Depois, vemos a silhueta de Simon vendo a imagem de Ariane correndo em direção do mar, distanciando-se dele. Prenuncio do que acontecerá no final do filme.



Imagem 2 – La Captive, Chantal Akerman. Fonte: acervo pessoal

O blefe de Albertine é cativar Marcel com sua aparente indiferença: ela se deixa aprisionar por ele; ela adormece, ou finge estar adormecida; ela não responde as indagações de Marcel, ela mente. O blefe de Marcel é aprisionar Albertine como um ato de amor, sem saber no entanto se a ama. Marcel vai desgostando de Albertine a medida que esta se deixa aprisionar.
Anne Carson vê semelhanças entre Albertine e Ofélia (de Hamlet): "Albertine, como Ofélia, personifica para seus amados a adolescência em flor, mas também castração, perda, ameaça e simples obstáculo" (CARSON, 2017, p. 17).

Albertine e Ariane são belas adormecidas. Porém, o príncipe não quer acordá-las com um beijo, assim como elas blefam ao não acordarem com o beijo. Adormecendo ela se transforma em uma planta, diz Marcel sobre Albertine. Simon pede que Ariane adormeça para possui-la. Ariane se deixa possuir e depois chama pelo nome de Andrée.

Simon quer que Ariane confesse que é lésbica. Ariane desconversa. Albertine se aborrece ao ler a peça de Racine sobre a personagem bíblica Esther, aquela que tem que confessar para o rei, seu marido antissemita, que é judia, para assim, salvar seu povo. Marcel quer que Albertine saia do armário, talvez para satisfazer seu desejo difuso em relação às imagens das mulheres em geral.

Laura Mulvey critica a lógica das produções cinematográficas tradicionais. Para ela, esse cinema dominante trabalha a mecânica do binómio ver e ser visto, olhar e ser olhado. "O cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcisista (MULVEY, 1983, p. 441). Assim, a mulher faz parte desse jogo como o objeto a ser observado, desejado e erotizado pelo olhar ativo masculino. Esse cinema transforma a mulher em objeto do olhar masculino, como objeto erótico para o personagem do filme e para o espectador que está no auditório. Esse duplo olhar é ainda mais perverso, pois o espectador masculino fixa o olhar em ambas as figuras: a masculina da tela para satisfazer o seu prazer narcisista, e ao mesmo tempo a figura feminina sexualizada para seu prazer erótico. A mulher é o tema para o olhar masculino.

Scottie, personagem de James Stewart em *Vertigo,* é uma espécie de anti-Pigmaleão; se o mito grego quer esculpir uma estátua da mulher ideal, para depois dar-lhe vida, Scottie trata a mulher viva como estátua, quer molda-la a sua revelia. Ele quer transformar Judy - a falsa Madeleine - em Madeleine, imagem obsessão da mulher ideal. Judy quer ser Judy, não quer ser Madeleine; porém, para satisfazer uma dupla escopofilia, cede ao desejo de Scottie.

Marcel, Simon e Scottie perseguem suas mulheres para então capturar a suas imagens. Elas fogem como podem, mas é inevitável o destino de cada uma.

> A captura e o encarceramento de um animal são extremamente estressantes. Uma reação imediata ao estresse é a síndrome "fugir ou lutar", a que o corpo responde produzindo adrenalina. A produção excessiva, persistente de adrenalina conduz um acúmulo de ácido láctico na corrente sanguínea, que afeta a capacidade do coração de bombear corretamente oxigênio para os músculos, o que pode precipitar a morte dos mesmos músculos: miopatia [...] Existem quarto categorias de miopatia por captura, numa escala que vai da superaguda, resultando na morte em minutos, à crônica, quando o animal pode sobreviver por dias e até meses, andando a cavalo e enviando telegramas, até morrer subitamente de insuficiência cardíacaa ou de um suposto acidente. Não há tratamento para Miopatia por captura. (CARSON, 2017, p. 28)

Albertine cai do cavalo, Ariane afoga-se no mar. Ofélia afoga-se num lago. Madeleine/Judy cai da torre de um convento.

Em todas essas narrativas é o olhar masculino sobre a mulher quem nos conduz. Mas tudo se complica quando as imagens são colocadas em dúvida, na medida em que a evidência visual

da pessoa amada é sempre a de um outro, ou no mínimo dúplice: "Tudo na verdade, é pelo menos dúplice" diz Proust.

Na sequência da cena do banho, Simon e Ariane estão separados por um vidro, embora possam ouvir um ao outro, Simon só pode ver de modo difuso a imagem de Ariane. A amada está confinada em uma espécie de redoma de vidro, longe do toque e deformada pela superfície que os separa.



Imagem 3 – La Captive, Chantal Akerman. Fonte: acervo pessoal

Na cena em que Scottie espiona Madeleine em um floricultura, ele a observa por entre a fresta de uma porta semiaberta; o enquadramento de Hitchcock nos oferece um jogo de espelhos em que vemos refletidos ao mesmo tempo o olhar de Scottie e a imagem de Madeleine.



Imagem 4 – Vertigo, Alfred Hitchcock. Fonte: acervo pessoal

Em ambas situações, a referencia visual da mulher é mediada por meio de superfícies reflexivas, de modo que para o olhar masculino a imagem da mulher torna-se uma projeção, uma imagem opaca que ambos tentam decifrar sem sucesso. Outro exemplo correlato da relação visual do olhar masculino sobre a imagem da mulher nesses filmes*:* Simon projeta imagens em 16 mm de Ariane e suas amigas na praia; o aparato óptico, ou a ocupação dele do polo ativo do olhar, neste caso, reforça a sua impotência diante da imagem de Ariane, que ele tenta decifrar e penetrar inutilmente. A aparição da nova Madeleine, ou a reaparição de Madeleine/Judy, no quarto do hotel, depois da transformação de Judy na imagem exata de Madeleine, tem a dimensão de uma imagem regressa, quase um holograma, que reforça o aspecto fantasmático e impalpável desta mulher.



Imagem 5 – La Captive, Chantal Akerman. Fonte: acervo pessoal



Imagem 6 – Vertigo, Alfred Hitchcock. Fonte: acervo pessoal

Assim como Scottie persegue Madeleine, Simon persegue Ariane. Em uma dessa perseguições Simon vai atras de sua amada no Museu Rodin. Ariane se depara com a escultura *Le femme slave*, um busto de mulher que emerge de um bloco de marmore deixado em estado bruto. Nota-se a semelhança do coque desta figura feminina e do retrato de Carlotta, que Madeleine observa em um museu de São Francisco.



Imagem 7 – La Captive, Chantal Akerman. Fonte: acervo pessoal







Imagem 8 – Vertigo, Alfred Hitchcock. Fonte: acervo pessoal

> Uma vez aprisionada na casa de Marcel, os sentimentos dele mudam. Sua liberdade foi o que primeiro o atraiu, o jeito do vento invadir suas roupas formando ondas. Essa atração agora substituída por um sentimento de "ennui" (tédio). Ela se transforma, segundo ele, numa "escrava pesada". (CARSON, - 2017, p. 14)

Albertine é uma escrava pesada, ela aborrece Marcel; Ariane reconhece o peso da escravidão da mulher que não chega a se formar por inteira, sua imagem permanece presa ao bloco de mármore; Judy está presa a imagem de Madeleine, que por sua vez está presa a imagem de Carlotta.

> O cinema de Chantal Akerman instaura uma ambiência claustrofóbica, na qual a contenção se opõe à tagarelice contemporânea dos modos de ver. [...] Do ponto de vista dos procedimentos de filmagem, duas características definem a estética do confinamento na obra de Akerman: a distância e a prisão cenográfica. A cineasta mantém sempre um mesmo distanciamento em relação ao mundo, aos objetos e aos sujeitos filmados. O espaço é tomado não apenas como forma de habitar, mas como forma de aprisionamento do corpo e constrição dos modos de ver. (VEIGA, 2009)

A câmera de Akerman percorre os labirintos do ciúmes, Simon persegue Ariane em diversos endereços de Paris, tenta alcançar a opacidade e o mistério de sua amada. Chega-se a uma atmosfera de um thriller mental. A "prisão cenográfica" aqui é a da paisagem interior de Simon, atormentado pela impossibilidade de saber sobre o outro e de ver a imagem invisível da traição. Simon move-se por entre estes espaços intersticiais, o dentro e o fora, o sono e a vigília. Simon em suas deambulações está preso em si mesmo.

Simon, Marcel, Scottie, Hamlet, todos eles, de modos diversos, aprisionam suas mulheres; porém, a verdadeira prisão não se pode ver, nasce por meio das imagens projetadas no interior deles: o ciúmes, a imagens latente do amor possessivo.

REFERÊNCIAS

CARSON, Anne. **O método Albertine**. Tradução Vilma Arêas e Francisco A. Guimarães São Paulo: Editora Jabuticaba, 2017.

MULVEY, Laura. *O prazer visual e o cinema narrativo* In: **A experiência do cinema**. (Org) XAVIER, Ismael. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983 (coleção arte e cultura V. 5).

OLIVEIRA JÚNIO, **Luiz Carlos Gonçalves de. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese de doutoramento. São Paulo, 2015. Orientador Ismail Xavier. Acessado em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-123125/pt-br.php

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. In: **Em busca do tempo perdido**, volume 3; Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2016; p. 10 - 325.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007; p. 19-54. Acessado em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794

VEIGA, Roberta. **A estética do confinamento em Chantal Akerman.** Acessado em: (http://www.revistacinetica.com.br/chantalroberta.htm)

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A Prisioneira. Direção: Chantal Akerman. Titulo original: *La Captive*. País: Bélgica, França. Duração: 108 minutos / colorido / som. Ano 2000.

Vertigo. Direção Alfred Hitchcock. País: USA. Duração: 128 minutos / colorido / som. Ano 1958.

FAGUNDES, Sara. **ESPACIALIDADES INSTÁVEIS: O SITE SPECIFIC NA SELVA DAS CIDADES.** PPGAC UNIRIO; Mestrado Acadêmico; PMC; Evelyn Furquim Werneck Lima; sara.fagundes@yahoo.com.br

RESUMO: O espaço da cena há muito deixou o lugar de acessório e pano de fundo para configurar-se como elemento ativo, estrutural e estruturante da encenação. A partir das possibilidades que se abrem para a cena por meio de sua espacialidade e de seu encontro com o tecido urbano, o presente trabalho parte da noção de *site specific* para refletir sobre questões da nossa condição urbana, e por isso humana, que emergem no trabalho desenvolvido pela *mundana companhia* no projeto *Na Selva das Cidades – Em Obras*.

Palavras chave: Teatro; Espaço da Cena; Site Specific; Cidade;

ABSTRACT: The space of the scene has long since left the place of accessory and background to configure itself as an active, structural and structuring element of staging. From the possibilities that open up to the scene through its spatiality, this paper starts from the notion of site-specific to reflect on issues of our urban, and therefore human, a condition that emerges in the work presented by the mundana companhia in the production In *The Jungle of the Cities* - work in progress.

Keywords: Theater; Space of the Scene; Site Specific; City;

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

ESPACIALIDADES INSTÁVEIS: O SITE SPECIFIC NA SELVA DAS CIDADES

Sara Fagundes

SITE SPECIFIC E SUAS LEITURAS PELO TEATRO

O trajeto em direção ao *site specific* dentro das artes cênicas[1], surge como uma das possibilidades que o teatro contemporâneo encontra de se (re)pensar e produzir novos modos de fazer e sentir. A procura por outras espacialidades, que não o palco italiano, levou o teatro das últimas décadas a se instalar em hotéis, hospitais, presídios, estações de metrô, fábricas, edifícios abandonados, etc. Evelyn F.W. Lima aponta que "com as performances e os happenings, nos anos 1970, o teatro passou a utilizar espaços não tradicionais e rompeu os limites em concordância com uma época, que aproximava arte e vida e que questionava as relações de poder e o lugar das coisas." [2]

Embora esse deslocamento que coloca a cidade como palco não seja algo precisamente novo – lembremos das encenações medievais que percorriam as cidades –, sua retomada pelo teatro hoje modifica um dado crucial daqui em diante: o espaço não é tomado apenas como suporte ou acessório, mas é também através de sua dinâmica que se configura a cena. Patrice Pavis, pensando sobre as práticas cênicas contemporâneas afirma que o espaço cênico "deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e manifestação do sentido."[3]

Para os eventos teatrais que fogem aos padrões espaciais tradicionais, Kathlenn Irwin utiliza os termos *in situ* e *site specific*. Ela também se apoia na ideia - indo contra o pensamento de que o espaço cênico é um espaço vazio quando não está preenchido pelo espetáculo – de que o espaço não é um elemento inerte e passivo e que "todo espaço está carregado de uma multiplicidade de significados e histórias."[4].

Diante do contexto caótico e fragmentado no qual nos encontramos neste início de século, as encenações *site specific* respondem com processos e procedimentos artísticos que escancaram essa situação. Irwin aponta que é justo "uma profunda falta de significação estável

1 O termo foi primeiramente utilizado no campo das artes visuais para refletir sobre trabalhos que se deslocavam do cubo branco das galerias e buscavam outras espacialidades. Miwon Kwon, historiador da arte, trabalhou algumas categorias a partir da relação da obra com o seu espaço, no texto *One Place after Another: Notes on Site Specificity* (1997).

2 LIMA, Evelyn. Arquitetura-evento, instalação ou espaço teatral temporário? Um estudo sobre o The Shed em Londres. In: Arquitetura teatral do Renascimento ao século XXI. Rio de Janeiro: UNIRIO/PROExC, 2017, p.81.

3 PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 133.

4 "Every space is charged with a multiplicity of meanings and histories" (IRWIN, Kathleen. Layering Space – speaking from place. In. Space and Post Modern Stage. Org. Eva Šormová, Irene Eynat-Confino. Praga: MUStudios, 2008, p.155).

e a polivocalização da representação que articulam a força e a potência das performances *in situ*"[5]. Além disso, buscam na qualidade da presença do ator e público, a possibilidade de criar, mesmo que por um curto período de tempo, leituras e experiências não alienantes quanto a nossa condição.

No que diz respeito aos impactos sobre a encenação, a partir o *site specific*, Antônio Araújo aponta três conjuntos de relações afetadas. Elas seriam a relação *espaço/texto*, na qual existe uma afecção dupla entre o texto escrito e o contexto objetivo e subjetivo no qual se insere, resultando na criação de novos textos que auxiliem os percursos das cenas, ou até na mudança de sua ordenação. Na relação *espaço/ator* ele aponta a abertura de novas possibilidades interpretativas diante de realidades materiais específicas, e com isso a desestabilização das condições encontradas – "o corpo do intérprete re-significa o corpo arquitetônico"[6], e, tal como o humano, os corpos arquitetônicos exalam mais do que sua própria constituição física. E por fim, ele coloca a relação *espaço/público*, talvez a com maiores reverberações:

> A experiência *site specific* tem a capacidade também de provocar todos os sentidos da plateia, já que descondiciona as referências teatrais usuais. Isso ocorre devido à presença de diferentes parâmetros arquitetônicos e visuais; à modificação na percepção sonora e auditiva; a existência de odores característicos; as variações de temperatura em um ambiente não climatizado; ao contato físico com texturas e objetos, de natureza diferente dos encontrados nas salas de espetáculo, além da exposição mais acentuada a presença dos outros espectadores. (...). Além disso, a contingência do deslocamento, seja para poder ver uma cena, seja para adquirir um ângulo melhor de visão, ou simplesmente modifica-lo, rompe com a passividade física do estar sentado, estimulando um maior engajamento corporal na recepção. Tudo isso somado promove uma experiência imersiva para o espectador, acentuando o caráter vivencial e não contemplativo".[7]

A encenação, como observamos, é completamente afetada pelo local no qual se insere, o espaço (re)organiza toda a estrutura. O mesmo acontecerá com a espacialidade escolhida. A cidade, a partir das performances *site specific,* tem a possibilidade de uma a reorganização de seus textos, sobrepondo, justapondo e contrapondo essas camadas históricas, políticas, sociais, culturais e simbólicas. E, se é o tecido urbano o lugar no qual o modo de vida alienante, pautado pelo consumo e pela espetacularização da vida se configura com maior força, será ele mesmo o campo de resistência para essas condições implicadas à contemporaneidade.

5 *"A profound lack of stable signification and polyvocality of representation seemed to me to articulate the strength of many in situ performance.". (IRWIN, Kathleen. 2008, p. 155.)*

6 ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, p.175.

7 Ibdem. 2011, p. 175-176.

SITES MUNDANOS

A *mundana companhia*[8], no projeto na *Selva das Cidades – Em Obras*, buscou encontrar no espaço urbano de São Paulo, os meios para encenar o texto homônimo de Bertolt Brecht de 1927 (Na Selva das Cidades). O desejo temático de adentrar a cidade de forma concreta e lidar com as contradições, precariedades, desigualdades e lutas da vida cotidiana, encontrou na ficção brechtiana um fio dramatúrgico bastante potente. O projeto engendrou primeiramente uma pesquisa (*Na Selva das Cidades – Entre Tempos e Espaços*) que aconteceu durante um ano (2014), com doze *imersões* em espaços específicos da cidade, que permitiam a construção das relações entre o texto e o contexto urbano no qual se insere o grupo.

Com o fim das investigações, buscando continuar sobre um terreno instável e almejando o desafio de reconstruir-se a cada nova encenação, assume-se o caráter processual, fragmentário e inconcluso da montagem, com o projeto *Na Selva das Cidades – Em Obras* (2016-2017). Foram realizadas quinze *ocupações* de diferentes espaços, ao longo de dois anos de trabalho[9]. Em cada local uma forma diferente de criar a relação entre os textos de Brecht e da cidade de São Paulo[10].

Fugindo do modelo de uma encenação fechada, que se apresenta da mesma maneira em diferentes espaços, e buscando na instabilidade de cada nova encenação as possibilidades de expandir tanto os significados da peça, quanto da própria cidade, a ideia de *ocupação* assume aqui um caráter conceitual e fundante no trabalho desenvolvido. Além disso, como afirma a diretora Cibele Forjaz, é na relação com as especificidades de cada local que se construirá a possibilidade de uma encenação singular:

> A cada nova OCUPAÇÃO, faríamos uma nova pesquisa de campo e uma ocupação singular, onde tudo se transforma na relação com o espaço ocupado, as pessoas que o frequentam e sua história. Desta forma, a cenografia propõe sempre uma nova intervenção em cada espaço, assim como a luz, o som, o vídeo, os figurinos e os objetos de cena só fazem sentido em relação com este novo espaço, suas formas e conceitos fundamentais.[11]

8 Fundada pelos atores-criadores Aury Porto e Luah Guimarães, em 2007, a companhia encenou as seguintes peças: A Queda (2007), Das Cinzas (2009), O Idiota – uma novela teatral (2010), Tchekhov – uma experiência cênica (2010) e, Pais e Filhos (2012), O Duelo (2013), Na Selva das Cidades (2017) e Dostoievski Trip (2017).

9 No decurso deste período a companhia encenou a peça em lugares institucionalizados para a prática artística (Ocupações #1, #2, #3), mas dedicou-se, sobretudo durante a última etapa do projeto – Na Selva das Cidades - Em Obras #ocupasp, que compreendeu 12 conjuntos de duas encenações, Ocupações da #4 a #15 –, a se espraiar pelo tecido urbano da cidade.

10 A companhia ocupou regiões do centro, um clube náutico, o sindicato de carregadores do CEAGESP, uma madeireira, uma boate no centro, duas comunidades, uma academia de esportes, os baixios de viadutos, uma igreja, um parque florestal, um cemitério e por que não, dois teatros.

11 FORJAZ, Cibele. FORJAZ, Cibele. Das imersões ao conceito do espetáculo Na Selva das Cidades – Em Obras. In: Imersão Selva. São Paulo. 2016, p. 17.

Para exemplificar uma das possibilidades encontradas pela companhia, destacamos a *Ocupação #6 – Terras*, realizada na Vila Coliseu. Realizada em uma pequena favela na Vila Olímpia que se encontra encurralada pelo Shopping JK, conhecido por ser o mais luxuoso da cidade, e por um conjunto de arranha-céus comerciais. A região que se estende da Rua Funchal até a Av. Carlos Berrini é o novo centro econômico da capital. Em meio a esse contexto e entorno a comunidade resiste, há mais de vinte anos, reivindicando direito à terra e à moradia.

O espetáculo ocorreu num percurso pela comunidade. Os locais escolhidos para encenar os quadros (cenas) faziam encontrar a ficção com o contexto real no qual se inseriam. Cada cena foi realizada um lugar específico, respeitando os direcionamentos de espaço e tempo dados pela rubrica do texto. Passamos pela sede da comunidade, por um terreno com barracos em demolição, por três bares, pela rua principal da favela que divide o "asfalto do morro", saímos da favela e fomos até a entrada do edifício comercial vizinho, e retornamos ao terreno (em obras).

Do ponto de vista da fisicalidade do espaço podemos destacar a sua preservação máxima – não haviam senão engradados que eram conduzidos pelo público que ao chegar aos locais das cenas utilizava-os para sentar. A ideia era explorar ao máximo as características físicas dos espaços, realçar a concretude material, suas texturas, formas, volumes. Em decorrência disso, poucos objetos de cena foram utilizados, somente alguns essenciais para algumas ações. O que de fato estava em cena eram as realidades materiais de cada um dos lugares. Outro ponto importante foi que deslocamento físico das cenas que trazia à tona o caráter fragmentário e labiríntico do espaço da favela, bem como a precariedade e o improviso das construções.

Para além da dimensão física, que se articulava sobretudo na visualidade da cena, o contexto que era evocado no encontro da ficção com a realidade trazia outras camadas e discussões. A história de décadas de luta da comunidade contra a pressão da especulação imobiliária, as condições díspares vividas nas duas realidades que convivem naquele trecho do bairro, a precariedade dos espaços da favela em oposição a suntuosidade dos prédios do entorno, que condicionam os moradores a um regime de opressão cotidiana – fato que nos leva para um abismo mais profundo, que diz respeito a desigualdade social de nosso pais que é estrutural e estruturante nas organizações e relações sociais – e ainda, a disputa pela terra, vista como produto mercadológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões acerca dos trabalhos *site-specific*, apontam uma série de aberturas que dizem respeito a novos modos de fazer e e sentir o objeto artístico por meio da cena que invade a cidade e se configura a partir de determinadas características de um espaço. Se a sobrevivência na selva das cidades reverbera de diferentes modos, em diferentes contextos e em diferentes

níveis de degradação, físico, psicológico, corporal, material, porque não evidenciar cada um deles a partir do local no qual se inserem? Segundo Irwin, "as performances *in situ* criam o você está aqui"[12]. E então, "o que pensa(r) sobre isso?". Em cada um daqueles corpos que se propuseram, junto da companhia a ocupar a cidade, certamente residem algumas respostas, ainda que parciais, inconclusas e fragmentadas.

REFERÊCIAS

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem:** o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

FORJAZ, Cibele. Das imersões ao conceito do espetáculo Na Selva das Cidades – Em Obras. In: **Imersão Selva**. São Paulo. 2016.

IRWIN, Kathleen. Layering Space – speaking from place. In: **Space and Post Modern Stage**. Org. Eva Sormová, Irene Eynat-Confino. Praga: MUStudios, 2000. P. 154-163.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura-evento, instalação ou espaço teatral temporário? Um estudo sobre o The Shed em Londres. In: **Arquitetura teatral do Renascimento ao século XXI**. Rio de Janeiro: UNIRIO/PROExC, 2017, p.81-88.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

12 *"You are here. What do you think about it?". (IRWIN, Kathleen. 2000, p. 160.).*

LAVALLÉ, Joana Angélica. **ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL**. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado Acadêmico; CAPES; Evelyn Furquim Werneck Lima; joanalavalle@gmail.com

RESUMO: Teatro, arte cujo nome coincide com o espaço destinado às suas práticas, fato já apontado por vários autores. Já nos primórdios deste espaço destaca-se sua ligação com o sagrado e o vínculo vital com o espaço da cidade. Por meio do estudo do edifício teatral no Ocidente, observa-se que ao longo dos séculos coexiste a vocação política com o fato de que muitas vezes estas arquiteturas explicitam hierarquias sociais. Qual seria o lugar social dos espaços teatrais nas cidades hoje? Permanece o desejo de que se estabeleçam como assembleia festiva, lugar de criação e encontro artista-espectador, lugar de cidadania.

Palavras-chave: Espaço Teatral; Política; Cidade Ocidental.

ABSTRACT: "Theatre" is both the name of the space destined to stage productions and the art of performing. Since its beginnings, the theatrical space has been associated with the sacred but also with the urban space. Over the centuries, the study of theatre buildings in the West proves that their political vocation coexists with the fact that these architectures often reveal social hierarchies. What would be the social place of theatre in contemporary cities? This paper considers that it is the audience´s desire that theatrical space should be a festive gathering, a creative place, and an interactive meeting between spectators and performers, as a place of citizenship.

Keywords: Theatrical Space; Politics; Western City.

ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL

Joana Angélica Lavallé

Como uma espécie de mito de origem do teatro ocidental entrelaçado com a cidade evoca-se a imagem dos anfiteatros ao ar livre, escavados nas encostas da pólis, cidade-Estado grega da Antiguidade clássica. É caracterizado por ser ancestral dos ritos dionisíacos e sobretudo como espaço inserido intensamente no cotidiano dos habitantes que perfazem o conjunto de espectadores, uma multidão localizada no *theatron*-lugar de onde se vê. Os habitantes se veem no coro de modo especular, já que este muitas vezes se apresenta em cena como o conjunto de cidadãos que comentam criticamente os acontecimentos do drama.

Congregar a cidade constitui-se como ideia política do teatro. Para Denis Guénon, a cidade se coloca publicamente unida na mobilização do seu desejo de comunidade. O teatro convida a cidade a tomar assento no lugar da assembleia política (GUÉNON, 2003:70). O autor reflete a partir das condições da pólis grega, mas compreende estas premissas como fundamento do teatro de um modo mais amplo.

Mudanças na natureza do espectador/ habitante das cidades ocorrem desde fins da época medieval (CARLSON, 2012). O habitante da cidade medieval, cidade que é neste momento o lugar teatral de exibição do sagrado, era intenso participante dos ritos da vida urbana ao integrar procissões religiosas ou a encenação dos Mistérios cristãos que tomavam as ruas e praças. Seja organizando-se coletivamente como aquele que as produzia, seja como aquele que acompanhava ativamente os percursos em devoção. Com a ascensão do poder principesco, cresce a importância das entradas reais, desfiles triunfantes das figuras de poder nos quais os habitantes da cidade passam a se colocar como espectadores estáticos e distanciados.

O encontro propiciado pela assembleia política ou religiosa que ocupava a cidade, as ruas, as praças, em dado momento passa a constituir-se como arquitetura privada, fechada sobre si mesma. O momento em que consolida-se esta arquitetura destinada especificamente para a prática teatral marca a fundação da tradição do palco italiano ou *proscenium arch stage*[1]. É apontado por Carlson como aquele em que se usurpa a arte do teatro às classes menos favorecidas, o que de fato pode ser observado até a atualidade. Caracteriza-se o surgimento desta arquitetura como a consagração de um *teatro institucionalizado de uma sociedade*

1 Teatro do arco do proscênio, como é denominada esta tradição teatral nos países de língua inglesa.

educada (CARLSON, 2012:14), o que possivelmente reforçou a cisão entre o que seria arte do povo e uma arte considerada erudita, que não por acaso se inicia no interior dos palácios.

Esta configuração espacial, mesmo com modificações, ainda hoje predomina nas cidades ocidentais, a despeito de inúmeros experimentos cênicos relativos aos usos e configurações dos espaços teatrais que se desenvolveram em fins do século dezenove e princípios do século vinte até o momento.

Nas décadas de sessenta e setenta, parte destas pesquisas cênicas encaminhou-se para o uso de espaços não especializados para encenações, o que poderia incidir em diversas resultantes estéticas. Estas escolhas por parte de grupos americanos como o Bread and Puppet Theatre e o Living Theatre muitas vezes tiveram propósitos políticos de recusa às instituições.

Em alguns casos, pôde-se dialogar e tirar partido como matéria -prima de criação as conotações e usos anteriores tanto do entorno, quanto da arquitetura escolhida para ser re-apropriada para espetáculos e performances. A escolha pelo uso cênico do *espaço encontrado*[2] nesse momento atuou sobretudo como crítica ao teatro institucional como espaço de poder, tornado praticamente exclusivo das plateias burguesas, distante dos ideais do teatro como lugar que reúne, congrega, que pode vir a acolher a totalidade dos habitantes da cidade.

As questões da vida nas grandes cidades começam a afetar o teatro. Quanto maior a cidade, mais os habitantes permanecem isolados e este fenômeno tem consequências desastrosas [...]. É grave porque o sentido cívico, o contato entre cidadãos que constituem um espaço urbano tende a se diluir. Faz-se necessário criar novos lugares e motivos para se reunir (SONREL, 1969:73).

A espetacularização das cidades, fenômeno em que o espectador/habitante apenas contempla e não a vivencia de fato, segundo Christine Boyer despontou nos anos setenta e oitenta. Agora este processo se encontra avançado, ao tornar seus habitantes consumidores incessantes de imagens estereotipadas da própria cidade, imagens quase sempre associadas aos espaços luminosos[3]. Boyer entende que neste contexto não há mais um meio social propício que congregue o teatro e os habitantes da cidade em diálogo (BOYER, 1999:74).

Joel Rufino dos Santos situa nos anos 1970 o advento da sociedade do espetáculo no Brasil (2013). Também nesse momento movimentos sociais passam a gradativamente tornarem-se categorias visíveis, e desenvolvem-se organizações teatrais em coletivos por vezes associadas a estes movimentos.

Com relação ao teatro no mundo contemporâneo, Carlson (2012) apresenta uma perspectiva otimista ao vislumbrar uma reativação do papel do espectador. Este se revigora ao

2 Expressão cunhada pela encenadora Ariane Mnouchkine em uma entrevista em 1989 (ODDEY; WHITE, 2008: 148). Designa o espaço não especificamente projetado para a prática teatral, escolhido para abrigar efemeramente determinada encenação ou funcionar como espaço teatral permanente.

3 No movimento hegemônico dos processos de construção e reconstrução das cidades, espaços luminosos seriam aqueles produzidos por sucessivos processos de modernização que os racionalizam e homogeinizam, apagando especificidades locais. (SANTOS, Milton, 1999)

retomar sua conexão com a cidade e o teatro associados em certos experimentos cênicos que possuem este propósito.

Em *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro,* Guénon desenvolve a tese de que o teatro é por assim dizer político, não prioritariamente por aquilo que é apresentado, e sobretudo por sua constituição física, como assembleia, reunião pública. Não que o objeto de atenção da assembleia seja indiferente, mas o autor entende que o político está em obra antes de tudo pelo fato dos indivíduos terem se reunido, pela aproximação que ocorre publicamente, e porque sua confluência é uma questão política. Enfatiza que esta premissa fundamental é facilmente esquecida (GUÉNON, 2003:15).

Críticas por parte de teóricos e criadores de teatro em boa parte visaram relações mais estreitas e participativas entre a cena e o público, nem sempre contempladas pelas formas hegemonicamente construídas do teatro à italiana, entre outros aspectos criticado por preservar a frontalidade como ponto de vista único, a separação palco-plateia e por explicitar hierarquias sociais.

Segundo os estudos de Evelyn F.W. Lima (2013), a estrutura do edifício teatral muitas vezes refletiu a hierarquização da sociedade vigente. Por vezes foi confinada em palácios, ou foi dividida a plateia em níveis que demarcam classes sociais, ou ainda foram criados pontos de vista que privilegiaram poucos. O processo de apassivamento do espectador de teatro ao longo dos séculos, devido ao aumento das desigualdades sociais se assemelha com o que ocorre hoje com as ações políticas, exercidas por muito poucos. Isto acontece a partir do momento que o teatro deixa de ser uma atividade da comunidade e passa a ser uma atividade de teor privado (LIMA, 2012:111).

Já o desenho urbano muitas vezes constituiu-se como cenografia em grande escala montada para ostentar desejos civilizatórios espelhados em exemplos europeus, afastando as camadas populares das áreas centrais por meio da remoção compulsória de inúmeras residências. Um exemplo é a abertura de avenidas e praças no centro do Rio de Janeiro, capital do País nos primeiros anos da República brasileira (LIMA, 47:2006). No caso da praça Marechal Floriano e a então Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, este traçado é valorizado e culmina no Teatro Municipal, exemplo máximo de teatro-monumento na cidade.

Em *A história do negro no teatro brasileiro*, o "teatro" compreendido como edifício é caracterizado por Rufino dos Santos como lugar de "diversão de seletos", sobretudo nas sociedades de longo passado colonial e marcadas pela desigualdade, como a brasileira: "[...] teatro é um lugar individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média. Não é um lugar de todos, como a praça ou a praia" (RUFINO DOS SANTOS, 2014:55-56).

Em concordância com a assertiva de Rufino dos Santos, historicamente muitas vezes verifica-se na arquitetura teatral e sua presença na cidade configurações, localizações e

atividades que explicitam hierarquias sociais e demarcam desigualdades. Por outro lado verificam-se potencialidades de ação política nas práticas artísticas, sobretudo as que envolvem coletividades e o teatro.

De fato, uma politicidade sensível é atribuída às grandes formas de partilha estética como o teatro (RANCIÈRE, 2005:20), aqui pensado como o fazer teatral. Para Rancière, a política é essencialmente estética já que, assim como a criação artística, se estabelece no território do sensível. O autor entende que ambas são formas de dar a ver os acontecimentos em determinado recorte espaço-temporal comum que reúne corpos, discursos e práticas.

Ao refletir a respeito da arquitetura e do teatro produzidos no capitalismo tardio, Juliet Rufford aponta este momento como problemático, sobretudo para a arquitetura que se pretende crítica e para aqueles que se comprometem com o teatro socialmente engajado. Por esta razão, Rufford frisa a necessidade de se estabelecer nas cidades espaços-tempos nos quais possamos ser cidadãos criativos e criticamente alertas (RUFFORD, 2017:19), tarefa que tanto pode ser de arquitetos quanto de profissionais criadores do teatro.

A despeito das cidades cujas imagens estereotipadas tem sido amplamente propagadas pelo City Marketing, na tese em andamento estamos comprovando que grupos de teatro têm propiciado espaços críticos e cidadãos a partir das vivências que acontecem em suas sedes, que contagiam e reativam o espectador por meio da arte.

REFERÊNCIAS

BABLET, Denis et alli. **Le lieu thêatral dans la societé moderne**. 3ème édition. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

BOYER, M. Christine. The City and the Theater. Part 1. Historical Precedents for the City of Collective Memory. In: **The city of collective memory:** Its historical imagery and architectural entertainment. Cambridge: MIT Press, 1998. P. 74-127.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In: **Revista Percevejo Online**, 4, n. 1, 2012.

CARLSON, Marvin. The haunted stage: an overview. In: **The haunted stage. The theatre as a memory machine.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

CARLSON, Marvin. **Places of performance:** the semiotics of theatre architecture. Ithaca, NY:

Cornell University Press, 1989.

GUÉNON, Denis. **A exibição das palavras:** Uma ideia (política) do teatro. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

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

LIMA, Evelyn F. W. Arquitetura, teatro e política: Lina Bo Bardi e os espaços teatrais. In: **História, teatro e política** (org.) PARANHOS, Kátia. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

LIMA, Evelyn F.W. Representações da cidade na cena e nas políticas públicas. In: FORTUNA, Bógus; CORÁ, Almeida Junior (org.) **Cidade e espetáculo:** A cena teatral luso-brasileira contemporânea, São Paulo: EDUC, 2013, pp. 43-62.

McAULEY, Gay. **Space in performance:** making meaning in the theatre**.** Ann Arbour: The University of Michigan Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009

RUFFORD, Juliet. Construtive play: architecture, theatre and the culture of late capitalism. In: **Book of expanded abstracts/ Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture***,* (org.) LIMA, Evelyn F. W. Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro***.* Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo, Hucitec,1999.

CODEÇO, Fernando. **COLETIVO EROSÃO – MANGUE MORTO**. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Flora Süssekind; CAPES; fernandocodeco@gmail.com

RESUMO: Texto ensaístico sobre o processo criativo do *Coletivo Erosão*. Grupo que vem desenvolvendo um trabalho multimídia a partir do contexto socioambiental da praia de Atafona, cidade localizada no munícipio de São João da Barra e que vem sofrendo há 50 anos com os efeitos da erosão costeira. Apropriando-se de conceitos da arte contemporânea e do teatro de Tadeuzs Kantor o autor aponta caminhos conceituais para o trabalho que está desenvolvendo enquanto diretor-propositor do coletivo.

Palavras-Chave: Erosão; Arte Ambiental; *Objet Trouvé*; Teatro da Morte.

ABSTRACT: Essay text about the creative process of the *Coletivo Erosão*. Group that has been developing a multimedia work from the socio-environmental context of Atafona beach, a city located in the municipality of São João da Barra and that has been suffering for 50 years with the effects of coastal erosion. Taking advantage of concepts of contemporary art and the theater of Tadeuzs Kantor, the author points out conceptual paths for the work he is developing as director-proposer of the collective.

Keywords: Erosion; Environmental Art; Objet Trouvé; Theatre of Death.

COLETIVO EROSÃO - MANGUE MORTO

Fernando Codeço

Rogério: um bêbado. Antigo morador da ilha da convivência que hoje mora num barraco no pontal de Atafona. Perguntam a ele: Como foi a experiência de sair da ilha? Ele responde: Eu saí de canoa.

Se a erosão é um fenômeno ambiental o *Coletivo Erosão*[1], é também uma proposta de "arte ambiental", refiro-me ao conceito proposto por Hélio Oiticica em seu texto-manifesto "Programa Ambiental":

> Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra. (OITICICA: 103:1997)

Soma-se a essa liberdade total de meios, uma posição ética e política fundamental:

> Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram em conflito – a posição <<social-ambiental>> é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal...(Ibid.)

Há uma obra-ação realizada por Oiticica, já no final de sua vida, que é um gesto base dentro do procedimento cênico-poético que estou desenvolvendo em Atafona, trata-se da "MANHATTAN BRUTALISTA":

> Peça de asfalto objet-trouvé (a 22 de agosto de 1978) da AV.PRES. VARGAS no RIO levado com outras peças-escombros da referida avenida para o banheiro do estúdio do artista na R.CARLOS GOÉS no LEBLON: trata-se de uma experiência do mito-desmitificado... (Ibid:197)

1 Coletivo de artes cênicas e visuais sediado em São João da Barra, na praia de Atafona. Participo do grupo enquanto diretor-propositor, integram o coletivo atualmente as atrizes e atores/performers: Julia Naidin, Lucia Talabi e Jailza Mota, Victor Santana, Saullo Andreti e Bruno Germano.

Esta ação de Oiticica que consistiu em catar escombros da Av. Presidente Vargas em obra e fazer deles *ready-mades* para novas descobertas dentro de seu universo artístico conceitual, interessa-nos aqui como procedimento artístico para nossas proposições, além de coletar os escombros das ruínas de Atafona[2], propomos a anexação de toda a atmosfera socioambiental. Tomamos assim toda esta paisagem, este ambiente atafonense (incluindo sua população) como espécie de grande *objet trouvé*. O que propomos não tem uma associação direta ao conceito que Duchamp dá a seus *ready-mades*, apesar deste procedimento específico também estar incluído em nossas propostas. O que buscarmos com nossas proposições cênicas e visuais é fazer de Atafona uma "cidade encontrada", uma *ville trouvé* . Isto é, se o termo *objet trouvé* em francês designa os objetos que se encontram na sessão de "achados e perdidos":

> O que é um objet trouvé na língua francesa mais comum? O que o termo designa? É bastante simples. Ele nos fala de objetos perdidos que foram recolhidos para serem devolvidos a seus proprietários. Achados e perdidos. Trouvé[achado] é a condição de um objeto que foi perdido no sentido de que foi deixado: um guarda-chuva, por exemplo. (ONETO:2017)

Então, para pensar atafona como uma *ville trouvé* será necessário pensá-la antes enquanto "cidade perdida". São pelo menos três as dimensões de "cidade perdida" em Atafona. Primeiro, cidade perdida em seu sentido literal, parte da cidade foi perdida, destruída e soterrada pelo mar e há o risco de toda Atafona desaparecer, então, cidade perdida no sentido que se dá às cidades que desapareceram, algumas lendárias tais como Atlântida que nunca foram de fato localizadas, e outras cujas ruínas foram de fato encontradas por arqueólogos. Segundo, ainda seguindo as consequências da erosão, a parte que ainda não foi afetada pela erosão sofre de certa depressão, uma espécie de sentimento de derrota, que faz com que boa parte da cidade durante o ano tenha o aspecto de uma cidade fantasma, principalmente a parte mais próxima da orla, onde estão as casas dos veranistas que passam o ano todo fechadas e não há por parte da prefeitura nenhuma iniciativa para tentar movimentar o turismo durante o ano, de modo que mesmo nos fins de semana a cidade, ou melhor, parte dela, parece morta. Finalmente, o terceiro sentido, que se liga ao segundo, de uma cidade perdida, fora dos roteiros de turismo, fora das rotas comerciais ou industriais.

Seguindo esta linha de raciocínio, tornar Atafona uma "cidade encontrada" ou uma "ville trouvé", não é torna-la um objeto de arte, mas sim, dar um sentido estético para esta cidade, vivê-la esteticamente e produzi-la esteticamente. Este gesto se dá como proposta mais ampla

2 Atafona vem sofrendo há mais de 50 anos um intenso processo de erosão costeira. Neste período o mar já destruiu mais de 500 edificações em sua orla.

da *CasaDuna*[3], em suas diversas ações de residência de arte, produção de exposições e outras realizações culturais, e também no processo de criação específico do *Coletivo Erosão*, a partir de suas diversas produções de videoarte, instalações, land art e teatro incorporando ou intervindo na paisagem de Atafona.

Pensar Atafona como uma "ville trouvé" é pensar a cidade, não como um objeto dado, uma coisa feita, um lugar construído, pronto, mas sim, como um lugar a ser construído, em processo de construção, por isso preferi o termo em francês a sua tradução em inglês: "readymade". Construção, não só no sentido material, infraestrutural (saneamento básico, calçamentos, hospitais etc.). Mas também, e neste caso, principalmente, enquanto imaginário, social, cultural, ambiental, historiográfico e político. Evidente que esta construção não parte do zero, e por isto a importância do trabalho de rede, de buscar com produtores culturais locais, e também da pesquisa bibliográfica, de arquivo e de campo.

Para o processo de criação do *Coletivo Erosão*, tomamos como ponto de referência o romance "O Mangue", de Osório Peixoto, que é uma narrativa ficcional inspirada na vida e no imaginário da pequena comunidade de pescadores da ilha do Peçanha, com a qual o autor conviveu na década de 70. Daí advém o nome que criamos para nosso processo: *Mangue Morto*. De fato, o modo de vida que Osório descreve em "O Mangue" praticamente desapareceu. As primeiras terras atingidas pela erosão marinha, foram as terras das ilhas do Peçanha e da Convivência, nelas moravam mais de 300 famílias, hoje já não mora mais ninguém por lá, é claro que alguns resquícios daquele modo de vida ainda persistem, principalmente na vida da comunidade de pescadores que hoje vive em Atafona, muitos inclusive, nascidos e criados nas referidas ilhas. O "mangue" está morto também literalmente, parte dos manguezais que existiam em atafona desapareceu, uns por conta da erosão, outros por conta de ocupações indevidas, construções irregulares em áreas de manguezais, poluição e assoreamento.

Finalmente, a ideia de morte como referência ao "Teatro da Morte" de Tadeusz Kantor, todo o imaginário criado por Kantor tem interesse para o nosso processo, talvez aí uma ligação tênue, cheia de diferenças, mas embalada por certo *pathos* de convivência com a ruína e com a morte. No caso de Kantor, a ruína e a morte como produtos da guerra, em Atafona como produto da erosão e da vida no mar, a vida do pescador se assemelha, ainda que de modo inteiramente distinto, com a vida do soldado, ambos não sabem se vão voltar, seja da guerra, seja do mar. A diferença está no fato de que o pescador produz a vida, a subsistência de sua família, de sua comunidade, enquanto o soldado produz a morte, ou melhor, é capturado por estes mecanismos de produção em massa da morte que são as guerras. Em ambos os casos a presença fundamental da ruína e da morte e o universo que daí decorre em Kantor, em suas propostas do "Teatro Zero", "Teatro-Happening", "Teatro Impossível", "Teatro da Morte", seu modo singular de compreender as vanguardas, sua relação com a anti-arte, e os métodos de experimentações radicais que ignoram as fronteiras de gênero, sua atitude crítica

3 A CasaDuna é uma residencia de arte e centro de pesquisa acadêmica coordenado por mim e por Julia Naidin, pesquisadora pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação de Políticas Sociais da UENF.

ao establishment, ao senso comum, aos seguidores de receitas, aos conformistas de todas as ordens. O gosto pelo precário, pelo fragmento, pelo que desmorona, por coisas esquecidas, que beiram o ridículo, formas anômalas, aparentemente desinteressantes, estados de apatia, de afasia, vegetativos e a figura fundamental do manequim como modelo ideal do ator.

Além deste *pathos* comum, há também o interesse por certos procedimentos metodológicos, a forma como Kantor lida com os materiais que estão à sua disposição, e a relação dele com o material do quotidiano, por exemplo:

> Reduzir a zero / na prática quotidiana / significa negação e destruição./ Em arte, isto pode levar / ao resultado inverso. / Reduzir a zero, / nivelar, / nadificar, / fenômenos, acontecimentos, acidentes, / é tirar-lhe o peso / das práticas quotidianas, / permitir demudá-los / em matéria cênica / livre para tomar forma. (KANTOR, 2008: 67)

Há ainda a forma de atuação que ele propõe aos atores, para que eles se libertem do imperativo da representação e lidem com o texto de outras formas, fora das técnicas de reprodução:

> Em minha realização final / o texto dramático / não é representado, / ele é discutido, comentado, / os atores leem-no, rejeitam-no, / retomam-no, repetem-no; / os papéis não são / indissoluvelmente ligados / a determinada pessoa / Os atores não se identificam / Com o texto. / Eles são um moinho / a moer o texto. (Ibid.: 64/65)

No teatro de Kantor o texto nunca é o condutor da cena, a cena deve surgir em sua plena autonomia, o texto é mais um elemento que compõe um experimento cênico total, não sendo mais nem menos importante que nenhum outro elemento, corpo, gesto, cenário, música, luz, cor, cada elemento surge como elementos independentes de uma realização cênica autônoma.

> Para Kantor, "montar um espetáculo" não é "encenar" uma "obra literária", mas encetar um processo, criar uma realidade cênica, instaurar um jogo. Não se trata para ele de "traduzir" na cena, de "concretizar", de "transcrever" e, ainda menos, de "representar". Não é tampouco questão de "interpretar", de reproduzir, de ilustrar, de explicar ou atualizar. Kantor não se submete ao texto, ele não o submete tampouco a ele próprio.(BABLET in: KANTOR: 2008:XXXV).

Esses são alguns dos aspectos do teatro deste célebre artista plástico e encenador polonês que interessam e animam o nosso trabalho. Para finalizar, provisoriamente, este breve ensaio, proponho um paralelo entre um trecho do famoso "Ensaio: O Teatro da Morte" de Kantor, e um trecho do romance "O Mangue" de Osório Peixoto.

O primeiro trata do surgimento da figura do ator, tal qual o manequim, ele traz a insígnias da morte e com a atitude de um rebelde, herético e revolucionário, eis a descrição de Kantor da "silhueta resplandecente" do ator no momento de sua primeira aparição:

> Um homem havia se erguido DIANTE daqueles que ficaram do lado de cá. EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto, (por uma operação misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte (...) Assim, à luz cegante de um raio, eles perceberam de repente a Imagem do HOMEM gritante, tragicamente clownesca, como se a vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de ver a SI PRÓPRIOS.(Ibid: 202).

O segundo trata da descrição da ação subversiva da caranguejeira Manjedoura, essa ação ocorre como resposta a uma série de ações autoritárias e violentas praticadas pelo pescador Francibílio, que havia cercado grande parte da ilha com arame farpado, se apropriando de um terreno que até então era da comunidade e impedindo a passagem dos outros moradores por caminhos que facilitavam a lida cotidiana da pesca. Como desfecho de seu romance, Osório descreve a ação incendiária dessa personagem que é o fio condutor de toda a narrativa:

> A chamazinha vacila nas folhas do gravatá, até que alcança o capinzal seco. Se instala alegremente nele e faz moradia. Alteia-se, subdivide-se em várias direções, pegando firme as folhas do gravatá.
>
> E sobe em fúria, atiçada pelo vento. Ilumina uma figura patética, petrificada sobre a areia, fitando a claridade que aumenta. Sua sombra se alonga e penetra o mangue, levada pelo clarão vermelho. (OSÓRIO, 1981: 148).

Ambas as figuras fantasmagóricas surgem em ações revolucionárias, como que marcadas pela morte, se distanciam na solidão de seus destinos, e aparecem como silhuetas iluminadas pelo fogo, pelo relâmpago, figuras clownescas, patéticas, petrificadas como manequins, insólitas e, sobretudo, humanas.

REFERÊNCIAS

CASADUNA – CENTRO DE ARTE, PESQUISA E MEMÓRIA DE ATAFONA. Disponível em: <https://www.casaduna.org/>. Acesso em: 01 ago. 2018.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Projeto H.O., Paris: Galerie Nationale Du Paume, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997.

ONETO, Paulo Domenech. **O "objet trouvé" ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade**. Wrong Wrong, 2017. Disponível em: < http://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade >. Acesso em: 01 ago. 2018.

SILVA, Osório Peixoto. **Mangue**. Editora José Olympo, Rio de Janeiro, 1981.



MESA | GÊNERO, CORPO E PERFORMATIVIDADE

MEDIAÇÃO | CHARLES FEITOSA

REINVENTADO O BAILE DE DANÇA DE SALÃO ATRAVÉS DE PROVOCAÇÕES QUEER
PAOLA DE VASCONCELOS SILVEIRA

A PALHAÇARIA HUMANITÁRIA E A EXPERIENCIA COM
O PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS NA ÍNDIA
ISABEL FLAKSMAN RONDINELLI

JUNTAS PARA EXISTIR: TEATRO COM MULHERES ENCARCERADAS
JULIA REMOR OLIVEIRA

CORPO NEGRO FEMININO:
RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS
DANIELLE CRISTINA ANATÓLIO

SAIAS DE AXÉ: PERFORMANCE DE GIROS E SABERES
ALISSAN MARIA DA SILVA

TEATRO POPULAR: ANÁLISE DE UMA PRÁTICA NO CURSO NORMAL
NATHALIA GOULART

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. **REINVENTADO O BAILE DE DANÇA DE SALÃO ATRAVÉS DE PROVOCAÇÕES QUEER.** PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado; Charles Feitosa; CNPQ; lolarte.14@gmail.com

RESUMO: A proposta desse texto é problematizar alguns aspectos do baile de dança de salão tradicional enquanto espaço normativo em relação aos papéis de gênero, e propor a articulação de um outro ambiente, o qual tenho chamado de Baile Queer. Essa ação está alinhada com um projeto estético-político de repensar a dança de salão de forma geral, apostando na potência dos encontros coletivos como o baile, enquanto espaço de criação que possibilita a experimentação de outros modos de dançar a dois. Nesse sentido, pretendo traçar alguns elementos que compõem essa manifestação nos espaços tradicionais buscando relacionar com dimensões da festa para melhor compreendermos quais os gatilhos disparadores para a mobilização de uma outra forma de se fazer um baile.

Palavras-Chave: Estudos em Gênero; Dança de Salão; Baile de Dança de Salão; Baile Queer

ABSTRACT: The proposal of this text is to problematize some aspects of the traditional ballroom dance, as normative space as a gender role, and the need to articulate another environment, which I have called Queer Dance. This action is in line with an aesthetic-political project of rethinking ballroom dancing in general, and sees power in collective encounters such as dancing, precisely because it creates a possible zone for experimenting with other ways of dancing. In this sense, I intend to trace some elements that make up this manifestation in the traditional spaces, seeking to relate to the dimensions of the party in order to better understand the trigger triggers for the mobilization of another form of dancing.

Keywords: Gender Studies; Social Dance; Ball; Queer Ball

REINVENTADO O BAILE DE DANÇA DE SALÃO ATRAVÉS DE PROVOCAÇÕES QUEER

Paola de Vasconcelos Silveira

O Baile é um dos momentos mais significativos da prática da dança de salão. É justamente nesse espaço de convívio e sociabilização que a dança de salão se faz existir. Verifica-se historicamente que a dança surgiu desse ambiente social, não tendo sido criada com intuitos cênicos. Apesar de existir a possibilidade de se assistir ao baile e obter uma experiência estética, como aponta Maria Inês Galvão Souza (2010), compreende-se, de modo geral, que a dança de salão tem como objetivo um ato social.

Neste texto pretendo realizar um breve panorama de como os bailes de dança de salão tradicional se estruturam a partir de normas e estatutos, discutindo o quanto esses ambientes fazem parte de um sistema de manutenção de uma prática que tem reiterado papéis definidos de gênero e relações de poder. É importante destacar que estes escritos fazem parte de um projeto mais amplo de doutorado que tem problematizado as questões de gênero na dança de salão, bem como experimentado na prática modos de reinventar esses fazeres a partir da dança. A dança de salão é uma prática estruturada em dois papéis de gênero, o de cavalheiro e dama, e a partir de uma lógica heteronormativa, cabe ao homem conduzir e à dama ser conduzida. Nesse sentido, esse trabalho se faz necessário justamente por acreditar na potência política do dançar a dois, desde que o mesmo seja problematizado e reinventado.

O baile seria um fenômeno coletivo, onde todos os presentes estão construindo e vivenciando a experiência. A palavra baile está diretamente conectada com a palavra bailar, ou seja, dançar. Contudo há diferentes tipos de baile, temos os bailes de máscara, os bailes funks, os bailes charmes, os de dança de salão, entre outros. Cada um desses bailes será singular, e será atravessado por condutas distintas, contextos sociais, culturais, históricos e geográficos. O baile de dança de salão poderia ser caracterizado pelo princípio do dançar a dois. Dentro do amplo espectro de bailes de dança de salão haverá diferenças. Uma gafieira, por exemplo, tem suas condutas e suas organizações que diferem de uma milonga[1], e ambas irão se distinguir do forró. Ainda que hajam alguns códigos comuns nesses espaços, todos esses ambientes terão suas características próprias. Gostaria de abordar nesse texto dois contextos de baile que me mobilizam, a Gafieira e a Milonga, pois são dois formatos que possuem regras e condutas bem definidas, as quais são aprendidas e mantidas por seus praticantes. Saber dançar também significa compreender como esses espaços se organizam, pois, como coloca Megret (2009), a apreensão dos códigos precisos da milonga são parte do processo para se tornar um *milongueiro*[2]. O autor também menciona que não há como saber quem criou esses

1 Milonga nome da festa onde as pessoas se reúnem para dançar a dois músicas como Tango, Milonga e Tango Valsa.

2 Milongueiro é como são chamados frequentadores das Milongas, além de exímios bailarinos também apresentam ter bastante conhecimento sobre todo os fenômenos que envolvem esse baile.

códigos, mas estão todos participando do surgimento e evolução dessas regras.

Esse contexto imbricada entre o ato de dançar e as condutas sociais possuem relação com o surgimento das danças de salão no período renascentista. Conforme aponta Gomes (2006), entre os séculos XV e XVI essa passou a ser uma forma de lazer muito apreciada pela nobreza. A dança social se transformou em uma prática de lazer, e simultaneamente passou a ser um instrumento de ensino sobre etiqueta e bons comportamentos. Saber dançar corretamente e dentro dos moldes partia também de um refinamento da educação, pautada na busca de comportamentos adequados, como coloca Souza (2010). A dança era, assim, uma das práticas que auxiliavam no ensino dos papéis sociais definidos naquela época, o de cavalheiro e dama.

Percebe-se, então, que historicamente os bailes possuem uma função muito importante na manutenção de uma etiqueta e das condutas sociais. É no baile que esses códigos se legitimam coletivamente. No caso das gafieiras, o surgimento do estatuto da gafieira, o qual direciona o que os frequentadores devem ou não fazer, surge como uma ação de legitimidade e aceitação social perante a classe dominante, como traz Daniela Spielmann (2017). A autora coloca que por serem espaços frequentados por públicos de diferentes classes sociais, a ordem, a etiqueta e a rigidez foram as formas encontradas pelos participantes de garantir a existência desses espaços. O estatuto da gafieira[3] delimita claramente como o frequentador deve se vestir, se portar, o que pode ser feito ou não na pista de dança, sendo todo o material bastante organizado em cima de dois papéis de gênero bem definidos.

Esse estatuto passa a ser encarnado pelo público que habita esses salões de baile. Esses frequentadores costumam afirmar que seguir esses padrões faz parte da manutenção de uma tradição, como aponta Felipe Veiga (2012). Nesse sentido os próprios dançarinos passam a fiscalizar possíveis desvios de conduta que ocorram nesse espaço coletivo de dança, ou ainda, no caso da gafieira, em que haviam os fiscais que, como traz Spielmann (2017), eram também figuras responsáveis pelo bom andamento do baile. Os fiscais podiam advertir verbalmente, pedir para uma pessoa se retirar e até mesmo suspender sua presença no espaço. Nesse sentido, os dançarinos não só vivenciavam essas regras como também não articulavam outras propostas, o que, em grande parte, se mantem nos dias de hoje.

Contudo, penso que essas normatizações no âmbito social, assim como na prática pedagógica e artística da dança, devam ser revistas, dada a conectividade dessa dança como os meios de sociabilização. Infelizmente essa cultura de dançar, marginaliza e exclui qualquer desvio possível desses padrões. Por exemplo, uma mulher que queira conduzir no baile, ou um homem que queira ser conduzido, ou ainda uma dupla que seja formada pelo mesmo gênero, todas essas possibilidades não são permitidas nesse espaço tradicional. Se ocorrerem é bastante provável que os praticantes sofram algum tipo de advertência, que pode vir dos frequentadores ou até mesmo da organização do baile.

Nesse sentido, enquanto pesquisadora e praticante dessa dança, acredito que seja

3 O estatuto da gafieira, pode ser acessado através do artigo de Felipe Veiga "A dança e as regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas" (2012). Disponivel em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/138> acessado em 14 de jul. 2018.

emergencial a criação de outros espaços, articulados sob outras vias de convivência. Surge, então, o desejo de promover o Baile Queer, como uma alternativa aos modelos vigentes que ainda dominam o universo do dançar a dois. É importante destacar que outras iniciativas estão começando a emergir em diferentes cidades, mas uma das referências mais antigas é o movimento do Tango Queer na cidade de Buenos Aires. Atualmente, posso citar também o Forró Queer, organizado pela Laura James em Belo Horizonte e os Bailes Contemporâneos de Dança de Salão da Dois Rumos Cia de Dança em São Paulo. Todos esses lugares emergem desta necessidade de haver espaços mais plurais e democráticos para dançar a dois.

Sendo assim, o Baile Queer que organizo deve ser uma via para jogar com algumas características da dança de salão através do enunciado da palavra baile, porém com uma provocação queer. Quando opto pela escolha do termo, dialogo com as proposições de Judith Butler (2003), ao considerar que o gênero é performativo. Nesse sentido, dança de salão tradicional também participa dessa performatividade, como traz Débora Pazetto e Samuel Samways (2018). O que é corroborado ao se observar que a linguagem age sobre a regulação do corpo e da gestualidade a partir de normas binárias, patriarcais e heterossexistas.

Então o Baile Queer é, acima de tudo, uma provocação, surge para viabilizar que outros modos de dançar a dança de salão possam atravessar os participantes de diferentes formas e graduações. Danças que sejam geridas por fluxos incertos, fluídos, e que desestabilizem modos de se relacionar a dois. Assim, essa zona do dançar se instauraria a partir das diferenças e da possibilidade de vivenciar danças desestabilizadoras, a partir do encontro entre pessoas que desejam subverter e experimentar outros processos. O Baile Queer como uma possibilidade de TAZ (Zona Autônoma Temporária), dialogando com as provocações de Hakim Bey (2004). Uma criação coletiva de tempo, terra, e imaginação que é invisível e só se torna possível através das fendas.

Um ponto de encontro mais horizontal entre os participantes, pautado menos por certezas e mais por inquietações. Um local de experimentação disponível para desconstruir papéis de gênero e suas relações, no próprio ato de dançar. A proposição é instaurar um baile em algum espaço que já exista na cidade como uma rua ou uma praça. Nele as pessoas que frequentam podem reinventar modos de dançar, onde não haja normas que delimitem maneiras de se comportar, e onde elas se sintam atravessadas e convidadas a reinventar a dança de salão, e possivelmente até vivenciar danças capazes de mobilizar afetos jamais imaginados.

A ideia é que seja um baile em construção onde os participantes possam ir criando a partir dos encontros naquele momento. Afinal como traz Bey (2004) a festa pode ser planejada, mas está sempre aberta e a espontaneidade é um princípio fundamental. Podendo assim nessa experiência festiva que algo na ordem do acontecimento ocorra, algo que chega sem avisar, sem que se possa ver chegar. Essa ideia do acontecimento, como aponta Derrida (2012), de algo que cai de forma vertical, só se faz possível quando o dizer permanece desarmado, quando nos encontramos desamparados diante da vinda única, imprevisível e singular do outro.

Finalizo esse breve relato apontando que a ação do Baile Queer está em constante reinvenção e que a ideia é tornar esse espaço cada vez mais colaborativo. Compreendo também que o baile é apenas um dos meios que pode desestruturar toda uma estrutura que a muitos anos tem sido pautada nos papéis binários de gênero e em relações heteronormativas. Sendo assim, é necessário que se possa romper com as formas de pensar e dançar a dança de salão, para que essa prática não se mantenha reforçando esses padrões. Contudo saliento a importância desse espaço de resistência no qual outra mediação do tocar é instaurada, onde se possa desconstruir esses temas a partir de outra via para além dos discursos teóricos. A dança de salão como potência política e artística de desestabilizar modos de existência.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Trad. REZENDE, Renato. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** Feminismo e Subversão de Identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados,** Brasília, p.229-251, 2012. Tradução de Piero Eyben. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8242>. Acesso em: 12 jul. 2017.

GOMES, Jussara Viera. **Um pouco sobre a história da dança de salão no Brasil**: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/EDUCACAO_FISICA/EmFoco/Danca/danca_salao.pdf acessado em 20 de jun. de 2018. LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer - uma política pós-identitária para educação.** 2001 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf> Acesso em 03 setembro de 2015.

MÉGRET, Frédéric. Asi se Baila. In: JOYAL, France (Org.). **Tango, corps à corps culturel:** danser en tandem pour mieux vivre. Quebec: Université Du Québec, 2009. Cap. 3. p. 39-70.

PAZETTO, Debora Ferreira; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer nas normas de gênero na dança de salão. In: **Revista Educação, Arte e Inclusão**, Florianópolis, v. 13, n.3, p. 157-179, 2018.

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro:** tradição e inovação na cena contemporânea. 2010. 203 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Unirio, Rio de Janeiro, 2010.

SPIELMANN, Daniela. **Os Bailes de Gafieira**: os repertórios em movimento. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) – Curso de Musicologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras:: a invenção dos estatutos e o lugar de respeito das gafieiras. **AntropolÍtica**, Niterói, v. 33, p.51-77, 2012.

FLAKSMAN, Isabel. A PALHAÇARIA HUMANITÁRIA E A EXPERIÊNCIA COM O PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS NA ÍNDIA. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; CAPES; Ana Achcar; belflaksman@gmail.com

RESUMO: A partir do relato memorial de uma viagem pela Índia que se encerrou com um intercâmbio pelos Palhaços Sem Fronteiras, o artigo questiona a visão filantrópica da palhaçaria humanitária, substituindo este pensamento pela noção do palhaço como figura que se conecta com o oprimido por ser igualmente deslocado.

Palavras-chave: Palhaçaria; Performatividade, Nomadismo, Deriva

ABSTRACT: From the memorial account of a journey through India that ended with an exchange for Clowns Without Borders, the article questions the philanthropic vision of humanitarian clowning, replacing this thought with the notion of the clown as a figure who connects with the oppressed by being equally displaced.

Keywords: Clown; Performativity; Nomadism; Fiasco

A PALHAÇARIA HUMANITÁRIA E A EXPERIÊNCIA COM O PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS NA ÍNDIA

Isabel Flaksman

Meu encontro com os Palhaços Sem Fronteiras começa através da amiga Aline Moreno, a palhaça Donatella, que após anos de trocas e ações com os Clowns Without Borders Internacional[1], fundou o Palhaços Sem Fronteiras Brasil, no ano 2016.

Assim cheguei a Mumbai, recebida pelo palhaço Rupesh Tillo, palhaço indiano que me deu casa, comida, uma plateia de mais de trezentas crianças para eu apresentar um número e uma turma de vinte e dois alunos para o workshop de dois dias que ministrei.

Logo antes de chegar a Mumbai eu participei de um curso de três semanas ministrado pela diretora Ariane Mnouschkine com suporte de dez atores da companhia francesa Theatre du Soleil. No grupo de alunos, aproximadamente 90 indianos, 25 franceses, uma tawianeza, um nepalês, dois italianos e eu. À experiência do workshop ressalto, mais até do que as próprias aulas ministradas por Mnouchkine, os aprendizados oriundos do fazer teatral ao lado de pessoas com culturas, idiomas, dialetos, manias, certezas e dúvidas tão imensamente diferente das minhas.

Durante o curso víamos todos os dias algum grupo de indianos propondo cenas que expusessem a situação do machismo fortemente praticada na cultura indiana há centenas de anos. Eu fui assediada na rua de diversas formas durante aqueles vinte dias, minhas colegas de curso francesas também e as colegas indianas ainda mais. Muitos (muitos mesmo) homens na Índia se sentem afrontados ao ver uma mulher livre, principalmente ao se tratar de uma mulher indiana. Certo dia uma delas chegou atrasada na aula por ter ido à delegacia fazer uma denúncia de assédio, que diga-se de passagem foi em vão, abrindo espaço para uma longa conversa entre as mais de cem pessoas ali presentes. O que vivíamos ali e o que vivemos com o teatro é um verdadeiro paraíso revolucionário, não podemos nunca nos esquecer disso.

Em uma viagem noturna de ônibus que me levaria de Pondicherry a Bangalore entendi que ao comprar passagens as mulheres sozinhas são obrigatoriamente destinadas a sentarem juntas nas fileiras da frente dos ônibus já como precaução ao altíssimo índice de estupros no país. Este mesmo ônibus quebrou na primeira hora da viagem e depois de duas horas esperando um novo carro ele finalmente chegou mas tinha apenas quarenta e seis lugares, para quarenta

1 O CWBI é sediado na Espanha e composto atualmente por 15 países: Austrália, Bélgica, Canadá, Finlândia, França, Alemanha, Irlanda, Espanha, África do Sul, Suécia, Reino Unido, Estados Unidos da América, Suíça, Áustria e Brasil, o primeiro país da América Latina a fazer parte da entidade internacional, desde maio de 2016.

e sete passageiros. Estava com uma colega chamada Mia e fomos as últimas a entrar no novo ônibus, consequentemente as primeiras a detectar o assento a menos. Mia pediu que eu sentasse, solicitou algum homem cedesse lugar a ela e foi ignorada. Mia gritou desaforos sobre uma sociedade que se cala diante de problemas graves, que as mesmas pessoas que estavam ali caladas se calam todos os dias ao ver mulheres serem estupradas nas ruas do país. Entrou numa briga com uma passageira que acabou em tapas e por fim levou um soco do motorista. Foi quando ela se calou e finalmente um rapaz se levantou e cedeu seu lugar a ela. Duas senhoras sentadas perto de mim me questionaram se eu concordava com a atitude de Mia e eu não consegui responder nada. Uma mulher sentada ao seu lado lhe ofereceu timidamente um lenço para que ela limpasse o sangue que saía do nariz, cuidando para que seu marido não visse a delicadeza. Foi o máximo de ajuda que Mia recebeu. Eu de longe a olhava e ela pedia que eu me mantivesse sentada, que não me metesse. Ela queria me proteger, ao mesmo tempo que queria me mostrar que estava lutando pela revolução da mulher indiana. Eu não senti medo, mas senti culpa, e até hoje eu sinceramente não sei se acredito se aquela noite de fato existiu. Essa mesma viagem de ônibus me levaria a Hampi, onde na parede da pensão em que me hospedei havia um quadro com a frase "good mans don´t rape, good woman don´t show their bodies"[2].

Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o Subalterno Falar?*, identifica a mulher indiana como sujeito subalterno sexuado, desde a mitologia hindu até a prática do Sati, o tradicional sacrifício de viúvas diante do túmulo de seus maridos, proibido na colonização inglesa. Diante desta proibição, Spivak abre um questionamento: "homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura."

Ministrar um curso de palhaçaria na Índia a partir do que experienciei no país não foi possível ignorando essas circunstâncias. Foi um privilégio chegar até lá e um privilégio chegar vinte dias antes, principalmente se tratando de um curso pelos Palhaços Sem Fronteiras. Que fronteiras seriam essas e como poderíamos rompê-las?

Bombaim é uma das cidades mais cosmopolitas da Índia, de certo a mais ocidentalizada, cede de Bolywood. Meus alunos não eram crianças moradoras de fronteiras de guerra, nem de abrigos, não conheciam a miséria e gozavam de plena saúde. As aulas que dei foram para jovens atores assim como eu, com a única e grande diferença de serem indianos. Como a vivência com a palhaçaria poderia romper ali algum tipo de fronteira e por que fazer isso através da palhaçaria humanitária? Para responder essa pergunta precisei em primeiro lugar observar, receber e me entregar para aqueles homens e mulheres de diferentes cidades e castas, e compreender que a minha função ali era conduzi-los no exercício da ruptura através do riso, essa eficiente ferramenta de conexão.

A expressão *palhaçaria humanitária* sempre me causou certo incômodo. Há um mercado cheio de equívocos e falsas impressões em torno disso, de certo pela disseminação do filme Patch Adams, pelo caráter filantrópico deste tipo ação, e pela associação com ações comunitárias

2 Tradução: Homens bons não estupram, mulheres boas não mostram seus corpos.

religiosas, principalmente nos programas hospitalares. É muito comum nós palhaços sermos interrompidos no meio das intervenções com discursos religiosos, com a pejorativização da figura do palhaço no termo *palhacinho,* nos docilizando, quando na verdade os resultados efetivos destas ações se dão justamente pela nossa transgressão em ambientes de enclausuramento, repressão, assepsia, regras, e outras tantas imposições limitadoras. O caráter humanitário da palhaçaria em zonas de conflito e áreas de risco é um ato político pautado no encontro entre figuras de algum modo deslocadas. O palhaço humanitário vai até o problema e se permite ser ele o problema, diminuindo ou jogando para escanteio, ao menos por um breve espaço de tempo, as questões que o levaram até ali. Essa é a diferença do trabalho da palhaçaria humanitária para outras ações beneficentes: o palhaço não tem passado, não sente pena e não quer fazer o bem. Ele traz a pessoa em conflito para dentro do jogo, jogando "com" o outro, e não "para" o outro.

Walter Benjamin, no ensaio *O Autor Como Produtor*, distingue o intelectual que se posiciona a partir de suas idéias daquele que se coloca de acordo com suas ações, que vive o processo ativamente:

> Vemos aqui aonde conduz a concepção do "intelectual" como um tipo definido por suas opiniões, convicções e disposições, e não por sua posição no processo produtivo. (...) o lugar de um intelectual na luta de classes, só pode ser determinado, ou escolhido, em função da sua posição no processo produtivo (Benjamin, 1934 p.126).

No contexto dos trabalhos humanitários, que a proporção que estes programas tomaram se deu pela relação direta do palhaço com as pessoas atingidas, pelo processo vivido em conjunto, em radical compromisso com o aqui e *agora* dessa efêmera relação eternizada pela verdade do instante.

Diante desta visão a expressão *palhaçaria humanitária* perde seu caráter passivo e pacificador, quando deslocada para o lugar da ação. Numa visão performativa, no corpo a corpo do artista com o seu objeto de estudo. O palhaço humanitário já começa a ação se deslocando. As ações mais comuns nos Palhaços Sem Fronteiras se organizam de modo a levar determinado espetáculo para o ambiente em conflito, na busca do riso como elemento de restauração afetiva, como base para uma transformação social. O artista neste contexto se coloca aberto a ser também transformado, e não apenas em ser agente da transformação. O terreno habitado pelo palhaço é justamente o terreno do risco, aí reside sua identificação com o oprimido.

Tendo em vista este pensamento reflito agora que a importância de ministrar um workshop para estudantes de teatro na Índia era também a de colocá-los em contato com esta possibilidade de campo de atuação. Em conversas com Rupesh ele me deixou isso bem claro, questionando a origem branca e europeia dos Clowns Without Borders, não negativamente, mas ressaltando

que a diferença das filiais europeias para a brasileira e a indiana é que as primeiras viajam longamente até as fronteiras, enquanto no Brasil e na Índia nós já nascemos na fronteira e precisamos, enquanto artistas pós-coloniais, nos capacitar para atuar diante dos abismos sociais resultantes da história do nosso próprio país.

Durante os dois dias em que trabalhamos juntos meu principal objetivo era que nos divertíssemos, que conseguíssemos nos conectar e nos tornar um grupo coeso ainda que em um curto espaço de tempo. Busquei exercícios que focassem na performatividade do palhaço, mais precisamente o estado de urgência que a máscara suscita no corpo[3]; na auto-exposição proveniente do encontro com nossas características risíveis; e por último na relação uns com os outros, de modo a entendermos ao fim dos dois dias a importância para o palhaço de estar com o outro, tanto em relação à dupla quanto em relação à plateia: três princípios performativos presentes no jogo do palhaço que podem sem dúvida alguma nos preparar para lidarmos com práticas artísticas humanitárias.

Há algo de inacabado no exercício do palhaço, uma surpresa que está sempre por vir. Ele se deixa levar pelos acontecimentos, se permite ser errante, um momento após o outro, um problema de cada vez. O erro é para o palhaço um presente, uma oportunidade repentina de mudarmos o rumo das coisas. Cada erro é uma nova descoberta, uma nova possibilidade de caminho a se ser percorrida. O palhaço é um sujeito "ex-posto", revelador do próprio ridículo, e daquilo que há de mais desajustado naquele que experiencia o exercício da máscara do palhaço. É preciso estar sempre aberto a mudança, com atenção, agilidade e verdade. Isso só existe no tempo do agora, nunca antes, nunca depois. Não há como se preparar para o erro. Com o erro se depara, se esbarra, se colide, e por isso mesmo se move de lugar.

Como descreve Ericson Pires em seu livro Cidade Ocupada, a experiência do erro uma possibilidade constante no exercício do nômade, "do carinho pela farsa, do duplo enquanto vetor real". Nesse sentido a figura do palhaço pratica o exercício do nômade, a medida em que ele se mantêm aberto a percorrer caminhos múltiplos, a deslocar-se. Sobre esse deslocamento, ele completa:

> O deslocamento é o devir-outro do nomadismo: é lá que o nômade se encontra a si mesmo como diferente. Será sua necessidade de se desterritorializar que vai constituir seu território. Perder o território, sabotar seu terreno, é perder-se a si mesmo é encontrar um outro no mesmo, é produzir processos de diferenciação num plano em que o indiferenciado se perpetra como único real possível: perder-se no/do território por necessidade, necessidade de ser se outro no mesmo, trair o mesmo (Pires, 2007 p.77).

3 Jacques Lecoq é quem insere o nariz vermelho na linguagem das máscaras, dando a ele o título de "menor máscara do mundo".

Essa talvez seja a primeira característica do palhaço, a de ser inicialmente uma criatura deslocada e por isso (e a partir disso) ser também tantas outras coisas. É como não pertencer a lugar nenhum e dado isso estar aberto a fazer de qualquer novo lugar um território inédito suscetível ao pertencimento. Como o nômade, o palhaço é aquele que vem de lugar algum com sentido a lugar nenhum, e todo lugar por onde passa nessa jornada é uma possibilidade de se fixar, e de partir. O palhaço é o próprio território vazio, e para experienciá-lo é preciso primeiramente estar à deriva.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LECOQ, Jacques. **Le Theatre Du Geste**. Paris: Ed. Bordas, 1987.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre Conhecimentos, Educações e Pós-Colonialismo**. PROPED/UERJ, 2015

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. De Sandra Regina G. De Souza, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

http://palhacossemfronteiras.org.br/

OLIVEIRA, Julia Silva Remor. **JUNTAS PARA EXISTIR: TEATRO COM MULHERES ENCARCERADAS**. PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; CAPES; Marina Henriques Coutinho; juliateatteri@gmai.com

RESUMO: O presente trabalho irá percorrer pelo contexto do super encarceramento de mulheres, em suma maioria mulheres negras, e minhas trajetórias na prática do teatro neste território. O recorte de gênero que comanda esta escrita parte da necessidade de jogar luz na dimensão de invisibilidade que marca as vivências destas mulheres restritas de liberdade. A perspectiva de gênero aqui está atrelada a visão de interseccionalidade (Kimberlé Crenshaw) e a concepção de que a questão racial estrutura e fundamenta todo o sistema punitivo. Neste trabalho busco investigar como a arte pode colocar-se como um dispositivo de fuga e investir no rompimento dos silêncios que abafam estas mulheres. Através da invocação de um espaço seguro para a exposição de urgências e ressignificações das suas existências. A metodologia aponta para a prática performática textual transversiva de Glória Anzaldúa, que se ocupa de sobrepor vetores de diferença, colocar os *entres* para construir deslocamento e expor de forma autocrítica, inclusive, os desequilíbrios históricos viabilizados pelos múltiplos níveis de exclusão que desembocam no sítio de refugo humano: os cárceres. É preciso salientar que esta escrita irá buscar um deslocamento racial implicando o questionamento da branquitude, como exercício de autocrítica no trabalho teatral nos cárceres que venho fazendo.

Palavras-chave: encarceramento; mulheres; teatro; interseccionalidade

ABSTRACT: The present work will cover the context of the super imprisonment of women, most of them black women, and my trajectories with theater in this territory. The gender cut that commands this writing stems from the need to throw light on the dimension of invisibility that marks the experiences of these women restricted to freedom. The gender perspective here is tied to the view of intersectionality (Kimberlé Crenshaw) and the conception that racial question structures and grounds the entire punitive system. In this work I seek to investigate how art can be used as an escape device and to invest in the disruption of the silences that stifle these women. By invoking a safe space for the presentation of emergencies and resignifications of their existences. The methodology points to the transversal textual performance of Glória Anzaldúa, which is concerned with superimposing vectors of difference, placing the entres to construct displacement and exposing in a self-critical way, including historical imbalances made possible by the multiple levels of exclusion that lead to the site of human refuse: the prisons. It is necessary to point out that this writing will seek a racial displacement implying the questioning of whiteness, as an exercise of self-criticism in the theatrical work in the jails that I have been doing.

Keywords: incarceration; women; theater; intersectionality

JUNTAS PARA EXISTIR:
TEATRO COM MULHERES ENCARCERADAS

Julia Silva Remor Oliveira

Nas minhas experiências[1] de teatro em contexto prisional, busco a linha de construir espaços de fuga, que são formulados a partir do cuidado de si. Que irá apresentar-se como o primeiro aspecto de desobediência, já que a punitividade focaliza justamente na degradação da humanidade dos sujeitos encarcerados. Sueli Carneiro[2] aponta o autocuidado como estratégia política e de sobrevivência das mulheres negras, assim disponho do desejo de fazer com que o teatro traga recursos para a construção de espaços de fuga a partir desta ideia do autocuidado. Pelo o que venho aprendendo nestes quatro anos em unidades prisionais a máxima de Audre Lorde mostra-se cada vez mais potente onde "o pessoal é político", e através do campo do afeto alcançamos ações transformadoras.

Portanto, um processo artístico com mulheres cujas doridas marcas são profundas e forjaram suas existências, requer estar com nossos ouvidos e olhos dispostos a ouvir e ler suas demandas, que se manifestam de diferentes formas. Para que possamos compreender os contextos que as desenham, respeitando as variadas camadas, profundidades e contornos das mulheres encarceradas, proponho uma análise interseccional, que considera raça, gênero, classe, sexualidade como linhas que tencionam e abatem as mulheres de modos distintos entre si.

Buscando quebrar com a miopia presente nos debates feministas embranquecidos, ao procurar o diálogo com a autoras do feminismo negro e do feminismo sob a perspectiva descolonial. Como Gloria Anzaldúa, que nos traz a ideia do *feminismo da diferença,* no qual estabelece que a questão de gênero unicamente não é capaz de dar conta da complexidade que envolve o "interior das mulheres", onde, portanto, a autora irá explorar as múltiplas diferenças *entre* as mulheres que parte do reconhecimento de que "o campo social está intersectado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero" (COSTA; ÁVILA, 2005, p. 692).

No caso em questão, onde o bisturi do patriarcado irá cortar a carne de mulheres ditas criminosas, Chernicharo (2014) afirma que ao cometer o delito as mulheres violam os atributos de docilidade e privacidade que as deveria caracterizar dentro da lógica patriarcal. Assim

1 Situo aqui minhas experiências que iniciaram em 2014 no Presídio Regional de Tijucas, que será aprofundado a frente, mas que marcou minha trajetória
E depois

2 Vide

a punição feminina atravessa o campo da lei formalmente instaurada e o campo da moral colonialista e patriarcal, compondo uma espécie de dupla contravenção: do aspecto judicial e moral.

Sob este aspecto as leis masculinas aplicam suas punições de acordo com seus critérios e julgam os corpos femininos[3] pelo olhar que Dina Alves (2012) aponta, de "colonialidade da justiça", onde a engrenagem da justiça aplicada por homens brancos submete penas mais severas para mulheres do que para homens, dependendo da tipificação do crime.

Agora tratando-se do contexto prisional em si, uma característica em comum que percebo nas unidades femininas, cuja resposta para as experiências de perda onde tudo e todos são tirados delas, é a formação de elos entre as mulheres, sem cair no risco de romantizar, pois as disputas e rivalidades fazem parte do cotidiano prisional. Porém, há uma dimensão muito concreta do "nós por nós" como estratégia de aplacar a solidão. Que segundo Cunha há um "sistema social prisional" que estabelece a formação de pseudo-famílias que servem de mecanismo de suporte emocional para estas mulheres (CUNHA, 1994).

Chegamos com isto no campo acerca da responsabilidade da arte que se insere no espaço prisional. É preciso compreender que os processos artísticos com estas mulheres – para se darem na via da horizontalidade – necessitam considerar a dimensão de invisibilização das suas existências. Uma vez que as suas identidades, após serem encarceradas, são moldadas a partir de experiências de abandono e solidão que são marcadamente sublimados em suas subjetividades.

Retomo a ideia de que através do campo do afeto, que o teatro pode construir, podemos invocar transformações. Na tentativa, que muitas vezes falha, de acrescentar outros repertórios de corpo nesse espaço dedicado à punição e construir gradualmente meios seguros para que elas se sintam.

Nesta trajetória que venho realizando com a prática teatral no cárcere encontro a carência de metodologias teatrais, que alimentem especificamente este campo de trabalho. Uma vez que as clássicas referências ocidentais como Viola Spolin e Jean-Pierre Ryngaert sequer mencionam o ensino do teatro em espaços de privação de liberdade, por mais que ocorram práticas artísticas em prisões pelo mundo todo há mais de 20 anos, há esta lacuna entre estes renomados autores.

Deste modo, instaurar um ambiente seguro de criação, imaginação e expressão das urgências apresenta o primeiro paradoxo, fazer tudo isso se dar em meio a coreografia opressiva da prisão. Em seguida, há o desafio de elaborar estratégias de traduzir jogos teatrais e metodologias de ensino do teatro que ignoram a realidade inóspita da prisão. Portanto, buscar brechas de fuga da lógica disciplinadora e docilizadora empregada pelo cárcere é uma tentativa pioneira de instaurar coreografias de desobediência.

3 A alarmante desproporcionalidade do encarceramento de mulheres negras para mulheres brancas, como mostra os dados do Infopen de 2014 onde 61% das mulheres restritas de liberdade são negras

REFERÊNCIAS

ALVES, Enedina do Amparo. **Rés negras, judiciário branco: uma análise da interseccionalidade de gênero, raça e classe na produção da punição em uma prisão paulistana**. São Paulo: PUC, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.** San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

CHERNICHARO, Luciana Peluzio. **Sobre Mulheres e Prisões: seletividade de gênero e Crime de Tráfico de Drogas no Brasil.** Dissertação UFND/UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

COSTA, Cláudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença"** In Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005.

CUNHA, Manuela P. da. **Malhas que a reclusão tece: questões de identidade numa prisão feminina**. In: Cadernos do Centro de Estudos Judiciários, Lisboa, 1994.

LORDE, Audre. **Sister outsider essays and speeches by Audre Lorde**. California: The Crossing Press, 1980

RAMOS, Luciana de Souza. **Por amor ou pela dor? Um olhar feminista sobre o encarceramento de mulheres por tráfico de drogas.** Brasília/DF: UNB, 2012.

ANATÓLIO, Danielle. **CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS**. PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; CAPES; Laura Erber; e-mail: juliateatteri@gmai.com

RESUMO: Os signos normativos e normalizadores pautados em valores estéticos e artísticos hegemônicos, herdeiros de uma mentalidade e cultura coloniais, coíbe o corpo negro feminino à medida que este não se adequa na narrativa da arte brancocêntrica e patriarcal. Os estereótipos herdados da colonização afetam profundamente a mulher negra, resultando em dominação e coerção corpórea. Esta pesquisa analisa o espetáculo *Lótus* de Danielle Anatólio e as performances *Bombril e Vem pra Ser Infeliz..!* de Priscila Rezende. Nas três obras o corpo é utilizado como vetor com a intenção de produzir um novo olhar e sentido para o mesmo. A pesquisa aponta para a necessidade de ressignificar cenicamente a corporeidade negra feminina e discutir o protagonismo de mulheres negras no tecer artístico da cena contemporânea. Trata sobre a experimentação de uma estética afrodiaspórica que utiliza os elementos da performance negra enquanto constituintes de criação artística. É objetivo deste trabalho analisar e visibilizar a arte produzida por mulheres negras na atualidade e dimensionar a relevante contribuição destas para a história oficial da arte brasileira que pouco valorizada e/ou credibiliza as criações protagonizadas por artistas negras.

Palavras-Chave: Mulheres Negras; Performances Negras; Corpo Negro Feminino

ABSTRACT: Normative and normalizing signs based on hegemonic aesthetic and artistic values, heirs of a colonial mentality and culture, restrain the female black body as it does not fit into the narrative of patriarchal and brancocentric art. The inherited stereotypes of colonization profoundly affect the black woman, resulting in domination and bodily coercion. This research analyzes the spectacle Lotus of Danielle Anatolia and the performances Bombril and Comes to Be Unhappy ..! scored by Priscila Rezende. In the three works the body is used as a vector with the intention of producing a new look and direction for it. The research points to the need to resignify the female black corporeality and to discuss the protagonism of black women in the artistic weaving of the contemporary scene. It deals with the experimentation of an Afro-Diasporic aesthetic that uses the elements of the black performance as constituents of artistic creation. It is the objective of this work to visualize the art produced by black women in the present and to dimension the relevant contribution of these to the official history of Brazilian art that little valued and / or credible the creations carried out by black artists.

Keywords: Black Women; Black Performances; Black Female Body

CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS

Danielle Anatólio

A presente pesquisa tem por objetivo analisar as representações do corpo negro feminino em duas performances de Priscila Rezende, *Bombril(2010)* e *Vem pra Ser Infeliz..!(2017)* e o monólogo *Lótus(2016)* de minha autoria. Nos últimos anos tem crescido o número de obras artísticas feitas por e sobre mulheres, quase sempre trazendo à cena uma perspectiva crítica que aborda a desigualdade de gênero, questões femininas e feministas, violência e hipersexualização do corpo feminino. Neste trabalho, proponho analisar a arte realizada por mulheres negras, considerando que a arte tem sido um dispositivo fundamental para essas artistas que a utiliza também como recurso para articularem seu lugar de mulher no mundo e de pessoa negra na sociedade, ou seja, uma crítica que inclui as dimensões de gênero e raça. A escolha deste objeto de estudo é sem dúvida motivada por minha experiência como atriz e performer negra, mas especialmente, pela insatisfação de mulheres negras a respeito do olhar que é empregado sobre seus corpos; usos, abusos e empoderamento. Enquanto atriz, não escapei de situações em que fui associada a personagens de forte apelo sexual, estigma ao qual a dramaturgia nacional enquadrou a mulher negra, como é o caso das personagens *Chica da Silva*; *Preta* de *Taís Araújo*, na novela *Da Cor do Pecado*; a personagem *Bebel*, a fogosa "mulata de catiguria" de *Camila Pitanga*, em *Paraíso Tropical* e a série de *Miguel Falabella, Sexo & as Negas* (exibida na Rede Globo, 2014). Esses são apenas alguns dos exemplos existentes dentro de uma gama de personagens de novelas históricas, romances e filmes nos quais mulheres negras representaram personagens estigmatizados e em funções profissionais subalternizadas: mucama, cozinheira, empregadas e faxineiras domésticas, profissionais do sexo, etc. É preciso mencionar também os estereótipos oriundos do carnaval, como foi o caso das *Mulatas Sargentelli* e *Mulatas Globeleza*[1], dançarinas que sempre tiveram seus corpos hipersexualizados, reforçando a imagem da mulher negra, disponível, acessível, "quente e boa de cama".

No Brasil, o(a) artista negro(a) sempre enfrentou muitos desafios para legitimação de suas criações artísticas, o que é feito pelo negro é definido muitas das vezes unicamente como militância. A historiografia teatral brasileira é embasada em obras pautadas pelo teatro

1 Mulatas Globeleza e Mulatas Sargentelli são mulheres que executam a performance do samba durante o carnaval. No caso das primeiras são contratadas anualmente pela Rede Globo de Televisão, já as Mulatas Sargentelli foram mulheres contratadas por Oswaldo Sargentelli, radialista e produtor, para realização de shows em casa noturnas do Rio de Janeiro durante os anos 80. https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml

grego que reverencia e centraliza a cultura e arte europeias como referência dominante. Não é comum, por exemplo, obras de destaque em que o negro seja autor e/ou protagonista de uma história que positiva sua imagem. Portar um corpo negro, carregar uma história negra, fazer parte da herança africana e trazer para cena este legado, já é condição mínima para que uma pessoa negra não seja considerada suficientemente artista. Logo, o trabalho produzido por mentes e corpos negros não passará pelo crivo da credibilização artística da história oficial.
No Brasil, o primeiro grupo de arte negra, surgiu em 1944 - Teatro Experimental do Negro - TEN, com finalidade de trazer à cena atores e atrizes negros(as) e de problematizar a ausência destes nos palcos e na dramaturgia teatral. Tendo como principal idealizador, Abdias do Nascimento, o TEN levou aos palcos peças referentes à cultura africana e afro-brasileira enfatizando questões ligadas a discriminação racial.



Espetáculo LÓTUS – Danielle Anatólio Foto: Lissandra Pedreira – Salvador – 2016

Até a década de 40 o negro quase sempre foi retratado de forma caricatural ou com estereótipos oriundos da época da escravidão, mesmo com a existência da Cia. Negra de Revista. Com o surgimento do TEN, tem-se uma nova linguagem em cena, além de atores e atrizes negros protagonistas, o teatro proposto por Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Ruth de Souza e outros nomes que hoje são referências, criticou o preconceito racial e trouxe em sua dramaturgia textos africanos que fizeram referência, por exemplo, aos orixás e a ancestralidade africana. O TEN "implicou uma leitura das crenças e dos símbolos afro-brasileiros como constituintes da cultura nacional". (MARTINS, 1995).

Se esses grupos contribuíram para enegrecer a arte brasileira no século XX é preciso considerar que a emergência do atual século é a legitimação do discurso negro feminino e a busca por espaço e visibilidade da mulher negra artista.

Nesse sentido, nos deparamos com o desafio da discussão sobre o corpo em cena determinado não só por questões de raça, mas também de gênero. Não basta apenas o negro ocupar o palco com sua negritude, é preciso considerar as demandas relativas à arte feita pelas mulheres negras e estas são diversas dentro desta categoria. Por isso, o surgimento de performances negras femininas, teatro lésbico, teatro feminino, teatro de mulheres.

Artistas negras cada vez mais tem trazido para cena questões singulares que perpassam pelo universo das mulheres negras, muitos são os trabalhos sobre corpo, feminicídio e violência de gênero. O surgimento de novas performances na última década demonstra não só a necessidade dessas mulheres utilizarem a arte como dispositivo para falarem de si, mas também mostra a articulação que as mesmas estabelecem no sentido de demarcar espaço no campo artístico. Podemos destacar como exemplo o *Fórum Obirín - Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista* – de curadoria da atriz e performer *Laís Machado*, ocorrido em Salvador, entre Maio e Julho de 2018 e o *CORPAS - Encontro de Performances de Mulheres Negras,* cuja curadoria foi feita por mim em parceria com as artistas *Mariana Maia, Simone Ricco e Laís Castro,* ocorrido no Rio de Janeiro, em Julho do mesmo ano.



Performance BOMRBIL – Priscila Rezende Foto: Guto Muniz, Belo Horizonte, 2011

Os dois eventos tiveram como principal finalidade fortalecer a rede de mulheres artistas e visibilizar a arte que estas produzem. Além desses dois Fóruns, é preciso ressaltar outras artistas que vem se destacando na cena e na performance negra contemporânea: Rosana Paulino/SP, Charlene Bicalho/ES, Renata Felinto/SP, Rubiane Maia, Tatiana Rosa, Laura Monteiro, Mariana Maia/RJ, Priscila Rezende/MG, Michelle Mattiuzzi/SP, Djamila Almeida, Mônica Santana/BA, Tatiana Henriques/RJ, Laís Machado/BA, Taís Apolinário, Jaqueline Elesbão/BA entre outras. Como curadora do já citado *CORPAS* e oriunda do grupo belo horizontino *Teatro Negro e Atitude*, tenho trabalhado no sentido teórico e prático com os estudos sobre arte negra brasileira de forma crítica-criativa, esses estudos perpassam pela necessidade do enegrecimento dos palcos e espaços artísticos, mas, sobretudo pela necessidade de abertura, visibilidade e espaço às questões da mulher negra artista. Neste sentido, realizei, em 2016, o monólogo *Lótus* cujo foco foi a representação do corpo negro feminino nas relações afetivo-amorosas nas quais geralmente a mulher negra encontra-se sob estado de solidão e preterimento diante às mulheres brancas, além de trazer uma provocação sobre o corpo (mais especificamente sobre a bunda) da mulher negra. *Lótus* é um espetáculo que tem como ponto de partida a linguagem poética negra feminina, em cena apresento o universo de mulheres negras que trazem em suas afetividades histórias invisibilizadas pelo imaginário social. A peça trata de amor, superação beleza e vida, isto dentro de um contexto em que está inserida a mulher negra contemporânea.

Nesta pesquisa proponho o aprofundamento da discussão sobre o corpo da mulher negra com a intenção de trazer subsídios significativos para a destituição do estigma em que a mesma está inserida, para a ampliação do repertório teórico-crítico-criativo, bem como para positivação da imagem/corpo/cabelo da mulher negra na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. Fêmea fênix. In: **Maria Mulher** – Informativo, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005

FALCÃO, I. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arteeducação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

GOMES, Tiago de Melo. "Como eles se divertem" (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos de 1920. 2003, 422 Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras.** Estudos feministas, Florianopolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo : estudo das perfomances brasileiras**. Rio de Janeiro : Garamond, 2011.

MARTINS, Leda. **Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995

NOGUEIRA, Izildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. São Paulo: USP, 1998. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia USP.

OSTHOFF, Simone. **De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil**. ARS (São Paulo) [online]. 2010, vol.8, n.15

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917 - 1933**. *Rio* de *Janeiro:*Jorge *Zahar* Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SCHECHNER, Richard. 2002. O que é performance?; In: **Performance studies:** An introduccion; Second Edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SILVA, Alissan Maria da. **SAIAS DE AXÉ: PERFORMANCE DE GIROS E SABERES**; PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Zeca Ligiéro; alissan.ms@gmail.com

RESUMO: O trabalho apresenta a atualidade do percurso do estudo de doutoramento, no qual se propõe um estudo analítico da performance das saias de axé, elemento marcadamente feminino em expressões culturais afro-brasileiras de motrizes africanas. Acreditando que habitar o território da pesquisa pode permitir acesso engajado à experiência investigada, a pesquisa se percebe na tessitura de reflexões acerca do lugar de intersecções entre a pesquisa e a sujeito pesquisadora, pois tendo sido escolhida pelas divindades como uma mãe do segredo – deixar de ser abyián para ser iyàwó – essa saia também se faz quem as fala. Nesta perspectiva se procura entender porque este elemento é tão importante para estas performances culturais, ultrapassando a esfera de um mero adorno ou enfeite para as mulheres que utilizam. Em linhas gerais, a performance das saias de axé, em seus movimentos circulares, revela uma rede de memórias e saberes construídos na esfera do seu relacionamento com a ancestralidade, impulsionando assim o desejo e a necessidade de investigação deste importante signo como disparador de saberes tradicionais afro-brasileiros que estão nas mãos de mulheres.

Palavras-Chave: Performance; candomblé; axé; saias.

ABSTRACT: The present work presents the actuality of the doctoral study, in which an analysis of the performance of axé skirts, a strongly feminine element in afrobrazilian cultural expressions of african motrizes, is proposed. Believing that inhabiting the research territory can allow engaged access to the investigated experience, the research is perceived in the tessitura of reflections about the place of intersections between the research and the researcher, for having been chosen by the deities as a mother of the secret - to be not abyián anymore to be iyàwó - this skirt is also who is speaking about it. In this perspective, it's tried to understand why this element is so important for these cultural performances, surpassing the sphere of a mere adornment for the women who use. In general, the axé skirt performance, in its circular movements, reveals a network of memories and knowledge built in the sphere of its relationship with ancestry, thus boosting the desire and the need to research this important sign as a trigger for traditional knowledge afrobrazilians who are in the hands of women.

Keywords: Performance; Candomblé; Axé; Skirts.

SAIAS DE AXÉ: PERFORMANCE DE GIROS E SABERES

Alissan Maria da Silva

> [...] Foi Iemanjá quem trouxe a solução. Ela guardara sob as saias alguns raios de Sol. Ela projetou sobre a Terra os raios que guardara e mandou que o Sol fosse descansar, para depois brilhar de novo. [...] Assim, graças a Iemanjá, o Sol pode dormir. À noite, as estrelas velam por seu sono, até que a madrugada traga outro dia. (PRANDI, 2001, 391)

Na convivência com diversas performances brasileiras de motrizes (LIGIÉRO, 2011) africanas, não será difícil perceber a presença da saia rodada como elemento marcante na caracterização de suas participantes mulheres. Sejam elas floridas, coloridas, estampadas ou lisas, de chita, seda ou richelieu, simples ou enfeitadas, ultrapassam a esfera de um mero adorno ou enfeite. A estrutura circular da saia, o girar em sentido anti-horário das rodas e em torno do próprio eixo do corpo como elemento coreográfico são recorrentes na maioria dessas performances. Este trabalho pretende compartilhar a proposta de estudo de doutoramento, que vem sendo realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UNIRIO), cujo foco central é entender porque este elemento – saia - é tão importante para estas performances culturais, extrapolando o sentido de um figurino para quem as utiliza, e investigar a possibilidade de compreender a saia como alegoria de uma cosmovisão ancestral, mantendo o equilíbrio e restaurando a tradição.

Sabemos que a partir do advento da diáspora, o dito Novo Mundo é afetado por diferentes saberes de diferentes sociedades africanas, específicas e distintas entre si, mas segundo OLIVEIRA (2003), pensando em termos de forma cultural, podemos dizer que há uma unidade entre elas:

> Há aspectos da história da África que devem ser levados em conta. Primeiro: há o engano de que os negros africanos trazidos para o Brasil eram todos iguais; ou, segundo: que os negros africanos, de diferentes etnias, não tinham nada em comum. É preciso manter uma posição equilibrada que conjuga estas duas posições. Do ponto de vista da Antropologia Cultural é evidente que as etnias são distintas entre si. Ressalta-se, aqui, a diversidade cultural africana. Já do ponto de vista dos Valores Civilizatórios, pensado em termos de forma cultural, há uma unidade entre elas. (OLIVEIRA, 2003, 77).

Sendo assim, esta pesquisa propõe um estudo analítico sobre a performance das saias

de axé, elemento marcadamente feminino em expressões culturais brasileiras de motrizes africanas, concentrando-se no Candomblé. A escolha deve-se não apenas pela importância política desta prática cultural e religiosa no que se refere a resistências e re-existências, a construções e re-construções de africanos e seus descendentes, mas também pela atualização de cosmovisões africanas no Brasil nos diálogos interculturais inerentes às relações aqui travadas, e a possibilidade de vivência das mesmas por seus e suas praticantes, entendendo que eu – a pesquisadora proponente do estudo – sou uma delas.

O que tratamos aqui por saias de axé são, portanto, aquelas utilizadas por mulheres no espaço-tempo das tradições de seus terreiros, nos quais exercem seus papéis e funções – suas performances – no cotidiano e na liturgia da tradição. Estas saias estão hoje circunscritas em determinados espaços de tradição e seus procedimentos e práticas: O que pode significar uma mulher de saia numa casa de candomblé, por exemplo, mesmo que não esteja dançando? As saias são iguais para todas? O que sinalizam possíveis distinções? Por que a saia é rodada? Que saberes e/ou códigos são (re)construídos em torno/ a partir da forma circular destas saias? E da tradição de trajá-las: remontam heranças culturais? Podemos falar de diálogos interculturais? E ao dançar movimentos giratórios, em sentido anti-horário, em torno do próprio eixo corporal? E quando a roda é que gira pelo deslocamento dos adeptos no sentido anti-horário? Por que, por exemplo, mesmo os homens (que a priori não utilizam saias) que incorporam as deidades são denominados rodantes – termo que remete a circularidade? Estas são algumas das questões que instigam esta pesquisa: O que as saias de axé dessas mulheres – e o ato performático de vesti-las – revelam sobre o processo de construções e reconstruções de saberes e pertencimentos.

Em suma, a pesquisa consiste em analisar um importante elemento, código, signo feminino constituinte desta manifestação: as saias de axé na relação com os corpos daquelas que as trajam. Não tão somente pelo papel que exercem dentro do ritual, mas pelo que é capaz de revelar através desta densa e intensa rede de relações. O que faz também da saia que gira, a partir de um corpo rodante, um ato político que presentifica histórias, memórias, identidades, diálogos interculturais, saberes e existências.

Embora o estudo não pretenda analisar coreografias, mas sim entender se é possível eleger a saia a condição de alegoria – uma imagem alegórica em movimento – faz-se necessário, todavia, também pensá-la a partir do corpo que a veste e que fala sobre ela. E esses "movimentos" serão entrelaçados aos discursos e significações que estas mulheres despendem em direção às suas saias e suas relações para com elas. Para tal, se propõe pretende integrar a pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo (observação de comportamentos, ações e movimentos de mulheres do/no Candomblé na relação com suas saias de axé, realização de entrevistas e/ou coleta de depoimentos destas mulheres), não se furtando também a possibilidade de diálogo com iconografias (imagens em diferentes suportes), já que a materialidade da saia assim permite. O

desafio desse caminho é se colocar no compromisso da busca de uma não hierarquização entre os saberes acadêmicos e tradicionais, buscando um diálogo que colabore para uma perspectiva ecológica dos saberes.

> Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas do conhecimento além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios para validá-lo (SANTOS 2010, 54).

Nessa perspectiva, a aliança que se almeja com o campo dos Estudos da Performance, também como lente metodológica, está no caráter interdisciplinar inerente ao seu modo de olhar para o fenômeno, bem como na possibilidade de analisar o fenômeno da produção em si, e não somente a partir de obras de arte, textos, depoimentos, informações decorrentes do fenômeno (MONTEIRO, 2010). A performance traz consigo uma metodologia que coloca o sentido da confrontação direta do vivido oferecendo um vasto campo de investigação. Seu modo de olhar possibilita que sejam analisados não apenas textos, imagens e informações decorrentes do fenômeno em questão – neste caso a imagem alegórica de uma saia de axé em movimento – mas, também o próprio fenômeno não apenas como registro, documentação ou ilustração, mas como o próprio constructo a ser analisado. Dessa maneira abre a possibilidade para que o caminho da pesquisa se construa na relação com o próprio objeto e delineie caminhos investigativos que atendam tanto ao seu caráter vivencial, bem como a busca por uma perspectiva afrocentrada, visto que o foco interdisciplinar da performance rejeita alguns dos aspectos limitadores etnocêntricos herdados do teatro tradicional, permitindo que realizemos nossas pesquisas em formas expressivas que extrapolam os limites de gêneros de performances europeus.

> A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, 73).

Em virtude disso, estão as complexidades do momento atual da pesquisa, pois a mesma

desenha as linhas de sua própria encruzilhada, na relação sujeito pesquisadora e objeto, cartografando caminhos que sejam coerentes à busca de uma perspectiva afrocentrada para articulação de um material bibliográfico coerente ao material vivo, expressivo e movente no chão do terreiro onde esta saia circula e circunda.

Acreditando que habitar o território da pesquisa pode permitir acesso engajado à experiência investigada (ALVAREZ e PASSOS, 2015), a pesquisa se percebe atualmente na tessitura de reflexões acerca do lugar de intersecções entre a pesquisa e a sujeito pesquisadora, pois tendo sido escolhida pelas divindades como uma mãe do segredo – deixar de ser abyián para ser iyàwó - essa saia também se faz quem as fala, pois tendo sido escolhida pelas divindades como uma mãe do segredo, essa saia também sou eu. Dessa maneira, a investigação se pauta na consideração de que a performance das saias de axé revela, em seus movimentos circulares, uma rede espiralar (MARTINS, 2002) de memórias e saberes construídos na esfera do seu relacionamento com a ancestralidade.

Entende-se, portanto, que nessas saias estão pressupostos diálogos interculturais encruzilhados e que a maneira como são usadas no interior da tradição do axé muito diz sobre a cosmovisão destes povos. Situando assim, a saia de uma mulher de candomblé para além das noções de figurino, sem deixar de atender a evolução da performance do corpo que dança. A saia é a forma pela qual se "é" mulher em um terreiro de candomblé.

Há uma circulação de valores culturais africanos disseminados pela diáspora que se refletem intensamente na experiência cognitiva dos corpos afrodescendentes. Há nestas experiências, elementos que desmontam as tentativas seculares de negar e minar a gama de produções e conhecimentos dos povos africanos nas Américas, e ao contrário, apresentam a possibilidade de afirmar elos identitários a partir de inúmeras criações e recriações em diferentes espaços-tempos. Neste aspecto, as saias de axé podem se apresentar como importantes referências destas experiências – elemento simbólico dessas criações e recriações em constante movimento configuradas pelo Candomblé - entendendo que na diáspora, ou nas várias diásporas dos povos das Áfricas nas Américas, as identidades se tornam múltiplas junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica (HALL, 2003).

Espera-se encontrar ecos que colaborem para a investigação da hipótese que se apresenta como seu mote central: a de que o giro anti-horário realizado em torno do próprio eixo corporal no centro da roda, tão presente nas performances afrobrasileiras, torna a saia rodada prolongamento do próprio corpo e extensão do movimento. Fazendo da saia– uma imagem em movimento, mesmo quando não gira literalmente - uma possível alegoria de uma cosmovisão ancestral, mantendo o equilíbrio e restaurando a tradição. Assim, a imagem cênico-poética do espetáculo destacada anteriormente funciona aqui como simbólica de uma gama de saberes que se enredam na relação de mulheres- detentoras de saberes afrobrasileiros - com suas saias de axé. Afinal, assim como nos mostra PRANDI (2001), no recorte da mitologia de

Iemanjá que abre este trabalho, o equilíbrio sol-lua, noite-dia é alcançado graças ao poder e sabedoria das saias desta divindade feminina.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **Pensando a Diáspora:** Reflexões sobre a Terra no Exterior. In: Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.

ESCOSSIA, KASTRUP & PASSOS, Liliana, Virginia e Eduardo. **Pista do Método da Cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** 1ª ed., Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI e ARBEX, Graciela e Marcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras:** errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas/Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

MONTEIRO, Ausonia Bernardes. Considerações sobre as Lentes Afroamericanas: A Performance do Palhaço da Folia. In: ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, mar., 2010, São Paulo. **Anais Eletrônicos.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/ausonia_bernardes_monteiro>. Acesso em: 09 jul.2011.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão Africana no Brasil:** Elementos da Filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B.S. & MENESES, M.P. (org). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010, cap.1, p. 23-72.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O Percevejo Revista de Teatro Crítica e Estética** do Programa de Pós Graduação em Teatro -UNIRIO. Rio de Janeiro: PPGT-UNIRIO, v.12, n.11, p. 25-50, 2003.

VOGEL, MELLO & BARROS, Arno, Marco Antonio da Silva e José Flavio Pessoa. **A Galinha D'Angola:** Iniciação e Identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

GOULART, Nathalia Cesar. **TEATRO POPULAR: ANÁLISE DE UMA PRÁTICA NO CURSO NORMAL**. PPGEAC UNIRIO; Mestrado Profissional; Liliane Mundim; natgoulart@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho analisa a prática do teatro popular vivenciada com os alunos do 1º ano do curso normal, do colégio estadual Arruda Negreiro, em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, através do processo de montagem do Pastoril, tendo em vista a necessidade de abordar o currículo mínimo da cultura popular e o ensino do teatro visando à formação de futuros professores. Nele, pretende-se analisar a criação colaborativa através dos jogos dramáticos e teatrais.

Palavras-chave: Jogo Dramático; Jogo Teatral; Processo Colaborativo.

ABSTRACT: This work analyzes the practice of popular theater experienced with the students of the 1st year of the normal course, from Arruda Negreiro State College in Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, through the Pastoril assembly process, considering the need to approach the curriculum minimum of popular culture and the teaching of theater aimed at training future teachers. In it, we intend to analyze the collaborative creation through the dramatic and theatrical games.

Keywords: Dramatic Play; Theatre Game; Collaborative Process.

TEATRO POPULAR: ANÁLISE DE UMA PRÁTICA NO CURSO NORMAL

Nathalia Cesar Goulart

O POPULAR EM JOGO

A prática do teatro popular foi realizada no colégio estadual Arruda Negreiro, localizado na cidade de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, com alunos do primeiro ano do ensino médio do curso normal. O curso tem como propostas fornecer aos alunos a primeira formação profissional para exercerem a função de professores da Educação Infantil e dos anos iniciais do Ensino Fundamental e o ensino propedêutico que os prepare para prestar exames de vestibulares, a fim de darem continuidade aos estudos em nível superior.

Na referida escola, lecionamos a disciplina artes, na qual, segundo o currículo mínimo dessa modalidade de ensino, faz-se necessária a construção de estratégias de ensino que levem os alunos a desenvolverem competências e habilidades, a se apropriarem de conceitos e a tomarem consciência das próprias atitudes, tornando-se, desse modo, imprescindível a adoção de princípios como os de "reflexão na ação" e "reflexão sobre a ação" no campo da arte. Para isso, docentes e alunos devem refletir continuamente sobre os resultados obtidos a partir de cada atividade vivenciada, com o objetivo de alcançarem plenamente a potência das diversas linguagens artísticas.

Abordar o teatro nesse contexto educativo foi um desafio. Tivemos que apresentar uma reflexão crítica sobre as práticas pedagógicas da disciplina, uma vez que o Curso Normal tem como principal atribuição preparar o professor do primeiro segmento do Ensino Fundamental, exercitando a prática, a expressão corporal, a imaginação, o autoconhecimento, a consciência crítica e política, a cidadania e a motivação interativa a partir do tema "Fundamentos e Matrizes da Arte", considerando-se, no nosso contexto, a cultura popular e suas manifestações no teatro.

Na busca de uma tradição oral e no estudo de intercâmbios entre as culturas, encontramos na região do Crato, no Ceará, a festa popular do Pastoril, que tem como característica a narração dramatizada da história do nascimento do menino Jesus. Nela, apresentam-se dois cordões de pastoras, que são, por sua vez, divididos nas cores azul e vermelha (ou encarnada). Os personagens da Mestra e Contramestra ficam à frente de cada cordão, intermediado pela Diana, que participa dos dois cordões. Essa particularidade de Diana pode ser observada no seu figurino, no qual há a mistura das duas cores.

Conhecido como dança dramática ou teatro popular, o Pastoril apresenta a dramaturgia ligada à religiosidade, contendo também um caráter profano. Os personagens que compõem o festejo são José, Maria, o Anjo Gabriel, os Reis Magos, misturando-se à ludicidade de outros personagens que aparecem para celebrar o nascimento de Jesus, como a Estrela, a Borboleta, as Floristas e as Ciganas, estas são representadas com algumas adaptações de pastoris como o agente causador de conflitos entre os cordões por não terem sido convidadas a participar da festa.

Esse teatro popular, realizado para as massas e aberto a todos, foi utilizado como meio de propagação da doutrina cristã, que se dissipou pelo território brasileiro a partir da colonização portuguesa. Apresenta elementos do teatro medieval e da Commedia Dell´Arte, havendo também o hibridismo de linguagens do teatro, da dança e do canto, nas entoações das cantigas de adoração ao nascimento do menino Jesus.

A partir de tais referências tem-se como proposta a utilização do Pastoril como prática de ensino do teatro popular na sala de aula, transportando assim para a realidade da modalidade do curso normal o processo de ensino-aprendizado, desenvolvendo assim aulas temáticas partindo de manifestações populares que priorizaram a reflexão sobre a identidade cultural presente na cidade de Nova Iguaçu, e no contexto dos alunos através de Jogos Dramáticos, na acepção francesa do *jeu dramatique,* influenciado por Léon Chancerel e sistematizado por Jean Pierre Ryngaert e dos Jogos Teatrais, baseados nas concepções de Viola Spolin, bem como o estudo da relação da cena com texto de acordo com a improvisação, criando um roteiro coletivo de ação que resultou em uma releitura do Pastoril.

Metodologicamente, o desdobramento das aulas seguiu quatro etapas. Na primeira, realizada no primeiro bimestre de 2017, houve a contextualização do teatro na educação. Partindo da proposta de formação do professor da qual o curso normal se destina, apresentamos a introdução da história do teatro no Brasil através da catequese e a compreensão dos elementos da linguagem teatral a partir dessa temática. Nesse momento, valemo-nos do conceito de "jogo dramático" (*jeu dramatique*), que, segundo Pupo (2005) é uma modalidade lúdica com intenção pedagógica, que utiliza a improvisação com regras partindo de temas, enredos, elementos da relação do corpo com o espaço, música, imagens, objetos, poemas ou palavras, utilizado também como uma forma de buscar a relação entre trabalho em grupo e a expressão pessoal dos participantes.

Nas improvisações realizadas com o grupo de alunos, observamos diagnosticamente que foi instaurado um ambiente favorável e integrador, no qual foi explorado jogos com a indução de deslocamento do corpo pelo espaço através de jogos populares, resgatando a percepção sensorial e consciência corporal do fazer popular, além do resgate do caráter formador do teatro na troca entre quem assiste e quem faz a cena (DESGRANGES, 2006).

Na segunda etapa, realizada no segundo bimestre, houve a compreensão das características da cultura popular na correlação com a linguagem teatral. Nesse momento foram utilizados os jogos propostos por Viola Spolin, visto que estabelecem um sistema que oferece com clareza

as bases da ação dramática de espaço, tempo, personagem e ação, partindo das perguntas "o que?", "onde?" e "quem?". Utilizou-se também o direcionamento do foco para onde o jogador fixa sua atenção, a instrução (retomada do foco pelo orientador) bem como a avaliação (efetuada pela plateia na troca com o grupo), e a fiscalização da ação, ou seja, o ato de mostrar as imagens e não contar, características analisadas por Viola (2012). Nessa etapa observamos os ditados populares como exemplo da utilização do tema norteador, partindo do conhecimento e das referências dos alunos de sentenças que fazem parte domínio público tal como "filho de peixe, peixinho é", relembrando assim, o conhecimento da tradição e dos ensinamentos embutidos que passam de geração em geração. Jogos com o foco no "que" marcados pela ação improvisada, foram mais utilizados nesse momento.

Já na terceira etapa, ocorrida no terceiro bimestre, os alunos se aproximaram da expressão dramática ao criarem uma releitura das cenas a partir do tema norteador do Pastoril, que é conhecido como dança dramática ou teatro popular. Essa fase teve como proposta a composição de uma obra a partir da releitura dos conceitos de identidade e de manifestação popular dos alunos. O grupo sugeriu que houvesse a divisão de papeis em subgrupos de acordo com as suas identificações no evento teatral. Uma parte dos alunos se dividiu em encenadores, responsáveis por representar as personagens, e outra em dramaturgos, que fizeram a adaptação da história na escrita coletiva das cenas a partir dos improvisos dos jogos, proporcionando o fortalecimento da sala na composição de roteiro de ação da dramatização do Pastoril.

A última etapa, no quarto bimestre, com o roteiro de improvisação articulado em torno do tema central do Pastoril, favorecendo um diálogo entre o texto e a cena e fazendo uma correlação da narrativa com a realidade dos alunos, que, aos poucos, começaram a criar uma ação permeada de características do seu cotidiano. A culminância dessa etapa foi a apresentação pública realizada na escola, em um evento intitulado Semana Literária organizado pela agente de leitura. Pelo fato das cenas terem sido construídas no decorrer das aulas através de jogos baseados na história do Pastoril e na oralidade da cultura dos alunos, esse momento final pareceu um ensaio aberto. A segurança do grupo em cena foi surpreendente, seja no domínio das ações como nas improvisações.

O entusiasmo dos alunos envolveu a plateia, deixando-os felizes com o resultado e mostraram-se envolvidos com o projeto, pois segundo relatos da turma foram eles "quem fizeram". Reforçamos a provocação da reflexão sobre o processo criativo colaborativo de composição e o ensino desse conhecimento para seus futuros alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo, notamos grande disponibilidade dos alunos para o jogo e para a improvisação, principalmente na liberdade de manipulação da linguagem do teatro adquirida durante os encontros, observando, inclusive, o fortalecimento da relação de grupo, e repassamos

a importância da construção democrática da cena, do trabalho autoral e da criatividade empregada no projeto, destacando a ação de brincar na reinvenção do Pastoril desenvolvendo uma possibilidade metodológica de ensino do teatro popular.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro:** Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura, 5° edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino de Teatro**. São Paulo: Papirus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**, 5° edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula:** um manual para o professor. Tradução Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PUPO, Maria Lucia. Para Desembaraçar os Fios**. Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul, 30(2), 217-228, julho/dezembro 2005.