



UNIRIO

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

ISBN: 978-65-00-40058-8

XX

COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
E OS NOVOS SUPORTES DA CENA

RAPHAEL CASSOU E CARIN LOURO
(ORGS.)



ISBN: 978-65-00-40058-8



9 786500 400588



XX

COLÓQUIO

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

XX COLÓQUIO DO PPGAC

A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES E OS NOVOS SUPORTES DA CENA

DE 23 A 27 DE NOVEMBRO DE 2020

COORDENAÇÃO

Profa. Dra. Vanessa de Oliveira
Prof. Dr. Leonardo Ramos Munck Machado

PRODUÇÃO

Carin Louro | Raphael Caron Cassou | Ana Karenina Figueiredo Riehl

COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Karenina Figueiredo Riehl | Carin Louro | Daidrê Thomas
Felipe Xavier Aquino | Juliana Liconti | Luciana Leandro de Lucena
Maria Clara Coelho | Raphael Caron Cassou | Tomaz Barroso Pereira

PROJETO GRÁFICO

Raphael Cassou

RIO DE JANEIRO - 2020

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

XX Colóquio do PPGAC/UNIRIO (20. : 2020 : on-line)
Anais do XX Colóquio do PPGAC/UNIRIO [livro
eletrônico] : a pós-graduação em artes e os novos
suportes da cena / Raphael Cassou e Carin Louro,
(orgs.). -- Rio de Janeiro, RJ : Raphael Cassou,
2020.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-40058-8

1. Artes cênicas - Brasil - Congressos I. Cassou,
Raphael. II. Louro, Carin. III. Título.

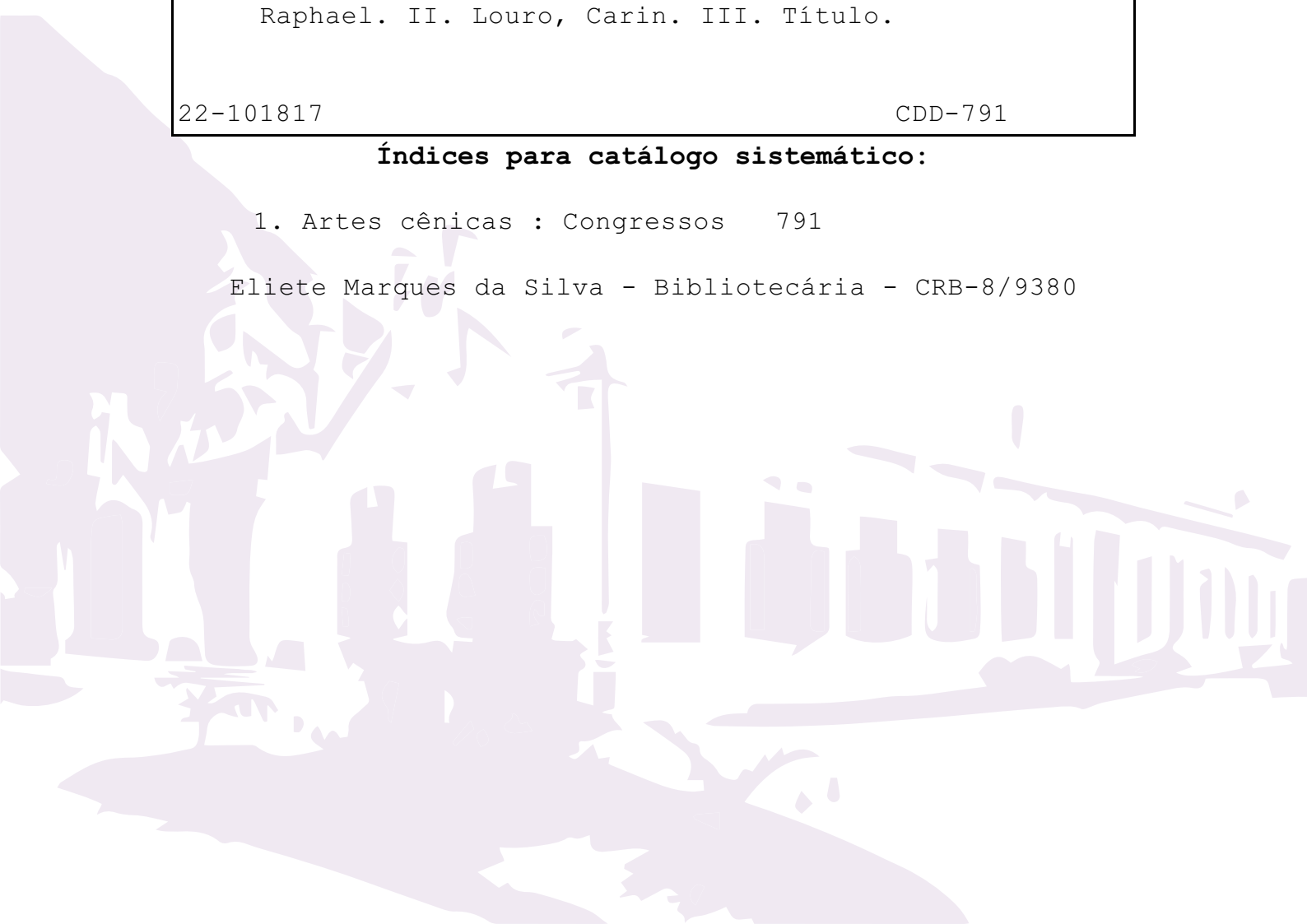
22-101817

CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Congressos 791

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	I
<i>Carin Louro e Raphael Cassou</i>	
OS ATRAVESSAMENTOS DA PANDEMIA NA CENA LATINO-AMERICANA (MESA DE ENCERRAMENTO)	III
<i>Eberto García Abreu e Carin Louro</i>	

PERFORMANCES: CORPOS, IMAGENS, LINGUAGENS E CULTURAS

UMA PERFORMANCE EM CENA: DÉO MAIA UMA VEDETE MARAVILHOSA	2
<i>Léa Maria Schmitt Leal</i>	
A PERFORMANCE COMO SUPORTE: EXPERIMENTAÇÕES EM UMA PESQUISA PERFORMATIVA.....	8
<i>Juliana Liconti</i>	
CRIAÇÕES AFRODIASPÓRICAS: IDEIAS DE UM DOUTORADO EM MOVIMENTO	16
<i>Gabriela Santana</i>	
ENTRE CORPOS, FLUXOS E FREQUÊNCIAS: A VULNERABILIDADE INEVITÁVEL	23
<i>Alessandra Lima de Carvalho</i>	
O CORPOLÍTICO NA CENA VIRTUAL: VOCALIDADES E AFETOS EM PROCESSO.....	33
<i>Luciana Leandro Lucena</i>	
AUTOFIÇÃO NO TEATRO: UMA PERFORMANCE DE SI.....	40
<i>Ivan Faria</i>	
INVENTÁRIO DE PANDEMIAS: ESCRITAS PERFORMATIVAS NA CRIAÇÃO DE TEMPOS/ ESPAÇOS POSSÍVEIS.....	48
<i>Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas</i>	

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL

ARTE E VESTÍGIO: UMA DRAMATURGIA A PARTIR DA AUSÊNCIA.....	60
<i>Daidrê Thomas</i>	
TEATRO, UMA FERRAMENTA PARA REMONTAR A HISTÓRIA?.....	66
<i>Isabour Estevão Oliveira</i>	
RETORNOS DE ULISSES NA CENA DE TADEUSZ KANTOR: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE FIGURA E ABSTRAÇÃO	73
<i>Felipe Xavier Aquino</i>	

O TEATRO WAGNERIANO E O CONTROLE DA ATENÇÃO: APONTAMENTOS PARA UM ESTUDO HISTÓRICO DO ESPAÇO CÊNICO	81
Beatriz Magno	
CAMINHOS PARA O VERFREMUNGSEFFEKT BRECHTIANO.....	88
Bruno Pinheiro Ribeiro	
UMA ANÁLISE DO SILENCIAMENTO NA OBRA TOM NA FAZENDA DE MICHEL MARC BOUCHARD	95
Geovanni Guilherme Timbó Gomes	
NARCISO ENTRE O GÊNERO E A SEXUALIDADE	102
Pablo Rodrigues Coelho Pêgas	
CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DE ZORA SELJAN, TEATRO POPULAR BRASILEIRO DE SOLANO TRINDADE E COMPANHIA MARIA DELLA COSTA	109
Priscila de Azevedo Souza Mesquita	
A MONTAGEM COMO FERRAMENTA DRAMATÚRGICA: DIALOGANDO COM OS VAZIOS DO AFASTAMENTO.....	116
Samara Pinheiro Cruz	

MESA PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS 1

A CONSCIÊNCIA PLENA E A PEDAGOGIA DO ATOR: MINDFULNESS E OS ATRAVESSAMENTOS NO TRABALHO DO ATOR	126
Maria Luiza Tavares Cavalcanti	
EXPERIMENTAÇÕES TEATRAIS EM IMINÊNCIA	133
Janaina Rita Baptista da Silva	
O CIRCO COMEÇA NA PREPARAÇÃO CORPORAL.....	140
Gabriel Beda	
DICOTOMIAS NO CAMPO CIRCENSE E PROPOSTAS PARA O SISTEMA APRENDIZAGEM/ CRIAÇÃO/PERFORMANCE A PARTIR DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF	147
Alex Machado	
DIFERENÇAS ENTRE SUBCONSCIENTE E SUPERCONSCIENTE NOS ESTUDOS DE STANISLÁVSKI.....	154
Claudia Mele	
ALTERIDADE E CIRCULAÇÃO AFETIVA COMO RITUAL DE CUIDADO DE SI NO ACONTECIMENTO TEATRAL	160
Mariana Crochemore	

A INFLUÊNCIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA NEGRA E A PERSPECTIVA DE SOTIGUI KOUYATÉ NAS EXPERIÊNCIAS DE IDENTIDADES NEGRAS NAS ESCOLAS PÚBLICAS DO GAMA – DF.....	168
<i>João Camargo Pimentel</i>	

MESA PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS 2

TEATRO DO OPRIMIDO COMO ALIADO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA NA EDUCAÇÃO FORMAL E NÃO-FORMAL.....	174
<i>Helen Sarapecck</i>	

O JOGO DAS 6 POSSIBILIDADES: FLUXO, CONVIVÊNCIA E IMERSÃO	181
<i>Jefferson Lyrio Cruz Zelma</i>	

SOB O SOL: A HISTÓRIA DA CIGANA DOS CANAVIAIS – PROPOSTA PEDAGÓGICA E ARTÍSTICA ATRAVESSADA POR TEMPOS PANDÊMICOS	187
<i>Carla Martins</i>	

A RUA NA COMUNIDADE E A COMUNIDADE NA RUA: PERFORMANCES COMUNITÁRIAS EM RUAS PERIFÉRICAS.....	194
<i>Juliana Souza do Rego</i>	

UM TRABALHO DE PONTA: ESTUDO, ANÁLISE E SISTEMATIZAÇÃO DO MÉTODO DE TÉCNICA DE PONTA DE JACY JAMBAY	200
<i>Liana Vasconcelos</i>	

A PREPARAÇÃO DO IMPROVISADOR: UM ESTUDO SOBRE VERTENTES DO PREPARO DO ATOR PARA ESPETÁCULOS DE IMPROVISACÃO TEATRAL.....	207
<i>Tomaz Barroso Pereira</i>	

PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA + HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

NARRATIVAS DE REEXISTÊNCIAS: A DRAMATURGIA DE UBIRAJARA FIDALGO.....	212
<i>Keila Silva</i>	

AS COMADRES: ARIANE MNOUCHKINE DIRIGE NO BRASIL	218
<i>Julia Carrera</i>	

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA.....	225
<i>Orleni Cunha Torres</i>	

AS DIFICULDADES DA DOCUMENTAÇÃO DA HISTORIOGRAFIA DA CENOGRAFIA.....	233
<i>Francisco Leocádio</i>	

RELATOS DE UMA PESQUISADORA/ESPECTADORA EM PROCESSO	239
Carolina Almeida Gomes	
O PAPEL DO FITU – FESTIVAL INTEGRADO DE TEATRO DA UNIRIO NA FORMAÇÃO DOS ALUNOS	246
Ana Karenina Riehl	
UM SUPER-ATOR PARA UM TEATRO DE EMERGÊNCIA	254
Carin Louro	
A RETOMADA DAS ÁRVORES: A CRIAÇÃO AUTO FICCIONAL SOCIAL	261
Jeferson Araujo Fagundes	
O QUE FAZEMOS NAS SOMBRAS? TEATRO DE HORROR, MEDO E PANDEMIA	268
Raphael Cassou	
O BELTING NA PREPARAÇÃO VOCAL DE ATORES-CANTORES PARA O TEATRO MUSICAL NO BRASIL	278
Luzia Rohr	
PRIMEIROS INTERCÂMBIOS TEATRAIS ENTRE PARAÍBA E PERNAMBUCO	285
Leidson Ferraz	





XX

COLÓQUIO

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

APRESENTAÇÃO

Carin Louro e Raphael Cassou
Setembro de 2021

Mais de um ano e meio desde que nossas vidas mudaram completamente. O susto pela necessidade de distanciamento nos devastou. De início, reunimos esforços para acreditar que passaria rápido e tudo voltaria ao normal. Adaptamos nossa rotina como quem se prepara para um acampamento com destino remoto. Adaptamos nossa maneira de estudar, de trabalhar, de socializar, de cuidar da saúde. Mas sempre com o sentimento de que tudo seria temporário. Afinal, em algum momento é era de voltar do acampamento, não? Aos poucos, os acontecimentos foram nos descortinando para a realidade que não poderia ser mais a mesma. No Brasil, enfrentamos a pandemia junto ao descaso do governo, ao negacionismo e à tentativa constante de ataque à democracia.

O ano de 2020 foi marcado por inúmeras incertezas. Por meses as universidades pesquisaram formas de adaptação das aulas e atividades para serem realizadas à distância. As(os) estudantes passaram meses tentando entender se e o quanto seus estudos seriam afetados. Tudo isso considerando o atual cenário em que as universidades públicas brasileiras já vinham vivenciando com sucateamento de recursos. Enquanto isso, muitos tipos de sentimentos permeando. E, mais do que pensar em nossas formações e pesquisas, perdemos amigos, familiares e muitas pessoas no país todo.



XX

COLÓQUIO

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

Antes de quase desistir, compreendemos que realizar o Colóquio seria mais um ato de resistência. Sobretudo, para encontramos forças juntas para continuar. As pesquisas em artes e sobre artes foram afetadas. Algumas conseguiram se adaptar, outras tiveram que mudar seu curso totalmente. Nosso motivo de pesquisa que é a arte passou por tantas coisas nesse período. Suspensão de presencialidade, um dos nossos motores principais. Experimentos virtuais em diferentes formatos. Outros modos de criação. Outras possibilidades de relação com as tecnologias na cena. Outras possibilidades de recepção. Outras possibilidades pedagógicas. Outras histórias para as artes da cena.

Essa edição do livro do Colóquio - realizado de forma virtual entre os dias 23 e 27 de novembro de 2020 - reúne as angústias e descobertas das(os) pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas diante dos novos suportes da cena. E culmina na reflexão sobre os atravessamentos da pandemia na cena latino-americana, na conversa com o Professor Dr. Eberto García Abreu, da Universidad de Las Artes - ISA, de Havana/Cuba.

Desejamos a todos uma boa leitura!



XX

COLÓQUIO

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

CONVERSA¹: MESA DE ENCERRAMENTO

OS ATRAVESSAMENTOS DA PANDEMIA NA CENA LATINO-AMERICANA

com Eberto García Abreu²

Mediação: Carin Louro³

CARIN - *Vamos começar falando sobre o seu contexto em Cuba. Como os artistas cubanos estão enfrentando a pandemia? Quais possibilidades e desafios estão encontrando para realizar seus trabalhos com os recursos disponíveis?*

EBERTO - A pandemia ainda não acabou, infelizmente. E estamos em meio a um terreno que não se pode definir o que está acontecendo, o que vai acontecer. Há algumas coisas que estão claras. Por exemplo, você [Carin] estava em Cuba quando começou todo este fenômeno, todo este problema. Para nós, no dia 11 de março [de 2020] se confirmaram os primeiros três casos de três turistas italianos. E partir daí se passou como em toda a parte do mundo. Em Cuba, neste momento [setembro de 2020], as estatísticas de mortes não passam de 150. Houve muito contágio, claro. Mas, do ponto de vista clínico, do ponto de vista médico, foi possível controlar bastante, apesar de uma situação crítica que existe em relação aos medicamentos, aos abastecimentos. Pois, no meio da pandemia, uma das coisas que mais golpearam este país foi o recrudescimento do bloqueio, que sentimos cotidianamente, mas, neste momento, é muito mais forte... somado à falta de viagens, às fronteiras fechadas. Cuba é um país que depende muito

1 Conversa da mesa de encerramento do XX Colóquio de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), realizada ao vivo no dia 27 de novembro de 2020. Transcrita e traduzida para o português por Carin Louro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DxsKlycPWhk&t=13s>.

2 Doutor em Ciências sobre a Arte, teatrólogo, crítico, professor, pesquisador e gestor. Chefe do departamento de Teatrológia/Dramaturgia da Universidad de Las Artes - ISA (Havana/Cuba).

3 Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Artista, tradutora, produtora cultural e pesquisadora.



XX

COLÓQUIO

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

do turismo e toda a mobilidade que isso traz. E contribui para as duras condições de abastecimento, produtos, serviços. E, nesse sentido, as artes sofreram o impacto de imediato, em primeiro lugar, porque sofreram uma parada brusca e isso vivemos não só em Cuba, mas em todas as partes do mundo. As medidas sanitárias nos obrigaram a mudar nossa atitude, nosso comportamento na vida cotidiana. E imaginemos, então, como isso pode afetar o terreno das artes cênicas, as artes que dependem não só de uma convivência ou um convívio – para dizer com um termo frequentemente usado, do nosso amigo Jorge Dubatti –, mas também para entender os modos de presencialidade que teremos que atuar a partir de agora. Porque não se trata só conviver em um lugar, mas fazer possível essa convivência que as artes da cena necessitam e outras manifestações também, como o cinema, as artes visuais, a performance. Todos têm de alguma maneira um componente fundamental que é a convivência, a presencialidade. Estar presentes juntos no mesmo lugar, no mesmo exercício, não só como espectadores... Minha primeira experiência com isso teve uma sensação muito estranha. O público sentado e tinha os espaços. Também tinha espaço entre o público e o palco. Estava vendo um espetáculo de arte lírica. Os músicos da orquestra com máscaras. Alguns do coro quando cantavam, tiraram a máscara e colocavam em seguida. Uma sensação muito estranha. Sair na rua, ir ao teatro, ir a uma exposição, ir ao cinema, ir a qualquer uma dessas manifestações... não é só esse ato que vemos, mas também o que vem antes e o que vem depois. Se socializa a experiência. E de repente sair e encontrar a cidade fechada, os lugares fechados, não poder beber nada com ninguém... e não só por uma questão higiênica, sanitária e de prevenção, mas também porque tudo está fechado totalmente. E isso está começando a gerar certa angústia, uma sensação estranhíssima.

Nesse contexto de tensão se desconfigurou o público, a produção, a programação. Desconfigurou nossa vida como criadores, porque não podemos ensaiar, não podemos trabalhar com o que habitualmente fazemos. No primeiro momento, muitas pessoas aproveitaram para colocar em ordem alguns projetos, começar a estudar. Foi como uma pausa. Primeiro foi forte, complicado entender. Mas depois começaram a chegar propostas e ativar as ideias. E assim, de algum modo, projetos e espetáculos que estavam em processo puderam, pelo menos teoricamente, seguir. Agora, em Havana, tem uma programação teatral bastante intensa, muito público esperando fora do teatro. E também porque aqui sempre tem muito público de teatro.

Agora, com as medidas restritivas, o público que pode acessar às salas de teatro foi reduzido na metade. Todavia, temos ainda um outro problema além dessa questão de saúde e economia, que é a falta de energia elétrica... não se pode abrir todos os teatros ao mesmo tempo, não se pode abrir todos os dias. Então, tem mais concentração de



XX

COLÓQUIO

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

público no final de semana. Mas acredito que isso pouco a pouco vai se recuperando, solucionando. E há muita vontade para que isso aconteça.

O que mais me chama a atenção é que, em todo esse período, as pessoas buscaram alternativas para manter o contato com seu público usando as redes, mesmo que aqui em Cuba tenha esse fenômeno das redes que não são fáceis de acessar. E é muito complicado, muito caro, muito custoso. E tem lugares no interior do país que os grupos, na medida do possível, habilitaram a sala de suas casas e convidaram pessoas para ver o espetáculo que estão preparando, mostrar vídeos, dar aulas de técnicas. E algo que me pareceu bem interessante também é que alguns artistas fizeram nas suas sacadas, nas suas ruas, espetáculos muito solitários para um público que podia ver de suas casas ou de lugares distantes. E isso foi fundamental: não perder a relação, a conexão com o público.

CARIN - *Teve alguma modalidade de teatro virtual em Cuba?*

EBERTO - Este tema da internet é de outro mundo. A internet em Cuba é precária. É austero para a grande maioria da população. Alguns artistas têm suas páginas e as alimentam, colocam informações. E, em alguns casos, conseguiram colocar espetáculos. Por exemplo, nós no Teatro El Portazo⁴ temos umas atividades no mundo da internet, mas a grande maioria não, pois a precariedade da internet não permite esse tipo de trabalho, esse tipo de comunicação. Por outro lado, tem sites que não funcionam, não abrem e isso também gera outra problemática na vida. Pela internet, é muito difícil encontrar, no caso de Cuba, esse tipo de experiência. O que se pode encontrar, com certeza, é a página dos grupos, materiais audiovisuais de registros de espetáculos, mas não propostas pensadas para dialogar através da internet. Tem um grupo em Santiago de Cuba que se chama Caja Negra, muito jovens, que fizeram propostas especificamente para trabalhar com a internet. Buscaram criar obras, exercícios, performances, que são experimentos para essa nova forma de intermedialidade, de diálogo, de conexão.

4 Grupo de teatro cubano, com intenções e indagações na jovem dramaturgia cubana e os mecanismos de gestão, produção e circulação. Página no Facebook: https://www.facebook.com/teatroelportazo/?ref=page_internal.



XX

COLÓQUIO

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

CARIN - *E também teve uma experiência do grupo Argos Teatro⁵ na televisão...*

EBERTO - Sim, coincidiu com este tempo. Argos Teatro tem um conceito de realismo muito avançado, vanguarda. Um realismo não realista, eu digo a eles. A televisão programou vários espetáculos e, coincidentemente no tempo da pandemia, programaram *Hierro*, o último espetáculo de Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán. E foi muito comovente porque é um espetáculo pensado para o teatro, para uma caixa preta. E isso gerou um acesso de público impressionante. No entanto, não se trata de um acesso pela internet, mas pela televisão. Algo que com muita frequência acontece em Cuba. E muitos espectadores que não puderam entrar na pequena sala do Argos Teatro, puderam ver o espetáculo. Foi muito falado nas redes, se dialogou muito por diferentes vias. E isso também foi um sinal importante. As pessoas estão dispostas, com necessidade, com desejos de que o teatro siga em outras alternativas de comunicação neste mundo em que estamos vivendo agora. Não só o Argos Teatro, outros grupos também apresentaram propostas em parceria com a televisão. Porque, obviamente, a televisão também teve que mudar sua estratégia de programação, principalmente pensando nas crianças que estão em casa o tempo todo. E muitas propostas teatrais entraram no mundo da televisão buscando um diálogo e um intercâmbio dos discursos.

CARIN - *Acho que é importante também falarmos um pouco sobre o Traspasos Escénicos. Você pode falar o que é o Traspasos, como é o laboratório criativo?*

EBERTO - *Traspasos Escénicos* é um projeto, um programa que vai fazer 10 anos. Começou como um laboratório, uma oficina aberta de práticas de pesquisa, criação e formação, buscando alternativas para os modelos de gestão tradicionais, os modelos de formação tradicionais. Nasce em ISA⁶, nossa casa, mas integrando pesquisadores, criadores, públicos diferentes, especialistas de muitas áreas. E a ideia principal é o ato de traspasar nossas zonas práticas de criação habituais, nossas zonas de conforto e como a partir de nossas criações, nossos discursos, nossas pesquisas podemos gerar zonas de intercâmbios nas quais outros criadores e outros tipos de especialistas possam trocar seus saberes e colaborar com a construção de conhecimento e processos criativos com nosso próprio discurso, não só individual, mas gerando contatos.

5 Grupo de teatro cubano fundado pelo diretor Carlos Celdrán em 1996. Site: <http://www.argosteatro.cult.cu/entrada.html>.

6 Universidad de Las Artes, que anteriormente tinha o nome de Instituto Superior de Artes (ISA).



xx

COLÓQUIO

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

Eu não acredito muito nas mesclas, misturas, digamos, uma integração acrítica de discursos. Acredito que há discursos de valor em contextos e circunstâncias não habituais, e em modos de produção não habituais. E isso nos leva a pensar, de alguma maneira, que temos que buscar estratégias para criar, para pensar sobre o que fazemos e, sobretudo em um contexto como o nosso, buscar outras alternativas para a produção, criação, pesquisa e também da formação. Pois a formação não está somente nos espaços acadêmicos, isso se sabe cotidianamente. Mas vivemos um tempo em que o território das academias ou as universidades se convertem em espaços de poder, de dominação, em espaços de estabelecer e criar determinados paradigmas de valor que muitas vezes não dialogam com as práticas cotidianas, habituais, com o que está ao alcance de qualquer criador. E eu penso que temos que nos alimentar dessa zona, encontrar e gerar através de diferentes traspasos novas possibilidades de conhecimento e de circulação das artes.

E, para mim, tem uma ideia fundamental que é, sobre todas as coisas, tanto para criadores, gestores, como para teóricos, pesquisadores, buscar novos destinos profissionais, novas revoluções para os nossos ofícios. De tudo isso que Traspasos de alguma maneira se alimenta. E se alimenta das carências, das coisas que não podemos resolver. Um laboratório para sonhar, imaginar, apostar em como criar essas novas possibilidades.

CARIN - *E o quanto a pandemia afetou a pesquisa na graduação e pós-graduação e a universidade?*

EBERTO - A situação é bastante delicada. As universidades, praticamente todas, fecharam e todas as escolas. ISA, minha universidade, não voltou a abrir totalmente. Abriu para ir terminando exercícios de conclusão de alguns estudantes, algumas assinaturas. Os cursos em Cuba vão de setembro a julho. Agora tudo mudou. Estamos revendo todas as estratégias docentes e os processos de pesquisa que estavam em andamento. Por exemplo, de doutorado e mestrado que estavam concluindo, com essa pausa da pandemia, em alguns casos foi possível regressar e em outros não acredito ter sido possível. Mas o importante, a meu ver, é a maneira como estamos trabalhando ou como fomos obrigados a trabalhar para não ficarmos paralisados completamente. Esse processo nos ofereceu novas perguntas para trabalhar a pesquisa. E perguntas relacionadas não só ao conteúdo. As circunstâncias atuais requerem outras conotações, ver outros ângulos dos problemas, revelar outras demandas. Por exemplo, na relação entre criador e espectador. E relação entre criação e prática social. As dinâmicas que tem



XX

COLÓQUIO

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

a ver com os discursos que surgem, dos produtos que emanam criação. Relação entre criação e política. A relação entre indivíduo e sociedade. Entre o íntimo e o coletivo. Entre o público e o privado. Todavia, diante de tanta crueza dessa realidade, muitas dessas perguntas parecem ter perdido o sentido. Temos questões sobre a saúde, sobre a vida, sobre a morte. E eu acho que, neste momento, ser pesquisador, ser artista, ser professor ganhou outras conotações. Tenho muitas perguntas, mas não tenho respostas. Às vezes estou assustado, às vezes deprimido, às vezes tentando ser otimista. E acho que muitas das perguntas que eu acreditava que poderia formular, que é um exercício muito particular, individual, agora dependem de respostas de outras pessoas. E agora nos damos conta de que tudo pode se perder em um instante. E, portanto, há valores que temos que reposicionar nas estratégias formativas, nas estratégias de pesquisa e de criação, pois tudo que estávamos fazendo mudou bruscamente. Há outra história que mudou. Esse processo modificou muito a vida de muita gente. O trabalho dos artistas, dos professores, dos pesquisadores e de todas as pessoas que trabalham no setor da cultura ficou suspenso, porque os governos priorizaram a saúde, a vida. E está certo. No entanto, é importante pensar em estratégias. Temos que levar para nossas casas comida, alimento, sustento. Dignificar nossa profissão de alguma maneira. Em muitos países isso não aconteceu.

Tenho muitos amigos que perderam seus trabalhos, seus espaços, seus grupos. Alguns estão trabalhando sem receber salário. Toda essa situação afeta qualquer projeto de pesquisa, claro. A pesquisa não é só algo intocável que está em um laboratório. Se pesquisa com a sua vivência, sua sensibilidade, seu corpo, com suas alegrias, mas também com suas angústias, incertezas, porque se não a pesquisa seria algo muito chato, cansativo, muito pouco sedutor. E aí se pode pensar que entre os doutores e mestres tudo está de uma maneira bem organizada, suave. Mas quando nos aproximamos dos criadores e fazemos projetos a partir da criação, pela criação, na criação e não somente sobre a criação, descobrimos quanta fragilidade pode ter uma obra ou nosso trabalho. E mesmo que o defendemos com a vida, porque aí está nossa identidade, temos que sentir que o que pesquisamos pode ser tão frágil como uma imagem no palco. Se a imagem pode morrer a cada noite e renascer, a pesquisa tem que padecer dessa angústia, dessa transitoriedade, dessa fugacidade. Não são saberes que se consolidam e se perpetuam em um lugar enquanto a criação se transforma. Esse é o grande paradoxo que temos que viver.

Eu acho que em um tempo de tantos paradoxos como agora, essas distâncias teriam que se estreitar um pouco mais. E acredito, se me permitem falar dessa maneira, que as pesquisas teriam que trabalhar mais no "nós" do que no "eu". Trabalhar mais com o "nós" do que comigo mesmo, mesmo que seja eu que impulsione, que disponha, que



xx

COLÓQUIO

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

defenda também uma utopia. Isso é tão importante. Quando vejo alguns artistas com os quais trabalho – eu trabalho com alguns grupos –, me dou conta de que talvez não podemos explicar tudo. Também não temos respostas para tudo. E talvez não sejam tão urgentes e necessárias, porque o importante é sustentar a presença, sustentar a imagem, a criação. E se penso a partir desse ponto de vista na formação, na docência, acontece o mesmo. Os estudantes querem estar na aula. Querem ter aula e seguir descobrindo uma outra forma de construir conhecimento. É por aí. E é o que, de alguma maneira, me alivia. Ernesto Ortiz⁷, nosso amigo equatoriano, durante todo este tempo trabalhou no isolamento com a dança. E produziu muitíssimos materiais através de vídeo, como outros criadores também. Marianela Boán⁸ também com seus vídeos-danças na República Dominicana; uma grande artista cubana. E eu fiquei pensando na tamanha generosidade, valentia, principalmente no universo da dança.

CARIN - *Aproveitando a deixa, você acha que a humanidade pode ser mais humana? E que a arte e a educação poderiam contribuir com isso?*

EBERTO - É uma pergunta difícil, porque não é com uma forma tradicional que se entende a relação da arte e da educação dentro do sistema de trabalho da cultura. Mas eu acho que a pandemia, e isso digo de modo absolutamente pessoal, desencadeou muitos exemplos de generosidade, de solidariedade, de valentia, de entrega, de humildade. Eu sinto também que a pandemia está tirando coisas muito feias das pessoas. E que em muitos níveis a possibilidade de dialogar vai encontrando saídas para os problemas que vão nos apresentando. Problemas de todo tipo. Não só artísticos, culturais, sociais, mas também problemas políticos, éticos, materiais. E, em muitos casos, a proteção, o isolamento, a distância nos fez ver o outro como um perigo. Como acontece, por exemplo, na obra memorável de Bertold Brecht *Galileu Galilei* na cena da peste. Eu nunca acreditei, depois de ver *Galileu Galileu* com o professor Vicente Revuelta⁹ – um grande mestre para muitos de nós –, que teríamos a possibilidade de ver essa situação

7 Bailarino, coreógrafo e crítico de dança. Professor titular da Facultad de Artes, da Universidad de Cuenca, nas cadeiras de Composição e Técnica Contemporânea, Crítica da dança e História da dança. Dirige o Laboratorio Permanente de Danza y Composición Coreográfica.

8 Marianela Boán é uma coreógrafa internacionalmente reconhecida e uma das mais importantes artistas da vanguarda da dança cubana e hispano-americana. Atualmente vive em Santo Domingo, República Dominicana, onde fundou e dirigiu a Companhia Nacional de Dança Contemporânea do Ministério da Cultura da República Dominicana de 2010 a 2020.

9 Vicente Revuelta (1929-2012) foi ator, diretor teatral e pedagogo cubano. Em 1958, fundou junto a sua irmã Raquel Revuelta o Grupo Teatro Estudio. É considerado um dos criadores mais imprescindíveis da vanguarda teatral cubana.



XX

COLÓQUIO

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

na realidade. Portanto, a formação, a arte, que nos faz pensar de outra maneira... Qualquer expressão que move a alma, a espiritualidade, seja a arte, a religião, ou qualquer outra coisa, a gastronomia... muitas dessas coisas que são uma forma de imaginação, de arte. Quaisquer dessas experiências, eu acredito, podem nos ajudar a descobrir novos conhecimentos e sobretudo descobrir como conviver em um mundo em que tudo pode desaparecer em algum momento. Eu acho que sempre devemos voltar a pensar como aprender, como ensinar, como perguntar, como responder. A arte é um caminho, com certeza. A arte te dá perguntas. Se a arte te entregar muitas respostas, suspeite, porque essa arte quer te dominar. E eu acredito que a dominação é pouco sedutora, pouco convincente para todo mundo.

CARIN - *Para finalizar, acho que poderíamos falar um pouco sobre as ações de artistas e grupos latino-americanos durante a pandemia.*

EBERTO - Eu não pude acessar a muitas coisas por conta do problema da internet daqui. Eu li algumas informações, vi algumas imagens e a partir da REAL, a Rede de Estudos de Artes Cênicas da América Latina, um projeto também desenvolvido neste tempo. Tem muitos pesquisadores e criadores associados à rede. E mostrou ações de artistas do Chile, Argentina, Brasil, México, Colômbia, aqui de Cuba também.

O que mais me interessou é o que disse no início que entramos em uma zona em que não vale a pena perguntar se é teatro ou não é teatro, ou se é vídeo ou outra coisa. Há muitas propostas que partem da biografia pessoal com um ponto de vista poético. Sua casa está aí e sua história também. Se agora para chegar ao outro, se conectar com outro, você tem que evocar na sua casa por meio do teatro ou dança, ou da performance, uma relação que tem por intermédio um aparato, um dispositivo... Sobre isso, a pesquisadora mexicana Rocío Galicia¹⁰ nos ajuda a pensar no que se refere a relação com esses dispositivos e como eles estão também estruturando os discursos, as relações com os outros. É uma relação que pode ser que gere um caminho criativo que vai desenvolver muitas experiências valiosas e importantes, além de um processo de aceleração de caminhos comunicativos de modo geral. E através dessas estratégias de comunicação estão nascendo outros elementos artísticos e discursivos.

Por exemplo, uma das coisas fundamentais, para mim, que tem o teatro e a dança,

10 Rocío Galicia é professora do Mestrado em Literatura da Universidad Juárez del Estado de Durango e do Mestrado em Artes da Universidad Autónoma de Chihuahua. Pesquisadora titular do Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" do INBA. Seus tópicos de pesquisa são os processos criativos, a dramaturgia fronteiriça e as escritas da violência no teatro mexicano.



xx

COLÓQUIO

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

principalmente o teatro, é que eu tenho que ter contato com o olhar do outro, não só com o corpo e a imagem. Tenho muitos colegas que estão dando aula e fazendo seus encontros de universidade através da tecnologia. Aqui em Cuba isso não é possível de se fazer. Temos uma comunicação rudimentar ainda. E tudo isso gera desafios, porque as pessoas encontraram através desses meios um espaço de resistência e de possibilidades de desenvolvimento. E isso também tem a ver com resiliência também. Por exemplo, o professor André Carreira¹¹ nos convocou para o projeto *Cenas de Confinamento* e eu fui dos leitores. Quando chegou o material, me impressionou porque tinha 500 páginas de propostas. A realidade do confinamento como tema... processos como esse podem gerar novas estratégias expressivas, discursivas, narrativas, técnicas.

E, neste momento, não podemos sentir de perto, ir ao teatro e sentar ao lado de uma pessoa. Então, precisaremos restituir de alguma maneira o valor da presencialidade, da presença, embora as condições sejam outras.

11 André Carreira é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado/Doutorado) e coordena o Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES).

MESA

PERFORMANCES: CORPOS, IMAGENS, LINGUAGENS E CULTURAS

Mediação: **Prof. Dr. Charles Feitosa**

Uma Performance em Cena: Déo Maia uma vedete Maravilhosa
Léa Maria Schmitt Leal (Doutorado)

A performance como suporte: experimentações em uma pesquisa performativa
Juliana Liconti (Doutorado)

Criações afrodiáspóricas: ideias de um doutorado em movimento
Gabriela Santana (Doutorado)

Entre corpos, fluxos e frequências: a vulnerabilidade inevitável
Alessandra Lima de Carvalho (Doutorado)

O Corpolítico na cena virtual: vocalidades e afetos em processo
Luciana Leandro Lucena (Doutorado)

Autoficção no teatro: uma performance de si
Ivan Faria (Mestrado Acadêmico)

Inventário de pandemias: escritas performativas na criação de tempos/espços possíveis

Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas



XX

COLÓQUIO

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

LEAL, Léa Maria Schmitt. **Uma Performance em Cena: Déo Maia uma vedete Maravilhosa.** PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Zeca Ligiéro; lea.schmittleal@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-8804-0669>

RESUMO

Este trabalho consiste em uma investigação quanto ao figurino da vedete, compositora e atriz Déo Maia na revista *Maravilhosa* de 1936. Tentar-se-á apontar que determinado modo de vestir já seria performado em cena antes mesmo da glamourização efetuado por Carmen Miranda no filme *Banana da Terra* em 1938. A partir das minhas indagações pude compreender que mesmo tendo marcado presença em um determinado período histórico nas artes, essa mulher infelizmente foi “invisibilizada” pela historiografia do teatro nacional.

Palavras-chave: Performance; Figurino; Historicidade.

ABSTRACT

This paper had consisted of an investigation as to the scene costume of the composer and actress Déo Maia in the theatre magazine *Maravilhosa* of 1936. It will be tried to point out that a certain costume would already be performed on the scene even before the glamorization carried out by Carmen Miranda in the film *Banana da Terra* in 1938. Because for even though this afro-brazilian actress was present in certain period of our history, this woman was unfortunately “made invisible” by the historiography of the national theater.

Keywords: Performance; Costume; Historicity



XX

COLÓQUIO

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

UMA PERFORMANCE EM CENA: DÉO MAIA UMA VEDETE MARAVILHOSA

Léa Maria Schmitt Leal

INTRODUÇÃO

O objetivo neste trabalho será analisar o figurino como performance cultural e social na revista *Maravilhosa* de 1936 onde a vedete Déo Maia¹ junto com Grande Otelo utilizou uma reelaboração da imagem ficcional da baiana no quadro *No tabuleiro da baiana*, pois verifiquei em minha pesquisa, que este modo de vestir já era encontrado nas artes (teatro e cinema) e durante os dias momescos, antes mesmo da glamourização híbrida que encontraremos em Carmen Miranda quando performa a canção "O que que a baiana tem?" no filme *Banana da Terra*² de 1938.

Déo Maia, foi uma atriz, compositora e vedete tanto do teatro de revista quanto do cinema, efetuando uma pesquisa junto aos periódicos (*Gazeta de notícias*, *O Malho*, *Jornal do Brasil*, dentre outros) percebi que foi a artista que teve mais fama e longevidade junto ao público. Tendo sido descoberta em 1935, estreou no ano seguinte, na revista *Maravilhosa* na Companhia de Jardel Jercólis, em um quadro denominado *No tabuleiro da Baiana* música de Ary Barroso, onde atuou junto com Grande Otelo. Esta vedete em questão durante a sua trajetória artística, atuou em distintas revistas nas décadas de 1940 e 1950, e participou de quatro filmes: *Ta tudo Ahí*³, 1939; *Poeira de Estrelas*⁴, 1948; *Eu quero é movimento*⁵, 1949 e *Carnaval em Marte*⁶, 1955.

1 Referente a esta vedete em particular, infelizmente, não encontrei até o presente momento um registro de nascimento e morte.

2 Para assistir o trecho do filme *Banana da Terra*, onde Carmen Miranda performa a canção *O que que a baiana tem?*. Acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>>. Acesso em: 12 out. 2020.

3 Para ver a imagem e propaganda do filme e da cantora/ interprete no filme *Ta tudo ahí!* Revista *A Cena Muda* (A SCENA MUDA Ano 1939\Edição 00936 (1) pg. 23. BN. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22D%c3%a9o%20Maia%22&pagfis=33609>> Acesso em 05 out. 2020.

4 Para assistir ao filme e a performance de Déo Maia acessar a plataforma youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=HmhA9pVHnWU>> Acesso em 05 out. 2020.

5 Para ter acesso ao arquivo do filme entrar no site da Cinemateca Brasileira, <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 03 out. 2020.

6 Para ter acesso ao arquivo do filme acessar o site da Cinemateca Brasileira. <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 03 out. 2020.



XX

COLÓQUIO

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

Este desejo surge a partir do momento na qual intentei compreender como essa mulher afro-brasileira conseguiu obter o reconhecimento nos palcos e no cinema. Devo confessar que reconstruir a história nos palcos de algumas mulheres afro-brasileiras, como no caso de Déo Maia, objeto de estudo nesta pesquisa, tornou-se em alguns momentos uma tarefa árdua, muitas das vezes improdutivo e desalentadora, admito que encontrei uma grande lacuna epistemológica. Recuperar essas trajetórias hoje, decorrido quase um século, só é possível mediante registros da imprensa e de alguns poucos cronistas da época.

O “ocultamento” referente a essa atriz afro-brasileira foi uma das primeiras dificuldades que encontrei na proposição deste trabalho, pois confesso que encontrei alguns obstáculos em obter os dados reunidos nos distintos jornais que se encontram alocados junto a hemeroteca da Biblioteca Nacional, desta forma, tentar reemergir essa memória junto aos arquivos virtuais, se tornou laborioso em alguns momentos. A presença/ ausência dessa atriz junto a historiografia do teatro, me causou um grande desabor e pesar, pois compreendi que infelizmente não damos importância a nossa história nas artes.

NO TABULEIRO DA BAIANA

O teatro de revista ou mais conhecido como gênero ligeiro⁷, possibilitou a entrada de camadas da população que se encontravam à margem, tanto socialmente quanto economicamente nas artes. O teatro de revista em suas variadas modalidades, carnavalescas, charges, de ano, burletas, publicitavam temas e valores populares. Pois pelas revistas, o samba, o carnaval, desfilavam como gêneros nacionais. Embora no gênero ligeiro, as mulheres negras também se fizeram presentes, posso afirmar que o grosso da literatura ainda se encontra à margem quanto a essas mulheres que atuaram nos palcos.

Déo Maia, pelos jornais do período, era reconhecida como a “rainha das rainhas do Samba” pois popularizou o samba de Ary Barroso que anteriormente havia sido gravado por Carmen Miranda e Luiz Barbosa. Foi descoberta em São Paulo em 1935 por Jardel Jercólis, que a trouxe para o Rio de Janeiro. De acordo com Paiva (1991), no teatro Carlos Gomes estreou a 15 de outubro de 1936, na revista *Maravilhosa*, com libreto de Jardel Jercólis e Geysa Bôscoli, com repertório de Ary Barroso, Ferreira Filho, Custodio Mesquita dentre outros.

7 O gênero ligeiro engloba uma série de espetáculos musicais tais como a revista, a burleta, o vaudeville, a opereta, a mágica, entre outros (ver Mencarelli, 1999).



xx

COLÓQUIO

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

Conforme o jornal *A Nação*⁸, de 26 de setembro de 1936, a vedete e toda a trupe de 60 atores, performers, cantores, músicos, dentre outros, apareceram nesta revista com um lindo e aparentemente luxuoso guarda roupa confeccionado sob a direção de Mme. Sonia sendo grande parte dos figurinos e acessórios proposto para a revista pelo celebre “premier” Zanel, conhecido costureiro parisiense. Com base nesta descoberta, efetuei uma pesquisa junto a hemeroteca da Biblioteca Nacional e para a minha surpresa, encontrei no periódico, *O Malho*⁹, de 3 de dezembro de 1936, uma imagem tanto do quadro *No Tabuleiro da Baiana* quanto da atriz que performou nesta revista, ou seja, a atriz cantora afro-brasileira Déo Maia¹⁰, que na ocasião lançou o samba de Ary Barroso, *No tabuleiro da baiana*, ao lado de Grande Otelo.



Imagem 1 – Revista *O Malho*, 1936, ed. 183. Fonte: Acervo: BN (Biblioteca Nacional)

8 Para ler a notícia sobre a aquisição e confecção dos figurinos *A Nação* (A NAÇÃO Ano 1936\Edição 01140 (1) p. 8. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://cutt.ly/IzVwZLS>>. Acesso em: 12 out. 2020.

9 *O Malho* - Temporada Theatral (O MALHO Ano 1936\Edição 183 (1) p. 45. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=D%C3%A9o%20Maia&pasta=ano%20%20193&pagfis=86477> Acesso em: 12 out. 2020.

10 Para saber um pouco mais dessa atriz cantora do teatro de revista acessar o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (ALBIM, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/deo-maia/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 out. 2020.



XX

COLÓQUIO

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

Analisemos os figurinos utilizados pelas coristas e pela performer Déo Maia, que se encontra no centro da cena junto com Grande Otelo. Todas as oito coristas utilizam a mesma estampa para a reelaboração da baiana, com uma cestinha na cabeça, uma blusa aparentemente curta com manga bufante, onde seria possível ver a barriga e uma saia longa godê. Enquanto Déo Maia utiliza na cabeça um chapéu em forma de tabuleiro, uma blusa curta com uma enorme manga bufante. Apesar de aumentar a imagem, não consegui visualizar se os seios estão a mostra com as auréolas pintadas em um tom escuro ou se seria a estampa de um tecido meticulosamente posicionado na posição dos seios. A barriga se encontra a mostra onde é possível ver o umbigo e utiliza uma larga saia em godê clara com aplicações mais escuras, de tecido circulares.

Em 8 de janeiro de 1937, estreou no teatro Carlos Gomes a revista carnavalesca *No Tabuleiro da Baiana*¹¹ escrita por Jardel Jercólis e Nestor Tangerini. Encontrei menção de que Déo Maia participou desta revista, mas infelizmente não encontrei informações referentes ao figurino utilizado pela artista ou se a atriz continuou performando de baiana ficcional.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Este trabalho analisou a grande estreia da atriz, cantora e vedete Déo Maia, em uma revista na década de 30, pois a artista conseguiu quebrar as barreiras sociais e culturais nas primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro, apesar das consideráveis restrições de seus status por conta de seu gênero, classe e identidade racial, não somente tornou-se capaz de atuar mais também demonstra que suas performances nos palcos foram importantes para abrir caminho a outras artistas negras.

Déo Maia, foi a artista que mais logrou nos palcos e cinemas, sua imagem calcada em alguns jornais do período me possibilitou compreender que esta artista era muito respeitada e admirada pelo público. Porém devo confessar que me surpreendi em não ter encontrado uma pesquisa acadêmica quanto a carreira dessa artista pois a mesma, realizou um grande sucesso mesmo em outros estados e em alguns países da América Latina.

11 Jornal *A Noite* (A NOITE, "A primeira de hoje no Carlos Gomes", 8 de janeiro de 1937, Ano 1937, Edição 08946 (4), p. 31. BN. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=Revista%20No%20Tabuleiro%20da%20Bahiana%20&pasta=ano%20193>. Acesso em: 13. Out. 2020.



xx

COLÓQUIO

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

Embora houvesse uma parcela de artistas afro-brasileiras em distintas companhias conhecidas, encontrei dificuldades em descobrir qual destino teve essa artista e em muitos casos, não consegui descobrir seu nome de batismo. Esses obstáculos se devem a distintas razões e uma delas diz respeito a falta de documentação, ausência de bibliografia e ao forte preconceito enraizado em nossa sociedade.

Déo Maia era apontada como estrela, junto com outras artistas que surgiram concomitantemente como Índia do Brasil, Dalva Espindola, Jandira Aymore, Déo Costa, dentre outras; a presença, atuação e o sucesso dessas artistas demonstrou que mesmo tendo a dificuldade de se inserirem no meio artístico, por conta do forte preconceito em uma República elitista, machista e branca, indica que mesmo sendo consideradas “inferiores” pelo tom de pele, conseguiram encontrar os meios para se inserirem no meio teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOTECA NACIONAL - Digital Brasil. **Hemeroteca digital brasileira**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 10 out. 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**. Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

PAIVA, Salvyano de. **Viva o Rebolado!** Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.



XX

COLÓQUIO

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

LICONTI, Juliana Lima. **A performance como suporte: experimentações em uma pesquisa performativa.** PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Tania Alice Feix; CAPES; juliana.lima.liconti@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6997-9064>

RESUMO

Este texto aborda um modo de pesquisar guiado pela prática da performance no cotidiano, no qual todas as ações de pesquisa são executadas enquanto performance: as cápsulas de vitalidade. Surgidas no contexto da pandemia de COVID-19 como uma tática de re-existência à sobrevida, produzida pela biopolítica e intensificada na experiência de isolamento social, elas procuram sensibilizar o corpo às potências de vida e instaurar uma aprendizagem inventiva.

Palavras-chave: Biopolítica; Pesquisa somático-performativa; Programa Performativo; Cápsulas de vitalidade.

ABSTRACT

This paper discusses modality of research that is guided by performance practice in everyday life, in which any research action is executed as performance. I call it "the vitality capsules". Originated during the pandemic of COVID-19 as a tactic for re-existing to the surviving-life produced by the biopolitics and intensified by the social isolation experience, those capsules seeks to make the bodies sensible to the biopotency and to develop an inventive learning process.

Keywords: Biopolitics; Somatic-performative Research; Performative Program; The Vitality capsules.



xx

COLÓQUIO

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

A PERFORMANCE COMO SUPORTE: EXPERIMENTAÇÕES EM UMA PESQUISA PERFORMATIVA

Juliana Liconti

Cara leitora, este texto é um jogo performativo por isso te convido a suspender hábitos de leitura de textos acadêmicos e performar/jogar com estes escritos, como eu fiz, ao escrevê-los.

Pense em um número de 1 a 15. Em seguida, acesse o QR CODE abaixo. Só prossiga com a leitura depois que estiver provida de seu programa.





XX

COLÓQUIO

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

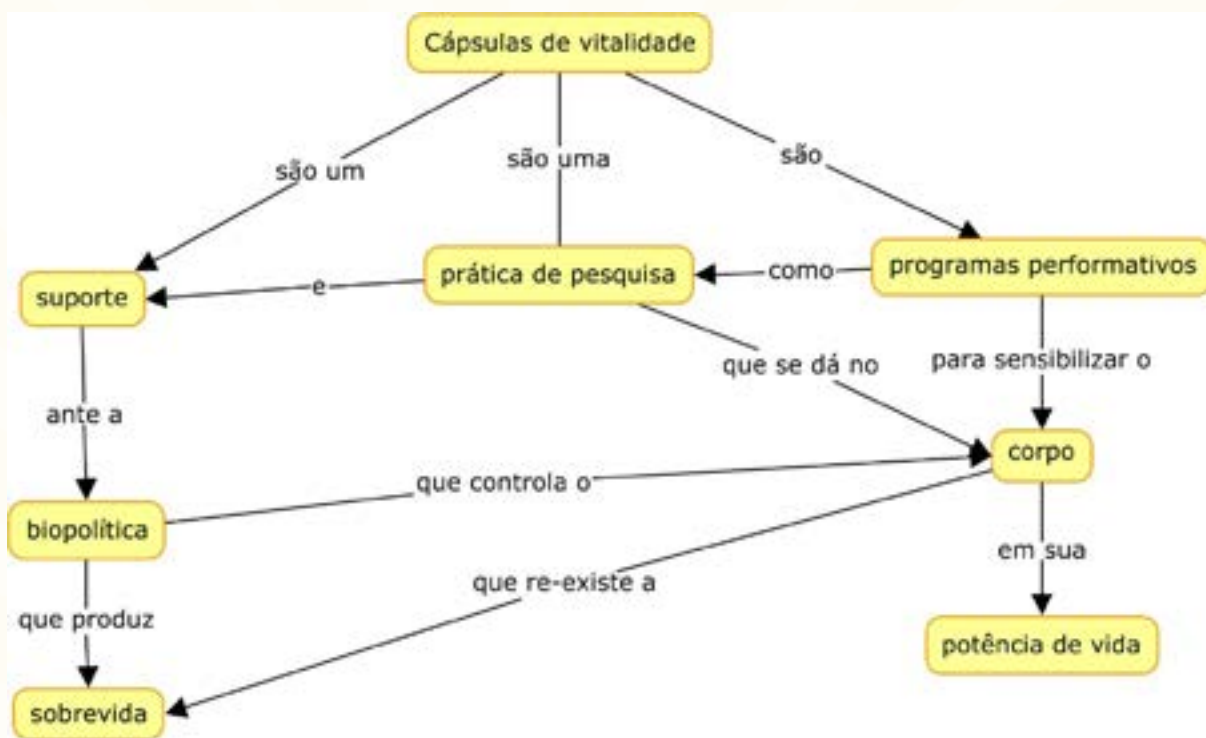


Figura 1. Mapa conceitual. Fonte: Juliana Liconti

Este texto foi escrito com dois programas de escrita – elaborar um mapa conceitual; e gravar uma fala ininterrupta para, na sequência, transcrevê-la. O mapa conceitual me auxiliou a perceber quais são os conceitos e discussões centrais desta escrita. A fala automática, realizada logo após a conclusão do mapa, criou o corpo do texto, organizou as informações aqui presentes.

O programa de leitura que você, leitora, sorteou, junto com os programas de escrita acima mencionados e outros programas inventados para executar diferentes ações de pesquisa como – escrever um texto, ler um livro, apresentar a pesquisa em um evento, preparar uma aula etc. – são o que eu escolhi nomear como cápsulas de vitalidade. Elas são programas performativos, um conceito de Eleonora Fabião (2008) criado para se referir ao enunciado da performance. A autora sugere que seja uma formulação escrita, com verbos no infinitivo, sintética, servindo como ignição da experimentação.

A escolha do termo cápsulas de vitalidade para designar programas performativos criados com o intuito de performar ações de pesquisa se deve ao fato de que, em 2020, ano em que foi decretada a pandemia de COVID-19, logo no início da quarentena meu



xx

COLÓQUIO

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

estado psicofísico oscilava entre um desânimo, uma exaustão que esvaía qualquer resquício de vontade de levantar da cama, uma apatia, beirando a indiferença, como estratégia para anestesiá-me de mim mesma, e surtos de raiva cada vez que eu acompanhava o noticiário. A sensação era de que a minha capacidade de afetar e ser afetada estava comprometida, como se os afetos estivessem represados sem possibilidade de invenção de outros modos de subjetivação. Para re-existir a esse estado de sobrevida (PELBART, 2007) que estava a me assolar, para me (re)encontrar com a vitalidade, duas experiências foram importantes: a oficina *Performance para Isolados* da professora-performer Thaise Nardim, que teve duração de um mês, entre maio e junho; e o processo de escrita coletiva do texto *Jogo aberto ao desvio sobre/com/em arte*, em junho, no qual tive a oportunidade de trocar com duas amigas pesquisadoras, Milene Duenha e Raquel Purper.

Na oficina, Thaise Nardim oferecia diariamente programas performativos para serem realizados no ambiente doméstico. Eram ações simples que transformavam a minha relação com o espaço. Esta experiência permitiu que eu me reconectasse com um aprendizado que já fazia parte do meu repertório, mas que com o confinamento foi anestesiado e a oficina possibilitou a atualização: cada programa propõe um modo de funcionamento da atenção, diferentes modulações da atenção produzem campos perceptivos distintos (KASTRUP, 2007b), instaurando uma relação singular entre corpo e ambiente, portanto, cada programa proporciona a invenção de um corpo-mundo diferente. Reconectar-me com esse aprendizado foi muito importante, pois compreendi na prática a responsabilidade que possuo pela minha própria experiência, por aquilo que me acontece. Quando eu realizava um dos programas diários, eu percebia uma alteração instantânea em meu estado psicofísico. Escolher fazer um programa me sintonizava com afetos alegres, aumentava a minha potência de agir.

O processo de escrita coletiva foi praticamente concomitante a oficina. As forças estavam convergindo, criando condições para que as cápsulas de vitalidade emergissem. Na primeira reunião, encontramos um campo de questões em comum e também fizemos alguns acordos: nossa escrita aconteceria integralmente por aplicativo de mensagens instantâneas, com momentos de conversa síncrona, no quais, em dias e horários agendados, nos encontraríamos no grupo de comunicação virtual e conversaríamos umas com as outras, conferindo ao texto uma dinâmica dialogada, e momentos assíncronos, no quais cada uma de nós elaboraria e compartilharia uma reflexão ofertada ao coletivo, como um desdobramento das questões emergentes da conversa.

Eu particularmente sempre tive muita dificuldade em escrever. É comum que eu passe a maior parte do tempo disponível procrastinando e dedique um curto período à escrita. No entanto, com esta escrita foi diferente. O processo foi bastante fluido. As



XX

COLÓQUIO

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

questões levantadas pelas minhas parceiras me afetavam. Eu sentia forças agindo em mim. Elas gestavam pensamentos ainda disformes. Nesses momentos, eu era tomada por uma urgência em ler. Era como se faltassem palavras e a leitura era um meio de fornecê-las. Assim, guiada pela intuição, os pensamentos disformes ganhavam corpo por meio das palavras. Eu tinha a sensação de que eu era o espaço de acontecimento da escrita, eu era apenas um meio, uma passagem para ela criar para si um corpo no plano das formas.

Após essa vivência, eu me perguntei sobre quais características específicas desse processo acionaram em mim outro modo de operar, no qual a procrastinação não se fazia necessária. Eu faço análise há muitos anos e o que eu tenho percebido no processo terapêutico é que minha procrastinação advém de um medo que eu tenho de não estar à altura das minhas próprias expectativas. Sendo assim, a procrastinação tem a função de me proteger do meu medo, até o momento em que, caso eu decida que quero concluir dado trabalho, eu não tenho outra opção a não ser escrever, pois o prazo está se esgotando. Ou seja, a procrastinação me ajuda a abandonar o meu perfeccionismo, uma eterna sensação de estar aquém do que eu “deveria” ser/fazer.

Para a artista e antropóloga Fernanda Eugenio (2019) os modos operativos hegemônicos deturpam o ciclo da dádiva (dar-receber-retribuir) pela “fixação hierárquica de papéis, corrompendo o dar – tornado privilégio de mandar – e o retribuir – tornado obrigação de obedecer – e eliminando a escuta sensível que operaria o receber enquanto gesto situado e singular” (2019, p. 13), instaurando, assim, dívida/dúvida: eu “deveria” ser/fazer/ter algo que não sou/não consigo/não tenho e, por conseguinte, me coloco em dívida, duvido da minha capacidade de prosperar porque me sinto em dívida por não corresponder aos modelos ideais preestabelecidos. Portanto, no meu caso, a procrastinação é reprodução da dívida/dúvida implantada pelos funcionamentos hegemônicos.

O biopoder contemporâneo, como explica Pelbart (2007), funciona como um gestor da vida, dela encarregando-se em todas as dimensões, para assim controlá-la, de modo a transformá-la em uma sobrevida, reduzida ao prolongamento da vida biológica, na qual a capacidade de afetar e ser afetada está anestesiada. Qualquer dor, qualquer sensação de interpelação pelo desconhecido é motivo para intervenção medicamentosa, que não se limita a drogas da indústria farmacêutica, mas se estende a drogas da indústria cultural (ROLNIK, 1997). O lócus deste processo é o corpo, que incorporou o biopoder, portanto, se autocontrola, guiando-se por modelos inatingíveis construídos por centrais de distribuição de sentido e valor como a mídia. (ROLNIK, 2007), e, por consequência, colocando-se em dívida/dúvida. Porém, o avesso do biopoder é a potência de vida. Apesar do caráter rizomático daquele, esta cria brechas, escapa por



xx

COLÓQUIO

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

linhas de fuga (PELBART, 2007). A potência de vida caracteriza-se por essa capacidade de afetar e ser afetada, de experimentar outros modos de ser/agir/viver que subvertem as normatividades sociais, de viver a existência enquanto devir.

Tanto a oficina *Performance para Isolados*, quanto o processo de escrita coletiva, possibilitaram uma sensibilização às potências de vida. Com o início da pandemia, a tendência à reprodução do biopoder se instalou de modo que parecia não haver escapatória. Eu permiti que a captura do ciclo vicioso dívida/dúvida imperasse. Dessensibilizei meu próprio corpo para seguir sobrevivendo, já que parar para escutar e sentir o que se passava comigo parecia excessivamente doloroso. Eu me privei do sentir para me proteger. A oficina me sinalizou que a minha casa é um universo de possibilidades, basta eu me abrir a elas. A escrita coletiva me mostrou que eu não preciso sofrer para escrever, que pode ser uma experimentação, uma brincadeira. E ambas se utilizaram de programas performativos: na oficina, a cada dia um programa era enviado; na escrita coletiva, o nosso acordo de como escrever – conversar de modo síncrono e assíncrono em aplicativo de mensagens instantâneas – embora não tenha sido nomeado como programa, tinha a função de criar um campo comum que nos instigasse à experimentação.

Diante dessas duas vivências, pensei: e se eu criar programas diários para me dedicar às atividades de pesquisa? Naquele mesmo dia criei uma lista de programas de leitura, como a que a leitora teve acesso, e uma lista de programas de escrita. Passei, então, a sortear, a depender da atividade a ser realizada, números dessas listas e realizar os programas correspondentes.

Tirar à sorte tem uma função importante porque me desobriga da escolha, abre espaço para que a reciprocidade corpo-mundo se manifeste, para que as forças invisíveis tenham lugar de agência. O suposto controle de uma situação é uma ilusão, como a pandemia escancara diariamente. Abdicar do controle é um gesto de confiança na sabedoria da vida em se fazer em perpétuo devir. É um gesto de dizer para mim mesma que eu não controlo nada e que isso é uma dádiva. Sortear é como receber do mundo uma graça. Também é um exercício de acolher o que vem e me desprender das expectativas. Não saber me permite experimentar o sabor da imprevisibilidade, me abre para o encontro, me torna vulnerável, pois escolho o risco do descontrole.

Tenho percebido com o saborear das cápsulas de vitalidade essa relação de coengendramento do conhecimento como produção de si e do mundo (KASTRUP, 2007b). A experiência de ler um texto de cabeça para baixo produz um corpo-mundo com determinados possíveis e é radicalmente diferente de ler para a minha mãe, ou cantar as palavras como se fosse música. Instaura-se uma relação singular de aprendizagem.



XX

COLÓQUIO

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

Tem sido uma prática de liberdade porque torna o pesquisar divertido. Em sociedades como a brasileira, cuja hegemonia é branca, capitalista, patriarcal, cisheteronormativa, tudo que é socialmente validado como importante precisa ser levado com seriedade, não há espaço para brincadeira. As cápsulas de vitalidade também têm proporcionado um modo de pesquisar divertidamente comprometido. A seriedade não é necessariamente sinônimo de rigor. Estou (re)encontrando o prazer no pesquisar, pois as vezes a cobrança das instituições, somada a autocobrança (dívida/dúvida) tornam o ato de pesquisar uma obrigação carregada de sofrimento.

As cápsulas de vitalidade são minha tática de re-existência, meu suporte ante a biopolítica, mas isso não significa que estou imune ao biopoder, pelo contrário, é um exercício contínuo de reparar (enquanto percepção e restauro) a hegemonia em mim. Muitas vezes sucumbo à dívida/dúvida e preciso fazer um grande esforço para praticar um programa. Nestes momentos, busco confiar na magia da performance em transformar corpo-mundo e, de repente, já sou outra, altera-se a disposição psicofísica emergente das relações corpo-ambiente e, assim, consigo desfrutar a impermanência da vida.

Também tenho entendido as cápsulas de vitalidade como um modo de pesquisar guiado pela prática da performance no cotidiano, no qual todas as ações de pesquisa são executadas enquanto performance, portanto, uma pesquisa performativa (HASEMAN, 2015), ou talvez seja mais preciso dizer, uma pesquisa somático-performativa (FERNANDES, 2014), pois se trata de uma prática somática, isto é, que tem como foco o corpo em ação, o corpo em experiência, em relação de reciprocidade com o mundo.

Quando eu tive “a força de estar à altura da minha própria fraqueza” (PELBERT, 2007, p.63) eu me sintonizei com as cápsulas de vitalidade, possibilitando que a performance fosse muito mais que meu objeto de estudo, mas meu suporte, minha cura, enquanto devir, transformação de mim mesma, colocando em movimento a dívida/dúvida e acionando o funcionamento da dádiva como gesto de inseparabilidade do corpo-mundo.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.22383867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

FERNANDES, Ciane. O avesso da travessia: espaçotempo somático-performativo. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n.9, mar. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/o-avesso-da-travessia-o-espacotempo-somatico-performativo/>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles Roberto et al (org.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento** PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 15-22, abr. 2007b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v.7, p. 57-65, nov. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de Identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e Subjetividade**: Saberes Nômades. Campinas: Papyrus, 1997. p. 19-24.



XX

COLÓQUIO

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

SANTANA, Gabriela. **Criações Afrodiaspóricas: ideias de um doutorado em movimento.** PPGAC UNIRIO; Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas; Doutorado Acadêmico. Zeca Ligiéro; gsgabisca@gmail.com

RESUMO

O propósito deste artigo está em refletir sobre um processo de criação em dança inspirado pela pesquisa de doutorado em andamento "Jogos Afromarciais: Rotas Ancestrais para improvisações Afrodiaspóricas" (PPGAC/Unirio). Após a apresentação do assunto e objetivo da tese, discorro sobre como saberes presentes nos jogos/danças/lutas da diáspora africana foram mobilizados em um processo de criação coletivo nomeado "AssentAção". Um trabalho de natureza improvisacional para o desenvolvimento de poéticas que articulam performatividade e tradição.

Palavras-chaves: Criação; Performance; Ritual; Improvisação; Memória.

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect on a dance creation process inspired by the ongoing doctoral research "Afromarcial Games: Ancestral Routes for Afro Diasporic Improvisations" (PPGAC / Unirio). After presenting the subject and objective of the thesis, I discuss how knowledge present in the games/dances/fights of the African diaspora were mobilized in a collective creation process called "AssentAção". An improvisational work for the development of poetics that articulate performance and tradition.

Keywords: Creation; Performance; Ritua; Improvisation; Memory.



xx

COLÓQUIO

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

CRIAÇÕES AFRODIASPÓRICAS: IDEIAS DE UM DOUTORADO EM MOVIMENTO

Gabriela Santana

Neste artigo apresento reflexões sobre como um processo de criação/investigação em dança vem retroalimentando a pesquisa de doutorado “Jogos Afromarciais: Rotas Ancestrais para Improvisações Afrodiáspóricas” em andamento no Programa de Artes Cênicas da Unirio, sob orientação do Professor Dr. Zeca Ligiéro.

Ainda que não tenha sido proposto um trabalho de criação como objetivo desse estudo, a ação criativa descrita na segunda parte desse texto tem favorecido a construção de uma abordagem sensível/poética para pensar as performances afrodiáspóricas vivenciadas e ou investigadas no doutorado, no e pelo movimento.

Nessa etapa, após quinze anos da minha iniciação como angoleira, gingando entre a capoeiragem e a dança, busco outros jogos derivados do continente negro-africano que interfaceiam luta e dança, dentro e fora do Brasil, tanto pelos saberes corporais como pela expressividade característica a eles.

Além da capoeira, reúno ideias acerca do jogo do pau¹, presente em municípios e cidades que formam o Vale do Paraíba no Brasil, além de outros levantados e citados por historiadores, folcloristas e antropólogos na segunda metade do século XIX.

Todos no entanto, por serem de matrizes africanas e ou por elas influenciadas, apresentam modos de enfrentamento ao pensamento moderno/colonial que, segundo Maldonado-Torres (2008) tem bases fundantes nas concepções de dominação e controle social américas que levou a subjugação de povos marcados pela experiência colonial e racial período de colonização.

Nesse viés, o combate e o desafio entre corpos nesses jogos/danças/lutas, marcou e continua a marcar a corporeidade de negros(as) e afrodescendentes explorados(as) desde o escravagismo até o sistema neoliberal atual.

1 Devido o foco e brevidade deste artigo sobre a contribuição do processo de criação “AssentAção” para o doutorado em questão, não se faz possível o alongamento de informações sobre a pesquisa de campo realizada nos meses de julho e novembro de 2019, referente ao jogo do pau. Para mais informações sobre o jogo de pau ver o documentário dirigido por Mattias Roing Assunção & Hebe Mattos “Versos e Cacetes: O jogo do pau na cultura afro-fluminense (2009).” https://www.youtube.com/watch?v=b2TlqV_bLAQ&t=69s&ab_channel=CanalLabhoi



XX

COLÓQUIO

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

Por essas razões o objetivo do doutorado em questão consiste na identificação e discussão de matrizes culturais dos jogos pesquisados, tanto pelo potencial estético das performances elegidas como para a análise das corporeidades que as integram.

O estudioso das tradições afro-ameríndias, professor Zeca Ligiéro (2011) (2019), apresenta a relevância da noção de matrizes culturais para a compreensão de eventos como a restauração e reiteração de comportamentos ancestrais. Segundo ele, nas culturas de matrizes e matrizes afro-ameríndias, os performers processam no corpo, a dinâmica matriz cantar/dançar/batucar e, em alguns casos, o contar.

Tal conceito é adotado neste estudo pela observação da qualidade dançável desses jogos/lutas. Alguns deles realizados antes ou após performances musicais e cênicas e, grande parte deles nomeados pelos próprios jogadores como defesa pessoal ou arte marcial.

Havendo uma pluralidade de características e contextos sociais entre os jogos/danças/lutas levantados, a identificação de tais matrizes não visa generalizações, e sim, chaves para pesquisas artísticas mobilizadas por saberes e fundamentos presentes nos jogos da diáspora negra. Dentre as seis matrizes culturais² em estágio de investigação, destaco a ritualidade.

No contexto dos jogos/danças/lutas investigados, as ações rituais reafirmam valores e saberes ancestrais da diáspora negro-africana, preservando e também gerando saberes e crenças relacionadas a forma como seus praticantes compreendem vida e o corpo. Além dos ritos que compõem os jogos, outras ações rituais permeiam o cotidiano dos jogadores(as). Em nível individual essas ações dão forma a costumes que antecedem e ou constroem a instauração de um campo ritual coletivo, dinamizando fluxos energéticos e linhas de força durante o jogo. Ações de preparação do local e do corpo antes do jogo, a exemplo da organização da roda da capoeira, estabelecem códigos de conduta e ética que guiam a experiência da improvisação, uma vez que o ritual em contexto de jogo não é encenado e sim revivido.

Na relação direta com o campo simbólico formado pelas ações rituais, memórias coletivas e temporalidades diversas são fusionadas por meio de narrativas ancestrais que são entremeadas à sensações despertadas no aqui agora.

² Além do quarteto cantar/dançar/batucar/contar e a ritualidade aqui discutidas, aponto no artigo inédito “Reeditando Saberes no Campo da Improvisação em Dança” (2020), a recém investigação das matrizes culturais risco e surpresa, transversalidade de técnicas e multidimensionalidade de fazeres e linguagens.



XX

COLÓQUIO

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

AssentAção: performatividade e tradição.

Como mulher, artista e afrodescendente, a influência das questões apresentadas acima em meu trabalho artístico me estimula a discorrer como eventos corporais, tal como a: ritualidade, o avivamento de memórias e os processos intersubjetivos compartilhados nos jogos investigados/vivenciados, podem ser transladados para processos de improvisação e criação em dança³.

Assim durante a pandemia do vírus Covid 19 (entre os meses de maio à julho) impossibilitada de avançar na pesquisa de campo prevista para este ano, retomei a investigação sobre os embricamentos entre a pesquisa de doutorado e um processo de criação em dança com Zeza Barral, Bárbara Santos, Bianca Adreolli e Líria Morays. A motivação foi socializar com elas estratégias criativas que tensionam improvisação corporal e estados rituais recorrentes em performances culturais de matrizes e motrizes da diáspora africana.

A primeira etapa do processo consistiu no compartilhamento do mote poético assentamentos; uma palavra “síntese” que abriga outras importantes noções presentes em meu trabalho artístico. Sendo elas: memória, ritualidade, improvisação, temporalidades e territórios em cruzo.

Em vários contextos religiosos de matrizes e motrizes africanas, a noção de assentamentos compreende a ação de assentar forças espirituais em um espaço, a partir de ritos específicos. Nesses contextos forças evocadas e irradiadas transformam energeticamente o espaço que então recebe as forças ali assentadas.

Ainda que não fosse meu objetivo utilizar a noção de assentamento para a investigação de aspectos culturais da diáspora africana, esta palavra/imagem conduziu-nos ao reconhecimento de aspectos biográficos e culturais presentes em nós, remetendo à associações metafóricas e imagéticas propostas pelo historiador e professor Luiz Rufino para pensar a diáspora africana.

Nessa perspectiva, proponho, ao cruzar a categoria analítica de diáspora africana ao conceito de assentamento, pensar que há uma base estruturante que identifica as inúmeras práticas negras recriadas no Novo Mundo. Este assentamento estabelece identificações, uma trama cosmopolita e solidária e, a partir de seus cruzos, ressemantiza

3 Na disciplina “Outro teatro e as estéticas afro-ameríndias: dramaturgias corporais”, ministrada pelo orientador Professor Zeca Ligiéro em 2018, propus um primeiro experimento performativo nomeado “assentamento(s)”. Nesta performance a ação de construir um território simbólico, assim como a interpretação de um poema escrito por mim, construiu uma campo ritual para a improvisação de princípios e movimentos dos jogos anteriormente experienciados: à saber a *ladja* (Martinica) e a capoeira (Brasil).



XX

COLÓQUIO

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

sociabilidades transafricanas, ecologias de pertencimento, processos transculturais, interculturais e cosmopolíticas, que alçam a diáspora negra como advento contracultural da modernidade [...] (RUFINO, 2019, p.100).

Todavia, no experimento proposto, a ação de assentar foi redirecionada para a ideia do corpo como território, espaço de memória e produção de sensações no ato improvisacional⁴, caracterizando uma investigação somático-poética a partir de aspectos e elementos rituais e simbólicos que, poderiam ou não, relacionar-se com memórias religiosas e ou espirituais de cada uma de nós.

Já a modulação de estados rituais foi objetivada para exercitar a dilatação do fluxo energético e a modificação plástica e sensorial do espaço-tempo do performer em situação de dança e do espaço modificado pela ação do performer.

Uma vez compartilhadas tais ideias, o processo de criação foi dividido em duas fases. A primeira caracterizada pelo exercício semanal de três instâncias:

- **Investigação do movimento** - experimentos improvisacionais em que cada performer investigou sensações e paisagens corporais que integram seus respectivos estados corporais rituais;
- **Escrita sensível** - mapeamento das sensações, emoções e imaginações despertadas na condição de movedoras e ou testemunhas das demais participantes;
- **Escavação poética** - produção de sentidos e sensações emergentes ao processo de improvisação, por sua vez irrigados por histórias e territórios pessoais. Após as duas primeiras semanas, cada performer pôde escolher elementos que além de servirem como “âncoras” de suas memórias também produziam a vivificação de sensações que foram, a cada improvisação, investigadas no aqui agora.

As três instâncias acima foram inspiradas na abordagem somático relacional do Movimento Autêntico introduzido no Brasil pela professora carioca Soraya Jorge⁵. Nessa abordagem o trabalho de investigação de si acontece na relação entre alguém que move de olhos fechados (movedor) e alguém que testemunha (testemunha externa).

4 Assim sendo nomeamos o processo como “AssentAção” para evidenciar o protagonismo do corpo e do movimento como o suporte dinamizador e produtor de sensações que são assentadas em cada uma de nós.

5 Sou praticante do Movimento Autêntico desde 2012, fazendo parte desde o ano de 2019 do processo de formação oferecido pelo CIMA. Centro Internacional de Movimento Autêntico, no Brasil.



XX

COLÓQUIO

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

Em ambas as funções, movedores e testemunhas são interpelados a conscientizar-se dos seus processos emocionais, sensoriais, energéticos, espirituais e físicos, experienciados na relação de ver, escutar e formular, após a movência, um testemunho sobre as subjetividades colocadas em diálogo.

Nessa direção o processo de troca de áudios, escritas e reuniões *online*s semanais abriram espaço para a sugestão de aprofundamento de ações sensório-motoras individuais e para o reconhecimento e potencialização de um campo simbólico coletivo que agregou intersubjetividades, afetando e contagiando nossas danças e escritas.

Assim, o processo de escavação poética das estórias e sensações individuais vetorizou cada performer na busca de elementos, aspectos e sensações que acionaram estados corporais de conexão com suas respectivas ancestralidades, como podemos ver na escrita sensível a seguir.

"Alguns aspectos me saltam aos olhos: as palmas que inauguram um novo tempo, uma outra energia se instaura como quem convoca os seus; uma sonoridade agiganta-se no espaço do que contemplo e invade meu peito e minha casa; ele tem tanto volume e é tão profundo que confunde minha percepção (De onde mesmo que ele vem...? um som de abelhar-se); movimento com braços como quem está arando a terra ou seu próprio terreno imagético. Essa preparação coordena um movimento da extremidade (braços) para o próprio centro do corpo (ventre). Todo movimento se dá na verticalidade, mesmo quando o tronco se dobra para frente e os braços se abrem e se cruzam na frente do corpo, leio o movimento com energia que ascende. Forte conexão dos pés com o chão; joelhos maleáveis que modulam o balanço e a conexão terra-céu, após um redemoinho com movimentos dinâmicos envolvendo todo o corpo e preservando a verticalidade, uma serenidade se instaura, uma Oxum se apresenta e o peito se abre para o mundo. As palmas que abrem, encerram." (Líria Morays, julho de 2020).

As percepções registradas por Líria Morays exemplificam algumas das sensações emergentes ao processo criativo coletivo. Confirmando para nós a ideia da motriz cultural ritualidade (presente em grande parte das performances culturais da diáspora africana) como um potente acionador de estados corporais produtivos para ações poéticas conectadas aos saberes da tradição.

Nessa direção o burilamento da investigação criativa em desenvolvimento avança pouco a pouco na descolonização de modos e técnicas eurocentradas revelando subjetividades e traços culturais que nos constituem como artistas mulheres.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens:** Estudos das Performances Afro-Ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

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

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.



XX

COLÓQUIO

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

CARVALHO, Alessandra. Entre corpos, fluxos e frequências: a vulnerabilidade inevitável. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Ana Maria de Bulhões-Carvalho; alelimaartes@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8588-5423>

RESUMO

Este texto é um exercício de reflexão sobre uma ação proposta e realizada no fim do segundo semestre de 2019, em uma aula da disciplina "Pelejas de Dionísio, Exu e Macunaíma contra o Dragão da Moral: A Natureza na perspectiva da Performance e da Filosofia", ministrado pelos professores Zeca Ligiéro e Charles Feitosa no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). A performance foi pensada a partir da leitura do artigo "Vulnerable Bodies and Embodied Boundaries" escrito e organizado pela teórica Lisa Folkmarson Käll (2016), e teve como objetivo aprofundar a pesquisa de doutorado realizada no mesmo programa. O intento também foi aproximar as discussões feitas durante o curso e que, de alguma forma, contribuíram nessa investigação que hoje, se concentra em pensar sobre a vulnerabilidade como um estado de abertura, relação e conexão com os corpos e afins, agindo como potencializador da criação artística. Alguns conceitos da psicanalista Suely Rolnick como "estranho-familiar" e "saber-do-corpo" são trazidos a fim de pensar sobre os afetos, os atravessamentos, os fluxos, as forças e as alteridades que nos compõem.

Palavras-chave: Corpo; Vulnerabilidade; Performance; Saber-do-corpo;

ABSTRACT

This text is an exercise of reflection on an action proposed and carried out at the end of the second semester of 2019, in a class of the discipline "Pelejas de Dionísio, Exu and Macunaíma against Dragão da Moral: Nature in the perspective of Performance and Philosophy", taught by Professors Zeca Ligiéro and Charles Feitosa in the Postgraduate Course in Performing Arts (PPGAC) at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Unirio). The performance was thought from the reading of the article "Vulnerable Bodies and Embodied Boundaries" written and organized by the theoretician Lisa Folkmarson Käll (2016), and aimed to deepen the doctoral research carried out in the same program. The intent was also to bring together the discussions made during the course and that, in some way, contributed to this investigation that today, focuses on thinking about vulnerability as a state of openness, relationship and connection with bodies and the like, acting as a potentializer of artistic creation. Some concepts of the psychoanalyst Suely Rolnick as "familiar-stranger" and "body-knowledge" are brought up in order to think about the affections, the crossings, the flows, the forces and the othernesses that compose us.

Keywords: Body; Vulnerability; Performance; Body-knowledge;



XX

COLÓQUIO

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

ENTRE CORPOS, FLUXOS E FREQUÊNCIAS: A VULNERABILIDADE INEVITÁVEL

Alessandra Carvalho

SOBRE VULNERABILIDADE...

A palavra vulnerabilidade é assinalada pela língua como um estado de fraqueza ou fragilidade, e essa acepção é usada principalmente na área de políticas públicas e da assistência social, ao se referir às pessoas que vivem em um contexto de pobreza, violência e/ou exclusão social. Pensar sobre a vulnerabilidade nesse contexto sempre será não só importante, como necessário e urgente, por isso a proposta não é contrapor o significado da palavra e das ações que ela mobiliza no campo social, e sim pensar sobre ela em outro contexto e de forma absolutamente antônima.

Venho a algum tempo estudando sobre a vulnerabilidade aplicada no campo da performance e do teatro performativo e me parece que é próprio dessas linguagens uma imprevisibilidade inerente que absorve o estar vulnerável como uma potência criadora, como um estado próprio e essencial ao acontecimento característico do performativo. Por isso, a pessoa que executa a ação também precisa estar consciente dos riscos que envolvem uma performance de qualquer natureza, seja colocando em perigo a integridade do seu corpo ou pela incerteza que envolve a execução da ação como um evento não ensaiado e aberto às imprevisibilidades próprias da vida.

Além disso, o estado de vulnerabilidade pode possibilitar abertura e atentividade ao outro, ao meio e a si mesmo como ferramentas de criação. Principalmente quando entendo que minha subjetividade não é própria, mas constituída incessantemente por uma infinita rede de relações com outros corpos. Por isso, a vulnerabilidade denota ser mais uma qualidade artística a ser desenvolvida pelo ator/atriz/performer do que uma fragilidade a ser combatida, pois ao me expor de maneira aberta e afastada de um corpo fixado pelo hábito, crio a abertura e a porosidade necessárias para o trabalho de criação artística, e para a vida relacional como um todo.

Nesse sentido, a pesquisadora Brené Brown (2013), desenvolveu ao longo de 13 anos um estudo na área de Serviço Social sobre a vulnerabilidade como uma qualidade necessária a uma vida plena. Para ela, “vulnerabilidade não é algo bom nem mau: não é o que chamamos de emoção negativa e nem sempre é uma luz, uma experiência positiva. Ela é o centro de todas as emoções e sensações. Sentir é estar vulnerável”



xx

COLÓQUIO

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

(BROWN, 2013, p. 27). Vulnerabilidade é entendida por Brown, como a nossa capacidade de correr riscos emocionais que podem nos colocar em contato com emoções dolorosas como o medo, a vergonha, a decepção e a tristeza. Assim como dos sentimentos de não ser bom/boa o bastante, de não ser amado/a ou aceito/a que podem nos levar ao isolamento da vida, a fim de nos afastarmos de tudo que pode levar a qualquer tipo de sofrimento emocional. Por isso, a pesquisadora identifica a vulnerabilidade mais próxima da coragem e da aceitação de si e afirma que experimentar a vulnerabilidade não é uma opção, é uma condição do vivo.

Para Lisa Käll (2016), "a abertura constitutiva do corpo, isto é, a sua vulnerabilidade fundamental, e a incorporação da alteridade envolvem um elemento de risco ou possível perigo que não pode ser previsto, calculado ou gerido e que é essencial para a própria vida"¹ (KÄLL, 2016, p.2). Estar vivo, implica assim, na constante partilha da realidade com outros corpos: afetamos e somos afetados. Porque se a realidade é construída por nós, ela também é construída "no encontro incessante entre os sujeitos humanos e o mundo onde vivem". (ANDRADE JUNIOR, 2015, p.12). Isso torna possível pensar que aquilo que chega ao nosso corpo, direta ou indiretamente nos afeta: o espaço, a arquitetura, os objetos, a luz, a escuridão, etc. Estar vulnerável se aproximaria desse entendimento, de se expor conscientemente às afecções do mundo, como um exercício de permeabilidade e de porosidade interessadas, de atenção dirigida aos acontecimentos e afetos a fim de que estes possam nos potencializar no campo da criação.

SOBRE A PERFORMANCE 1...

Um corpo, e especialmente um corpo considerado como um todo, é uma massa distinta de outras massas. Ocupa espaço e, como figura geométrica, é tridimensional, tendo comprimento, largura e espessura. (...) Ser um corpo é, portanto, ter fronteiras, ser singularizado e exclusivo de outros corpos.² (KÄLL, 2016, p.1)

Com a leitura dessa citação dou início a minha ação. Sentada no chão da sala, vou retirando pequenos e distintos objetos de uma sacola de papel à medida que leio o

1 No original: "The constitutive openness of the body, that is, its fundamental vulnerability, and its incorporating of otherness involve an element of risk or possible danger that cannot be predicted, calculated, or managed and that is essential to finite life itself."

2 No original: "A body, and especially a body considered as a whole, is a mass distinct from other masses. It occupies space, and as a geometric figure, it is three-dimensional having length, breadth, and thickness. Its dimensions and its weight can be measured. To be a body is thus to have boundaries, to be singularized and exclusive of other bodies."



XX

COLÓQUIO

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

texto construído a partir do artigo da teórica Lisa Folkmarson Käll. Coloco o primeiro objeto, um boneco de plástico, e o apresento como um corpo singular, que se distingue dos outros corpos pela sua dimensão, pela possibilidade de ser medido, quantificado. Com um giz branco risco o chão, circulando cada objeto que vou retirando da sacola, com o objetivo de dar concretude às palavras que digo, através da marca visual torná-las imagens tangíveis. Enquanto faço isso, outros corpos me olham, me cercam e me afetam, atentos ao que digo e às minhas ações, colegas de turma e professores partilham um acontecimento produzido e combinado, mas ao mesmo tempo aberto ao tempo/espço de partilha de um evento.

Prossigo com a leitura do texto: “Os corpos são interconectados tanto na medida em que partilham as linhas de demarcação distintivas uns dos outros como na medida em que as fronteiras partilhadas entre eles os tornam partes de um todo”³ (KALL, 2016, p.1). Nesse momento pego o giz branco e desenho um grande círculo em torno de todos os objetos que retirei da sacola. Com esse gesto, eu crio um território demarcado pela linha do giz, nele estão todos os objetos que retirei da sacola também circulados de giz: bonecos de personagens da turma do Snoop, uma miniatura da Torre Eiffel e outra do Coliseu Romano, miniaturas de animais, uma latinha vazia de refrigerante, uma pedra, uma miniatura de violão, um boneco de plástico, um galho seco, uma miniatura de ônibus, uma lupa, uma folha, entre outras coisas.

No momento em que desenho a linha em volta de todos os objetos, percebo o meu engano, não há um “todo” possível de demarcação, uma vez que o “todo” é móvel, mutável. A instabilidade faz parte de um contínuo processo de fazimento e refazimento dos corpos, na medida em que novas conexões acontecem através dos afetos que os corpos produzem uns nos outros. Leio:

(...) os corpos só se excluem uns dos outros em virtude da sua inclusão mútua dentro dos limites uns dos outros e no mundo. Além disso, mesmo que as dimensões e as fronteiras de um corpo possam ser medidas, elas não são de modo algum fixas e imutáveis; ao contrário, os corpos se materializam continuamente de novas maneiras à medida que suas fronteiras são desenhadas e redesenhadas, reforçadas, transgredidas e alteradas.⁴ (KÄLL, 2016, p.1)

3 No original: “Bodies are interconnected both insofar as they share one another’s distinctive lines of demarcation and insofar as the shared boundaries between them make them parts of one whole”

4 No original: “(...) bodies are exclusive of one another only by virtue of their mutual inclusion within each other’s boundaries and in the world. Further, even though the dimensions and borders of a body can be measured, they are by no means fixed and unchangeable; rather, bodies continuously materialize in new ways as their boundaries are drawn and redrawn, reinforced, transgressed, and altered.”



xx

COLÓQUIO

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

SOBRE LINHAS, FRONTEIRAS E HORIZONTES...

Lisa Käll prefere pensar essa fronteira que demarca um corpo como a linha que vemos no horizonte, pois ela se modifica a partir de cada ponto de vista, e por isso não podem ser fechados e/ou determinados: "O horizonte muda com o corpo e sua situação, bem como com outros corpos e o mundo ao redor. É um perpétuo e imprevisível ainda não, exibindo uma abertura constitutiva para o que é outro."⁵ (KÄLL, 2016, p.2).

O professor Charles Feitosa ao comentar sobre a performance, disse que preferia pensar as linhas como fronteiras e não como limites, pois ao demarcar o chão eu parecia ir determinando espaços fechados de atuação dos corpos. Tenho que concordar com a ideia de limite que a imagem da linha sugere, uma marca concreta riscada no chão que define o espaço permitido de atuação. Contudo, prefiro pensar o ato de riscar o chão como uma evocação às presenças que mesmo ausentes continuam atuando.

O professor Zeca Ligiéro em seus comentários chamou a atenção sobre esse ato de riscar o chão como tendo uma aproximação com o ponto riscado. Na Umbanda, por exemplo, se o ponto cantado "é a forma de chamar os orixás e as entidades", o ponto riscado é a "assinatura definitiva e imexível da entidade espiritual" (ANDRADE JUNIOR, 2015, p.136). Cada entidade tem o seu ponto riscado, sua assinatura e diagramas, mas todas "têm sua matriz comum no cosmograma Congo, chamado genericamente *Dikenga*, do qual assimilaram a simbologia da cruz, o uso de círculos, linhas paralelas e transversais". (Dandara & LIGIÉRO, 2000, p. 156). Entre outras coisas, o ponto riscado apresenta a entidade que está presente, o seu grau de hierarquia espiritual, os elementos da natureza que ela trabalha, e se outras entidades também estão sendo convocadas para o trabalho (SOLERA, 2014).

Riscar o chão não parece, nesse sentido, o fechamento de um espaço, mas a criação de passagem, de aberturas, de evocação de presenças, como os desenhos nas Cavernas de Lascaux na França que datam do período paleolítico. A hipótese defendida pelos historiadores desse período é a de que os desenhos eram feitos com intenção mágica: ao desenhar o animal o homem paleolítico acreditava estar capturando a alma do animal e assim garantindo o sucesso da caça. As imagens dos animais nas paredes da caverna são sobrepostas umas às outras. Suas linhas são camadas distintas de tempo e espaço que se somam, e onde passado e presente formam uma só imagem.

Na performance, quando circulava cada movimento dos objetos, a intenção não era traçar limites e sim marcar trajetos como rastros, como se eu pudesse tornar tangível

5 No original: "The horizon changes with the body and its situation as well as with other bodies and the surrounding world. It is a perpetual and unpredictable not-yet, exhibiting a constitutive openness toward that which is other".



xx

COLÓQUIO

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

pela percepção visual as redes de encontro entre os corpos, as contaminações que se sucedem, os atravessamentos e caminhos que se abrem, se acumulam e nos transformam. Porque a linha que me constitui enquanto singularidade está sempre em movimento, ela vai se desenhando continuamente criando combinações não só em meu corpo aberto ao mundo, como também no mundo aberto ao meu corpo, tornando o que é o dentro e o que é o fora dependente e indivisível. Nas palavras do filósofo Merleau Ponty, citadas por Lisa Käll: "O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim." (MERLEAU-PONTY, 1999, p.546).

VOLTANDO À PERFORMANCE 2...

Na medida em que meus limites corporais são o que me abrem e me expõem ao mundo e na medida em que também são, ao mesmo tempo, os limites do mundo, abertos e expostos a mim, o que está dentro e o que está fora desses limites são, em sentido fundamental, inseparáveis. (KÄLL, 2016, p.2).⁶

Sigo então, movimentando os objetos em diferentes lugares, estabelecendo novos espaços de circulação (continuo circundando literalmente os objetos marcando os lugares que eles ocuparam), bem como aceitando aquilo que acontece de maneira não planejada, como a queda de um objeto, ou um giz que atravessa o espaço atraído pelo desnível do chão. Enquanto leio, movimento e circundo deixo acontecer, e tento incorporar as diferenças com tranquilidade, com abertura.

Finalizo a performance com a música "Reconvexo" de Caetano Veloso. Enquanto a música toca vou recolhendo um a um os objetos que coloquei no espaço e os vários círculos que fiz em torno dos objetos e seus respectivos movimentos no espaço, vão se deixando ver em cores e tamanhos variados. Ao perceber esse resultado no chão, começo a esfregar as mãos no chão colorido, na tentativa de incorporar essas alteridades também em meu corpo. E assim, de modo não previsto encerro a ação.

6 No original: "Insofar as my bodily boundaries are what open and expose me to the world and insofar as they are also at the same time the boundaries of the world, open and exposed to me, what is inside and what is outside these boundaries are in a fundamental sense inseparable."



xx

COLÓQUIO

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

SOBRE FORMAS E FORÇAS...

Entre as considerações feitas depois da performance, o professor Zeca Ligiéro trouxe ainda a seguinte questão: Ser atravessado pelos fluxos de outros corpos não seria uma escolha? Seria possível decidir se isolar e não se expor às infinitas relações que travamos e seus atravessamentos e alteridades? Respondi no mesmo momento que sim, que não havia como escapar do que é inerente à condição de vivo. Contudo, a leitura do livro “Esferas da Insurreição” (2018), da psicanalista Suely Rolnik, trouxe algumas contribuições para refletir sobre essa questão.

Nele, Rolnik reflete sobre os processos de entorpecimento do sujeito causados pelo que ela chama de regime colonial-capitalístico: baseado nos modos exploratórios e escravagistas que operam no regime colonial e que vão moldar o sistema capitalista contemporâneo desde o final do século XV. E no qual a força de trabalho que sustenta a economia gera uma mais-valia consentida, um processo nomeado por ela de cafetagem. E cita a obra *Caminhando* da artista brasileira Lygia Clarck como uma possível saída para driblar esse processo.

No trabalho, Lygia utiliza a *fita de Moebius* um objeto criado pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möebius, em 1858. Ele se caracteriza por uma tira de papel que recebe um giro em uma de suas pontas, e tem as extremidades coladas formando algo parecido com o símbolo do infinito, sendo impossível determinar qual é a parte de dentro ou a de fora, ou o que está na parte de cima ou na parte de baixo. Na ação, Lygia Clarck convidava o público a recortar a fita com uma tesoura, e orientava que a cada encontro com o primeiro ponto de corte, se evitasse recortar no mesmo lugar a fim de continuar recortando.

Rolnik propõe que imaginemos cada lado da *fita de Moebius* correspondendo a uma face da “superfície topológico-relacional” de um mundo formado por humanos e não-humanos. As duas faces seriam indissociáveis, operando em conjunto nessa “superfície”, sempre em constante tensão. De um lado da fita, teríamos o mundo em suas formas que seriam captadas pela nossa percepção e sentimentos: aquilo a que damos o nome de realidade, com seus códigos sociais, culturais, simbólicos e etc. Essa superfície estaria ao alcance da nossa consciência, pois sua função é habilitar o humano para a vida social: “decifrar suas formas, seus códigos e suas dinâmicas por meio da percepção, da cognição e da informação, estabelecer relações com os outros por meio da comunicação e senti-las segundo nossa dinâmica psicológica”. (ROLNIK, 2018, p.52). Do outro lado da fita, estariam as forças que coabitam o mundo vivo, desestabilizando as formas vigentes, e as quais seriam apreendidas através do *percepto* e do *afeto*, conceitos



XX

COLÓQUIO

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

criados por Deleuze&Guatarri. Sendo o primeiro aquilo que escapa a nossa percepção pela via dos sentidos, e o afeto uma “emoção vital”, distinta da emoção psicológica. Nas palavras de Rolnik,

Perceptos e afetos não têm imagem, nem palavra, nem gesto que eles correspondam – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderia chamar de intuição; mas como esta palavra poderia gerar equívocos, prefiro chamá-los de “saber-do-corpo”, ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível racional próprios do sujeito. (ROLNIK, 2018, p.53.).

Para ela, seríamos constituídos pela forma e pelos efeitos dessas forças, e as sentiríamos em uma espécie de “reverberação” ou “ressonância”. O contato com essas forças do saber-do-corpo produziriam mundo virtuais que entrariam em conflito com as formas vigentes gerando uma sensação de angústia que Rolnik nomeia de “estranho-familiar”, um ponto de interrogação para a subjetividade, gerado pelo atrito entre as formas moldadas em momentos anteriores ao atual, e os mundo virtuais produzidos pelas forças que são impedidas de tomarem forma, de deixar o desejo de agir.

A fim de sanar o mal-estar que o ponto de interrogação provoca, apelamos para todo o tipo de fuga, buscando maneiras de resolver a angústia, seja através dos medicamentos de tarja preta, das religiões, das práticas meditativas da moda, dos livros de autoajuda, entre outras coisas. Ou seja, qualquer solução que possa restituir o equilíbrio perdido. Quando Rolnik usa como exemplo a obra de Lygia Clarck é para propor que pensemos os cortes nessa superfície como a atitude que vamos ter diante desse ponto de interrogação, se vamos permitir que as forças que pulsam os fluxos do desejo em estado larvar, germinem e nasçam. Ou se vamos nos esforçar para ignorar estas pulsões, através da repressão do estranho e o retorno ao já familiar.

Uma pessoa que se isola da vida, se protege de qualquer tipo de exposição emocional. Ela não se arrisca, porque prefere manter o controle e a segurança opta assim, por uma vida estagnada. Para Rolnik, essa decisão atinge outros corpos e vidas, pois “cada vida que não se coloca à altura do que lhe acontece prejudica toda sua teia relacional: o veneno que produz propaga-se como uma peste por seus fluxos e os intoxica, estancando seu processo contínuo de diferenciação” (p.77). Os cortes na superfície topológico-relacional revelam uma fita que não criou a diferença, encontra o primeiro corte e assim mantém o já instituído. O resultado: “Uma vida genérica, vida



xx

COLÓQUIO

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

mínima, vida estéril, mísera vida.” (ROLNIK, 2018, p.77)

Contrariamente, se o desejo procurar fazer cortes que busquem uma resposta ao ponto de interrogação, as possibilidades da vida vão se “multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição. Nessa micropolítica, as ações do desejo consistem, portanto em atos de criação (...)”. (ROLNIK, 2018, p.61). Ou seja, quando faço novos cortes e sigo recortando, vou aceitando os riscos e criando novas relações e conexões, crio uma fita que contém caminhos diferentes e por isso mais rica de possibilidades: “Vida nobre, prolifera vida, vida singular, uma vida.” (ROLNIK, 2018, p.55).

Por esse motivo, penso que não há possibilidade de escolha, tudo nos afeta. O que podemos é escolher se vamos atender às nossas pulsões, ao gérmen do desejo que insistem em criar novos mundos. Se vamos realmente ouvir o que tem a dizer o saber-do-corpo e assumir nossa vulnerabilidade. Porque longe de ser um problema, a vulnerabilidade é uma atitude de coragem diante da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE JUNIOR, Lourival. Pontos riscados e nomeações: Exu em discussão. **Revista Mouseion**, nº22, dez. 2015, p. 135-150.

BROWN, Brené. **A coragem de ser imperfeito**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. O que é realidade. **Coleção Primeiros Passos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

KÄLL, Lisa Folkmarson. **Bodies, Boundaries and Vulnerabilities: Interrogating Social, Cultural and Political Aspects of Embodiment**. Springer International Publishing Switzerland, 2016.

LIGIÉRO, Dandara & LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012



XX

COLÓQUIO

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N1 edições, 2018.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. **A magia do ponto riscado na Umbanda Esotérica**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. PUC -São Paulo, 2014.



XX

COLÓQUIO

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

LUCENA, Luciana Leandro de. **O Corpólítico na cena virtual: vocalidades e afetos em processo.** PPGAC UNIRIO; Performances Corps, Imagens, Linguagens e Culturas; PCI; Doutorado; Roberto Charles de Oliveira Feitosa; CAPES; lucdelucena@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7356-2333>

RESUMO

Este artigo investiga possibilidades de uma poética para a cena em suporte de experimentação virtual através do conceito do corpólítico. A partir da observação do processo de criação de cenas curtas, realizadas em Residência artística com o Grupo Ponto de Partida, analisa vocalidades neste novo modo de fazer teatral e as relações afetivas do acontecimento cênico.

Palavras-Chave: Corpólítico; Vocalidade; Afeto; Poética da Cena

ABSTRACT

This article investigates the possibilities of a poetics for the scene supported by virtual experimentation through the concept of a corpolitical. Based on observation of the process of creating short scenes, performed in an artistic residency with Ponto de Partida Group, it analyzes vocalities in this new way of playing theater and the affective relationships of the scenic event.

Keywords: Corpolitical; Vocalities Affection; Poetics of the Scene



XX

COLÓQUIO

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

O CORPOLÍTICO NA CENA VIRTUAL: VOCALIDADES E AFETOS EM PROCESSO

Luciana de Lucena

Inicialmente, por que a opção de um corpolítico¹ ao invés de corpo político? O conceito define a aceitação ou o repúdio dos corpos numa sociedade e que lugar lhes é destinado. Os conceitos possibilitam diálogos e existências.

As palavras não se esgotam em suas explanações. Ao contrário, propõem aberturas. Assim, pensar este corpolítico perpassa um movimento híbrido: O corpolítico é o atravessamento da política nos corpos, a situação do corpo na política - uma composição que me chamou a atenção enquanto possível potencializadora no processo de criação do ator.

Falar deste conceito híbrido (corpolítico) é construir um pensar de bases corpóreas, que se propõe contrário à ideia de um conceito fechado em si. A palavra é aberta: Não pertence a quem a profere nem a quem se dirige. DERRIDA(1967) faz alusão a Artaud em seu teatro de autonomia da palavra, que não se repete, e que é porosa em suas aberturas. Propor o conceito do corpolítico não deixa de ser uma apropriação de palavras, mas é corpo em ação, em proposição, em (re)xistência. Conceituar pode ser também uma forma de dialogar. A linguagem está aí, em todas as acepções que o termo carrega, da comunicação estrita às relações poéticas.

Quando falo corpolítico, portanto, busco trazer um conceito híbrido, que não é o corpo, não é a política, não é a unidade deste corpo com a política ou vice versa, mas sim a possibilidade do encontro entre ambos. Atravessamento e relação, pensando este corpo-conceito como pilar de criação perceptivo-filosófica.

Assim é que, no atual e inesperado contexto de pandemia, isolamento e (im) possibilidades do fazer teatral nos modos habituais, nossos corpos têm buscado alternativas para acontecerem. E, mesmo deslocados no espaço, fora da presença (tão ventilada nas artes cênicas e performáticas), encontram um lugar de relação e afeto a partir da reapropriação de ferramentas tecnológicas.

1 Em 2018 a editora UFOP editou a revista Corpolítico: corpo e política nas artes da presença com artigos produzidos a partir do seminário de igual nome, sob a organização dos professores Édem Peretta e Berilo Nosella



xx

COLÓQUIO

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

A partir da experiência recente de um processo de criação realizado em residência com o Grupo mineiro Ponto de Partida, passo a analisar alguns tópicos caros para minha pesquisa e minha atuação artística, tais como: o lugar do corpolítico, enquanto gatilho da performance cênica; As relações afetivas motrizes do acontecimento cênico e; As vocalidades neste novo modo de fazer teatral (em plataformas virtuais)

Pensar o corpolítico enquanto gatilho da criação cênica é experienciar meios alternativos de estar no mundo, através de nossos corpos em ação. Desde março do corrente ano, as políticas sanitárias preventivas ao covid-19 determinam o isolamento como medida de preservação. Este necessário e justificado controle do Estado sobre os corpos não deixa de ser um impedimento ao fazer teatral nos moldes como o temos entendido ao longo dos tempos. Entretanto, a inquietude artística ou o bichinho do teatro, por assim dizer, desconhecem impeditivos e seguem arteiros, em suas construções e processos possíveis. E, desde então, temos experimentado espetáculos nas salas de ambientes *online*, em plataformas como *Zoom*, em meio à multiplicidade de ferramentas que possibilitam o encontro virtual, tais como *Google Meet*, *Jitsi Meet*, *Skype* - apenas para ficarmos entre os mais conhecidos.

Neste ano de 2020 o grupo Ponto de Partida completou quarenta anos de existência e o que seria comemorado com a remontagem de espetáculos anteriores², foi transformado na 1ª Residência Artística *Online* do grupo. Esta ação possibilitou encontros (ainda que distantes no espaço) e o compartilhamento da metodologia e da identidade do Grupo, que, ao longo de sua existência, tem como ferramenta potente de trabalho e produção o afeto em suas relações. Fomos um total de 12 atores residentes, selecionados de diversas partes do mundo, entre EUA, Itália, Portugal – tendo como um dos requisitos ter por língua mãe o português.

Durante as dez semanas de residência, os encontros se deram pela plataforma do Zoom. Os residentes fomos divididos em trios, tendo a oportunidade de dialogar com todos os atores do grupo. Além de acessarmos um pouco da metodologia de criação do Ponto, abraçamos a proposta de criarmos uma cena curta. Dramaturgia, encenação e toda a técnica de criação em luz, som e cenotecnia foram transpostas ao meio de trabalho virtual. Neste breve artigo, vou deter-me ao aspecto da vocalidade, que tem sido meu objeto de interesse em trabalho e pesquisa.

Até o 2º semestre de 2019, desenvolvi minha pesquisa a partir de laboratórios de afeto e vocalidades do corpolítico na criação cênica. Em função da pandemia, precisei repensar o que seria o terceiro laboratório previsto no meu cronograma. Neste sentido, a criação cênica no ambiente virtual trouxe a possibilidade de experimentar a vocalidade

2 O Ponto de Partida reencenaria “Beco, a Ópera do Lixo” com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, espetáculo de maior sucesso do grupo.



XX

COLÓQUIO

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

e pensar a espacialidade. Francesca Della Monica³, em seus estudos e práticas vocais tem como alguns de seus princípios fundamentais de trabalho o estudo da dimensão espacial na ação vocal. Ao pensar o espaço relacional, ela o compreende em espaço histórico, que é onde a palavra se projeta a partir da dimensão do *logos*; e espaço mítico, quando a dimensão da palavra ganha status afetivo e poético.

Estando diante da tela, buscando a contracena com os colegas, parceiros de criação percebi-me diante desta espacialidade poética da voz. Se pensarmos a projeção apenas a partir da visualidade possível do espaço, certamente diríamos que há uma distância entre mim e a tela de pouco mais de um metro. Entretanto a composição cênica exige uma artesanaria que sobrepõe a realidade visível, tátil e lógica, de modo a buscarmos um espaço expandido. A dramaturgia que construímos partiu da linguagem do escritor e poeta Bartolomeu Campos de Queirós⁴, debruçando-se sobre memória, identidade e afeto. A encenação a partir destes vetores pressupunha a criação de uma vocalidade que ultrapassasse a barreira do *logos* (como se dá nas composições poéticas e até aí não temos maiores novidades). Ocorre que, experimentando este meio de criação e atuação, pude observar que a escuta (tão cara no processo cênico) destaca-se sobremaneira. A contracena buscada através de uma tela de computador não é possível pela visão: Enquanto meu olhar busca o olhar do colega para o jogo, a sensação do espectador é de um olhar que vagueia. Se olho para a câmera, simulo a quarta parede. Se olho para a/o colega, meu olhar se perde no vazio. Criar a sensação da contracena visualmente requer que atrizes e atores administremos o espaço bidimensional de nossas aparições nos respectivos “quadrados” do Zoom na tela do computador, passando a criar uma relação simulada com o espaço na cena. Deste modo, é a escuta que vai direcionar este o jogo. É a projeção vocal de um espaço imaginário que compõe a narrativa em sua dimensão poética. Os nossos corpos vocais se projetam, não enquanto vetores unidirecionais à tela um metro à frente, mas no espaço mítico e emocional mediado pela ferramenta virtual. O espaço nas poéticas de cena não é lugar vazio onde algo vai acontecer, mas um lugar de dobras, em que corpos se atravessam em composição. Este corpo vocal projetado no espaço virtual ganha a dimensão cultural, histórica e poética. Assim é possível explorarmos profundidades, direções e percepções diversas que vão além da tela chapada que intermedia os corpos. A fala do ator em máscaras pensadas para a situação virtual variam na utilização de um papel em cone, criando um

3 Francesca Della Mônica é artista e pesquisadora do trabalho vocal, principalmente voltado à cena teatral. Segundo seu parceiro e também pesquisador Ernani Maletta “ Destacam-se alguns princípios fundamentais de sua proposta, que se refere à preservação da identidade da voz, ao seu potencial de ocupar o espaço em que se insere e de, efetivamente, atuar como instrumento de comunicação com o outro” (MALETTA in: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3640>)

4 Bartolomeu Campos de Queirós, escritor e poeta mineiro cuja obra literária permeia o universo da memória. No processo de criação citado utilizamos de sua obras os seguintes títulos: *Índez*; *O olho de vidro do meu avô*; *Vermelho Amargo*; *Por parte de Pai*



XX

COLÓQUIO

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

auto-falante⁵, na busca por ampliação deste espaço dialógico através do uso de um espelho⁶ ou da exploração da profundidade especial, com o afastamento/aproximação das atrizes e atores da tela⁷. Colocamo-nos em prontidão, com ouvidos atentos frente a possíveis falhas técnicas na internet que provoquem *delay* ou mesmo travem a cena. Assim, pensando na linguagem teatral, poderíamos falar que esta prontidão seria um aspecto da linguagem teatral na representação da presença. Ao que caberia a questão: Como falar de presença cênica quando se atua através de uma mídia que promove o encontro a partir das ausências materiais?

Neste ponto, vale questionarmos o conceito tão festejado da presença nas artes da cena e da performance. Em artigo sobre o tema⁸ o filósofo Charles Feitosa, meu orientador no PPGAC/UNIRIO, e o ator pesquisador Renato Ferracine da Cia. LUME dialogam sobre este conceito, pensando a ontologia do corpo em cena para além mesmo da presença. Argumentam que o ser humano não vive no aqui, mas no mundo, sendo este “a relação com o espaço mediatizada pela linguagem” (FEITOSA; FERRACINI. P. 108). Então, falar sobre o encanto, a emoção e demais efeitos associados à presença estaria mais relacionado à “pluralização dos corpos no acontecimento” (idem) que ao binômio presença/ausência. Ainda que mediados pela tecnologia de uma sala virtual de encontros, partilhamos da linguagem do teatro, do fazer cênico e desta artesanaria que nos atravessa no encontro do *devenir* na cena.

Do acontecimento cênico neste suporte em experimentação, que independentemente de ser teatro está prenhe de teatralidade, vale destacarmos o lugar do afeto. O isolamento também adoece os corpos em seu aspecto emocional. Gente de teatro é gente de contato, de trocas intensas, de modo que a possibilidade de estar em processo de criação durante dez semanas, afetando e sendo afetada por pessoas e suas histórias, foi uma oportunidade de revitalizar as emoções e, consequentemente, a existência - já que fazer teatro é um modo de estar no mundo. Para além do sentido corrente da palavra afeto, normalmente relacionada a cuidado, carinho, e sensações gostosas de vivenciar, busco aqui tratar do afeto em seu caráter relacional. Espinosa, por exemplo, compreende o afeto a partir das afecções do corpo e implica sua potência aumentada ou reduzida para agir, seja através dos afetos positivos ou negativos. Já sob o entendimento da psicologia, afeto pode ser a capacidade de um acontecimento mudar

5 Cena “Um papel me espia” com os atores Fernanda Botelho, Kaike Barto e Livia Lins, que junto com mais quatro cenas, compuseram o processo criativo final da Residência.

6 Cena “Divas” com os atores Cello, Diana Cataldo e Isabella Assis no processo de Residência.

7 Cena “O Fio do tempo” com os atores Betania Discacciati, Flavio Pacato e Luciana Lucena no processo de Residência.

8 FEITOSA, Roberto Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas *in*. file:///C:/Users/Fernando/Desktop/MATERIAL%20CHARLES/PRESENCA%20CHARLES%20FERRACINI.pdf



xx

COLÓQUIO

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

o modo com que a pessoa experencia a vida. Em comum, estas diferentes perspectivas recaem sobre o aspecto relacional do encontro, que não necessariamente precisa dar-se materialmente, mas enquanto troca, atravessamentos recíprocos próprios do acontecimento.

O corpolítico reage em situações adversas ou propícias a suas convicções, mas reage sempre porque somos seres de afeto em busca de alternativas para existirmos. Ailton Krenac (2009)⁹ diz que o tempo em que vivemos é especialista em criar ausências no sentido da experiência mesma da vida: “Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover”. (KRENAK, P. 13) A provocação de Krenac é no sentido de que adiar o fim do mundo é sempre poder contar mais uma história. Por ora, experimentamos nos reapropriar da tecnologia, criamos um espaço dialógico virtual de fricção dos nossos corpolíticos em acontecimento que suplanta ausências e cria (r)existências.

9 Ideias para Adiar o fim do mundo foi a palestra proferida por Ailton Krenac no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa em 12 de março de 2019, dando origem ao livro de mesmo nome editado pela Companhia das Letras.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELLA MONICA, Francesca. A RESPEITO DOS ESPAÇOS DA AÇÃO VOCAL. **Ilinx**: Revista do LUME, Campinas, v. 12, n. 1, p. 100-105, 04 abr. 2018. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/590>. Acesso em: 12 ago. 2020.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.

FERRACINI, R.; FEITOSA, C. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 106-118, 25 maio 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Acesso: 12 ago. 2020.

KRENAC, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MALETTA, Ernani de Castro. Voz, música e cena teatral: o trabalho de francesca della monica. **Anais Abrace**: VI Congresso da ABRACE, Campinas, v. 11, n. 1, p. 1-10, ago. 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3640>. Acesso em: 12 ago. 2020.

PERETA, Édem; NOSELLA, Berilo. L.D (orgs.). **Corpolítico**. Corpos e Política nas artes da presença. Ouro Preto: EDUFOP, 2018.



XX

COLÓQUIO

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

FARIA, Ivan. **Conversando com fantasmas: a autoficção nas artes da cena contemporânea.** PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; Tania Alice Feix; ivansantofaria@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0200-1272>

RESUMO

O presente artigo busca partilhar o estado atual da pesquisa de mestrado do autor, ainda em fase inicial, que tem por objetivo investigar procedimentos e efeitos da autoficção na cena teatral contemporânea e a partir destes desenvolver uma cena autoral. A pesquisa parte do desejo do autor de reelaborar artisticamente um episódio de censura vivenciado por ele e encontra na autoficção campo fértil para desenvolver esse projeto. A metodologia se estabelece a partir de levantamento bibliográfico referente ao tema e se desdobra em pesquisa ativa ao se propor a elaborar uma cena autoficcional. Os resultados parciais indicam para um entendimento da autoficção no teatro como constituinte de uma cena fantasmagórica ao embaralhar as noções de ficção e realidade, deixando entrever o que não está lá, instaurando o espaço do entre.

Palavras-chave: Autoficção, Teatro autoficcional, Testemunho.

ABSTRACT

This article seeks to share the current status of the author's master's research still in the initial stage which aims to investigate procedures and effects of auto-fiction in the contemporary theatrical scene and from these procedures develop an authorial scene. The research is based on the author's desire to artistically rework an episode of censorship he experienced him self and finds in the auto-fiction a rich field to develop this project. The methodology is established based on a bibliographic survey related to the theme and unfolds in active research by proposing to create a auto-fictional scene. The partial results indicates an understanding of auto-fiction in the theater as a constituent of a ghostly scene by shuffling the notions of fiction and reality allowing to glimpse what is not there, establishing the space in between.

Keywords: Autofiction, Auto-fictional theatre, Testimony.



xx

COLÓQUIO

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

CONVERSANDO COM FANTASMAS: A AUTOFIÇÃO NAS ARTES DA CENA CONTEMPORÂNEA

Ivan Faria

APRESENTAÇÃO

No ano de 2016 eu atuava como professor na Oficina Livre de Teatro numa escola católica da rede privada de ensino na cidade de Niterói. Junto com um dos grupos dessa oficina, composto por estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental II e 1º ano do Ensino Médio (jovens entre 13 e 15 anos de idade) desenvolvi um projeto baseado no texto *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind. A proposta surgiu da disposição do grupo em pensar questões referentes à adolescência. Elaboramos uma encenação: adaptamos a dramaturgia, dividimos personagens, decoramos o texto, preparamos coletivamente cenário, figurinos e trilha sonora.

O relevante sobre essa montagem é que ela nunca aconteceu. Ela foi interrompida pela direção da escola semanas antes da sua estreia.

Pense em fatos que não aconteceram.

O discurso de Fernanda Montenegro ao receber o oscar por Central do Brasil. A vitória brasileira sobre a Alemanha na copa de 2014. Haddad presidente. Amores de juventude nunca declarados, de repente, correspondidos. Conversas em idiomas que nunca conseguimos aprender. Postais enviados das férias em lugares onde não estivemos. Cartas de amor nunca lidas.

Um universo de possibilidades que se abre, como um labirinto de Borges numa biblioteca de babel.

Entre as mãos dos amantes que não se tocam, desse vão, surge um acontecimento. Aquilo que não se efetiva é um evento em si, que poderíamos chamar de desacontecimento. Não o seu vazio, mas algo como o avesso do fato. Uma espécie de buraco, de abismo: o mundo do entre.



XX

COLÓQUIO

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

Inicialmente, tinha pensado em operar artisticamente minha experiência do episódio *Despertar Interrompido* através de uma Desmontagem Cênica, ou do Teatro Documentário. Mas rapidamente entendi que eu não tinha arquivos suficientes sobre os quais trabalhar (por se tratar de um episódio de apagamento) e porque começou a me interessar a possibilidade de ficcionalizar os possíveis arquivos. Fui também me dando conta de que o que me interessava, principalmente na ideia da Desmontagem Cênica, era a possibilidade de presença e ausência: evocar aquilo que já passou, desmontar uma encenação que nunca foi montada, realizar uma nova ação que nunca será aquela primeira embora guarde sua referência. Uma espécie de fantasmagoria.

Desse modo, entendi que a autoficção seria um campo potente para caminhar, uma vez que dá margem às minhas questões e dialoga com minhas condições de trabalho.

Segundo Sergio Blanco (2018, p. 10), o termo autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky, embora a noção de autoficção já estivesse em circulação entre os pares do autor. O termo se refere às obras desenvolvidas a partir de jogos de ficção sobre material autobiográfico embaralhando essas duas categorias, de modo a levantar questões sobre o real e artificial. Doubrovsky elabora esse termo em resposta à Philippe Lejeune e a noção de *autobiografia* que este desenvolve: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

Assim, é importante ressaltar que a ideia de uma autoficção surge em diálogo, ou até mesmo como uma traição, ao pacto de verdade que Lejeune (2008, p. 30) propõe como sendo fundamental para validar um texto como autobiográfico.

Doubrovsky escreve na capa de seu livro *Fils*:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção



XX

COLÓQUIO

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

(DOUBROVSKY, 1977, capa, apud PREUSSLER, 2018, p. 15¹).

É importante ressaltar que os dois autores elaboram suas produções no âmbito da literatura, mas tem ocorrido uma apropriação do termo e seus procedimentos por parte das artes da cena contemporânea. Como exemplo, podemos citar a produção do dramaturgo uruguaio Sergio Blanco com recorte claramente autoficcional na qual se encontram as peças *A ira de narciso* e *O bramido de Düsseldorf*.

É no início da peça *O bramido de Düsseldorf* que Blanco partilha o seu entendimento sobre o que é a autoficção: “um cruce entre relatos reais y relatos fictícios. [...] la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí em donde hay um pacto de verdade, como es el caso de la autobiografía, em la autoficción hay um pacto de mentira²” (BLANCO, 2018, p. 11).

É a partir desses cruzamentos e desse pacto de mentira que pretendo trabalhar.

(DES)ENVOLVIMENTOS

Desde o episódio do *Despertar censurado* que comecei a nutrir interesse por desaparecimentos, por aquilo que não está. Como elaborar artisticamente a partir da censura, de um evento abortado, do apagamento? Qual a memória do esquecimento? Como é o registro de um evento que não aconteceu? Essa boca aberta no espaço e sem palavra, o que ela reverbera? O que acontece com esses corpos que ficaram momentaneamente sem voz? Questões como essas me fazem pensar que episódios como o que eu descrevi estão repletos de potências e possibilidades para serem reelaborados como acontecimentos artísticos.

Particularmente, pensei muitas vezes em desenvolver um solo baseado na peça que não estreou. Mas o corpo do pesquisador adulto que outrora dirigiu essa montagem nunca será o corpo da menina de quatorze anos que não pode dizer suas falas ao público. Sua voz nunca será a dela. Por mais que ele repita. Por mais que ele explique os detalhes. Por mais que sejam trazidas à cena arquivos, registros, fotos, depoimentos. Este nunca será aquele.

Tem me ocorrido de que seja exatamente esta a potência de projetos desta

1 Tradução livre de Guilherme Hinz.

2 Um cruzamento entre relatos reais e relatos fictícios. [...] a autoficção é o lado obscuro da autobiografia, e ali onde existe um pacto de verdade, como é o caso da autobiografia, na autoficção há um pacto de mentira. (Tradução minha)



xx

COLÓQUIO

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

natureza: deixar vibrar essa estranheza, como uma onda eletromagnética. Esse desconforto que emana da construção artística e paira no ar quando a cena nos mostra o que não está lá: uma peça censurada, uma pessoa já falecida. A linguagem nos permite presenciar aquilo que não está. Mas como, especialmente no caso das artes da cena, a experiência é da performance e da presença aquilo que se faz ausente ao mesmo tempo está em cena. Uma espécie de fantasma que coabita outros tempos e espaços.

Encarar esses fantasmas nos causa vertigem, desconforto, um deslocamento das certezas que temos; mas também é um evento com potencial cênico, estético e político. São esses fantasmas que tenho perseguido: como evoca-los, como conversar com eles.

Em descrição fenomenológica da pele, Jean-Luc Nancy nos oferta uma imagem de um corpo esfolado, aquele do qual a pele já foi arrancada e vemos os órgãos e vísceras ainda arranjados tal qual no ser vivente:

O esfolado mantém a forma inteira do corpo e todas as características de sua atividade em vida, e portanto mesmo assim sabemos que se trata aí de uma espécie de monstro, de robô ou de mutante inquietante, senão repulsivo, pois exhibe aquilo que não é para se ver: que não só permanece escondido sob a pele, mas que precisamente está escondido porque toda esta maquinaria deve animar a pele sob a qual se move, palpita, respira e metaboliza (NANCY, 2014, p.4).

Esse corpo esfolado é uma espécie de fantasma, não só porque tem uma relação com a morte, mas porque tem uma relação com vida e morte. É pelo corpo morto que apreendemos os mecanismos de vida. É quase impossível olhar o organismo esfolado, inerte, e não vislumbrar a vida que outrora ali pulsava. Uma ausência que convoca a presença do que nos escapa. Como um fantasma: está e não está, porque coabita vários espaços, está no *entre*. Vemos vida e morte juntas, vibrando conjuntamente na mesma imagem, como num jogo óptico de figura e fundo. É isso que nos causa surpresa, estupefação, mesmo repulsa, mas também uma certa dose de fascínio.

Junto com a ideia de fantasma podemos pensar nas figuras dos monstros. Quando visualizamos uma sereia, o Minotauro, ou a esfinge, o que vemos é a justaposição do humano e do animal. O monstruoso é aquele que não se enquadra, que não cabe nesta ou naquela categoria, mas que está ao mesmo tempo em dois lugares. "O monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/



xx

COLÓQUIO

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

homem)” (GIL, 2006, p. 171). Nossas certezas se dissolvem quando aquilo que é passa a ser e, gerando desconforto e fascínio.

Olhar para monstros e fantasmas nos ajuda a pensar a possibilidade desses elementos e eventos que habitam entre. É quando conseguimos olhar e observar os fantasmas que já nos rodeavam.

Proponho pensarmos a cena da autoficção como essa cena do *entre*, um discurso monstruoso que nos permite conversar com nossos fantasmas (traumas, censuras, apagamentos, abusos, opressões, etc.)

Mas como operar metodologicamente esses processos fantasmagóricos ou monstruosos na cena teatral? Considerando a relação já apontada por Serge Doubrovsky e Sergio Blanco em que a autoficção é em certa medida uma traição do biográfico, é possível pensar como método de trabalho uma apropriação de procedimentos do biográfico. Como o uso de testemunho e testemunhas, por exemplo, mas que, ao longo do processo, serão manipulados pelas operações de ficção.

As noções de testemunho e testemunha são de interesse particular nessa investigação pois, como nos aponta Agamben, eles têm uma natureza lacunar, o que contribui para evocar monstros e fantasmas e dar a ver as ausências.

As ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta (AGAMBEN, 2008, p.43).

Partindo do relato de Primo Levi sobre o período em que foi mantido prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz, Agamben elabora a noção da testemunha como um paradoxo. As testemunhas ditas como verdadeiras, integrais, são aquelas que vivenciaram a experiência completa – por assim dizer. Em se tratando dos campos de concentração significa dizer que são aquelas que não voltaram com vida, ou, no caso dos muçulmanos³ são aqueles que estão no umbral da morte.

3 Muçulmano é “o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, [...] um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (AMÉRY apud AGAMBEN, 2008, p.49).



XX

COLÓQUIO

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

É por isso que Agamben e Levi vão se referir aos sobreviventes como pseudotestemunhas, porque eles não “tocaram o fundo”. Seus relatos contêm necessariamente uma falha, uma lacuna. “Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas”, diz Levi, e segue: “as testemunhas integrais cujo depoimento teria significado geral” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p.42). Mas ao mesmo tempo, essa ausência é o que constitui a categoria, “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta” (AGAMBEN, 2008, p.43). Não só o seu valor está nesse hiato, mas como é esta brecha que constitui do testemunho. Se este vão fosse preenchido, se aquele que foi ao fundo tivesse voltado para contar ele também não seria mais a testemunha completa. Se ele tivesse tocado a face da morte, e voltado, seria mais uma pseudotestemunha. Logo, a testemunha total não pode dar testemunho. “Há algo similar a uma impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p.43).

Além disso, se o testemunho se funda nessa lacuna, testemunhar é também dar a ver esse algo que falta. Como se ao narrar e pular as partes que não podem ser ditas – porque competem só à testemunha integral – as sobreviventes fossem deixando buracos no relato. Que, antes esquecidos, agora se tornam visíveis por terem sua ausência evidenciada. Como se pudéssemos chegar na borda de um abismo e vê-lo pela sua contra forma.

Partir do material biográfico do testemunho e operá-lo enquanto autoficção é uma maneira de elevar a potência do aspecto lacunar já contido no testemunho. O que busco é localizar e operar procedimentos para uma cena autoficcional que instaurem um pacto de mentira e potencializem uma cena fantasmagórica do entre.

INCONCLUSÕES

Atualmente, a pesquisa se encontra no momento de sistematizar em escrita a pesquisa teórica desenvolvida de modo a elaborar o pensamento da autoficção nas artes da cena contemporânea como uma voz monstruosa, uma vez que que justapõe ficção e autobiografia. É este aspecto que instaura uma cena do *entre* onde é possível ver e conversar com nossos fantasmas, gerando ao mesmo tempo uma cena de estranheza e fascínio.

A próxima etapa da pesquisa busca localizar, a partir de espetáculos pré-existentes, procedimentos autoficionais e elaborar modos de operá-los para desenvolver minha própria dramaturgia.



XX

COLÓQUIO

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

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

BLANCO, Sergio. **Autoficción:** uma ingeniería del yo. Espanha: Punto de Vista, 2018.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir monstro. In: GIL, José. **Monstro.** Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico.** Trad. M G Noronha e M Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NANCY, Jean-Luc. A pele essencial. Trad. Charles Feitosa. In: **O Percevejo Online**, v.6, n.1, 2014.

PREUSSLER, Roberta Campos. **Autoficção como potência cênica:** Prática como investigação a partir do espetáculo Abstinência de Purpurina. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa. 2018.



XX

COLÓQUIO

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

ALICE, Tania; FARIA, Ivan; MOTTA, Gilson; LICONTI, Juliana et al¹. **Inventário de pandemias: escritas performativas na criação de tempos/ espaços possíveis.** PPGAC UNIRIO.

Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas – PCI. Práticas Performativas Contemporâneas. Grupo de pesquisa coordenado por Tania Alice (UNIRIO) e Gilson Motta (UFRJ). CNPQ. E-mail: experienciapsf@gmail.com

RESUMO

Este texto apresenta o resultado de uma escrita coletiva realizada por dezenove integrantes do grupo de pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas” (UNIRIO/UFRJ), seguido de breves apontamentos reflexivos sobre esse processo de criação. A escrita coletiva, proposta por dois componentes do grupo de pesquisa, foi realizada durante o período de pandemia da COVID-19, e se estruturou a partir do conceito de programa performativo proposto por Eleonora Fabião (FABIÃO, 2008). A escrita coletiva, enquanto pesquisa performativa, busca refletir acerca dos modos de criação e de ação performativa em um momento de crise. Por sua vez, essa escrita gerou discussões e questões (metodológicas, éticas, políticas e estéticas) que consideramos relevantes para os debates da arte contemporânea. Buscamos criar um “paraquedas colorido” (KRENAK, 2019) em tempos difíceis, além de tentar contribuir na composição de um painel de sobrevivências possíveis nesse momento histórico que vivemos da pandemia de COVID-19.

Palavras-Chave: Criação coletiva; Escrita performativa; Escrita Criativa; Programa performativo

ABSTRACT

This text is the result of a collective writing by nineteen members of the research group Práticas Performativas Contemporâneas (UNIRIO/UFRJ) followed by brief reflective notes about this creation process. Proposed by two members of the research group this collective writing was developed during the COVID-19 pandemic period and it was structured based on the concept of performative program proposed by Eleonora Fabião (FABIÃO, 2008). Collective writing, as a performative research, seeks to reflect on the modes of creation and performative action in a time of crisis. This writing opened up discussions and questions (methodological, ethical, political and aesthetic) that we consider relevant to contemporary art debates. We seek to create a “colorful parachute” (KRENAK, 2019) in difficult times in addition to trying to contribute to the composition of a panel of possible survivals in this historic moment that we live from the pandemic of COVID-19.

Keywords: Collective creation; Performative writing; Creative Writing; Performative program.

1 ALONSO, Verônica (UFF); AMADOR, Antonio G. (UFRJ); BAFFI, Diego E. (UNESPAR); BONFIM, Carolina (Université Libre de Bruxelles); ESTOLANO, Gabriela (IC/UNIRIO); MACHADO, Ana R. G.; MARYNOWER, Ian C. (UFRJ); MIGUEZ, Marcelo (UNIRIO); MORAIS, G. A (UFRJ); PAIXÃO, Fernanda (UNIRIO); PAULA, Gizelly (IC/UNIRIO); PENNA, A.P. (UNIRIO); REGO, Mariana S. (UNIRIO); SILVA, Bárbara C. S. S. (UNIRIO); SOUZA, Anderson J. C. S. (IC/UNIRIO).



XX

COLÓQUIO

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

INVENTÁRIO DE PANDEMIAS: ESCRITAS PERFORMATIVAS NA CRIAÇÃO DE TEMPOS/ESPAÇOS POSSÍVEIS

Tania Alice

Ivan Faria

Gilson Motta

Juliana Liconti et al¹

INTRODUÇÃO

O Grupo de Pesquisa *Práticas Performativas Contemporâneas* (UNIRIO/UFRJ) traz para o XX Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO um texto que é o resultado de uma experiência de escrita coletiva realizada por suas/seus integrantes. A iniciativa de escrita criativa partiu da Doutoranda Juliana Liconti e do Mestrando Ivan Faria (PPGAC/UNIRIO); o processo como um todo foi feito com a coordenação dos coordenadores do Grupo de Pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas”, a saber, os professores Tania Alice (UNIRIO) e Gilson Motta (UFRJ), que participaram, junto com a/os aluna/os pesquisadora/es, do processo final da escrita do artigo. É importante frisar que, durante o período da pandemia da COVID-19, o Grupo de Pesquisa realizou encontros regulares, discutindo questões metodológicas e conceituais, organizou LIVES com pesquisadores em performance como a Profa. Dra. Thaise Nardim, a artista e curadora Renata Sampaio ou a Profa. Dra. Denise Pereira Rachel, e realizou diversas experiências ligadas à produção artística de forma remota, como o espetáculo *Crescer pra Passarinho*, apresentado mais de 60 vezes durante a pandemia para profissionais de saúde que estavam na linha de frente de combate a pandemia, assim como também realizou essa experiência de escrita coletiva, a qual, inevitavelmente, reflete acerca do período da pandemia.

1 ALONSO, Verônica (UFF); AMADOR, Antonio G. (UFRJ); BAFFI, Diego E. (UNESPAR); BONFIM, Carolina (Université Libre de Bruxelles); ESTOLANO, Gabriela (IC/UNIRIO); MACHADO, Ana R. G.; MARYNOWER, Ian C. (UFRJ); MIGUEZ, Marcelo (UNIRIO); MORAIS, G. A (UFRJ); PAIXÃO, Fernanda (UNIRIO); PAULA, Gizelly (IC/UNIRIO); PENNA, A.P. (UNIRIO); REGO, Mariana S. (UNIRIO); SILVA, Bárbara C. S. S. (UNIRIO); SOUZA, Anderson J. C. S. (IC/UNIRIO).



XX

COLÓQUIO

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

A escrita teve como base o conceito de programa performativo (FABIÃO, 2008), constituindo-se do seguinte modo: Definir individualmente um “quando-onde” (EUGENIO, 2019) significativo da sua própria experiência de quarentena: 1. Definir individualmente um “quando-onde” (EUGENIO, 2019) significativo da sua própria experiência de quarentena. 2. Sortear uma pessoa do grupo e enviar o seu “quando-onde”. 3. Receber um “quando-onde” sorteado e entrar em relação com ele para elaborar uma escrita de até 600 caracteres permeada por suas vivências pessoais e cênicas durante o período de isolamento social. 4. Sortear outra pessoa do grupo e enviar o seu texto 5. Receber o texto de uma terceira pessoa e propor interferências de modo a dialogar com o seu texto previamente escrito. 6. Sortear coletivamente a sequência dos fragmentos para compor a ordem da escrita. 7. Propor individualmente duas interferências no texto completo e, junto com o Grupo como um todo, elaborar uma introdução e uma conclusão.

O texto foi elaborado coletivamente pelos 19 integrantes do Grupo de Pesquisa que participaram da experiência. Inédita dentro do grupo de pesquisa, a experiência de escrita coletiva trouxe à tona algumas questões que, embora acompanhem a própria história da arte moderna, revelam-se ainda de relevância para o contexto artístico atual, tais como, as relações entre estética e ética (os limites éticos da intervenção no texto de outra pessoa, a responsabilidade pela produção textual de outra pessoa ou a produção textual como um todo), as relações entre o acaso e a criação coletiva, as metodologias de criação, a autoria e o apagamento do autor, a representatividade, a possibilidade da democratização dos fazeres mesmo com níveis de experiência diferenciados, entre outros. O texto criado coletivamente aponta para diversas visões e experiências individuais durante a pandemia, explorando limites entre poesia, relato, memória e invenção. Deste modo, o presente texto apresenta-se como uma pesquisa prática e teórica acerca dos modos de criação coletiva e de ação performativa, como um procedimento artístico-conceitual, contribuindo para a composição de um painel de registros desse momento histórico e traumático que estamos vivendo.



XX

COLÓQUIO

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

INVENTÁRIO DE PANDEMIAS

Nascer do sol

05:53: segundo a previsão do tempo, lá fora o sol nasce. 04.10 do ano da pandemia: segundo as previsões, lá fora nasce um novo tempo. As cinzas do Pantanal e o hábito, porém, nublam a visão e nada se vê no horizonte. Há milênios nossa espécie aprende a lidar e a se acostumar com o diferente de modo a viver em grupos. Nem sempre funciona. Nós, humanos, chegamos até aqui por causa de você, de mim e de nossa capacidade de criarmos cultura para estarmos e agirmos juntos. A pandemia nos avança em sentido oposto. Uma (pré)visão anuncia o que está por vir: que arte surgirá?

Fevereiro, véspera de carnaval,

Véspera de quarentena, dentro do meu corpo

Foi em 2016 ou 2020, talvez. Estava com 5 semanas ou 5 pessoas, não lembro. Muitos blocos e purpurina nas ruas ofuscavam meus olhos e meus ouvidos. Tocava uma música que eu não lembro. No meio da multidão, ela se mexeu e eu vi o espaço e o tempo em suspensão. Eu a sentia no meu ventre, olhava-a por dentro de mim. Alivia estes olhos pra lá, dizia ela. Mas eu adoro o horror de olhá-la, é a única feição verdadeira da humanidade. Senti a força de um momento eterno. Mas a multidão aproveitou aquele vazio e tombou sobre mim. Preciso sair daqui, dizia eu. Fomos nos assimilando. Uma só pessoa somos nós

O que é necessário?

... atualmente recebo e envio cartas! Neste processo de intimidade comigo foi preciso "viajar no tempo: e revisitar esse sistema de comunicação. Tudo começou quase como se fosse uma brincadeira em que ela disse assim: FIQUE VIVO! Isso fez mudança em mim. Nessa andança passarinho até a Ilha do Desterro, aqui dancei *certo* e vi minha janela antiga junto às janelas de quem me escreve. estou dentro e me sinto fora, buscando o que anima a alma e o equilíbrio do ficar... Nesse momento se fosse para escolher ser algo, seria árvore, enviando cartas em pedaços alados de mim: minha necessidade de ficar.



xx

COLÓQUIO

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

Janela ao acordar, bebendo água.

TELEGRAMA FLÁVIO MIGLIACCIO. Domingo janela paisagem asfalto. Homem passeia cachorro grupo bicicleta. Amazônia Pantanal queimam. Sirene longe. Ontem aniversário Gal. Ela ficou. 150.198 se foram Covid. Carros rua. Acompanho fluxo. Vejo teatro online: O filho do presidente (Teatro Caminho RJ); Tudo que cabe numa VHS (Magiluth PE); A arte de encarar o medo (Satyros SP); Criança Ferida (Vinícius Bustani BA). Faço: Crescer para passarinho (Performers Sem Fronteiras RJ), Receitas para escapar do isolamento (quandonde PR). Estranho, mas bom. *Te extraño, cariño teatro*. Vida é curta. Se puder, venha ver.

Sentada na sala quando a mão for ao queixo

... gesto corriqueiro, automático, feito nas infinitas viagens do pensamento. Impediu-me de dar as costas a uma crise antiga: o controle. Aguardar que aconteça pela força do hábito, dar-se conta depois. Quando a ficha caía durante o movimento, instaurava-se um micro colapso, a mão titubeava. Gerir o paradoxo de ter o propósito de fazer algo que não pode ser controlado. A ilusão do controle construída pela incessante reiteração da rotina ruiu. Aprender a cada dia a acompanhar o fluxo enquanto ignoro as sandices de um desgoverno e danço em casa sem dever destruir tudo.

Cozinha – 1 hora da manhã

As pernas exaustas imploravam pelo devido (re)pouso, já os olhos ardiavam para serem fechados, o estômago, no entanto, resmungava sobre um certo vazio que o tomava, enquanto que os pulmões rangiam protestando contra o calor enquanto o cérebro, perdido em seu lugar, sonhava pelo desligamento... Ainda assim, nenhum deles é tão perturbador quanto o coração que grita sem parar, descobrimos que ele é um órgão tão insuportável que se torna capaz de atrapalhar o funcionamento de seus vizinhos: na verdade somos um amontoado de órgãos submissos ao coração.

De madrugada, na janela, vendo a rua vazia.

Como cuidar da vida? Como enxergar o sol em tempos sombrios? Recém arrancadas pelos serviços da prefeitura, as plantas, vistas da janela, tentam rasgar o asfalto para voltarem a florir. *Crescer pra Passarinho – uma experiência de cuidados poéticos online* foi minha resposta à pandemia, uma tentativa de desenvolver poéticas dos cuidados em



xx

COLÓQUIO

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

tempos de necropolítica. Uma equipe de atletas afetivos treinados para a reinvenção infinita de si, a exploração de uma linguagem nova e mais de 50 apresentações para profissionais de saúde e artistas. Uma produção de presença instável. “Pássaros criados em gaiolas acreditam que voar é uma doença.”, escreve Jodorowsky. A saúde gerada pela escolha reiterada de ser artista nesse mundo é fruto desse desesperado e utópico desejo de voar.

Cozinha, fazendo almoço.

Minha pequena cozinha é recanto para orações. Entre uma refeição e outra, acendo uma vela próxima à janela e agradeço por ter sobrevivido mais um dia. Sigo assim, caminhando devagar. Tempo de vagar com vagar. Olho para o relógio parado e espero o ponto do arroz. Mais uma prece, me lembro de um pesadelo, mas dormi a noite inteira. Alegria! Alegria, Alegria. Digo em voz alta, e me tomo num sorriso. Foi num instante qualquer. Entendi que não sei bem fazer arroz, mas sou boa em stroganoff. Minha pequena cozinha é grande o bastante para questionamentos e medonha demais para ser frequentada à noite.

Noite. Rua deserta. Um vinho.

Voar dentro de casa é poético e, ao mesmo tempo, desolador. Nessa virtualidade atual, vejo-me como um fazedor de arte online em tempos de crise pandemoníaca. Há momentos nos quais sou uma pintura surrealista abrindo espaço para mundos diversos entre as paredes apertadas de um quadro e outros, nos quais me sinto um pássaro engaiolado olhando para o que a vida era, poderia ou poderá vir a ser. Gosto de pensar na palavra “resistência” como em uma “re-existência”. E é sobre isso que escrevo: sobre arte em tempos de pandemia e sobre como criar nesses tempos, em que cada segunda consiste em nascer e morrer simultaneamente.

À noite, na cama, após conversar.

Na minha frente, apenas uma tela. De maneira geral, ela é branca. Se me demoro mais, suas cores vão multiplicando. Tem cinza de sujeira, têm riscos pretos de acidentes, tem azul que é a luz rebatida da almofada, que projeta a luz do quarto, e tem o amarelado do suor do meu corpo na tela, de quando sento na cama. Esse olhar é um modo de frequentar meu quarto, como João Cabral com sua pedra: “Uma educação pela pedra: por lições;/ para aprender da pedra, freqüentá-la” (MELO NETO, 2008, p.207). O que



XX

COLÓQUIO

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

sinto falta é da educação aprendida pela frequência. Do ir e estar em um lugar. Com o lugar. Ah, se tivessem me ensinado a escutar o barulho das cores dos passarinhos!

À tarde, no quarto, deitada na cama.

"Covid-a: um segundo de dança por cada vida interrompida" é uma performance virtual, coletiva e duracional idealizada pela artista pernambucana Valéria Vicente, como uma ação do grupo de pesquisa "Cosmover: Dança em Perspectivas Pluriepistêmicas" da UFPB. O intuito foi honrar a memória de mais 100 mil vidas interrompidas em decorrência do covid-19, cinco meses após ser registrado o primeiro óbito no Brasil. "Pesares, um olhar", uma das intervenções, consistiu na ação de acender mais de 50 velas e, entorno delas, nomes escritos em pequenas tiras de papel formando uma estrela.

À tarde no quarto, escrevendo.

Seria uma ação corriqueira com possibilidades abertas para: à tarde na biblioteca escrevendo, à tarde no parque escrevendo, à tarde na praia lendo. Ações para construção da minha pesquisa de mestrado em artes. O quarto se tornou a única opção viável a partir de março de 2020 com o anúncio do isolamento social que (vi)vemos por muitos meses. O quarto continua sendo o espaço de escrita seguro até hoje: outubro de 2020. Que dia é hoje? Que mês estamos? Neste mesmo mês a escrita se faz leitura para outros olhares. Performance relacional é o tema de mergulho e as relações se tecem através de cada palavra, cada vírgula,

De pé, em frente ao fogão com um cigarro aceso.

Era para ser apenas uma manhã banal, o hábito de todas as manhãs era como música clássica deslizando no meu corpo. O café na cafeteira, o fogo aceso, o calor vindo da fonte, a fumaça gasta de um cigarro e minhas ideias fixas no desejo de sentir o cheiro do café. Às 8:28 eu levava o cigarro à boca mesmo sabendo que minha sede não era de nicotina – precisava de café. Mas um dia, no mês de março do presente ano, o cheiro do café não veio... Mas a espera sem fim pelo café, sem cheiro, e o cigarro, sem vontade, me fez perceber a fragilidade dos hábitos: eu não existia mais. Não veio! Meu coração acelerou: o tempo parou?



xx

COLÓQUIO

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

Sentada na escada, no final da tarde.

Crescer pra Passarinho (a peça virtual que faço) é voar em um cenário de muitas janelas, cada um do seu lado de dentro. A solidão do meu quarto encontra outras solidões. Pode um abraço atravessar a tela? Vi outras peças virtuais: Ser José Leonilson, Laerte Késsimos – SP; Peça, Marat Descartes – SP; Espigão, Gabriel Moraes – RJ. Arte para subverter a lógica dos sentidos: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, [...] Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10).

Deitada no chão, qualquer horário, fazendo cafuné em um ser.

Uma mala para passar duas semanas na casa dos pais - era tudo o que eu tinha, mas o isolamento durou mais de cinco meses. No dia em que decidi sair de casa e ir para um lugar seguro, não imaginava que faria teatro online, então eu só tinha algumas roupas e utensílios pessoais. O grupo combinava cenários, figurinos, e eu não conseguia achar nem um lápis de cor onde eu estava. Fiquei muito frustrada, mas tentei assim mesmo. Aquele projeto online era a única coisa que me restava de aproximação com a profissão que eu escolhi seguir, foi o que me deixou viva nesses dias de quarentena.

De manhã na cozinha.

“(...) talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”, conselhos de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019). Maio de 2020, após apresentarmos o web-espetáculo *Crescer pra passarinho* exclusivamente à técnica em enfermagem Iara Oliveira recebemos uma mensagem em que dizia: “(...)Vocês me fizeram por minutos esquecer de tudo que estamos vivendo nesses tempos de muita preocupação e medo.” Que nossos paraquedas coloridos nos façam viver, mesmo que só por minutos, novos mundos possíveis.

Escolha uma refeição para fazer de olhos fechados.

Grave áudios entre as bocadas até terminar o alimento. Transcreva.

O céu entrou dentro de casa. Dia e noite passaram a ser companhias e a prova de que a vida está passando. De repente, o maior céu é o da boca, por onde o vírus pode



xx

COLÓQUIO

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

entrar ou sair. A boca abre, fecha, abre, fecha. Ri ou representa o sorriso? Dizem que temos que ficar com a boca fechada, é só uma questão de educação. Mas o céu precisa respirar. Quando ela respira, muda o sabor. Às vezes tem sabor de sangue. O sangue da ferida que se abriu, não se sabe como, nem por que. A gente nunca sabe exatamente. As feridas abrem e só.

Sala de hospital, em um fim de tarde.

Um respiro. Uma pausa. Você já parou hoje? É preciso parar. Às vezes, não é necessário lutar bravamente. Pausa. Um respiro. Fazer com que o ar circule pelos corpos tem sido questão de sobrevivência. É preciso criar vazios dentro e fora da gente. E voltar a respirar coletivamente, sem máscaras. Respirar como ato vital, reflexivo, primogênito. Respirar o ar da floresta, respirar depois de estar embaixo d'água, respirar enquanto chora, respirar antes de assoprar, respirar o escapamento de um caminhão. Respirar e cantar, respirar e dançar, respirar e gargalhar, respirar e correr, respirar e transar. Olhar, reparar tudo em volta com a intenção única de ser poesia. Respirar. Respirar como uma folha, respirar como uma onça, respirar como um prédio alto. Respirar com todas as células, respirar com profundidade, respirar com a mão na cara. Respirar. Respiração sincronizada, descontrolada, agitada, esbaforida, sem ar. Respirar em solidão ou em companhia. Inspira. Pausa. Eu, aqui, sorrio para você, que está ali, do outro lado, você olha. Expira. De repente, aqui e ali não fazem mais sentido. E estamos lado a lado, imaginando um novo modo de aglomerar e respirar juntos.

Não pare. O que você acha de respirarmos juntos hoje?

Não pare. Um alento.

É preciso.

Pausa.

CONCLUSÃO

O procedimento de escrita coletiva levantou inúmeras questões que, embora interdependentes e inter-relacionadas, podem ser organizadas em ordens diversas, à guisa de uma melhor compreensão:



xx

COLÓQUIO

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

1. Metodológicas: "Como gerar um entendimento coletivo a partir de um programa performativo determinado?"; "Como entender a margem de liberdade entre programa performativo e desvios?"; "Como operar a escrita coletiva de modo a garantir a pluralidade das vozes e a autonomia das pessoas envolvidas?"; "Como inventar uma metodologia capaz de fomentar e registrar o prazer e a alegria de estarmos vivos em diversidade?"; "Como apresentar um trabalho coletivo fundado numa escrita performativa num evento acadêmico?";
2. Éticas: "Estamos mesmo representando o grupo de pesquisa?"; "Em caso de resultado insatisfatório final, quem assume a responsabilidade pelo texto?"; "Quem é responsabilizado pela representatividade do Grupo?"; "Como podemos inventar uma metodologia capaz de fomentar e registrar o prazer e a alegria de estarmos vivos e em diversidade?"; "Qual o limite da intervenção no texto alheio?"; "Como proceder quando as regras do jogo performativo, previamente estabelecidas, são desrespeitadas?";
3. Políticas: "É possível manter o fluxo de um processo sem uma liderança?"; "Como integrar as diferenças e contradições sem apagá-las?"; "Existem produções textuais coletivas sem níveis de hierarquia?"; "Quais são os níveis de engajamento em termos de tempo, dedicação, trabalho de cada um?";
4. Estéticas. "Como preservar e evidenciar - no texto final - o elemento casual, constitutivo da escrita performativa, evitando a tendência a querer atribuir um novo sentido ou uma unicidade ao texto?"; "Como lidar com a relação entre a autoria - dada pela dimensão subjetiva da escrita - e o apagamento da própria autoria a partir da interferência do coletivo?";

Essas perguntas renderam inúmeras discussões, controversas, alegrias, memes de *Whatsapp* de todos os tipos, gargalhadas, mas também atritos, principalmente devidos ao tempo ainda mais restrito que cada pesquisador/a possui neste período de pandemia, onde as demandas profissionais e pessoais crescem incessantemente e a crise social, econômica e sanitária que estamos passando gera demandas imprevisíveis a cada dia.

O resultado se apresenta como um espelho deste período: por vezes carregado de



XX

COLÓQUIO

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

poesia e aprendizados, por vezes incompleto, fragmentado, carregando em si mesmo a falta que o distanciamento social e os encontros mediados por aparelhos eletrônicos carregam. Assim sendo, o texto não se coloca como uma escrita representativa do Grupo em termos de excelência acadêmica ou de aprimoramento de procedimentos metodológicos. Ele se coloca como uma tentativa de invenção de um “paraquedas colorido” (KRENAK) neste mundo onde falta oxigênio, para que, apesar do peso das circunstâncias atuais, possamos, junta/os, cuidar da vida, continuar experimentando, fazendo erros e acertos e assim, aos poucos, como diz Manoel de Barros, crescer pra passarinho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

MESA

POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL

Mediação: **Prof. Dr. Márcio Freitas**

Arte e Vestígio: Uma Dramaturgia a partir da Ausência

Daidrê Thomas (Mestrado Acadêmico)

Teatro, uma ferramenta para remontar a História?

Isabour Estevão Oliveira (Mestrado Acadêmico)

Retornos de Ulisses na cena de Tadeusz Kantor: breves considerações sobre figura e abstração

Felipe Xavier Aquino (Mestrado Acadêmico)

O Teatro Wagneriano e o Controle da Atenção: Apontamentos para um Estudo Histórico do Espaço Cênico

Beatriz Magno (Doutorado)

Caminhos para o Verfremdungseffekt brechtiano

Bruno Pinheiro Ribeiro (Doutorado)

Uma análise do silenciamento na obra Tom na Fazenda de Michel Marc Bouchard

Geovanni Guilherme Timbó Gomes (Mestrado Acadêmico)

Narciso entre o gênero e a sexualidade

Pablo Rodrigues Coelho Pêgas (Mestrado Acadêmico)

Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê de Zora Seljan, Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e Companhia Maria Della Costa

Priscila de Azevedo Souza Mesquita (Doutorado)

A montagem como ferramenta dramatúrgica: dialogando com os vazios do afastamento

Samara Pinheiro Cruz (Mestrado Acadêmico)



XX

COLÓQUIO

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

AMORIM, Daidrê Thomas de. **Arte e vestígio: uma dramaturgia a partir da ausência.** PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Angela Materno de Carvalho; CNPq; daidre.thomas@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1868-8646>

RESUMO

Este texto expõe, brevemente, aspectos da minha pesquisa de mestrado, na qual articulo a prática de criação artística e a prática teórico-conceitual, a partir da minha relação com os materiais ligados ao meu pai, falecido poucos meses antes do meu nascimento. Apresento aqui algumas noções referentes às relações entre arte e vestígio e que serão abordadas na pesquisa.

Palavras-chave: Vestígio; Dramaturgia; Memória.

ABSTRACT

This text briefly exposes aspects of my master's research, in which I articulate the practice of artistic creation and the theoretical-conceptual practice, based on my relationship with the materials connected to my father, who died a few months before my birth. I present here some notions concerning the relations between art and vestiges that will be addressed in the research.

Keywords: Vestige; Dramaturgy; Memory.



xx

COLÓQUIO

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

ARTE E VESTÍGIO: UMA DRAMATURGIA A PARTIR DA AUSÊNCIA

Daidrê Thomas

Este texto apresenta, brevemente, alguns aspectos do estágio atual de minha pesquisa de mestrado, cujo objetivo é articular a prática reflexiva e a prática de criação artística a partir do estudo das relações entre arte e vestígio. Não se trata de ilustrar ou exemplificar um estudo, mas de tentar trabalhar as duas instâncias do modo mais próximo possível.

A noção de vestígio é aqui tratada, inicialmente, a partir de um texto de Jean-Luc Nancy intitulado *O vestígio da arte* (1994). Neste texto, ao tematizar as discussões sobre arte contemporânea e sobre os diagnósticos do fim da arte, Nancy propõe pensar a arte não como uma essência, pois a arte seria sempre radicalmente outra, já que responde a cada vez a um novo mundo. Como alternativa a essa noção de essência, o filósofo propõe pensar a arte como vestígio.

O autor aborda a noção de vestígio partindo da imagem da pegada e afirma que a palavra latina *vestigium* designa a sola ou a planta do pé, uma pegada de um passo, e que para que se produza uma pegada há necessidade do contato do pé com o chão e da perda deste contato. Portanto, uma pegada é, simultaneamente, a marca de uma presença e de uma ausência, já que registra uma passagem. O filósofo ressalta que: *Vestigium* vem por sua vez de *vestigare*, “seguir um rastro”, palavra de origem desconhecida, cujo rastro se perde. Não é uma “busca”, é apenas colocar seus passos nos rastros de passos.” (NANCY, 2012, p. 302).

Assim, a arte, conforme as reflexões de Nancy, está diretamente ligada à presença de um desaparecimento. Neste sentido, a dramaturgia que pretendo realizar será feita com base em materiais que resultam de um desaparecimento: materiais ligados ao meu pai, Newton Ricardo de Amorim, falecido em 19 de março de 1988, na cidade de Campos Novos – SC, aos 27 anos de idade, quatro meses antes do meu nascimento.

Um dos objetivos do meu projeto de mestrado é, por meio do recolhimento e montagem dos poucos e diversos materiais que recolhi com parentes e amigos (fotografias de meu pai trabalhando, dele vestindo um terno branco em seu casamento



XX

COLÓQUIO

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

com minha mãe, breves bilhetes que ele enviava a ela e que conservam sua letra, relatos de pessoas que o conheceram, materiais de sua época, etc), não reconstruir uma identidade ou um trajetória linear, mas tatear a história desse homem que não tive a oportunidade de conhecer mas que, de certo modo, acompanhou a mim durante todos esses anos.

Eu tinha por volta de seis anos quando a gente se despediu pela primeira vez: ele me disse que não poderia mais me ver, que torcia pela felicidade da minha mãe e que eu deveria dizer a ela para que seguisse, assim como eu também deveria seguir sem as suas visitas. Eu me levantei da cama e fui até a sala transmitir o recado para minha mãe, que assistia à TV.

Esta é a lembrança de uma imaginação infantil, de um encontro que se deu na minha fantasia, onde diariamente eu e meu pai conversávamos sobre os acontecimentos do meu dia antes que eu pegasse no sono. Sendo assim, elaborar uma experiência de criação artística talvez seja materializar dramaturgicamente um novo contato com ele, um contato com o que dele ficou. Materializar, de algum modo, a minha relação com os vestígios que dele restaram.

Parto da impossibilidade de qualquer totalização, da ciência de que minha dramaturgia se constituirá de irreduzíveis lacunas. Os materiais são poucos como pouco foi o tempo de vida de meu pai e isto implica pensar uma escrita a partir da escassez. É considerando esta brevidade e a partir dos vestígios que pretendo trabalhar.

Trabalhar a partir das próprias experiências não é um procedimento inédito, tampouco incomum na história do teatro recente. Muitos são os artistas que têm colocado suas subjetividades em jogo nos seus trabalhos, entretanto, talvez, a especificidade deste trabalho seja o fato de que, embora se trate de uma história pessoal, não se trata de uma recuperação de memórias, já que eu não conheci meu pai e, portanto, essas lembranças não são minhas. É sim uma história privada, mas também uma história de privação: de privação de conhecimento e de privação de um certo sentido de presença, de um contato físico. Há também em mim seu vestígio, uma marca constituída por uma ausência.

Dentre as inúmeras fotos que recolhi de meu pai, não há uma em que ele me tenha no colo, esse momento não nos foi possível. É uma história própria, mas que só posso recuperar fora de mim, por meio dos materiais que tenho recolhido e dos relatos daquelas pessoas que o conheceram. Em mim há este fantasma, este desejo de "reencontrá-lo", quiçá de prolongar nossa última conversa. Conforme seu pedido para que eu "seguisse", sigo agora. Mas sigo também seu rastro, suas pegadas, os materiais ligados, de algum modo, a sua passagem pela vida, as fotos dos lugares em que



xx

COLÓQUIO

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

esteve, os fatos que presenciou, as músicas que ouviu, os esportes que acompanhou, as pessoas com as quais teve amizade e nas quais deixou saudade.

Ao mesmo tempo em que este projeto me permite uma aproximação de algo distante no tempo (aquela despedida aos seis anos, a morte de meu pai quando minha mãe ainda me gestava ou sua vida, anterior à minha concepção), também realiza um distanciamento de algo próximo.

O filósofo francês Jacques Rancière, no livro *A fábula cinematográfica*, ao analisar o documentário “O túmulo de Alexandre” do cineasta Chris Marker, afirma que a memória não é um conjunto de lembranças, mas um arranjo de signos. Marker realiza um filme documental a partir do cineasta soviético Alexandre Medvedkine, artista nascido em 1900 e falecido em 1989, cujas obras são pouco conhecidas. A partir deste filme, Rancière reflete sobre o documentário como um gênero de ficção e afirma que, exatamente por se tratar de um documentário baseado em um cineasta cujos filmes não conhecemos e o nome pouco se ouve falar, não se trata, neste caso, de conservar uma memória, mas de criá-la.

Neste sentido, Rancière diz:

A memória é uma obra de ficção. (...) Fingire não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. (RANCIÈRE, 2010, p. 180).

A hipótese do autor é que os gêneros documental e ficcional não se distinguem por sua relação com a realidade, porque a informação e a memória não se confundem. Não é a abundância de informações que constitui uma memória.

De modo similar, mas ressaltando todas as diferenças, a dramaturgia¹ que pretendo elaborar, também vai se constituir pelos vestígios, será um modo de confrontá-los, dispô-los, arranjá-los e rearranjá-los de maneiras diversas, fragmentadas, lacunares e inventivas. Ou seja, ainda que não haja um grande volume de informações acerca do meu pai e eu não possua lembranças dele, não o tenha conhecido, há a possibilidade de criação de memória por meio da montagem e do arranjo dos materiais recolhidos.

1 A dramaturgia aqui proposta não é, necessariamente, textual. Os materiais reunidos poderão ser organizados/montados de forma inacabada e caótica e se constituírem em mais de uma versão, em uma exposição ou em uma intervenção, conforme o próprio processo artístico possa sugerir.



XX

COLÓQUIO

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

Assim sendo, e no esforço de pensar sobre meu trabalho com estes vestígios, será importante refletir sobre outros trabalhos artísticos que, de diferentes formas, lidam com materiais residuais. Como exemplo, o documentário *Elena* (2012), no qual a cineasta Petra Costa (1983 -) retoma a história de vida de sua irmã Elena, desde o momento em que os seus pais se conheceram até o suicídio da jovem em 1 de dezembro de 1990, em Nova Iorque. A narrativa é construída através de recortes de jornal, fitas cassete, vídeos e fotos antigas de vários tempos, e da narração na voz da própria diretora. Trata-se, de certo modo, possivelmente, também de uma espécie de conversa com a irmã invisível.

Elena, treze anos mais velha que Petra, mudou-se para os Estados Unidos para estudar teatro e cinema e, aos 20 anos de idade, tirou a própria vida. No filme, Petra narra ter ouvido de pessoas conhecidas que ela e a irmã não se pareciam quando crianças, mas que, aos poucos, traços da irmã foram “aparecendo nela”. A forte identificação com Elena e a incompreensão de sua morte faz com que, já adulta, ao encontrar um antigo diário da irmã, Petra decida viajar a Nova Iorque e refazer, de certo modo, os passos de Elena: visitar o prédio em que ela morou e entrevistar as pessoas que conviveram com ela durante seus estudos. Dentre as imagens filmadas para o documentário (como, por exemplo, as imagens de Petra e sua mãe chegando ao antigo prédio de Elena e as da cineasta caminhando pelas ruas próximas), Petra inclui imagens caseiras em que ela e a irmã, ainda na infância, brincam e cantam juntas, recortes de jornal do período e o atestado de óbito de Elena, no qual consta que a jovem faleceu em virtude da ingestão de uma grande quantidade de medicamentos.

Para além do uso de materiais vestigiais, outra razão para que *Elena* conste aqui como, dentre outros, um objeto de reflexão que tangencia o que pretendo fazer em meu trabalho dramaturgico, é a afirmação feita por Petra na narração do filme de que Elena só deixou de fazer parte dela para tomar forma, corpo, quando passou a buscá-la externamente; e também o fato de os materiais do arquivo de Elena não serem utilizados para reconstruir a totalidade de sua figura, mas para que a cineasta possa, através dos fragmentos da biografia da irmã aos quais tem acesso, encontrar-se a si mesma. Estes objetivos da cineasta dialogam, de certo modo, com o processo aqui abordado.

Entretanto, uma diferença fundamental deve ser observada: embora o trabalho ao qual este texto se refere se assemelhe ao de Petra no sentido de ser, como afirma Nancy a respeito dos vestígios, uma tentativa de “colocar seus passos nos rastros de passos” (NANCY, 2012, p. 302), a diretora de *Elena* conviveu com sua irmã por alguns anos, vivenciou a dor de sua morte e guarda dela lembranças pessoais, ao contrário do que ocorre na relação aqui tateada.



xx

COLÓQUIO

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

Deste modo, a dissertação a qual este texto se refere se constitui, também, de uma dramaturgia: uma montagem a partir de traços, de materiais e de recordações alheias. Trata-se de montar-remontar uma memória a partir da ausência, inventá-la a partir de vestígios, mas também, principalmente, dar a ver o meu encontro com os materiais. Mais do que um trabalho sobre este homem que não conheci e que me falta, trata-se de um trabalho sobre a busca e o diálogo com o que dele ficou, um trabalho sobre a minha relação com sua caligrafia, com as fotografias em que ele aparece, com os registros de sua voz.

O desejo da minha pesquisa de mestrado é, portanto, o de compreender de que modo os vestígios materiais relativos ao meu pai se constituem, simultaneamente, como presença/ausência e podem dar origem a uma dramaturgia. Para tal, coexistirão as práticas artística e teórica-conceitual, de modo que possam repercutir uma na outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELENA. Direção de Petra Costa. Roteiro: Petra Costa, Carolina Ziskind. [S.I.]: Busca Vida Filmes, 2012. (82 min.), son., color. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em: 05 out. 2020.

NANCY, Jean-Luc. O Vestígio da Arte. In: HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 289 – 306.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. Trad. Analu Cunha. **Revista Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 21, p. 179 – 189, Dez. 2010. Disponível em: < <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-21/> >. Acesso em: 30/09/2020.



XX

COLÓQUIO

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

OLIVEIRA, Isabour. **Teatro, uma ferramenta para remontar a história?**. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; Maria Helena Werneck; isabour.estevao@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3005-6852>

RESUMO:

O artigo expõe o início da pesquisa sobre a peça O pão e a pedra, da Cia do Latão, que conta a história da greve de 1979 dos metalúrgicos do ABC paulista. A análise da peça, nessa pesquisa, parte da personagem ficcional Joana Paixão e da figura sonora de Lula, relacionando a criação da Cia do Latão com os fatos históricos da época. Questões como história, memória, montagem e ficção são abordadas.

Palavras-chave: História; Memória; Ficção; O Pão e a Pedra; Lula.

ABSTRACT

The article presents the beginning of the reaserch about the play "O pão e a pedra" (Bread and stone), of Cia do Latão which tells the story of the 1979 metalworker's strike of the ABC cities of São Paulo. The play analysis starts with the fictional character of Joana Paixão and the "sound figure" of Lula, relating the creation of Cia do Latão with the historical facts of the period. Questions such as history, memory, montage and fiction are subjects of this article.

Keywords: History, Memory, Fiction, Bread and Stone, Lula.



xx

COLÓQUIO

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

TEATRO, UMA FERRAMENTA PARA REMONTAR A HISTÓRIA?

Isabour Oliveira

Remontar a história não é uma tarefa fácil, e ela tal como realmente foi não é nem mesmo possível. A palavra “remontar”, uma das indicações dela, é que algo será consertado, reformado, então podemos pensar nas fraturas que se tornarão presentes, marcas outras que irão aparecer nesse algo – história – que foi montado novamente. Qualquer pessoa pode se dar esse trabalho, remontando a história através de memórias, documentos, lembranças, implicando sua voz testemunhal – feita de experiência. Um mesmo acontecimento re-montado por pessoas diferentes trará histórias diferentes, portando, o passado re-aparecerá de múltiplas formas. Como então remontar a história com tantas narrativas diversas sobre um mesmo acontecimento? Seria possível, através do teatro, remontar no presente um evento passado?

Segundo Beatriz Sarlo “O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade).” (SARLO, 2005, p. 9). Memória e lembrança, um implica o esquecimento, o outro uma certa criação. Podemos, portanto, encontrar múltiplas narrativas e pontos de vistas muitas vezes contraditórios para a reconstrução de um acontecimento. E essa multiplicidade caracteriza, talvez, a possibilidade de não saturar um momento histórico. Annete Wieviorka fala da memória saturada como sendo um modo de saturar de moral um acontecimento, fazendo o mesmo ser carregado de pouca memória histórica. Georges Didi-Hubermann então, no começo do seu livro Remontagens do tempo sofrido, questiona o que seria preciso para de-saturar uma memória histórica sem deixar a mesma cair no esquecimento, como fazer uma arte da memória capaz de tornar legível um acontecimento passado. Para tornar legível é necessário um olhar cuidadoso “sobre as inumeráveis singularidades que atravessam” o acontecimento. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19) Sem esse olhar cuidadoso é certo cair na fácil abstração da totalidade.

Para trazer a tona a legibilidade, Walter Benjamin já tinha indicado que era preciso que a história se articulasse com sua “visibilidade”, e não é necessário só ver, mas sim saber remontar a história, ou seja, trazer para o campo da história o princípio da montagem. A montagem irá colocar em “primeiro plano as singularidades pensadas em



XX

COLÓQUIO

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

suas relações, em seus movimentos e em seus intervalos” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20), fazendo assim o passado se tornar legível pela articulação entre as singularidades, que só foi possível pela montagem. Assim se dá o conhecimento histórico, não recortando um acontecimento do passado e trazendo para o agora sem nenhuma mudança, o conhecimento se dá a partir do agora, emergindo em nosso estado de experiência atual – portando, não negando o presente – sendo esse emergir, esse romper no agora, um ponto crítico.

Sendo a montagem uma forma de operar na reconstrução da história, prendendo-se menos aos episódios da história e mais as redes de relações que estão por trás, o teatro se faz um grande aliado para tal montagem. Dessa forma, remontando o curso da história através dos acontecimentos, é possível criar um tipo de conhecimento novo. Georges Didi-Humerman, no livro Quando as imagens tomam posição, acrescenta que na remontagem da história, para dar conta das lacunas existentes, a ficção é importante para dar “condições de experimentação”.

“A ficção pura [...] desconhece qualquer historicidade, corre o risco, a todo instante, de cair no mito. Mas a pura narração documentária [...] desconhece igualmente sua historicidade imanente, pois que ela a deduz inteiramente das coisas, em detrimento das relações, dos fatos, das estruturas. Ora, não há, em sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. É preciso dar-se “condições de experimentações” para mostrar o caráter não ideal da história, isto é, a impureza fundamental – a incompletude, o “caráter contraditório”, conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 60)

Existe, portando, algo na história que nunca se completa, que se metamorfoseia, que faz da mesma sempre viva, reaparecendo – quando reaparece – de formas diversas, tendo sempre uma nova leitura em relação ao presente, sem negar o tempo existente entre elas.

Se o histórico emerge, portando, da diferença e colisão entre temporalidades distintas – entre o outrora e o agora (o agora em que o outrora é trazido à cena, é pensado) – a reflexão teórica inevitavelmente o inclui, pois seu modo de pensar jamais anula as diferenças, ou elimina os intervalos. Pelo contrário, parte do princípio de que sem eles não há visão nem conhecimento possíveis (MATERNO, 2003, p. 34-35).

A curiosidade dessa pesquisa, ainda em estagio inicial, parte das inquietações que surgiram após assistir a peça *O Pão e a Pedra* da Cia do Latão em 2016 no CCBB.



xx

COLÓQUIO

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

Estaria essa peça remontando de forma fiel os acontecimentos da greve de 1979 dos metalúrgicos do ABC? Uma parte dessa pergunta vai de encontro com o começo desse artigo, existem na história diversas lacunas que reaparecem no agora, e acredito que são nessas lacunas que o trabalho de criação da Cia. do Latão se encontra.

A peça *O Pão e a Pedra* conta a história da greve dos metalúrgicos da fábrica de automóveis da Volkswagen no ano de 1979 através da visão dos trabalhadores e do encontro de três grupos distintos: os sindicalistas (surgindo aí o novo sindicalismo¹), a igreja católica progressista² e o movimento estudantil de esquerda. Todas as personagens que vemos em cena são fictícias, produzidas pela Cia. do Latão para contar a história de um Brasil recente. A peça é tensionada principalmente em torno do líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, figura essa que não aparece de corpo presente em cena, porém é quem dirige o rumo da história em relação à greve, aparecendo através de um documento sonoro. Esse documento sonoro, das falas de Lula na época da greve, foi retirado do documentário ABC da Greve de Leon Hirzman.

A pesquisa, até o atual momento, lembrando que ainda de forma muito inicial, tem lançado um olhar mais cuidadoso para a personagem ficcional Joana Paixão e a figura de Lula. Segundo Sérgio de Carvalho, diretor da peça, uma das partes em que se deu a liberdade de criar uma "licença ficcional" - até mesmo para atualizar os debates, como a questão do feminismo - foi na criação das personagens femininas que não eram tão comuns trabalhando na fábrica. É claro que pesquisando um pouco mais a fundo sobre os movimentos grevistas e de organizações dos metalúrgicos do ABC na década de 70, encontramos a participações de mulheres, várias das quais ajudaram na construção do Partido dos Trabalhadores (PT) na década de 80, fizeram parte do grupo teatral Forja - grupo ativo politicamente na fábrica que era composto por operarias e operários do ABC -, e realizaram o Congresso da Mulher Metalúrgica em 1978. Na peça *O Pão e a Pedra*, as personagens femininas trabalham no setor do estofado. Discussões como abuso de poder, diferença salarial, maternidade, ser mãe solo, são levantadas na peça. O espaço onde a condição da mulher na fábrica e fora dela é exposto e debatido encontra-se no banheiro feminino.

JOANA PAIXÃO

Encontra-se nessa personagem a junção da mãe-operaria-mulher. Joana, mãe solo que não consegue sustentar o filho próximo de si ainda no início da peça, já

1 O "novo sindicalismo" desenvolve-se com as grandes greves do ABC nos anos de 1978, 1979 e 1980 em um entrecruzamento da política com a cultura.

2 Entre os anos de 1968 e 1978 houve um ciclo grande de politização da igreja católica na América Latina sob a influência da Teologia da Libertação que alia-se a defesa dos pobres e contra a desigualdade social.



XX

COLÓQUIO

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

na quarta cena apresenta questões como a diferença salarial, entrando em cena, no banheiro feminino, segurando o envelope do pagamento na mão:

Joana - Vocês também tiveram o desconto? (Mostra o envelope)
Essa merda chega pra vocês no fim do mês?

Irene - Quando minha mãe não pega tudo para ela...

Joana - A gente nunca vai ganhar igual homem. Olha quantos estofados eu faço por dia... (CARVALHO, 2019, p. 38)

Logo depois diz: "É muita sorte nascer homem", indo em direção à pia, olhando-se no espelho continua: "Eu preciso ser outra coisa." Essa outra coisa é não ser mais mulher, é tornar-se algo de sorte: ser homem.

A escolha de Joana de se transformar em homem dá-se principalmente pela responsabilidade que tem enquanto mãe e o desejo de tirar seu filho do orfanato, trazendo-o para morar consigo. Sendo ela mãe solo podemos pensar que a ausência de um homem dividindo as responsabilidades como um pai - econômicas e de outros cuidados relacionados ao filho – obriga Joana a torna-se essa figura. O prólogo da peça começa com mãe e filho rezando juntos no orfanato e após a oração o menino questiona sobre o paradeiro do pai.

Isaías - Mãe, meu pai está no céu?

Joana - É o Pai de todo o mundo que está no céu.

Isaías - Meu pai de verdade. Para onde ele foi? Joana - Seu pai de verdade sou eu. (CARVALHO, 2019, p. 22)

Joana então se traveste de João Batista e por fim consegue um salário melhor, mesmo ainda sendo um operário, o que evidencia o valor diferenciado de salários pelos sexos. Essa mudança de Joana para João Batista permite ela conseguir tirar o filho do orfanato para morar junto consigo, permite também conseguir alugar uma casinha melhor e comprar uma televisão.

LUÍS INACIO LULA DA SILVA (O pai)

Uma das leituras que propomos na pesquisa, para a peça, é relacionar Lula que se ausenta durante dois dias da greve, com esse pai ausente do filho de Joana que



xx

COLÓQUIO

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

apresentei anteriormente. Não apenas com o pai do filho de Joana, mas outros pais de tantas mães solas, como, por exemplo, o pai do filho de Irene que está grávida (outra personagem feminina da peça). Não propomos essa leitura como um fim, resumindo que Lula sumiu e deixou os trabalhadores abandonados à própria sorte, mas sendo para alguns momentos específicos da greve. Não inventamos a leitura dele como pai apenas pela interpretação da peça, mas sim por leituras do movimento que acontecia na década de 70 e encontrando através dos livros formas como ele era reconhecido pelos operários. Pai é uma delas. E indo um pouco mais longe, tentaremos relacionar ele com Deus. Registros como esse nos leva a fazer essas associações:

“Pai nosso do “Lula”

Lula nosso que estais na Terra

Bem conhecido seja o teu nome

Venha a nós o teu pedido

Seja feita a tua vontade

Aqui na Mercedes como nas outras firmas

O salário nosso de cada dia

Nos dai hoje, amanhã e sempre

Perdoai nossa ignorância

Assim como perdoamos nosso governo

Não nos deixe cair em tentação

De furar a greve

Mas livrar-nos do mal do Macedo Amém.” ((RAINHO; BARGAS, 1983, p. 167))

Essa relação não passa despercebida na peça, que mostra o quanto a igreja católica progressista estava presente na greve de 1979, e na cena 14 em que organizam os mantimentos doados para a continuidade da greve no salão paroquial, um dos operários, Arantes, goza do sindicalista Jaílton que chama Lula de pai e reza para o mesmo. Jaílton simplesmente responde que “[...] É melhor rezar para ele do que se ajoelhar para a Fiesp.” (CARVALHO, 2019, p. 100)

A pesquisa, então, ainda nesses primeiros passos, se debruça nos estudos e registros históricos das formas de organização dos operários metalúrgicos do ABC paulista, começando na década de 60 até o fim de 70 para compreender os acontecimentos que levaram a grande greve de 1979. Esses estudos também apresentam a história



XX

COLÓQUIO

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

do sindicalismo brasileiro após o golpe de 1964 e a mudança na forma de atuar dos sindicalistas no decorrer dos anos, mudanças essas que constrói também a imagem da liderança de Lula. Comparamos as diversas informações e leituras que temos sobre esse momento histórico de 1979 com a montagem da Cia do Latão que ocorreu em 2016. Na peça, apesar de também analisarmos personagens como Luisa (estudante/ militante que se infiltra na fábrica), Arantes (operário veterano, comunista), temos focado a análise da peça a partir da personagem ficcional Joana Batista e da figura sonora de Luís Inácio Lula da Silva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC da greve.. Direção de Leon Hirzman. Produção de Cláudio Khans, Ivan Novais e Carlos Augusto Calil. São Paulo: Taba Filmes, 1990. 75 min.

CARVALHO, Sérgio. **O pão e a pedra**. São Paulo: Editora Temporal, 2019

CARVALHO, Sérgio. Entrevista: O Pão e a Pedra. **Youtube**, 6 de abril. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L9JL5IWVO50> Acesso em: 24 de janeiro de 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, 1ª ed. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir os Campos, fechar os olhos: imagem história, legibilidade. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagem do tempos sofrido**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2018. Tradução de: Márcia Arbex e Vera Casa Nova.

MATERNO, Angela. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. In: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, nº 3. São Paulo, ECA/USP, 2003, p. 31-41.

RAINHO, Luís; BARGAS, Osvaldo. **As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo**. São Paulo: FG, 1983.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Tradução de: Beatriz. Rosa Freire d'Aguar.



XX

COLÓQUIO

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

AQUINO, Felipe Xavier. **Retornos de Ulisses na cena de Tadeusz Kantor: breves considerações sobre figura e abstração.** PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; FAPERJ; Angela Materno de Carvalho; felipexavieraquino@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5734-6414>

RESUMO

Proponho, em meu projeto de dissertação de mestrado, realizar uma análise de cunho crítico-conceitual a partir de um estudo comparativo dos diferentes modos como os conceitos de figura e de abstração constituem e tensionam a poética teatral de Tadeusz Kantor. Para isso, foram selecionadas, a princípio, cinco peças do encenador polonês: *O Retorno de Ulisses* (1944), *A Classe Morta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Que morram os artistas!* (1985) e *Eu nunca retornarei* (1988). A escolha desse recorte conceitual como questão motriz para a análise das peças selecionadas diz respeito à recorrência desses termos no vocabulário empregado por Kantor em seus escritos, os quais são indissociáveis de seu trabalho como encenador. Porém, a partir dessa análise, surge a necessidade de se investigar conceitualmente as noções de figura e de abstração, o que ampliará a abrangência da pesquisa para além do âmbito específico das artes cênicas, compreendendo, também, a leitura e o estudo de obras referentes a outros campos de conhecimento, tais como literatura, filologia e artes visuais. Dessa forma, inicialmente, serão tomados como principais referências para o estudo das noções de figura e de abstração, respectivamente, o ensaio *Figura* de Erich Auerbach e o livro *Abstração e Empatia* [Abstraction and Empathy] de Wilhelm Worringer.

Palavras-Chave: Tadeusz Kantor; Figura; Abstração; Memória.

ABSTRACT

In my master's dissertation project, I propose a critical-conceptual analysis based on a comparative study of the different ways in which the concepts of figure and abstraction constitute and tension Kantor's theatrical poetics. For this, five pieces by the Polish director were selected: *The Return of Ulysses* (1944), *The Dead Class* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Let the artists die!* (1985) and *I shall never return* (1988). The choice of this conceptual framework as a driving question for the analysis of the selected plays concerns the recurrence of these terms in the vocabulary used by Kantor in his writings, which are inseparable from his work as a director. However, from this analysis, the need arises to conceptually investigate the notions of figure and abstraction, which will expand the scope of the research beyond the specific scope of the performing arts, including, also, the reading and study of referring works to other fields of knowledge, such as literature, philology and visual arts. Thus, initially, the main references for the study of the notions of figure and abstraction, respectively, are the essay *Figure* by Erich Auerbach and the book *Abstraction and Empathy* by Wilhelm Worringer.

Keywords: Tadeusz Kantor, Figure, Abstraction; Memory.



XX

COLÓQUIO

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

RETORNOS DE ULISSES NA CENA DE TADEUSZ KANTOR: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE FIGURA E ABSTRAÇÃO

Felipe Xavier Aquino

Perturbar a recepção é uma constante do teatro de Tadeusz Kantor (1915 – 1990), cujo universo artístico inquieta aqueles que, em diferentes países do mundo, assistiram e ainda hoje assistem, por dispositivos diversos, a suas peças, leem suas partituras cênicas, textos, manifestos, e se confrontam com o assombro. Ver e pensar o teatro de Kantor é também perceber operações cênicas que justapõem, alteram e deslocam figuras, superpõem temporalidades distintas a partir de dinâmicas de duplicação e repetição.

Em *Abstração e Empatia* (1997), o historiador de arte alemão Wilhelm Worringer, ao se deter mais especificamente no campo das artes plásticas, formula e desdobra o paradoxo a partir do qual o objeto artístico adquire autonomia em relação à natureza. Neste ensaio, o conceito de abstração é pensado na relação com o conceito de empatia. Os dois termos que constituem o título desse livro são pensados por Worringer como dois impulsos presentes e pertinentes à experiência estética. Essa tensão polar se manifesta também em uma outra, a da expansão e da delimitação. Worringer comenta que o desejo de empatia encontra “como pré-suposição da experiência estética (...) sua gratificação na beleza do orgânico” e “o desejo de abstração encontra sua beleza no inorgânico que nega a vida” (WORRINGER, 1997, p. 4, tradução minha). Worringer também observa na recusa da representação do espaço um impulso para a abstração:

A supressão da representação do espaço foi ditada pelo impulso de abstração pelo simples fato de que é precisamente o espaço que liga as coisas umas às outras, o que lhes confere sua relatividade na imagem do mundo, e porque o espaço é a única coisa que é impossível individualizar. Até agora, portanto, como um objeto sensorial ainda depende do espaço, ele é incapaz de nos aparecer em sua individualidade material fechada. Todo esforço foi, portanto, direcionado para a única forma liberada do espaço (Ibid, p. 22. Tradução minha).



xx

COLÓQUIO

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

Levando em consideração a raiz etimológica da palavra abstração, vê-se que ela tem origem no verbo latino *abstrahere*, que significa afastar, retirar, desviar. Uma forma abstrata parece ser, então, uma forma que tem, em sua constituição, um movimento desviante e de retirada. Há, portanto, um movimento duplo e paradoxal, um ritmo que hesita entre expansão e delimitação no ato perceptivo.

Em *Eu nunca retornarei* (1988) há um prólogo enunciado por Kantor, ouvido em *off* e que precede o reencontro do encenador com várias figuras cênicas de sua poética. Esse reencontro é aproximado a um Juízo Final, em que “o cotidiano se transforma imperceptivelmente/ em eternidade/ Tudo perde sua verdadeira significação,/ se mistura, se agita e se destrói...” (KANTOR, 2015b, p. 314). Também no prólogo de *Eu nunca retornarei*, diversas figuras recorrentes nas peças de Kantor são mencionadas pelo encenador, tais como a lavadeira, o padre, Ulisses e o Orador de Feira:

Nada aqui concorda./ Vulgares mesas de bar/ como emprestadas de um necrotério gelado./ Exceto elas, não há nada aqui que permitiria ao bar/ funcionar de maneira “barista”./ Um vazio sepulcral assopra./ Perdido lá, o *proprietário* executa todos os gestos/ conhecidos de um proprietário típico de bar./ Mas eles não servem de nada./ Inúteis./ Uma espécie de Abstração de bar se desenvolve,/ dando a ele quase que as dimensões de um infernum,/ além da última fronteira/ que logo traçará o rio Estige/ de Ulisses em retorno à/ sua CASA/ durante a guerra do ano de 1944./ O PADRE SENTADO EM UMA MESA/ parece ser um frequentador deste lugar/ com reputação pouco gloriosa,/ longe de toda santidade e de todas virtudes./ Mas estejamos *tranquilos*, ele terá seu instante de grandeza./ A única “em seu lugar” é esta “imunda”,/ esta garota faz-tudo, suja, empregada ao prazer da carne./ Logo, ela também terá seu momento de glória/ quando neste sub-mundo, ela entonará o canto/ DAQUELES QUE VÃO PARA AS CÂMARAS DE GÁS/ e se tornará o símbolo da Terra Prometida./ Há ainda o Orador de Feira,/ beerrão, alugado para ornamentar/ com seu talento oratório duvidoso,/ as núpcias em preparação./ Permitamos-lhe pronunciar seu discurso repetitivo./ Ele é, como todos os discursos oficiais ao redor do mundo,/ surdo ao destino do homem./ Que ele fale. É necessário./ A grandeza da cena necessita sempre de seu clown./ E de fato, tudo já foi dito./ Os eventos começam a se desenrolar inexoravelmente (KANTOR, 2015b, p. 314, 315. Tradução minha).

Nessa fala, a voz de Kantor pensa o problema da abstração. A não concordância dos elementos indica uma desconexão entre eles, como se cada figura estivesse isolada no espaço. O espaço em si parece se constituir por uma não constituição, por um espaço não homogêneo e não contínuo, em que “o vazio sepulcral” infla essa “*abstração*



XX

COLÓQUIO

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

de bar”, construída por mesas que seriam próprias mais de um necrotério do que de qualquer outra coisa e pelos gestos do ator que interpreta o proprietário do bar – gestos que de nada servem. A justaposição de dois espaços que, de alguma maneira, se anulam mutuamente – bar e necrotério – é dada pelas mesas e pelos gestos do Proprietário. Vê-se, assim, uma problematização de um espaço que hesita, que é, a todo tempo, retirado. O Proprietário, enquanto figura isolada que executa gestos sem nenhuma finalidade, opera um espaço nunca estável. Interessa observar como que, por figuras isoladas, a “abstração de bar se desenvolve”. Ao mesmo tempo em que o bar é enunciado, tudo aquilo que o constituiria é retirado, de modo que a cena se desenvolve como uma justaposição e montagem de imagens e temporalidades que nunca se estabilizam. A própria tipografia empregada por Kantor, nesse e em outros textos, isola, com o uso de caixa alta e frases entrecortadas, uma frase, um termo, um gesto. Assim, o problema da espacialidade figura também na escrita de Kantor.

Cabe ressaltar que o termo francês, na tradução de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, para designar a única figura que concorda com essa “abstração de bar”, a “imunda”, “faz-tudo, suja, empregada ao prazer da carne”, é souillon. O verbo souiller, em francês, pode significar não apenas sujar, como também manchar. E é também como uma mancha – que a todo momento limpa inutilmente o chão e os objetos com um farrapo de pano – que ela embala, ao fim da peça, as demais figuras com panos pretos, produzindo uma espécie de monocromo de preto sobre preto que nunca se opera plenamente, visto que ela, com suas roupas claras e cabelos ruivos, mantém-se constantemente em movimento ao seu redor.

Nesta peça, são reencenadas cenas de *O Retorno de Ulisses* (1944). Nessa reencenação sintetizada, todas figuras que retornam a Eu nunca retornarei são também figuradas como outras, localizando-se, por suas ações, em um limiar entre peças: as peças de onde vêm, a peça em que estão (Eu nunca retornarei) e a peça que evocam por suas ações (*O Retorno de Ulisses*). O Valete da Princesa Kremlinska de Os bonitinhos e os buchos repete as ações do Pastor que interpela Ulisses, o Tio Stas de *Wielopole*, *Wielopole* retorna como o aedo Fêmio, a Santarrona ou a Santa intocada de Que morram os artistas! repete as ações de Telêmaco, a Galinha d’Água da peça de mesmo nome figura o segundo Pastor, assim como a Noiva figura Penélope. E talvez a força da repetição de suas sequências de ação esteja, justamente, na simplicidade gestual que contrasta com a violência evocada a cada sequência: a gestualidade é justamente o processo pelo qual as figuras se apresentam e remetem a outras.

Diferentes zonas de indiscernibilidade e de radical justaposição de tempos distintos estão presentes, talvez, em todo o teatro de Kantor, e as próprias figuras que disso restam parecem testemunhar essa significação sempre oscilante em que nada concorda. Essa não concordância é o lugar de uma instabilidade e cada aparição ou reaparição



xx

COLÓQUIO

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

é lugar de uma simultaneidade de tempos e de uma polaridade. A própria figura de Ulisses em Kantor, para ser pensada, exige que os diversos Ulisses que aparecem na poética kantorianiana sejam levados em consideração. Ainda assim, seria *O Retorno de Ulisses* o ponto de origem dessas repetições?

A repetição de uma peça na outra opera, como foi dito, uma simultaneidade de tempos distintos e uma dimensão rítmica descontínua e interruptiva. Isso nos leva de volta à própria partitura cênica de *O Retorno de Ulisses* de Kantor e ao movimento rítmico que dinamiza a peça internamente. Como escreve Kantor em *Teatro clandestino ou independente: os textos teóricos 1942-1944* [*Théâtre clandestin ou indépendant: les textes théoriques 1942-1944*], *O Retorno de Ulisses* foi encenada em um apartamento arruinado pela guerra em Cracóvia, em meio a escombros que integravam a cena como formas autônomas, assim como as personagens e as diversas sonoridades (marchas militares, tiros de metralhadora, falas proferidas por um alto-falante). No mesmo texto, o encenador recusa a imagem naturalista, considerando-a um obstáculo para a recepção e afirma que a cena não deve ser composta, cenograficamente, por um processo representativo, mas como uma disposição de formas que não façam alusão a nada além delas mesmas. E, segundo Kantor, este é o requisito principal para que uma forma seja abstrata: “O olho e a orelha se concentrarão intensamente sobre elas [as formas], enquanto a esfera das formas abstratas penetrará no subconsciente” (KANTOR, 2015a, p. 28. Tradução minha). Além disso, as sequências de ação desta peça, dividida em dez partes, não possuem, entre si, uma relação de continuidade, pelo contrário, trata-se de uma relação pautada muito mais na interrupção. Ao mesmo tempo em que estão em uma relação de descontinuidade, essas sequências se relacionam por um contraste formal e rítmico, em que uma sequência não parece querer *chegar* à outra, mas destruí-la: Ulisses entra, o Pastor se assusta; o Aedo, que deveria cantar os feitos do herói, é emudecido pelo alto-falante; Ulisses mata o pastor; Telêmaco entra rapidamente com dois servos; Telêmaco é emudecido pelo enviado dos piratas de Taphos; Telêmaco mata um dos servos; os Pretendentes entram enlouquecidos; Penélope aparece, desaparece e retorna com o arco de Ulisses; Ulisses metralha os Pretendentes. Deste modo, Kantor recusa uma representação espacial estável. E é de modo semelhante que Kantor descreve a aparição da figura de Ulisses na partitura dessa peça: “um bloco mudo, informe, imóvel” adentra o espaço “fundindo-se com os outros elementos” (KANTOR, 2015a, p. 57. Tradução minha). Nos textos teóricos sobre essa peça, Kantor escreve que cada um desses elementos possui uma autonomia formal: “as formas sonoras se comportam assim como as formas visuais: algumas constituem enormes massas imóveis, outras são fracas, agitadas, inquietas” (Ibid., p. 28. Tradução minha). Vejamos a descrição de Kantor a respeito da aparição de Penélope e as mudanças que tal aparição provoca na cena:



XX

COLÓQUIO

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

O aparecimento de Penélope imediatamente provoca conflitos violentos entre os Pretendentes. Penélope reconhece, no mendigo, Ulisses. Ulisses gesticula para ela como se estivesse atirando com um arco. Penélope desaparece. Depois de um momento, ela volta com o arco da família nas mãos. Ela anuncia sua decisão final: aquele que saberá estirar esse arco ilustre na família e congelar a flecha na meta, este se tornará seu marido e o dono da casa. Novamente, estoura uma disputa, mas desta vez sem brincadeiras. Alguém tranca a porta pelo lado de fora, Ulisses aproveitando a confusão pega o arco e mata, por sua vez, conforme diversas variantes, os Pretendentes (KANTOR, 2015a, p. 61. Tradução minha).

Algo desta sequência de ações também tem lugar em *Wielopole, Wielopole* (1980), peça em que Kantor remonta o quarto de sua infância e cujas figuras cênicas que o habitam seriam os seus familiares. Nesta peça, a instância sonora ocupa um lugar central e provoca uma tensão entre dimensões históricas, prosaicas e divinas a partir da sobreposição de cantos religiosos e cantos de guerra. Isso também se configura visualmente, como no momento em que algumas das personagens que figuram espectros dos familiares de Kantor citam momentos da Via Crúcis ao carregarem uma grande cruz de madeira. E, ao mesmo tempo em que são figuras que retornam ao quarto de infância de Kantor, algumas delas fazem retornar, também, personagens de *O Retorno de Ulisses*: Helka, a mãe, petrificada em seu vestido de noiva por sua expressão facial enrijecida e pela contração interna do corpo, evoca Penélope; Marian Kantor, o Pai que não retornou da guerra, evoca Ulisses; os demais soldados que o acompanham com movimentos marionetizados evocam os Pretendentes de Penélope. Há um momento de *Wielopole, Wielopole* em que tais soldados, que tiveram suas figuras cênicas criadas a partir de uma foto enviada pelo pai de Kantor à sua família antes de ir para o fronte de guerra – sendo esta, talvez, uma das únicas memórias que Kantor tem de seu pai, pois o encenador nasceu em 1915 –, invadem o espaço e manipulam violentamente um manequim-sósia de Helka, jogando-o para cima e uns para os outros.

Este é um exemplo de como Kantor faz, em *Wielopole, Wielopole*, citações à peça *O retorno de Ulisses*. Pode-se dizer que há algo da agitação dos pretendentes de Penélope naqueles soldados, há um resto gestual de Penélope em Helka, assim como há algo do bloco mudo que configurou o Ulisses da peça de 1944 no Marian Kantor de *Wielopole, Wielopole*. Não é de se estranhar que é justamente o mesmo ator que o interpreta em *Wielopole, Wielopole*, que interpretará, futuramente, o Proprietário do Bar em *Eu nunca retornarei* (1988), o qual é interpelado e capturado por um coro de soldados que mudam suas roupas e sua postura, transformando-o no antigo Ulisses,



xx

COLÓQUIO

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

que se sentará em uma mesa de bar com o próprio Kantor. Isto ocorre após uma remontagem sintetizada em *Eu nunca retornarei* de *O retorno de Ulisses* com figuras de outras peças de Kantor. A peça de 1944 é, portanto, figurada a partir da repetição de suas sequências de ações que se repetem na de 1988. Assim, Kantor não apenas opera uma repetição, como repete a própria repetição, o seu procedimento.

Em *Figura*, Erich Auerbach escreve que, originalmente, o termo “figura” deriva “da mesma raiz de *figere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*” e significava “forma plástica” (AUERBACH, 1997, p.13). Plástico, por sua vez, do grego *plastikós*, do latim *plasticus*, é aquilo que é maleável, que pode ser moldado, transformado, algo que pode ganhar forma. E é também em uma espécie de sincronia e simultaneidade do que não é sincrônico e do que não é simultâneo que Auerbach identifica a base da constituição de uma figura. Sua análise acerca dessa noção sugere uma tensão por meio da qual uma figura se define: uma tensão da duplicidade. Desse modo, uma figura, segundo Auerbach, precisa de uma primeira aparição e de um segundo acontecimento para poder ser pensada. O movimento de retorno está, então, estreitamente ligado a essa concepção de figura, pois a figura precisa voltar. O retorno, portanto, constitui a própria figura.

Ao estabelecer uma gênese da noção de figura, Auerbach observa que o nascimento desta noção tem uma forte ligação com o vocabulário religioso e, ao mesmo tempo, está vinculado ao prosaico e ao mundo em seu sentido propriamente terreno. Desse modo, a figura se dá a partir de um destino singular que é revisto por uma espécie de visão universal. Um dos exemplos mencionados por Auerbach para tratar a questão da figura é a figura de Cristo, que diamantiza, remete e faz rever todos os outros elementos e figuras da tradição católica: basta que sua figura apareça ou seja mencionada para que o martírio se expanda. A partir da noção de figura, que segundo Auerbach, constitui-se a partir de uma polaridade temporal, Auerbach também desdobra uma formulação sobre uma interpretação figural:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica (AUERBACH, 1997, p. 46).

Levando em consideração o Juízo Final como o segundo acontecimento, profetizado pela figura de Cristo, em que todas as figuras reencarnarão para o julgamento de Deus, há na concepção de figura desenvolvida por Auerbach um constante embate temporal,



XX

COLÓQUIO

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

pois ao mesmo tempo em que a realidade divina total profetizada nas figuras será revelada no futuro, ela é uma realidade que já se encontra situada no presente, na visão de Deus (*Ibid*, p. 61). Sendo assim, esse embate temporal parece estar presente, também, na cena de Kantor. Partindo então desta polaridade que Auerbach identifica como a tensão que constitui uma figura, pode-se talvez pensar que o teatro de Kantor e o reaparecimento de figuras e de sequências gestuais operado cenicamente, não apenas coloca figuras em cena, mas encena também o próprio processo pelo qual essas figuras são produzidas, repetidas e consumadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, E. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KANTOR, Tadeusz. **Écrits (1)**: Du théâtre clandestin au théâtre de la mort. Traduzido do polonês para o francês por Marie-Thérèse Vido Rzewuska. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015a.

KANTOR, Tadeusz. **Écrits (2)**: De <<Wielopole, Wielopole>> à la dernière répétition. Traduzido do polonês para o francês por Marie-Thérèse Vido-Rzewuska. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015b.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**: a contribution to the psychology of style. Traduzido do alemão para o inglês por Michael Bullock. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.



XX

COLÓQUIO

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

MAGNO ALVES DE OLIVEIRA, Beatriz. **O teatro wagneriano e o controle da atenção:** apontamentos para um estudo histórico do espaço cênico. PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Vanessa Teixeira de Oliveira; beatriz.magno@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0685-3632>

RESUMO

Os primeiros anos do século XX foram marcados por uma inúmeras renovações artísticas e teatrais. Analisando os escritos de alguns encenadores desse período, como Erwin Piscator (1893-1966), Max Reinhardt (1873-1943) e Georg Fuchs (1868-1949), pode-se perceber que as ideias de Richard Wagner (1813-1883) para um *Gesamtkunstwerk*, elaborado em meados do século XIX foram retomadas no início do século XX em diferentes perspectivas, principalmente em se tratando das propostas de transformação do espaço teatral. Sendo assim, o presente trabalho busca evidenciar motivações sociais e políticas que possam ter gerado essas retomadas do conceito wagneriano. Para isso, além dos escritos dos artistas, serão consultados acervos que possam conter materiais iconográficos produzidos no período histórico estudado e, ainda, serão visitadas arquiteturas teatrais que ainda existem. Com essa pesquisa, espera-se evidenciar como as transformações do espaço teatral ajudam a compreender as relações entre as forças políticas da sociedade. Espera-se que essa pesquisa possa contribuir para a ampliação do campo de pesquisa que relaciona arquitetura teatral e política, de maneira que contribua para desenvolvimento de futuros trabalhos nessa área.

Palavras-chave: Gesamtkunstwerk; Espaço Cênico; Teatro Alemão; Teatro Total; Teatro E Política.

ABSTRACT

The early years of the 20th century were marked by numerous artistic and theatrical renovations. Analyzing the writings of some stage directors from that period, such as Erwin Piscator (1893-1966), Max Reinhardt (1873-1943) and Georg Fuchs (1868-1949), it can be seen that Richard Wagner's (1813-1883) ideas for a *Gesamtkunstwerk*, elaborated in the middle of the 19th century, were resumed in the beginning of the 20th century from different perspectives, mainly in the case of proposals for the of the theater space transformation. Thus, the present work seeks to highlight social and political motivations that may have generated these resumes in the Wagnerian concept. For this, in addition to the writings of the artists, collections that may contain iconographic materials produced in the studied historical period will be consulted, and theatrical architectures that still exist will be visited as well. With this research, we hope to show how the transformations in the theatrical space help to understand the relationships among society the political forces. We hope that this research can contribute to the expansion of the research field that relates theatrical and political architecture, in a way that adds to the development of future works in this area.

Keywords: Gesamtkunstwerk; Scenic Space; German Theater; Total Theater; Theater And Politics.



XX

COLÓQUIO

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

O TEATRO WAGNERIANO E O CONTROLE DA ATENÇÃO APONTAMENTOS PARA UM ESTUDO HISTÓRICO DO ESPAÇO CÊNICO

Beatriz Alves de Oliveira

A presente pesquisa surgiu a partir de reflexões suscitadas por dois textos iniciais. O primeiro, *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, de Jonathan Crary, no qual o autor apresenta as “técnicas de controle psicológico” pensadas por Richard Wagner em seu teatro. O segundo, *Teatro Político: uma reviravolta copernicana*, escrito por Bernard Dort, que trata das diferentes percepções e transformações do que se entende como “teatro político”. Destas leituras surge o problema que aqui se investiga: como as propostas wagnerianas de controle da atenção foram retomadas por encenadores alemães do início do século XX e quais as consequências políticas desses usos?

Os primeiros anos do século XX foram marcados por inúmeras renovações artísticas, seja pela grande profusão de movimentos de vanguarda, seja pela criação de novos gêneros artísticos ou pelas novas maneiras de compreender os gêneros tradicionais. No âmbito do teatro não foi diferente, com o surgimento da arte da encenação no final do século XIX, no contexto do movimento naturalista, a arte do teatro foi repensada por diferentes artistas e teóricos. Analisando os escritos desses artistas, pode-se perceber que as ideias de Richard Wagner (1813-1883) para um *Gesamtkunstwerk*, elaboradas em meados do século XIX, foram retomadas no início do século XX em diferentes perspectivas. Alguns desses pensadores foram Edward Gordon Craig na Inglaterra, Adolphe Appia na Suíça, Vsévolod Meierhold na Rússia, Georg Fuchs e Erwin Piscator na Alemanha entre outros.

O termo *Gesamtkunstwerk* é comumente traduzido para o português como “obra de arte total”, uma tradução mais literal seria “trabalho artístico total”, independente da tradução do termo alemão, o próprio Wagner se refere à essa nova obra de arte por diferentes designações. Uma delas é o título do livro no qual fundamenta o conceito de *Gesamtkunstwerk*, o título é *Das Kunstwerk der Zukunft* (A obra de arte do futuro), outra maneira com a qual ele se refere a essa mesma proposta artística é com os termos *gemeinsamen Kunstwerk* (obra de arte coletiva). Essas três formas de se referir à sua ideia para um trabalho artístico diz muito sobre os objetivos que ele buscava com essa proposta.

Sobre a proposta wagneriana de *Gesamtkunstwerk* / *Kunstwerk der Zukunft* /



XX

COLÓQUIO

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

gemeinsamen Kunstwerk pode-se destacar dois aspectos relevantes para compreender a questão da “totalidade” na obra de arte. Por um lado, Wagner afirma que o *Gesamtkunstwerk* deve ser realizada coletivamente por toda uma comunidade, e consequentemente, precisa ser também fruída por toda essa comunidade; por outro lado, a questão da totalidade está relacionada com a união de diferentes gêneros artísticos na construção de uma só obra. A questão da totalidade é caracterizada tanto pela união de uma comunidade em prol de um objetivo, quanto à união de gêneros artísticos distintos em prol desse mesmo objetivo.

Sendo assim, quando ocorre a retomada das ideias de Wagner no início do século XX, podemos notar nas teorias propostas uma ênfase maior em um ou outro desses dois aspectos. Apesar disso, é principalmente quando aparece o aspecto de união de uma *Gemeinschaft* (comunidade) em torno do evento teatral que os termos *Gesamt* (total) e *gemeinsam* (coletiva), em diálogo, se tornam fundamentais para a compreensão de o aspecto político e social desse teatro. Nos primeiros anos do século XX, surge uma profusão de tentativas de criação de um “teatro total” que seria capaz de unir uma multidão de pessoas, tanto em cena quanto na plateia. A mais conhecida dessas tentativas, sem dúvida, foi o projeto de arquitetura teatral intitulado de Teatro Total pensado pelo arquiteto Walter Gropius e o encenador Erwin Piscator em 1926. Neste momento histórico a Alemanha, então chamada de República de Weimar, passava por graves crises econômicas e tentava se consolidar enquanto um Estado democrático.

A proposta da presente pesquisa é pensar em como essas reverberações do pensamento wagneriano em alguns experimentos teatrais do início do século XX se relacionavam com o ideal de criação de uma nova nação, e como um mesmo conceito inicial pôde servir como referência para ambos os lados da disputa política durante o período da República de Weimar. Vale a pena ressaltar a atualidade das questões abordadas, principalmente no contexto brasileiro, pois pensar as consequências políticas do controle da atenção com a finalidade de gerar uma unidade coletiva é fundamental para compreender seus efeitos nos indivíduos e na sociedade.

O problema de pesquisa dialoga com a realidade contemporânea na medida em que analisa as potencialidades de transformação política dos diferentes modos de exibição da imagem e da arte, mas principalmente dos modos como as imagens são apreendidas. Evidentemente, essa reflexão perpassa diferentes debates dos estudos sociais e políticos que buscam pensar a contemporaneidade. Nesse sentido, a análise do recorte histórico da pesquisa pode gerar pistas para compreender os usos e modos de operação das tecnologias da imagem no contemporâneo.

A discussão que se pretende levantar aqui interage com problemáticas atuais sobre os usos das tecnologias no sentido de tentar compreender as primeiras experiências de



XX

COLÓQUIO

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

controle social por meio do direcionamento da atenção e do olhar. Criar uma ideia de um único modo comum de olhar e de se comportar em sociedade aparece já no século XVIII, com o que Foucault denomina de “sociedade disciplinar” em seu livro *Vigiar e Punir*, e é consolidada no século XIX. É nesse momento em que as novas tecnologias ligadas ao olhar vão se desenvolver, com os aparelhos estereoscópicos, a criação da fotografia e, posteriormente, do cinema. Nesse contexto, Wagner vai pensar o seu teatro e algumas das suas formas de controle da atenção que estão consolidadas até hoje. Assim, a discussão aqui apresentada se faz relevante para pensar como os primeiros mecanismos de controle do olhar e da atenção reverberaram no início do século XX, e mais especificamente no período entre guerras da República de Weimar.

Bernard Dort, em seu texto *A vocação política*, apresenta de que modo a dimensão política do teatro consiste na necessária relação de confronto entre palco e plateia; para Denis Guénoun, em *A exibição das palavras*, a dimensão política do teatro está na sua necessária reunião pública de pessoas. Apesar de não afirmarem exatamente a mesma ideia, ambas as teses se complementam e deslocam a importância política do teatro do objeto da encenação para o próprio evento teatral como um todo, ou seja, para a experiência espacial dos envolvidos no evento teatral. Assim, pode-se pensar a arquitetura teatral não só como o edifício no qual acontece uma encenação, mas principalmente na configuração entre palco e plateia que organiza esse evento.

O estudo das arquiteturas teatrais se faz relevante, pois é principalmente a partir da observação das mesmas que poderemos compreender alguns aspectos políticos relevantes dos teatros que serão estudados. A ideia da criação de um teatro capaz de gerar identificação para toda uma comunidade, seja a questão nacionalista alemã como no caso de Wagner, seja na união de uma massa proletária como no caso de Piscator, está na base do conceito de “teatro total”. Como afirma Bernard Dort:

Uma das mudanças mais consideráveis incide sobre a composição do público. Contrariamente ao que se passou no início do século XIX, o público não se tornou no século XX - apesar de todas as tentativas nesse sentido - um público de massa. Ao contrário: embora tenha aumentado um pouco depois da guerra, não parou de se diferenciar, de se dividir, de se fragmentar. Ao ponto que hoje temos que lidar com públicos, mais do que com um só público. Assim, os arquitetos foram obrigados a abandonar, com certo atraso, seus projetos de construção de teatros destinados a vários milhares de espectadores (DORT, 2010, p.386).

No livro *Die Schaubühne der Zukunft* (A Obra de Arte do Futuro) de 1849, Wagner fundamenta seu conceito de *obra de arte total*, por vezes também denominada pelo próprio Wagner como *obra de arte do futuro* ou *obra de arte coletiva*. Esses são alguns



XX

COLÓQUIO

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

dos termos utilizados por Wagner para abordar a criação de uma arte que se pretendia verdadeiramente do povo (*Volk*). Segundo a pesquisadora Fátima Gutiérrez, em seu artigo sobre a relação entre o mito e a obra de arte total wagneriana, inspirado pela arte helênica, Wagner pretende uma arte capaz de unir o povo em prol da construção dessa obra coletiva, fruto da necessidade humana da busca pela beleza (GUTIÉRREZ, 2014). A arte para Wagner era um meio de transformação social, assim como a política e a revolução.

A Obra de Arte Total deveria ser uma arte coletiva, feita pelo povo de maneira colaborativa e inspirada na natureza. Wagner, ainda em *A obra de arte do futuro*, considera a separação entre os gêneros artísticos fruto do egoísmo humano, pois assim como a vida, a arte deveria ser total e não separada em gêneros nem ser motivo de destaque de um gênio sobre outro. A criação artística seria o meio de elevação humana, de aproximação com o divino, pois, assim como deus criou a natureza, os homens podem criar a obra artística. Porém, um homem sozinho jamais seria capaz de se igualar a deus, apenas em colaboração seria possível essa aproximação.

O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte coletiva: no isolamento de uma das suas capacidades artísticas será não-livre, será não-inteiramente aquilo que pode ser; pelo contrário, na obra de arte coletiva será livre e será inteiramente aquilo que pode ser (WAGNER, 2012, p.177).

Wagner afirma que nenhum gênero artístico deve sobressair em relação a outro, tanto a música quanto a poesia são imprescindíveis para a construção da obra de arte coletiva. Na busca por uma arte coletiva e do povo, Wagner evidencia os temas míticos, pois para ele o mito é criado espontaneamente pela comunidade como um todo. Gutiérrez: "Portanto, Wagner, para criar seus dramas, sua obra de arte total, não usa a História, mas o Mito, já que é, aos seus olhos, uma produção coletiva e genuína do povo: seu poema primitivo e anônimo¹" (2014, p.15). Assim, o mito teria essa característica de fazer com que qualquer membro de uma determinada sociedade se identifique com ele - ao contrário dos temas históricos, priorizados pela tradição da ópera romântica, que acabam abordando apenas uma camada social ou apenas um contexto histórico distante da realidade de todo um povo. O mito, assim como a música, é capaz de atingir a emoção, o sentimento, e não apenas a razão. Assim, Wagner traz à tona histórias míticas presentes no imaginário popular da sociedade germânica. Para colocar em prática o seu projeto para uma obra de arte do futuro foi necessário um edifício teatral adequado, assim, Wagner idealiza a *Festspielhaus* (Casa de Festivais) de

1 "Por eso, Wagner, para crear sus dramas, su obra de arte total, no se sirve de la Historia, sino del Mito, ya que éste es, a sus ojos, una producción colectiva y genuina del pueblo: su poema primitivo y anónimo"



XX

COLÓQUIO

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

Bayreuth.

Segundo o pesquisador Jonathan Crary, surge um novo observador com a sociedade moderna no século XIX, e assim como existiam outras instituições de controle social, pode-se pensar o *Festspielhaus* de Bayreuth como uma instituição de controle do olhar e da atenção.

O projeto físico de Bayreuth representava, em parte, o resultado do desejo de Wagner de exercer um controle mais amplo sobre a atenção da plateia, de subordiná-la à vontade do artista e de gerar um estado coletivo de recepção digno de uma arte com tais aspirações sociais (CRARY, 2013, p.254)

No mesmo período era muito comum atrações ilusionistas como o diorama e o panorama, e, apesar de criticá-las, o teatro de Wagner não deixa de se aproximar delas na sua questão ilusionista e imersiva. Em Bayreuth os processos de produção da cena são ocultados, para que a atenção seja levada apenas ao que está sendo encenado. Crary apresenta o conceito de *fantasmagoria* que consiste na mistificação dos processos produtivos de maneira que o produto final, a encenação, pudesse reivindicar um status de *ser* uma realidade, não apenas *parecer*. Todos esses artifícios pensados por Wagner para o controle da atenção levam à desorientação ótica do espectador (CRARY, 2013).

É a partir da análise feita por Crary, que é criada a relação com os estudos sobre cultura visual, que buscam estudar as representações visuais por meio da análise de como determinado grupo social interpretou e se relacionou com as mesmas em uma determinada época. Ou seja, a ênfase desse tipo de pesquisa é direcionada para a recepção das imagens pelos espectadores. O uso dessa perspectiva de análise será fundamental para que se possa pensar as interferências sociais e políticas que os teatros estudados tiveram na sociedade no início do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.



xx

COLÓQUIO

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUTIERREZ, Fátima. **Richard Wagner**: mito y obra de arte total. Revista Repertório, nº 22, Salvador: 2014, p.13-19.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Lisboa: Editora Antígona, 2003.



XX

COLÓQUIO

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

RIBEIRO, Bruno Pinheiro. **Caminhos para o Verfremdungseffekt brechtiano.** PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; (ainda sem orientação) bruno84marcos@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9716-7143>

RESUMO

Este trabalho é estimulado pelo debate brasileiro entre o ensaísta e crítico literário Roberto Schwarz e o diretor de teatro e dramaturgo Sérgio de Carvalho a respeito da atualidade de Bertolt Brecht, mais especificamente do Verfremdungseffekt. A pesquisa, que se inicia no presente ano de 2020, pretende investigar as bases constitutivas do conceito brechtiano, desde suas possíveis filiações até suas formulações e usos estéticos, bem como suas possíveis ressonâncias no teatro político contemporâneo.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Teatro Dialético; Verfremdungseffekt

ABSTRACT

This work is stimulated by the Brazilian debate between the essayist and literary critic Roberto Schwarz and the theater director and playwright Sérgio de Carvalho regarding the current affairs of Bertolt Brecht, more specifically Verfremdungseffekt. The research, which begins in the present year of 2020, intends to investigate the constitutive bases of the Brechtian concept, from its possible affiliations to its formulations and aesthetic uses, as well as its possible resonances in contemporary political theater.

Keywords: Bertolt Brecht; Dialectic Theater; Verfremdungseffekt



XX

COLÓQUIO

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

CAMINHOS PARA O VERFREMDUNGSEFFEKT BRECHTIANO

Bruno Pinheiro Ribeiro

À dois passos do então novo milênio, mais precisamente em julho de 1997, no coração da metálica e chuvosa São Paulo, a, àquela altura, recém-criada Companhia do Latão reabria as portas do lendário Teatro de Arena com a leitura da peça *Santa Joana dos Matadouros* seguida de um debate. Mas não era só o céu que desabava, inundando a audiência com um grande banho de água gelada o crítico literário e ensaísta Roberto Schwarz, convidado como palestrante, disparou a seguinte flecha na abertura de sua fala:

Com a licença de vocês, vou fazer o papel de advogado do diabo. Quero começar explicando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma. Pode ser um bom ponto de partida para testar a atualidade dele, que gostava de dialética e talvez aprovasse esse encaminhamento da discussão (SCHWARZ, 1999, p.113).

O que se ouviu de Roberto Schwarz naquele dia foi organizado e rearranjado pelo próprio autor gerando o ensaio *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht* publicado no livro *Sequências Brasileiras*. O andamento do texto de Schwarz parece entrever mais a verificação de uma possível ausência de atualidade de Brecht do que um sumário decreto de sua falência. O espírito dialético convocado pelo ensaísta, respirando ares adornianos, abre flancos para uma polêmica produtiva, que estimula a reflexão não da invalidez da obra do poeta alemão, mas sim da capacidade crítica de sua obra em face de um mundo transmutado pelo Capital, a ponto de tornar transparente o que opaco era. Essa operação cínica, denunciada por Schwarz, desfavoreceria e até mesmo neutralizaria um dos pressupostos fundamentais da poética Brechtiana, o *Verfremdungseffekt*¹, que manejado com uma técnica mimética de efeito específico se amalgamaria sem maiores dificuldades na forma mercadoria, a ponto de ser mobilizada formalmente por uma propaganda televisiva de uma marca de palha de aço.

Sete anos depois, em agosto de 2004, numa outra homenagem, desta vez para o

1 O *Verfremdungseffekt* também conhecido como efeito V, tem algumas traduções em nossa língua como "efeito de distanciamento", "efeito de estranhamento" e "efeito de alienação", além disso outras questões teóricas são implicadas em sua conceituação e tradução.



XX

COLÓQUIO

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

crítico ensaísta que fizera as vezes de “advogado do diabo”, Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão, retomou a polêmica da atualidade brechtiana nas bases erigidas por Schwarz. A exposição que se transformou em artigo publicado no livro *Introdução ao Teatro Dialético* tentava a seu modo confrontar-se com algumas avaliações e análises schwarzianas e mesmo olhá-las por outros ângulos. As análises da Companhia do Latão enunciadas por Sérgio de Carvalho apontam uma possível vivacidade do *Verfremdungseffekt* e podem ser desdobradas a partir de elementos constitutivos que se entrelaçam e se inter-relacionam consubstanciando-se, tornado assim este *efeito* um todo complexo e articulado. Como base e aposta teórica me concentro em três destes elementos.

O primeiro deles se manifesta nas conexões do *Verfremdungseffekt*. Bernard Dort (2010) levanta a hipótese de que o *Verfremdungseffekt* brechtiano, em sua conceituação, poderia decorrer do *Priem Ostranneija* russo, que fora formulado em 1917, o simbólico ano revolucionário, por Chklóvski². Este conceito delimitava um processo estético específico, o “processo de singularização”, que consiste “em sombrear a forma, em aumentar a dificuldade” para “liberar o objeto do automatismo perceptivo”. Diante deste efeito a recepção estética lidaria com o objeto artístico como se o percebesse pela primeira vez, de maneira singular, desautomatizando assim uma leitura construída por hábitos da percepção. DORT sugere, inclusive, que Meyerhold utilizava tal efeito por meio de diversas técnicas teatrais, mas para o crítico francês a mobilização brechtiana do conceito se desenvolveu com novos horizontes.

(...)trata-se do avesso do processo de entfremdung, isto é, do processo de alienação do homem na sociedade de exploração, segundo as leis desta sociedade; é, literalmente, empreender um processo de “desalienação”, dando aos “acontecimentos nos quais se defrontam os homens o aspecto de fatos insólitos, de fatos que necessitam de explicação, que não falam por si, que não são simplesmente naturais” (DORT, 2010, p.318-319).

Por meio de vestígios e algumas hipóteses de aproximação DORT refaz a genealogia do *Verfremdungseffekt* brechtiano e apresenta seu possível salto: a desnaturalização dos fatos. O teórico Anatol Rosenfeld nos clássicos estudos sobre Brecht e o teatro épico destrincha essa desnaturalização factual no sentido de sua própria fatura, ao avaliar que ao tentar desalienar o espectador diante da cena, estranhando-a, o *Verfremdungseffekt* tem em vista a sua própria dissolução. Esse processo pretende se dar para ROSENFELD

2 Viktor Boríssovitch Chklóvski foi um crítico literário soviético, que dentre muitos escritos, publicou “A Arte como procedimento”, texto de onde Bernard Dort retira o conceito acima referido. A referência que Dort apresenta em seu livro é: “V. CHKLÓVSKI, “L’ Art comme procédé”, em *Théorie de la Littérature*, textos dos formalistas russos reunidos, apresentados e traduzidos por Tzvetan Todorov, prefácio de Roman Jakobson. Paris: Le Seuil, 1965. Col. Tel. Quel.



xx

COLÓQUIO

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

(2011) da seguinte forma: o objeto que estava naturalizado pela familiaridade é tornado estranho pelo efeito, depois o mesmo efeito, voltando-se contra si mesmo, naturaliza o estranhamento, assentando-o, possibilitando assim o esclarecimento do próprio objeto, agora desnaturalizado. O efeito passa, portanto, por um processo dialético, onde há uma negação e depois uma negação da negação, com incorporações imanentes a essa espiral. Nesse sentido é possível retomar a polêmica lançada por Schwarz e perguntar-se se essa espiral dialética se encontra saturada, ou se ela ainda pode responder a questões imantadas na atualidade. E, também, numa derivação, caso se aceite como possível a operação do efeito, se suas negações e incorporações ainda se mantêm, ou se estas precisam de novas organizações dialéticas. E mesmo se as vistas para o esclarecimento ainda se constituem como um horizonte possível para os procedimentos críticos.

O segundo elemento que constitui nosso recorte do problema pode ser, mesmo que provisoriamente, definido como “historicidade das formas”. Em linhas gerais, essa premissa que sustenta a base deste trabalho, tem como reflexão a dimensão histórica na construção das formas de expressão estética, ou seja, trata a obra de arte e as experiências artísticas não como cristalizações formais imutáveis, mas sim como organizações formais que são produto de múltiplas tensões e articulações históricas. Isso significa que as formas não são atemporais, mas é preciso dizer que também não são sobredeterminadas sumariamente, tendo leis de funcionamento e desenvolvimento específicas. É na justeza da relação consubstanciada entre forma e tempo histórico que essa maneira de refletir os fenômenos estéticos tenta se estabelecer. A célebre frase “forma é conteúdo sedimentado” de ADORNO (2011) ajuda a sintetizar as premissas deste campo e suas perspectivas que têm bases hegelianas e marxistas.

Diante deste cenário paradigmático, quando se pensa em “desnaturalizar os fatos” também se está pensando em “desnaturalizar as formas” e é nesse sentido que Brecht desenvolve seus experimentos teatrais e suas formulações teóricas. Portanto, de acordo com essa formulação, a operação de “desnaturalização” passa necessariamente por uma reflexão das condicionantes históricas das formas, de seus modos de construção internos e de suas relações com as dinâmicas sociais nas quais foram engendradas. Posto isso, as próprias formas são interrogadas pelo presente. Foi assim que Brecht interrogou o drama, como forma ideologizada, e seus predicados aristotélicos. Foi assim também, como já foi dito, que se inspirou em técnicas épicas e foi assim que se aproximou, ao menos no começo, do expressionismo. Mas o leque “desnaturalizante” é amplo e se destaca inclusive das formas canônicas, enveredando-se por inúmeras experiências das culturas populares ocidentais e orientais, passando até mesmo pelas atividades esportivas.

A terceira e última aposta do recorte reside na recepção. Como destaca DORT



XX

COLÓQUIO

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

(2010), a linguagem brechtiana se comporta como um *médium*, assim também Walter Benjamin gostava de pensar. Essa função mediadora da linguagem coloca a experiência estética, e aqui especificamente o teatro, como um ente relacional e assim o faz não por meio de uma linha auxiliar independente e autônoma, antes como um elemento constitutivo e central do próprio fenômeno. Por essa razão a recepção não é apenas uma consequência, um fato que decorre da cena, ela é o trânsito permanente entre público e obra, e, também, entre o teatro e a vida. Com essa centralidade da recepção na constituição da linguagem vinculada à necessidade de superação da forma mercadoria, sustentada pela estrutura social capitalista, Brecht trabalha a luta de classes como uma categoria poética. Desse modo, o dramaturgo alemão coloca o teatro para fora de si, pretendendo transbordar os seus limites. Essa perspectiva aponta, portanto, um além, alguma coisa que não se materializa de imediato, mas que ao mesmo tempo é em ato que essa projeção se dá, é no presente que se alumia algum futuro possível.

Com essa poetização das lutas sociais, podemos pensar que o “fora de cena” ganha intensidade na constituição do “dentro de cena”, mas o contrário também é válido, justamente porque a elaboração cênica não se basta, ela se projeta, e ao se projetar tenta questionar o que está para além de si. Esse trânsito constante tem como horizonte, por ser consubstanciado, a transformação mútua, a mutabilidade da relação. E nesse sentido ele procura interrogar-se duplamente, cena e público, e assim sendo, interroga a própria História que os compreende. Diante desta interrogação nada se estabiliza, nada permanece imóvel ou cristalizado, como procura perceber Roland Barthes:

Brecht não faz da História um objeto, nem mesmo tirânico, mas uma exigência geral do pensamento: para ele, fundamentar seu teatro na História não é apenas exprimir as estruturas verdadeiras do passado (...). É também, e principalmente, recusar ao homem toda essência, denegar à *natureza* humana toda realidade que não seja histórica, acreditar que não há um mal eterno, mas somente males remediáveis; em suma, é entregar o destino do homem ao próprio homem (BARTHES, 2007, p.217).

Se, como Barthes enfatiza, os fundamentos brechtianos não se reduzem a “exprimir as estruturas verdadeiras do Passado” para ancorar seu teatro na História, podemos derivar raciocínios variados, mas em particular, gostaria de salientar um aspecto dessa análise: a elaboração artística. Se a História não se constitui como um objeto propriamente dito, para Brecht, mas, contudo, ela sedimenta a sua maneira de fazer teatro e ler o mundo, isto pode significar um certo nível de liberdade para com a matéria com a qual o diretor alemão trabalha.



xx

COLÓQUIO

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

Para compreender o *Verfremdungseffekt*, então, é preciso dimensioná-lo diante de um todo complexo e elaborado, em que a liberdade de articulação e combinação de elementos variados se arvora com um dos princípios de sua estrutura. Esse uso liberado se expressa de maneira ampla, por meio de um arsenal técnico vasto e recursos literários múltiplos. Anatol Rosenfeld nos dá um panorama rico dessa carpintaria teatral:

uso da ironia e da paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e das personagens; recursos cênicos-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante os quais o próprio autor comenta epicamente as ocorrências e esboça, de forma narrativa, o pano de fundo social; o método de se dirigir ao público, através de cantores, coros e comentaristas; o uso da máscara; recursos “piscatorianos” como a interpenetração de palco e plateia através de vários meios, por exemplo, “jornaleiros” a percorrerem a sala, cantando títulos que caracterizam o clima social; recursos musicais aplicados com fito estritamente “anti-hipnótico” (ROSENFELD, 2012, p.84).

Como se vê a amplitude é de rica envergadura, com incorporações variadas, inusitadas, distintas e talvez até contraditórias entre si. Visto de tal maneira, pode se subentender uma composição formal aleatória, ou que a liberdade artística se mostra como elemento hierarquizante, contudo, me parece que o caso aqui é outro. Como destaca PASTA (2010), há em Brecht, inescapavelmente, uma pretensão totalizante, em que os elementos poéticos de seu arsenal, suas formulações teóricas, suas críticas literárias e políticas, e mesmo o seu comportamento público tentam se coadunar num todo, um uno repleto de partes autônomas, por certo, mas ao mesmo tempo compactuadas, interdependentes, conectadas, refletidas como um organismo. Não à toa, segundo Thibaudeau, “ler Brecht é fazer montagem”. (PASTA, 2010).



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução: Mário de Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**, volume I: 1938-1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**, volume 2: América, 1941-1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas: Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2012.



xx

COLÓQUIO

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

TIMBO, Geovanni. **Uma análise do silenciamento na obra “Tom na Fazenda”** de Michel Marc Bouchard. PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado acadêmico; José da Costa; geovanniguilherme@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0067-4123>

RESUMO

Michel Marc Bouchard é um autor canadense que, apesar de possuir mais de 25 obras teatrais, ainda é pouco conhecido no Brasil. A partir da análise de suas peças é possível perceber que aquelas caracterizadas por um protagonismo homossexual, frequentemente, estão relacionadas a determinadas temáticas às quais o autor tem certa predileção, tais quais a mentira, o silenciamento, e a morte. Em *Tom na Fazenda*, possivelmente sua obra mais conhecida no país devido à prestigiada montagem do diretor Rodrigo Portella, o silenciamento é fundamental para o desenrolar da narrativa. Ele se desdobra em inúmeras vertentes, ora sendo utilizado para encobrir segredos como forma de proteção, ora se fundindo com a mentira e a violência; e, constantemente, se valendo da opressão para sua personificação. Neste trabalho, procuro analisar de forma breve o silenciamento que se constrói ao longo da trama, especialmente na relação entre as personagens Francis e Tom.

Palavras-chave: Michel Marc Bouchard; Tom na Fazenda; Silenciamento; Homossexualidade; Teatro.

ABSTRACT

Michel Marc Bouchard is a Canadian author who, despite having over 25 theatrical works, is still little known in Brazil. From the analysis of his plays it is possible to see that those characterized by a homosexual protagonism are often related to certain themes to which the author has a certain predilection, such as lying, silencing, and death. In *Tom at the farm*, possibly his best known work in the country due to the prestigious montage by director Rodrigo Portella, the silencing is fundamental to the unfolding of the narrative. It unfolds in countless ways, sometimes being used to cover up secrets as a form of protection, sometimes merging with lies and violence; and, constantly, using oppression to personify it. In this work, I try to analyze briefly the silencing that is built along the plot, especially in the relationship between the characters Francis and Tom.

Keywords: Michel Marc Bouchard; Tom at the Farm; Silencing; Homosexuality; Theater.



XX

COLÓQUIO

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

UMA ANÁLISE DO SILENCIAMENTO NA OBRA TOM NA FAZENDA DE MICHEL MARC BOUCHARD

Giovanni Timbó

Tom na Fazenda é, possivelmente, a obra mais conhecida aqui no Brasil do dramaturgo canadense Michel Marc Bouchard. Na trama, Tom, um jovem publicitário se vê diante da obrigação moral de comparecer à fazenda onde seu finado companheiro cresceu, a fim de prestar condolências à família do morto e participar de seu velório, sem sequer imaginar que os parentes do cônjuge jamais haviam ouvido falar dele. A partir daí a narrativa se desenvolve sob uma complexa rede de mentiras, na qual o silenciamento se torna quase uma personagem palpável na história. Cabe aqui fazer determinadas reflexões acerca do silenciamento evidenciado ao longo desta narrativa.

Grada Kilomba (2019, p. 36) no primeiro capítulo do seu livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano* discorre sobre o que ela chama de “máscara do silenciamento”. A autora relembra da escrava Anastácia, cuja história oficial permanece desconhecida: enquanto alguns afirmam que ela era angolana e filha de uma família real Kimbundo, tendo sido capturada e levada para a Bahia para ser escravizada por portugueses; outros declaram que ela foi uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido aprisionada por traficantes europeus na época da escravatura. Fato é que Anastácia foi obrigada a utilizar um colar de ferro ao redor do pescoço e uma máscara que lhe impedia de falar. Em função de sua condição, Anastácia acabou morrendo de tétano e sua figura se converteu, no século XX, em “símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica destes povos.”

A partir daí, Kilomba (2019, p. 43) reflete acerca do uso da máscara, na escravidão, com o propósito de silenciar e oprimir negras/os escravizadas/os. Proporcionando a fala e a elocução, a boca passou a ser utilizada como órgão de opressão. A máscara que veda a boca da/o sujeito negra/o a/o impede de revelar verdades das quais o senhor branco quer se eximir, deixar à margem, invisíveis e silenciosas. Trata-se de um processo de repressão que censura as verdades “desagradáveis”. A fala é sempre uma negociação entre o falante e o ouvinte. O ato de ouvir, portanto, autoriza a fala de quem enuncia. Nesta perspectiva, quem é ouvida/o é, também, quem “pertence”



xx

COLÓQUIO

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

e, ao contrário, quem não é ouvido, deixa de pertencer. “A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer”.

É evidente que o uso da máscara como representação do poder durante o processo de escravidão nas Américas não se relaciona diretamente com a história de Tom na Fazenda. Mas, ao ler Grada, não consegui deixar de fazer uma associação com as atitudes de Francis frente a Paulo, o namorado de seu irmão na adolescência. Quando este aborda aquele dizendo que tinha um assunto sobre seu irmão para tratar com ele, um assunto delicado, Francis coloca suas mãos na boca do rapaz e a dilacera, despedaçando seu rosto a tal ponto que ele só poderia ser reconstruído cirurgicamente e, mesmo assim, ficaria marcado para sempre.

A escolha de Francis em romper a boca do rapaz não é arbitrária. Ele esfaqueia a boca do menino justamente por saber de sua capacidade de enunciar as verdades as quais ele não quer ouvir. Ele sabe que o assunto delicado em questão diz respeito aos poemas e desenhos de homens que seu irmão guarda embaixo da cama. Conquanto, Francis não quer escutar, discutir ou considerar nada disso; ele prefere negar e silenciar os desejos do irmão, enquanto for possível. A homossexualidade do irmão não pode sequer ser cogitada como discurso. Assim, Francis silencia e oprime Paulo por meio desta violência brutal, com tanto êxito, que o rapaz se vê obrigado a mudar de cidade. Este silenciamento, evidentemente, recai também sobre o próprio irmão, que diante de tal selvajaria é incapaz de reagir, conforme é possível perceber a partir de seus diários:

“(...) Esta noite, no bar, meu irmão que eu amo mais do que tudo rasgou, na minha frente, o rosto de Paulo. Paulo que eu amo mais do que tudo. Paulo que queria falar de nós dois a meu irmão... que eu amava mais do que tudo. (...) Ele despedaçou o belo rosto de Paulo. Eu vi tudo. Eu não levantei meu mindinho. Enquanto eu o via sofrer, o ouvia gritar, eu não o defendi. Eu não fiz nada. Acho que a gente nunca deve dizer a verdade. Nunca.” (Tradução minha)” (BOUCHARD, 2011, p. 77 – Tradução minha)

A conclusão a qual chega o irmão inominado, diante de tamanha brutalidade, é a de que ele não deveria nunca falar a verdade. Por isso, anos depois, ele parte de sua cidade, sem dizer o porquê a sua mãe, e nunca mais volta, rompendo laços permanentemente, até a sua morte acidental. Sua relação com as pessoas que ele conhece na nova cidade também é afetada pelo seu passado. Ele não fala para Tom de sua família, não menciona que tem um irmão e não conta o episódio com Paulo. Este personagem passou a reter informações em vez de compartilhá-las com as pessoas



XX

COLÓQUIO

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

do seu convívio e aprendeu a viver no silêncio em virtude do trauma que o irmão lhe causou. Se a ferida foi física apenas em Paulo, na vida de ambos ela se converteu em trauma psicológico.

Quando discorre sobre a ferida, no sentido de trauma, Grada Kilomba esclarece que:

"(...) no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como *branca*." (KILOMBA, 2019, p. 39)

Tal assertiva vai absolutamente de encontro com o que afirma Joan Scott (2005, p. 24) quando diz que "o indivíduo" a despeito de todas as suas possibilidades de inclusão, tem sido compreendido "em termos singulares e sido representado tipicamente como homem branco. Para qualificar-se como indivíduo, uma pessoa tem de demonstrar alguma semelhança com essa figura singular."

Dentro desta perspectiva, é cediço que racismo e homofobia tem enormes diferenças, mas há, também, consonâncias. Tanto que, no ordenamento jurídico pátrio, o plenário do Supremo Tribunal Federal (STF) enquadrrou os crimes de homofobia e transfobia como crimes de racismo (Lei 7.716/89) a partir de uma interpretação expansiva deste conceito, defendendo a tese de que a definição de racismo extrapola aspectos exclusivamente biológicos ou fenotípicos, abarcando a negação da humanidade e dignidade de grupos vulnerabilizados.¹ Nesse contexto, ampliando a interpretação de Grada Kilomba também no que tange à homofobia, é possível alegar que o indivíduo homossexual é afastado e arrancado de quaisquer identidades que ela ou ele possa, de fato, ter, pois a sociedade é inconscientemente pensada como heterossexual. Assim, a sensação de não pertencimento a um coletivo social cria marcas e feridas psicológicas ao longo de uma vida balizada por experiências cotidianas de homofobia.

Todas essas reflexões vão de acordo com a argumentação de Ernesto Laclau (2000, p. 33), ao nos lembrar que Derrida mostrou que a construção da identidade está sempre baseada na exclusão de algo e no estabelecimento de uma hierarquia violenta entre os dois pólos resultantes, tais como branco/negro (tal qual vimos acima com Kilomba), homem/mulher, etc. A distinção é feita entre o termo que é "marcado" e aquele que não é marcado. A palavra "homem" se diferencia do vocábulo "mulher", mas também é equivalente a "ser humano", ainda que homens e mulheres partilhem ambos

¹ <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010> Acesso em: 28 de julho de 2019.



xx

COLÓQUIO

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

a condição de seres humanos. No binômio homem/mulher, “o que é peculiar ao segundo termo é que ele é reduzido à função de acidente, em oposição à essencialidade do primeiro”. O mesmo ocorre na relação branco/negro, no qual “branco”, evidentemente, é equivalente a “ser humano”. Ressalto que o mesmo raciocínio é equivalente para o liame heterossexual/homossexual. Assim, “mulher”, “negro” e “homossexual” são marcas sociais de diferenciação, em contraste aos termos “homem”, “branco” e “heterossexual” não marcados.

São estas relações traumáticas que fazem com que o companheiro de Tom se feche para o mundo (onde a heterossexualidade é o natural, “o não marcado”) e seja incapaz de se exprimir abertamente. Censurado durante toda a vida, ele passa a reproduzir este silenciamento mesmo quando, aparentemente, não é mais obrigado a isto, escolhendo que lados de si mostrará para as pessoas com quem se relaciona. É imperioso destacar a destreza poética com a qual Bouchard constrói esta personagem que, mesmo póstuma e ausente, se torna ubíqua na narrativa.

Assim, a personalidade dos dois irmãos da peça é antagônica. Enquanto um não tem nome, não tem fala, e omitia; o outro, impedia que quem estivesse a seu redor falasse por meio de coações tanto físicas quanto psicológicas. Afinal, Francis é um personagem extremamente agressivo, que por meio do uso da força física e da violência, foi, ao longo da vida, capaz de silenciar Paulo, o irmão, Tom, e ainda tentou intimidar Sara. O primeiro contato de Francis e Tom já é marcado pela imposição do silenciamento, violência, homofobia e opressão. Estrangulando Tom, ele diz:

“Se você disser pra minha mãe quem você é, os coiotes vão cuidar de você. Se você abrir essa bocona, pode acreditar, não vão saber mais nada de você. Nada. Se minha mãe te falar de uma garota que se chama Ellen, você responde pra ela que você a conhece. Você diz pra ela que ela só fala inglês, que ela trabalhava com ele. Você diz pra ela que ela é loira, tem vinte anos e que ela fuma muito. Precisa repetir? Loira, vinte anos, fuma muito, não fala francês. Você diz pra ela que ela ama macarrão. Muito. E pra todo o resto, você se contenta em dizer que meu irmão a amava. (Francis o solta). Agora você pode respirar. Respira. Respira! Faz anos que eu sei que você ia vir. Eu não te conheço. Eu não sei seu nome, mas eu sabia que você ia vir. No campo, no alto do campo, tem o fosso das vacas. É lá que a gente joga as vacas doentes que morreram. Uma carcaça a mais ou a menos, ninguém vai se dar conta, e presta atenção em mim, ninguém vai querer ir conferir lá dentro. Os coiotes vão limpar tudo. Isso vai fazer com que você faça tudo que eu digo. Nem mais, nem menos. Minha mãe está triste e ela não precisa saber quem era o filho dela de verdade. É duro pra ela. Meu pai morreu trabalhando. Alergia por causa das vacas. E agora é o filho mais novo que morre. É duro



xx

COLÓQUIO

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

pra uma mãe. É duro demais pra uma mãe. Não precisa causar mais dor pra ela. O.K.? Você vai dizer alguma coisa na igreja, alguma coisa bonita. Depois, você vai entrar de volta no seu carro e vai picar a mula daqui. Depois, minha mãe vai esquecer. Depois, ele vai ter morrido pra sempre. Depois, tudo vai ser perfeito. Precisa repetir? (...) E amanhã, não coloca perfume. Homem só coloca perfume pra casamento. Amanhã é um funeral. Precisa repetir?" (BOUCHARD, 2011, p. 22-23 – tradução minha)

A partir do excerto acima fica claro que, desde o início, a relação que se estabelece entre Francis e Tom é de dominação e coerção. O publicitário passa a ser constantemente humilhado e subjugado pelo pecuarista, que lhe endereça toda sorte de agressões imagináveis. Partindo dos conflitos trazidos à tona, é pertinente evocar as considerações de Michel Foucault sobre o discurso. Hall (2000) assinala que a partir da mudança no trabalho do filósofo francês de um método arqueológico, mais presente em seus estudos iniciais, para um método genealógico, o poder passou a assumir centralidade na análise discursiva.

Para Foucault (1979), discursos não se resumem simplesmente ao que é falado, englobando também ações. Estes discursos são inequivocamente permeados por relações de poder. Construído socialmente, o poder está em toda parte, não se restringindo a uma instituição ou a uma figura específica, como um chefe de Estado, mas estando presente nas relações sociais que se estabelecem, constituindo ações sobre ações.

São inegáveis as relações de poder estabelecidas entre estas personagens de *Tom na Fazenda*. O vínculo existente entre Francis e Tom segue o padrão dual de opressor/oprimido, dominador/dominado, carrasco/cativo. É um liame desarmônico de autoridade e obediência, que se rompe no momento da inversão destes dois pólos, culminando na tragédia e corroborando com a assertiva de Foucault quando diz que

"nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias." (FOUCAULT, 1988, p. 97)

A conclusão a que se chega é que, em *Tom na Fazenda*, a sexualidade é utilizada como disparador medular das relações de poder que se estabelecem entre as personagens. É de posse da informação da homossexualidade do irmão que Francis promove silenciamentos e fissuras na vida daqueles com quem convive, dando origem a todos os conflitos da peça.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHARD, Michel Marc. **Tom à la ferme**. Montréal/ Québec: Leméac, 2011. (Collection Théâtre).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Organização, Introdução e Revisão Técnica de: Roberto Machado.

HALL, Stuart. 2000. "Quem precisa da identidade?" in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

LACLAU, Ernesto. **New reflections on the revolution of our time**. London: Verso, 1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. Tradução de: Jess Oliveira.

SCOTT, J. O enigma da igualdade. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan./abr. 2005.



XX

COLÓQUIO

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

PÊGAS, Pablo Rodrigues Coelho. **Processos de dramaturgia autoficcionalis: de Anamnese ao Olhar de Narciso.** PPGAC UNIRIO; PCT; CAPES; Mestrado Acadêmico; Marcio Freitas; pegas.pablo@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1672-3161>

RESUMO

Esse artigo parte da minha primeira experiência com uma criação autobiográfica e traça um panorama de uma nova pesquisa que se inicia, partindo de um entendimento sobre o que viria a ser gay. Tomo como base os estudos de gênero e sexualidade, trabalhando em cima da noção de masculinidade hegemônica e outras formas possíveis de masculinidade, e tendo por fim a figura de Narciso deslocada do signo da individualidade e pensada como figura inadequada ao mundo na busca de construir um novo processo artístico.

Palavras-chave: Narciso; Gay; Gênero; Sexualidade; Autoficção; Autobiografia.

ABSTRACT

This article begins from my first experience with autobiographical performance and provides an overview of a new research, which starts from an understanding of what would gay mean taking the gender studies and sexuality as a foreground, but also working on the notion of hegemonic masculinity and other possible forms of masculinity, and finally having the figure of Narcissus displaced from the sign of individuality and thought of as an inadequate figure for the world, so that at the end, a new creative process could arise.

Keywords: Narcissus; Gay; Gender; Sexuality; Autofiction; Autobiography.



XX

COLÓQUIO

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

PROCESSOS DE DRAMATURGIA AUTOFICCIONAIS: DE ANAMNESE AO OLHAR DE NARCISO

Pablo Rodrigues Coelho Pêgas

*Dr. Frank N. Furter: So, come up to the lab,/ and see what's on the slab!/
I see you shiver with antici... [3-second long pause] ...pation./
But maybe the rain/ isn't really to blame,/
so I'll remove the cause.../ [chuckles] but not the symptom.*

Richard O'brien, Rocky Horror Picture Show, 1975.

NARCISO ENTRE O GÊNERO E A SEXUALIDADE

ANAMNESE: ONDE TUDO RECOMEÇA

Em 2017, montei um solo para o teatro que chamei de *Anamnese*, o qual tinha como ponto central da construção dramática a autobiografia, ou autoficção, e trazia como trama a minha vivência e experiência como jovem homem gay na cidade do Rio de Janeiro, recortando ainda mais, minha relação com outros parceiros por meio dos aplicativos de relacionamentos gays. Os apps de relacionamento têm como função primária, na maioria dos casos, a possibilidade de encontrar o seu par perfeito, um “amor”. Na prática e no uso cotidiano, esses apps, na maioria das vezes, são utilizados como meio de conseguir “uma foda”, “uma pegação”. Meu solo trabalhava em cima da percepção desse jovem garoto que saía da cidade pequena (Resende), onde a vigilância e controle parental e de uma sociedade o impediam de certo modo a viver seus amores e a chegada na cidade grande, onde morando sozinho, poderia descobrir uma possibilidade de experiências antes retiradas dele. O choque do mundo dos aplicativos e da rotineira “uma noite só” me fizeram escrever sobre esse processo que antes eu via como amadurecimento da questão do que é o “amor” e quais eram minhas idealizações. Hoje, distanciado desse momento de construção dramática, vejo esse processo como uma certa descoberta de mim mesmo e do outro.



xx

COLÓQUIO

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

EU SOU GAY?

Gostaria inicialmente de deslocar “Penso, logo existo”, famoso *cogito* de Descartes em contraponto com a reformulação feita por Jacques Lacan, “Penso onde não sou, logo sou onde não penso”, o qual apresenta, em meu ponto de vista, uma questão que abarca a existência conflituosa daqueles que são postos dentro da sigla LGBTQI+. Em Descartes, me parece haver uma pretensão em assumir que o sujeito passa a existir quando coincide com a própria reflexão. Com Lacan, penso que há um raciocínio lacunar que evidencia o conflito existente entre o sujeito que não coincide muito bem com sua consciência, quero dizer, pensar e, como consequência, existir para alguns sujeitos não acontece sem que haja uma cisão, uma censura ou interrupção do processo. Exemplificando: uma pessoa que, ao nascer, é posta dentro de um gênero “x” no momento em que o médico, ao visualizar a genitália, profere e marca um quadradinho, está presa de antemão a um conjunto de práticas que a farão performar o gênero a ela estabelecido. E se a partir do seu desenvolvimento e entendimento de si no mundo essa pessoa venha a se identificar com algo que esteja de fora desse quadrado, ela entrará em conflito para existir. Essa existência não é muitas vezes permitida e por mais que haja uma tentativa de fazer o sujeito coincidir com a reflexão, só será possível realizá-lo em “não-lugares” e “não-espacos”, por um “estar à margem”. Pensar onde não estou equivale, a meu ver, à tentativa do sujeito de refletir sobre si dentro de um espaço dominado por poderes que o obrigam a ser de tal forma, tendo em vista as normas do gênero a ele dado. E, quando ele tenta se desviar do que lhe é imposto dentro de certos espaços, estará fadado a existir sempre à margem, logo, existir ou ser onde não há espaço que o reconheça da forma como ele se vê e se percebe no mundo. Estar à margem.

EU SOU HOMEM?

Quando penso sobre masculinidade, penso de acordo com o pensamento desenvolvido por Raewyn Connell de que “a masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (CONNEL, 1995, p. 188). A autora afirma que há uma noção de masculinidade hegemônica, a qual se mantém predominante nos meios onde nos encontramos e estabelece para aqueles que se reconhecem como homens um conjunto de normas para serem cumpridas. Minhas questões acerca dessa temática da identificação entram em conflito quando parto do princípio de que me reconheço e me identifico como sendo homem, mas minha



XX

COLÓQUIO

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

sexualidade é tida e lida como homossexual. Isso gerou em mim no meu crescimento um não ajustamento na caixa hegemônica onde tentaram me colocar. Ser homem e ser homossexual era pra mim conflituoso quando, nos meios onde gostaria de estar, não havia uma total identificação e ajustamento da minha masculinidade com a hegemônica. Essa é uma das histórias mais antigas do mundo, mas que precisa ainda ser posta em evidência para que se fale sobre as possíveis formas de existência dentro de uma sociedade. Ser homem e ser homossexual ainda é ser homem, mas será que é esse tipo de homem que quero ser?

É preciso não ser homossexual, mas sim buscar encarniadamente ser gay. Interrogar-se sobre nossa relação com a homossexualidade é antes de tudo desejar um mundo onde essas relações sejam possíveis, mais do que simplesmente ter o desejo de uma relação sexual com alguém do mesmo sexo (FOUCAULT apud TREVISAN, 2018, p. 41).

João Silvério Trevisan comenta esse trecho de Foucault dizendo que o que o filósofo e pensador francês queria dizer tinha a ver com um

[...] estado de vir a ser e estar em mutação que me parece muito interessante justamente porque não afirma a homossexualidade como uma condição de santuário da normalidade, mas também não deixa de instigar nuances cotidianas do desejo, que podem continuar mudando indefinidamente, num espaço de manifestação labiríntica (TREVISAN, 2018, p. 42).

Gosto de pensar o “ser um homem gay” como um estado de vir a ser, isto é, uma possibilidade de existência que acarreta algumas características que vão contra a hegemonia. Mas ser gay não é um gênero, pois gênero, segundo Judith Butler em *Corpos em Aliança*, se entende como

[...] recebido, mas com certeza não simplesmente inscrito em nosso corpo como se fossemos meramente uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca. Mas o que somos obrigados a fazer a princípio é representar o gênero que nos foi atribuído, e isso envolve, em um nível inconsciente, ser formado por um conjunto de fantasias alheias que são transmitidas por meio de interpelações de vários tipos (BUTLER, 2018, p. 26).

E ser gay também não se resume a sexualidade, pois vai além da relação sexual e afetiva que uma pessoa estabelece com a outra. Ser gay ou homossexual, bicha ou viado, boiola ou duvidoso, entre mil outras nomenclaturas me faz pensar: o que é ser



XX

COLÓQUIO

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

tudo isso e ao mesmo tempo nada disso? Esse movimento de busca de si por meio de uma investigação do gênero e da sexualidade tem como disparador a noção de contrassexualidade em *Manifesto Contrassexual* de Paul B. Preciado, que aponta ser:

[...] a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2014, p. 21).

“QUEM SOU EU?”

UMA NOVA DRAMATURGIA: NARCISO E A MORTE DO EGO ATRAVÉS DOS AMORES.

É nesse momento que a figura mítica de Narciso me interessa. O que me interessa nessa figura é sua inadequação e desajuste ao mundo e a impossibilidade do autoconhecimento, visto o vaticínio que dizia que Narciso muito viveria se ele não se conhecesse. Que viver é esse que não permite conhecer-se? Gostaria de deslocar a figura para suas semelhanças com o jovem menino gay em suas descobertas sobre si usando da minha própria experiência para construir uma dramaturgia que reflita acerca do que venho entendendo sobre o que é ser homem e o que é ser gay no mundo. Penso também no que seria essa masculinidade e até onde ela inibe uma certa noção de autenticidade, e ainda mais, como me conheço na medida em que me relaciono afetivamente com um outro. Quando escolho Narciso em relação a esse jovem gay que não pode se conhecer como tal, é para refletir sobre como as normas do gênero a seguir



xx

COLÓQUIO

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

e a vigilância familiar, da sociedade, do Estado, da igreja que o impedem de sair da caixa hegemônica a que foi posto, o distanciam, de certo modo, de uma possibilidade autodescobrimento, um desvelar e uma descoberta de quem se é. Me interessa esse lugar de Narciso entre a transição do ego ideal e seu ideal de ego e, por isso, cito Freud sobre Leonardo da Vinci abaixo:

O amor da criança por sua mãe não pode mais continuar a se desenvolver conscientemente - ele sucumbe à repressão. O menino reprime seu amor pela mãe; coloca-se em seu lugar, identifica-se com ela, e toma a si próprio como um modelo a que devem assemelhar-se os novos objetos de seu amor. Desse modo ele transformou-se num homossexual. O que de fato aconteceu foi um retorno ao autoerotismo, pois os meninos que ele agora ama à medida que cresce, são, apenas, figuras substitutivas e lembranças de si próprio durante sua infância - meninos que ele ama da maneira que sua mãe o amava quando era ele uma criança. Encontram seus objetos de amor segundo o modelo do narcisismo, pois Narciso, segundo a lenda grega, era um jovem que preferia sua própria imagem a qualquer outra, e foi assim transformado na bela flor do mesmo nome (FREUD, 2013, p. 61).

Essa afirmação é extremamente doída de se ler, visto todo o processo patológico de entendimento da homossexualidade e suas comparações, partindo sempre de que a norma seria a heterossexualidade. Freud é um pensador de seu tempo e toda a leitura que venho fazendo de suas obras me tem sido perturbadora, contudo, disparadora de reflexão. E de certo ponto, é bom saber que novas discussões acerca do tema de gênero e sexualidade tomaram novos rumos. A justificativa da citação posta aqui é que ela me serve como catalisadora para uma escrita. Acredito que há ali uma questão que me atravessa como sujeito que ama e que me faz questionar o que busco encontrar nesse amor. Deixo um trecho abaixo de uma tentativa de escrita que veio das reflexões feitas após essas leituras:

Quando disse que amava "X" naquele dia, foi algo que se proferiu tal qual um soluço, ou ato falho, nessas escapulidas da fala que após solta no mundo, tenta-se aquele quem disse em vão tampar os lábios na ingenuidade de acreditar que se cala sentimento. Disse "eu te amo" e em seguida senti vergonha e quis desdizer por medo do abandono, do julgamento e da perda daquilo que achava eu ser o objeto de amor. "X" me olhou e riu. Estávamos juntos a uns quatro meses, dito pra muitos que me cercavam pouco tempo pra se dizer tal frase. No ato pensava eu ser a ele direcionado. Hoje, refletindo, penso que só me escapuliu a frase que após ter sido dita a primeira vez tornou-se



XX

COLÓQUIO

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

mera repetição sem estímulo, por ter visto nele algo que me remetia a mim mesmo. Lembro de "X" fazer algo corporalmente, no jeito de falar e nas escolhas de brincadeira que me fizeram enxergar a mim mesmo em primeira camada, antes de ver a ele, escondido sob a névoa narcísica.

Seriam os amores o caminho para um afogamento narcísico e mudança de forma? Seria a morte afogada de Narciso a morte do ego e, assim, sua redenção e transformação? Seria a água, esse outro, que quando se faz visto e percebido por Narciso, o introjeta, o invade e após sua passagem, modifica-o ao destruí-lo? Como transmutar e se autoconhecer por meio da relação que estabeleço com o outro?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia / Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725/40671>. Acesso em: 15 set. 2020.

FREUD, Sigmund. **Obras completas Vol 12** - Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

FREUD, Sigmund. **Obras completas Vol. 11** - Observações sobre um caso de neurose obsessiva ("o homem dos ratos"), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909 – 1910). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual:** Práticas Subversivas de Identidade Sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

TREVISAN, João Silvério. Ser ou não ser homossexual. In: **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.



xx

COLÓQUIO

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

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. **Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê de Zora Seljan, Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e Companhia Maria Della Costa: três companhias de teatro a partir do relato autobiográfico de Edson de Souza.** PPGAC UNIRIO; PCT; Doutorado Acadêmico; Inês Cardoso Martins Moreira; apenaspri@yahoo.com.br; <http://orcid.org/0000-0003-3698-029>

RESUMO

Em minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento, tento compreender o projeto poético da dramaturga brasileira Zora Seljan (1918-2006) e ao mesmo tempo iluminar a história desta criadora no âmbito da produção teatral. Para tal recorri ao arquivo pessoal de Seljan, disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa e a outras fontes arquivísticas, o que me colocou em contato com histórias de outros artistas e grupos do teatro brasileiro, tais como Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e Companhia Maria Della Costa. Na busca de investigar a produção de Seljan, tenho encontrado mais informações a respeito destas e de outras companhias, algo que parece reforçar a relevância de seu arquivo para a história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Zora Seljan; Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê; Teatro Popular Brasileiro; Solano Trindade; Companhia Maria Della Costa.

ABSTRACT

In my doctoral research, still in progress, I try to understand the poetic project of the Brazilian playwright Zora Seljan (1918-2006) and at the same time illuminate the history of this creator in the theatrical production. For this I resort to Seljan's personal archive, available at the Fundação Casa de Rui Barbosa and other archival sources, which revealed me stories of other Brazilian theater artists and groups, such as Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade and Companhia Maria Della Costa. In seeking to investigate Seljan's production, I have found more information about these and other companies, something that seems to reinforce the relevance of her archive to the history of Brazilian theater.

Keywords: Zora Seljan; Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê; Teatro Popular Brasileiro; Solano Trindade; Companhia Maria Della Costa.



XX

COLÓQUIO

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

CONJUNTO FOLCLÓRICO TEATRO DE OXUMARÊ DE ZORA SELJAN, TEATRO POPULAR BRASILEIRO DE SOLANO TRINDADE E COMPANHIA MARIA DELLA COSTA: TRÊS COMPANHIAS DE TEATRO A PARTIR DO RELATO AUTOBIOGRÁFICO DE EDSON DE SOUZA

Priscila de Azevedo Souza Mesquita

Em 1956, Zora Seljan e o coreógrafo Antonio Novais fundaram no Rio de Janeiro o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, com o objetivo de experimentar cenicamente as peças afro-brasileiras escritas por Seljan. Em busca de desvendar a história deste grupo, deparei-me no arquivo pessoal de Seljan com o texto autobiográfico de Edson de Souza “Edy” (SOUZA, [198-?])¹, no qual o ator/autor capixaba relata sua trajetória artística, que inclui a participação neste Conjunto. Muitas são as lacunas a respeito da história desse grupo. Mas, buscando em outras fontes arquivísticas², aos poucos, e com muita paciência, vou tecendo uma trama, na qual outras histórias se cruzam, e que abordarei neste artigo.

Já contei essa história em outra ocasião (MESQUITA, 2018), portanto serei breve neste ponto, para seguir adiante. O Teatro de Oxumarê funcionava na Escola do Povo, a qual era vinculada ao Partido Comunista e, em sua curta existência, apresentou pequenos espetáculos na própria Escola e em festas no Rio de Janeiro (SELJAN, 1956). Com o espetáculo Batucajé, sob direção de Antonio Novais, no qual experimentaram os cantos e as danças da peça Oxum Abalô, de Seljan (SELJAN, 1978) ficaram em cartaz por dez dias no Teatro Maria Della Costa em São Paulo. Além disso, Seljan negociava com Sandro Polloni a ida do grupo para a Europa, projeto que pode ser verificado em documentos do arquivo pessoal de Seljan, tais como correspondências trocadas com Polloni, o relato de Souza e uma nota publicada no Diário da Noite de São Paulo (PACHECO, 17 out. 1956). Esta nota anunciou que “antes do embarque de Sandro para Portugal”, ficou estabelecido que a peça Oxum Abalô seria encenada pelo Teatro Maria Della Costa sob direção do italiano Flaminio Bollini Cerri, “durante a permanência do elenco em Lisboa”. A nota ainda informa que antes do embarque

1 O texto termina incompleto na página 100, e não tenho notícias de que tenha sido publicado.

2 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Acervo Digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e correspondências no acervo da Fundação de Pierre Verger.



xx

COLÓQUIO

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

[...] o elenco irá se preparando, em pesquisas sobre os personagens da peça (figuras do folclore afro-brasileiro) com a própria autora e um conhecido 'Pai de Santo', que virá da Bahia. As aulas de dança, ao som de atabaques, têm sido realizadas na casa da pianista Eunice Catunda. Até agora, estão recebendo aulas, Maria Jardel, Diana, Cattan e Rosamaria Murtinho. Luis Tito tem um 'solo' especial, mas ainda não começou o treinamento (PACHECO, 17. out. 1956).

Souza conta que quando foi à Escola do Povo para receber o salário referente à turnê paulista de *Batucajé*, se deparou com o fechamento da Escola, pela "polícia política", por "motivos ideológicos". Sem salário, sem grupo de teatro e desempregado, encontrou um amigo, o Brandão, o qual fazia parte do Teatro de Oxumarê, e este lhe falou que ensaiava no Teatro Popular Brasileiro (T.P.B.) de Solano Trindade. A convite de Brandão, Souza foi até o T.P.B., onde conversou com Trindade, o qual "[...] ficou contente quando eu disse que vinha do Teatro Oxumarê pois ele conhecia a professora Zora. Tinha recebido até um convite para assistir um dos nossos ensaios mas nunca tivera tempo de ir" (SOUZA, [198?], p. 53).

Souza foi designado por Trindade para ser artista e secretário do T.P.B., onde teria, segundo o relato do próprio Souza, enfrentado inicialmente diversas dificuldades com os outros artistas do grupo, dentre elas racismo e sabotagem de seu trabalho. Souza apresenta uma história de altos e baixos do T.P.B., com muitos conflitos internos, desorganização e dificuldades financeiras. Deste modo, sempre tinha gente saindo do grupo e outros entrando, ficando somente aqueles que, segundo Souza, tinham muito "amor pela arte" ou que tinham outras fontes de renda. Com o tempo a relação de Souza com os demais artistas foi melhorando, assim como a situação do grupo, que realizou turnês no Rio de Janeiro e em São Paulo. Alternando entre momentos com muitas apresentações e outros momentos com poucas, e quase sem dinheiro, a companhia continuava a resistir.

Souza relata que Trindade lhe pediu que começasse a coordenar os trabalhos, conseguindo assim vender espetáculos no interior de São Paulo, onde se apresentaram com grande êxito de público e, na maioria das vezes, sem a presença de Trindade. Um dia, Trindade lhe disse que estava ficando velho e precisava de alguém para substituí-lo, e que este alguém seria Souza. Assim, Trindade começou a prepará-lo teoricamente e dando-lhe aulas de técnica e direção. Segundo Souza ([198?], p. 63), "[...] nos espetáculos que fazia ele já não ia, deixava a responsabilidade e bom andamento a meu cargo, assim me habituei a preparar espetáculos, comandar, ensaiar, etc."

Souza conta que outros diretores de teatro e de cinema procuravam o T.P.B.



XX

COLÓQUIO

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

e Trindade sempre “emprestava artistas para outras companhias”. Este foi o caso da montagem da peça *Sinfonia da Favela*, de Ironides Rodrigues, dirigida por Yety Albuquerque, com a participação de dois artistas do T.P.B. (SOUZA, [198?], p. 59; IRONIDES, 1957) e do filme americano *Macumba Love* (1960), no qual Souza fez figuração. Souza também participou de turnês pela Europa com Polloni e Maria Della Costa, e da montagem teatral e do filme *Gimba, Presidente dos Valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, sob direção de Flávio Rangel.

A ficha técnica do espetáculo *Gimba, Presidente dos Valentes* (BRANDÃO, 2009, p. 424-425) mostra a participação do elenco do T.P.B. de Solano Trindade, cujos integrantes interpretam homens e mulheres do morro, policiais e integrantes da escola de samba. Edson de Souza interpreta o Malandro 3 e é o 1º coreógrafo do grupo, como também podemos verificar em seu relato (SOUZA, ([198?], p. 71):

Começamos os ensaios. Eu era responsável pela turma do Teatro Popular Brasileiro, coreógrafo e bailarino-percussionista. [...]. Flavio Rangel (diretor da peça) [...] me disse que precisava de um ator para fazer o papel do terceiro malandro da peça, porque o que ele ensaiava não o satisfazia e eu tinha sido lembrado para apresentar aquele papel. Expliquei-lhe que não era ator, não tinha experiência no ramo, mesmo assim ele deu-me umas folhas do texto para eu ler em voz alta. Depois de me ouvir, disse-me que eu dava para o que ele queria, e começou a me ensaiar. Com ele aprendi a falar, representar, caminhar e a sentir o personagem que eu tinha que representar. O ator Sadi Cabral deu-me aulas de dicção. Pela manhã ensaiava com o grupo e a noite com o elenco de atores.

Após a estreia de *Gimba* em São Paulo, Polloni manifestou ao elenco o seu interesse em levá-los para a Europa. Ao que parece, o que Polloni inicialmente planejava com Zora Seljan e com o Teatro de Oxumarê, foi concretizado com o T.P.B., após o fechamento da Escola do Povo. Houve, porém, diversos conflitos. De acordo com Souza ([198?]), Trindade mais uma vez não repassava a verba adequadamente para os artistas, ficando sempre com uma parte muito maior do dinheiro. Além disso, Trindade queria trocar alguns artistas que já estavam ensaiando, por outros novos, e nem os integrantes do T.P.B. e nem Polloni concordaram com isso. Por esse motivo, segundo Souza ([198?]), Trindade se afastou do grupo. Apesar da temporada de *Gimba* levar na ficha técnica o nome do Conjunto Folclórico Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, o próprio Trindade não chegou a participar da turnê europeia. Além de *Gimba*, o elenco do T.P.B. realizou apresentações de espetáculos folclóricos na Europa. Na temporada de Roma, com o retorno ao Brasil de boa parte do elenco do T.P.B. por questões financeiras, o elenco foi reduzido consideravelmente, conforme constatei pelas fichas técnicas (BRANDÃO,



XX

COLÓQUIO

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

2009, p. 424-425) e por meio do relato de Souza ([198?]), o qual permaneceu até o fim da temporada.

Em cartas enviadas à Seljan, Trindade (1º ago. 1959; 18 set. 1959) reafirma a desavença que tivera com Polloni e manifesta o desejo de encenar a peça *Oxum Abalô* com o seu T. P. B.:

Amiga Zora, [...] você é talvez a única entendida no Teatro que nós fazemos e portanto capaz de criticar o Teatro Folclórico, aplaudindo ou discordando do que nós fizemos.

Zora, não sei se você já sabe que não estou mais com o Sandro. O elenco ficou com ele, mas eu e o Teatro Popular estamos de fora. O Sandro conseguiu uma grande safadeza comigo. Porém eu continuo trabalhando e tenho aqui em São Paulo muita gente me ajudando.

Quero lhe participar que em maio quando comemoraremos o 10º aniversário do T.P.B. será encenada a peça de sua autoria: *Oxum Abalô*, desde que você permita.

Para tal, já conto com o elenco do Teatro Experimental do Negro de S. Paulo, com a participação de Ruth de Sousa, cenários de Irenio Maia³ e certamente a sua ajuda, não só na direção como na propaganda e no seu prestígio junto aos poderes competentes.

Vou lhe enviar cópias das cartas de Sandro para você melhor avaliar o procedimento do mesmo. Porém você sabe!!! Eu sou como couro de tambor, quanto mais quente mais toca, quanto mais velho mais zuada faz! (TRINDADE, 1º ago. 1959).

Em outra carta, Trindade apresenta indícios dos motivos da desavença e critica o trabalho realizado por Edson de Souza e Flávio Rangel:

Amiga Zora,

Saudações

Li ontem o seu artigo Precisamos defender o nosso Folclore. Excelente.

Faço porém uma ressalva. O Edson nunca advertiu o Sandro, nem sobre a macumba nem sobre coisa alguma. Sempre teve uma posição acomodada.

A Marlene não é responsável pela macumba. Os verdadeiros arquitetos do

3 João Irênio Guerreiro Maia (1927-1994) foi cenógrafo de teatro e televisão, pintor e assistente de Di Cavalcanti. Trabalhou no cinema com os diretores Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Fontes: Disponível em: <<http://www.oexplorador.com.br/joao-irenio-guerreiro-maia-cenografo-de-teatro-e-televisao-pintor-e-assistente-de-di-cavalcanti/>>; <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15123/irenio-maia>> acesso em 07 jun2019.



xx

COLÓQUIO

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

monstrengo, foram Edson de Souza e Flávio Rangel. Marlene executou e nada mais.

Quem sempre advertiu ao Rangel e ao Sandro foi o seu velho amigo Solano, que por essas e outras foi excluído da viagem à Europa.

Abrços (TRINDADE, 18 set. 1959).

Uma nota na revista *Manchete* anuncia como um provável plágio o que inicialmente percebi enquanto uma influência do trabalho de Seljan sobre o espetáculo *Gimba*: “Zora Seljan ficou irritada com Sandro Polônio e Gianfrancesco Guarnieri ao identificar no 2º ato de *Gimba* a cena de uma de suas peças afro-brasileiras: aquele ponto de macumba, no qual foram usados até mesmo os trajes que ela indica em seu texto” (PÔSTO, 3 out. 1959). O jornal *Última Hora*, do Paraná, além de mencionar o desentendimento entre Trindade e Polloni e a montagem pretendida de *Oxum Abalô* por Trindade, também se refere ao possível plágio:

Apesar de ter havido certa reconciliação, sabe-se que Solano Trindade nunca perdoou Sandro Polônio (e com razão) que desmembrou e arreventou dez anos do Teatro Popular de Arte. Agora, Solano se recompõe e prepara novo elenco para comemorar, em janeiro, o decênio de existência do TPA. Entre os números consta um de Zora Seljan (*Oxum Abalô*), que teve também séria alteração com Sandro, pois este colocou na edição europeia de *Gimba* números inteiros de uma peça afro-brasileira de sua autoria (LOYOLA, 4 dez. 1959).

Não consegui obter informações de que a montagem de *Oxum Abalô* por Trindade tenha sido realizada. E sobre a questão do plágio, somente obtive os indícios aqui apresentados.

O arquivo mostra que Seljan mantinha diálogo com outros artistas e grupos, sempre na tentativa de levar adiante a montagem de suas peças e é perceptível o quanto havia engajamento e trabalho por parte desta autora e dos artistas com os quais dialogava. Apesar disso, muitos ficaram esquecidos. Portanto, com este artigo pretendi demonstrar que o arquivo pessoal de Seljan aponta para a trajetória de outros grupos e artistas que trabalharam em algum momento de suas carreiras com o mesmo viés artístico da autora. Com esta pesquisa, que ainda está em andamento, pretendo cruzar as informações encontradas nos documentos do arquivo de Seljan com outros documentos históricos, tais como os disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no Acervo Digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e assim, contribuir para iluminar e lançar novos olhares para essas histórias.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos:** Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

IRONIDES Rodrigues, o novo autor teatral. **Correio da Manhã**, 24 abr. 1957.

LOYOLA, Ignacio de. Solano se recompõe. **Última Hora**, Paraná, 4 dez. 1959. Coluna "São Paulo Confidencial", p. 5.

MESQUITA, Priscila de A. S. Zora Seljan e o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê: um primeiro olhar sobre o arquivo pessoal de Zora Seljan. ABRACE: CELEBRANDO A DIVERSIDADE, X, 15-20 out. 2018, Natal/ RN. **Anais...** [...]. Natal: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3972>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PACHECO, Mattos. Bollini será o diretor. **Diário da Noite**, São Paulo, 17 out. 1956. Coluna "Ronda", p. 15.

PÔSTO de Escuta. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 389, p. 83 out. 1959.

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]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 5B.

TRINDADE, Solano. [**Carta**] 1º ago. 1959, São Paulo [para] SELJAN, Zora, [s.l.]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa D 35.

TRINDADE, Solano. [**Carta**] 18 set. 1959, São Paulo [para] SELJAN, Zora, [s.l.]. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa D35.



XX

COLÓQUIO

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

CRUZ, Samara. **A montagem como ferramenta dramatúrgica: dialogando com os vazios do afastamento.** PPGAC UNIRIO; PCT; Mestrado Acadêmico; CAPES; Inês Cardoso Martins Moreira; samara.pinheiro.c@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0401-5595>

RESUMO

O artigo apresenta um extrato da minha pesquisa de mestrado onde investigo, através das análises e reflexões de Georges Didi-Huberman e Jean-Pierre Sarrazac, o conceito de montagem como ferramenta e procedimento dramatúrgico. Considerando a conjuntura de isolamento social e os percalços encontrados diante da crise do novo coronavírus, proponho uma aproximação entre a noção de fragmento e a crise da pandemia.

Palavras-chave: Dramaturgia; Fragmento; Montagem; Pandemia

ABSTRACT

The article presents an extract from my master's research where I investigate the concept of montage as a tool and dramaturgical procedure, based on analysis and reflections of Georges Didi-Huberman and Jean-Pierre Sarrazac on the subject. Considering the social isolation context and the difficulties encountered in the face of the crisis of the new coronavirus, I suggest an approximation between the notion of fragment and the pandemic crisis.

Keywords: Dramaturgy; Fragment; Montage; Pandemic



XX

COLÓQUIO

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

A MONTAGEM COMO FERRAMENTA DRAMATÚRGICA: DIALOGANDO COM OS VAZIOS DO AFASTAMENTO

Samara Cruz

Em uma breve introdução ao seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, o dramaturgo e teórico do teatro Jean-Pierre Sarrazac traça uma trajetória da prática dramatúrgica a partir da noção de “crise do drama”. O livro é uma coletânea de verbetes relacionados aos atravessamentos e percalços encontrados no exercício da dramaturgia. O autor, juntamente com o seu Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo, aproxima-se, assim, do termo “crise” e o sustenta para pensar também a ideia da sua permanência: sem possíveis resoluções ou horizontes apaziguadores, e que esteja, ininterruptamente, circundando o formato dramático. Para Sarrazac, assim como para Peter Szondi, antes dele, “a crise da forma dramática (...) que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade”. Ao contrário de Szondi, no entanto, que teria encontrado no teatro épico de Brecht uma “superação ou uma espécie de saída da crise inaugurada na época do naturalismo” (SARRAZAC, 2012, p.15), Sarrazac a compreende como uma condição que perdura e se transforma através dos tempos, mantendo-se ativa e vigente. (SARRAZAC, 2012, p.16)

A noção de fragmento, abordada em um dos verbetes do *Léxico*, parece revelar, de modo mais direto, o caráter da crise abordada na introdução do livro, relacionando-a ao sujeito e a condição estilizada do mundo em si. Abordando a condição fragmentária da vida e em como a dramaturgia responde a essa condição, o autor afirma que “o mundo é partido, e é inútil pôr-se à procura de um efeito qualquer de quebra-cabeça ou de uma lei ordenadora” (SARRAZAC, 2012, p.74). A organização é uma utopia, segundo Sarrazac, e a obra dramática segue esse viés de desordem e caos, exprimindo a inviabilidade de construí-la através de partes que não sejam fragmentos, vazios e lacunas.

Lendo o verbete sobre fragmento me deparo com a seguinte expressão: “ilhas esparsas” (SARRAZAC, 2012, p.71). Deixo de lado, momentaneamente, a crise da



xx

COLÓQUIO

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

forma dramática, de que fala Sarrazac, e me volto para essa crise que estamos vivendo agora em tempos de isolamento social, afastamento das práticas artísticas e de uma nova configuração de ser e estar no mundo. A expressão parece afirmar, ainda mais, o caráter fragmentário de tudo que nos cerca. Sou conduzida para meses atrás, março de 2020, no começo da quarentena, quando me ocorreu um pensamento similar: por estarmos todos distantes por causa da pandemia, nos encerramos, cada vez mais profunda e isoladamente, em nós mesmos. Sem contato com o externo, vejo e sinto o meu corpo como uma ilha.

A crise provocada pela pandemia apresenta a nós novos contornos de subjetividade, segundo o filósofo e escritor Paul B. Preciado, afirma. No artigo *Aprendendo com o vírus*, Preciado traz à tona um debate que vai além da pandemia, estendendo-se para as mutações sociais e comportamentais que afetam os corpos pandêmicos. De acordo como autor, o corpo e as ações passam a ser moldados através de uma nova gestão sanitária e política. O resultado é uma disposição física cada vez mais individual: um corpo intocável e intocado, sem pele e sem fisicalidade.

Ele não troca bens físicos ou toca moedas, ele paga com cartão de crédito. Não tem lábios, não tem língua. Ele não fala ao vivo, ele deixa uma mensagem de voz. Não se reúne ou coletiviza. Ele é radicalmente individual. Não tem rosto, tem uma máscara. (PRECIADO, 2020, s/n)

Considerando a colocação de Preciado, temos uma nova configuração de vida permeada pelos vazios, pela falta de articulação coletiva e por uma interrupção abrupta e prolongada das atividades que antes eram rotineiras e agora apresentam-se distantes e até mesmo utópicas. Parece que, para escrever e estar ativamente produtiva, necessito buscar uma força além de mim. As dificuldades e os impedimentos presentes no cotidiano da pesquisa artística sempre existiram. Porém, agora, percebo este campo como um grande deserto.

As seguintes indagações do professor de filosofia na PUC-SP, Peter Pál Pelbart, presentes no texto *Espectros da catástrofe*, exprimem grande parte da minha inquietação: “[...] qual tipo de mobilização conviria diante de tal contexto catastrófico? Ou ao contrário, qual tipo de desmobilização, deserção, abandono, imobilidade, greve humana, conjugada com uma reinvenção da remobilização generalizada que nos chega de toda parte?” (PELBALT, 2020, s/d). Para essas perguntas, não existem respostas concretas e o autor, seguidamente a essas reflexões, menciona a execução de um possível, do que pode estar ao nosso alcance. Agrego a essa ideia outro ponto como



xx

COLÓQUIO

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

uma resposta ao que estamos passando: que nós, ilhotas esparsas, corpos pandêmicos, possamos voltar nossas perspectivas e movimentos em direção a um coletivo viável, ou como é exposto no verbete “fragmento/fragmentação/fatia de vida”, escrito David Lescot e Jean-Pierre Ryngaert, do Léxico organizado por Sarrazac, a uma possível “trama de arquipélagos” (SARRAZAC, 2012, p. 71).

Uma reação cabível às seguidas desarticulações ocorridas desde o início da pandemia, à crise do afastamento e ao caráter cada vez mais inalcançável daquela vida que possuíamos antes de tudo isso se instaurar, foi, para mim, olhar para esse novo mundo dilacerado, segmentado como nunca antes, através da perspectiva abordada no mesmo verbete: como “um imenso fragmento, como um mundo arrancado do mundo, significando ao mesmo tempo sua totalidade e sua incompletude” (SARRAZAC, 2012, p.73). A proposta apresentada no verbete é a montagem: uma ação que oferece um meio de lidar com o que foi despedaçado. Termo inicialmente utilizado pelo cinema, a montagem proporciona uma interação artística que consiste na confluência de materiais diversos, sem deixar de indicar as tensões presentes nas diferenças entre suas partes. Como procedimento, portanto, ela possibilita a aproximação de elementos distintos e separados, sem deixar de expor o que os separa, assumindo, portanto, suas costuras.

Para Georges Didi-Huberman, filósofo e professor francês, essas costuras reproduzem descontinuidades, que opõem-se ao que o autor denomina como “cadeia das deduções” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 120). Esse lugar das deduções está diretamente ligado a uma razão classificatória, que dispõe sentidos e posições engessadas para as coisas. A montagem, portanto, consiste em dissociar as significações usuais dos objetos, retirando-os de seu lugar de origem e reposicionando-os. A partir desses reposicionamentos, evidencia-se os intervalos entre um elemento e outro, permitindo, por exemplo, o diálogo entre temporalidades distintas.



XX

COLÓQUIO

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

AGOSTO DE 1967: DITADURA MILITAR NO BRASIL.

MARÇO DE 2020: INÍCIO DA CRISE DO COVID-19 NO BRASIL.

Quando isso tudo começou, eu não imaginava que eu sumiria da rua e a rua mesmo desapareceria. Testemunharam comigo os móveis da sala, do quarto, o aroma fresco do quintal e a manga que caiu da árvore, se espatifando tragicamente. *Em algum momento da noite, toca um alarme. Quando escuto-o, já estou dentro de casa. Seu barulho seco rasga meus ouvidos por dentro toda vez que... Está tocando mais uma vez. Ouviu? Moça, não vai ser bom se te encontrarem aqui.* Um dia tão bonito lá fora e eu aqui dentro, ouvindo a conversa entre os móveis. Me chamam de moça como se não me conhecessem. *Ouviu? Não está dando para respirar aqui dentro.* Eu não sei mais o que é daqui e o que é de lá. Agora eu ouvi. Assim como enxergo esses limites totalmente borrados, eu olho para o espelho e vejo uma mulher que vive o apocalipse. Eu não pedi para nascer. Saio apressada do apartamento. *Vou para o corredor. O alarme parece tocar de dentro do meu apartamento.* O problema é o rastro e o que sai das nossas bocas. Todas as portas estão fechadas. E não poderia ser diferente. Houve um tempo em que eu conversava com a vizinha do 504. *Aqui ninguém responde mais. Levaram a Lúcia embora, a vizinha do 504. Pobrezinha.* Não podemos tocar em ninguém. Um tchau tímido de longe. Pessoas com máscaras. A dúvida dando a mão pra gente. Não queria entrar nessa dança¹.

A composição dramatúrgica da minha pesquisa de mestrado opera por meio da montagem. Através desse mecanismo, estabeleço uma relação com os dois diários da minha avó materna, escritos durante a ditadura militar brasileira, sendo também uma ação que possibilita diálogos com as interrupções que esse ano proporcionou. A escassez de documentos e a memória cada vez mais falha da Neusa pareciam ser impeditivos e muitas vezes tentei solucioná-los. Com o andar da pesquisa, passei a olhar para essas lacunas na história dela como seus componentes imprescindíveis. Olhar para seu caráter fragmentário possibilitou uma nova relação com o arquivo, manuseando-o

¹ Trecho de uma montagem dramatúrgica onde intercalo partes de um poema escrito em 1967, apresentado em itálico e escrito pela minha avó materna, e um texto sobre uma situação vivida por mim, em março de 2020.



xx

COLÓQUIO

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

através das brechas, do que não chegou até mim, do que se perdeu pelo caminho. O que me cabe é olhar para os vazios que foram agravados pelo afastamento das práticas artísticas, da pesquisa, da universidade, da relação neta-avó, e estabelecer elos entre eles, por mais frágeis e irregulares que eles se apresentem.



Imagem 1 - Montagem É TUDO MUITO PESADO. Acervo pessoal

Por meio da montagem, costuro a história da Neusa, partindo de suas rupturas e vazios, possibilitando outras relações com os objetos de seu acervo. Ela não anuncia-se como uma possível resolução das lacunas, mas sim como uma ação que dialoga com os desarranjos entre os fatos ocorridos e com as nossas distâncias temporais. A composição tem como ponto de partida a transcrição de seus poemas, por vezes incorporando fotos, cartões, selos e pedaços de cartas. Também são inseridos trechos de textos que escrevo a partir de suas vivências e da minha trajetória como pesquisadora e, principalmente, como neta. Cada imagem composta por esses documentos é fotografada e desmontada em seguida, possibilitando novas configurações visuais, narrativas e dramáticas.



XX

COLÓQUIO

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



Imagem 2 - Montagem VOU PARAR POR AQUI. Acervo pessoal.



XX COLÓQUIO

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

A ação me permite, portanto, olhar para as fissuras e pensar em suas permanências e relações com os outros elementos que compõem cada quadro dramático. Passo a abordá-las como elementos fundamentais, que existem separando seus componentes, ao mesmo tempo em que os aproxima. De acordo com Didi-Huberman, essa aproximação realizada reproduz efeitos de estranheza, transformando a experiência do olhar e proporcionando outras formas de percepção: ganchos para novas interações. Ou seja, as fotos, cartões e selos guardados pela minha avó, que, à primeira vista, poderiam ter sua utilidade contestada, são reposicionados hoje, possibilitando uma revolução para o sentido atribuído anteriormente a eles. A aproximação desses pedaços de arquivos é realizada através da necessidade de expor o que existe de lacunar na trajetória dela, sendo também uma forma de abordar as catástrofes atuais.

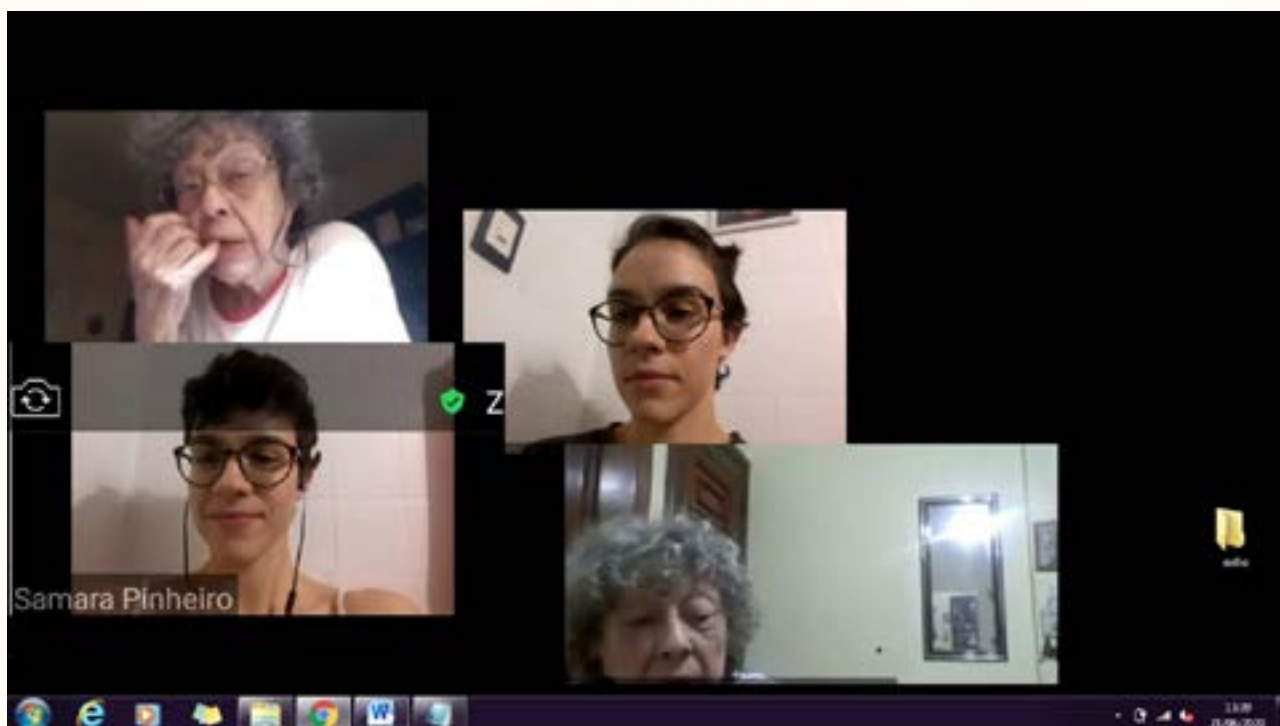


Imagem 3 - Montagem OS NOSSOS MESES SÃO OS MESMOS. Acervo pessoal



XX

COLÓQUIO

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

Durante a pandemia, ou mesmo antes dela, a montagem possibilitou uma aproximação artística daquilo que está distante. A ação permite que eu fale sobre os afastamentos e que eu estabeleça vínculos provisórios com os arquivos inconsistentes da minha pesquisa e com o que há de precário nesse ano de 2020. Didi-Huberman afirma que “as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37) e é isso que a montagem possibilita: cada quadro dramático construído precisa, primeiramente, da quebra das partes e depois de um manuseio específico para cada fragmento, para que então sejam aproximadas. Essa manipulação gera uma reorganização nas configurações pré-estabelecidas para os fatos, objetos ou relações, conferindo novas narrativas e caminhos para além do que se desdobra diante de nós. Em tempos de desertos, de ilhas, de corpos cerceados e de ações destituídas, a montagem me motiva a olhar bem de perto, com os olhares transformadores da experimentação, os abismos que estão por aí, e a encarar o fundo comum de desarticulação que nos separa, ao mesmo tempo que nos une.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. **El País**, Espanha, mar/2020. Disponível em: <<https://medium.com/textura/aprendendo-com-o-v%C3%ADrus-1f8542d3ed78>> Acesso em: 29 nov. 2020.

PELBART, Peter Pál. **Espectros da catástrofe**. n-1 edições, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/129>> Acesso em: 02 out. 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



MESA PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS 1

Mediação: **Prof^a. Dr^a. Tatiana Motta Lima**

A consciência plena e a pedagogia do ator: Mindfulness e os atravessamentos no trabalho do ator

Maria Luiza Tavares Cavalcanti (Doutorado)

Experimentações teatrais em iminência

Janaina Rita Baptista da Silva (Mestrado Acadêmico)

O circo começa na preparação corporal

Gabriel Beda (Mestrado Acadêmico)

Dicotomias no campo circense e propostas para o sistema aprendizagem/criação/performance a partir do Sistema Laban/Bartenieff

Alex Machado (Mestrado Acadêmico)

Diferenças entre subconsciente e superconsciente nos estudos de Stanislávski

Claudia Mele (Doutorado)

Alteridade e Circulação Afetiva Como Ritual de Cuidado de Si no Acontecimento Teatral

Mariana Crochemore (Mestrado Acadêmico)

A influência da cena teatral contemporânea negra e a perspectiva de Sotigui Kouyaté nas experiências de identidades negras nas escolas públicas do Gama – DF

João Camargo Pimentel (Doutorado)



XX

COLÓQUIO

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

CAVALCANTI, Maria Luiza Tavares. **A consciência plena e a pedagogia do ator: Mindfulness e os atravessamentos no trabalho do ator.** PPGAC UNIRIO ;PFE; Doutorado acadêmico ;Tatiana Motta Lima, co-orientador Daniel Reis Plá (UFSM). marialuiza.tavarescavalcanti@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-9390-5017>

RESUMO

O trabalho aqui apresentado tem como proposta o aprofundamento da pesquisa iniciada em meu mestrado com a dissertação "Habitar-se no silêncio: uma experiência da atenção plena na pedagogia do ator", defendida em 2018. Para o doutorado, o recorte se dará sobre o programa de oito semanas de *mindfulness*, o *Mindfulness Based Stress Reduction* (MBSR), criado por Jon Kabat-Zinn, do qual me tornei instrutora. Meu intuito é investigar as correspondências do *mindfulness* com o trabalho pedagógico do ator. Abordarei as nove atitudes de *mindfulness* (mente de principiante, aceitação, não julgamento, não esforço, paciência, confiança, desapego, generosidade e gratidão) para traçar os paralelos com as atitudes necessárias ao desenvolvimento técnico do ator.

Palavras-chave: pedagogia do ator, mindfulness, meditação.

ABSTRACT

The work presented here proposes to deepen the research initiated in my master's degree with the dissertation "Dwelling in silence: an experience of mindfulness in the actor's pedagogy", defended in 2018. For the doctorate, the cut will be about the "8-week Mindfulness Program" (MBSR) created by Jon Kabat-Zinn, which I became an instructor in order to investigate correspondences with the actor's pedagogical work. I will approach the "9 attitudes of Mindfulness" (beginner's mind, acceptance, non-judgment, no effort, patience, confidence, detachment, generosity, and gratitude) to draw the parallels with the attitudes necessary for the actor's technical development.

Keywords: Pedagogy of the actor, Mindfulness, meditation



XX

COLÓQUIO

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

A CONSCIÊNCIA PLENA E A PEDAGOGIA DO ATOR: MINDFULNESS E OS ATRAVESSAMENTOS NO TRABALHO DO ATOR

Maria Luiza Taveres Cavalcanti

O programa de *Mindfulness Based Stress Reduction*¹ (MBSR), criado por Jon Kabat-Zinn, usa práticas “formais” e “informais”² para auxiliar na redução da ansiedade e do estresse. As práticas formais envolvem exercícios específicos de atenção ao corpo e à respiração, exercícios de visualizações, de consciência da transitoriedade através dos sons e de compaixão e bondade amorosa. As práticas informais se aplicam às atividades cotidianas, como andar ou simplesmente estar parado, trabalhar, comer, tomar banho etc.

Conheci o programa de oito semanas de *mindfulness* no mestrado por interesse pessoal. Durante a escrita da dissertação, no entanto, a abordagem da atenção plena³ ganhou espaço também na minha pesquisa. A experiência do programa tinha familiaridade com as práticas pedagógicas de atuação que eu vinha empregando em sala de aula. Noções como a tomada de consciência pelo ator de seus modos automáticos físicos e emocionais, a utilização da escuta em colaboração na experiência do “aqui e agora” e a propriocepção do corpo no espaço – conceitos utilizados na profissionalização do ator desde a metade do século XX – são ferramentas com as quais eu já trabalhava. A abordagem da atenção plena, portanto, veio ao encontro do caminho que eu estava trilhando na pesquisa, inclusive porque os artistas e pensadores da dramaturgia ocidental há algum tempo vêm demonstrando amplo interesse pelas práticas orientais, como afirma Cassiano Sydow Quilici:

As artes performativas formam um campo de pesquisa na cultura contemporânea em que diferentes qualidades de atenção e percepção podem ser investigadas teórica e pragmaticamente. Diversas formas de treinamento teatral estão interessadas no desenvolvimento de um tipo de observação refinada dos hábitos corporais e mentais. Diretores como Meyerhold, Brecht, Artaud e Grotowski trabalham com a ideia de que o ator deveria criar um “bom espectador” interno dos seus próprios hábitos e ações, um olhar agudo e isento de julgamentos, que poderíamos aproximar da percepção contemplativa (QUILICI, 2018, p. 5).



XX

COLÓQUIO

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

Vem crescendo o número de pesquisas na pedagogia do ator cujos interesses recaem sobre o silêncio, as práticas contemplativas, a meditação. O *mindfulness* não é apenas uma ferramenta utilitária, com técnicas e exercícios isolados, mas um movimento para a mudança de hábitos e de modos de percepção que alteram a relação do ator com o mundo e consigo mesmo. Para Deborah Middleton⁴,

o artista que cultiva *mindfulness* tem o papel de criar espaços culturais nos quais a meditação possa ser experimentada em seu formato laico, não como um paliativo contra o estresse, ou uma prescrição médica para mudar de estilo de vida, mas como veículo para a contemplação e elaboração de modos de consciência existencial profundamente enriquecedor (MIDDLETON, 2018, p. 214)

Outros pesquisadores compartilham dessa ideia. Quilici, por exemplo, também discorre sobre o crescimento do interesse pelas práticas contemplativas e o trabalho com as artes cênicas dentro das universidades:

Na tradição budista, a meditação é vista como parte de um processo de desenvolvimento de qualidades do corpo-mente que abrem espaço para insights transformadores no praticante. Nesse sentido ela se relaciona com uma questão importante para vários artistas contemporâneos: a relação arte-vida e as transformações dos modos de existência (QUILICI, 2018, p. 3).

Como mencionei, durante o transcorrer do século XX os exercícios voltados para o desenvolvimento da atenção plena foram pouco a pouco sendo integrados ao treinamento do ator. O impacto do *mindfulness* sobre o funcionamento do organismo, contudo, não se limitou ao campo das artes cênicas: a prática alcançou o interesse de toda a comunidade, provocando o aumento do foco sobre essa pesquisa. Hoje os exercícios de atenção plena são compreendidos por evidências de estudos no campo da neurociência, que confirmam o que a prática da consciência plena provoca. Particularmente no trabalho do ator, observa-se um considerável salto qualitativo psicofísico, como aponta Dorys Calvert:

4 Professora doutora no Departamento de Teatro na Universidade de Huddersfield, no Reino Unido. Está à frente do *Mindfulness and Performance Project*.



xx

COLÓQUIO

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

De maneira geral, foi constatado que o MBSR age sobre a cognição (através do aumento da capacidade atenta), o cérebro emocional (gerenciamento de emoções de valência negativa) e o sistema imune (aumento de anticorpos), favorecendo o bem-estar do indivíduo e promovendo uma ruptura dos padrões comportamentais até então cristalizados (CALVERT, 2018, p. 3).

Partindo de evidências neurocientíficas sobre os benefícios do MBSR, Calvert explora os limiares entre a prática meditativa e o fazer teatral, apresentando duas abordagens do diálogo entre o *mindfulness* e o trabalho cênico. A primeira abordagem toma os efeitos terapêuticos e as dinâmicas neurofuncionais do programa como base para pensar sobre a importância do desenvolvimento da faculdade atenta na formação do ator. A segunda abordagem explora os benefícios do exercício contínuo das práticas de *mindfulness* para o artista de teatro.

A presente pesquisa pretende fazer uma correspondência entre o trabalho do ator e as nove atitudes de *mindfulness* apresentadas por Jon Kabat-Zinn (2017). São elas: mente de principiante, aceitação, não julgamento, não esforço,⁵ paciência, confiança, desapego,⁶ generosidade e gratidão.

Ter mente de principiante significa lançar sobre as coisas um olhar curioso, deixar passar o pensamento de “já conheço isso” para viver as experiências corriqueiras com o frescor da primeira vez. Para a atuação, o frescor da mente de iniciante colabora com a vivacidade na interpretação do personagem ou na apresentação performática.

Aceitar é acolher o que está ocorrendo no momento presente, ver as coisas como são. Isso possibilita a experiência da transformação, pois o que chega à consciência segue em movimento, sem estagnar-se ou ficar preso. Para o ator, é importante aceitar as próprias limitações e os desafios do ofício.

Não julgar é identificar o surgimento de quaisquer julgamentos e gentilmente “deixá-los ir”. No trabalho do ator, em cena ou fora dela, o autojulgamento constantemente se manifesta sob a forma de pensamentos negativos e ideias críticas que atrapalham o enfrentamento dos desafios que o ofício impõe. Permitir-se estar em processo de construção do trabalho interpretativo requer entrega física e emocional. Para isso é necessário que o ator em interpretação não se julgue, apenas receba os impulsos⁷.

5 Também pode ser traduzida por “não lutar”.

6 Também pode ser traduzida como “deixar ir”.

7 “Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo” (RICHARDS, 2014, p. 108).



XX

COLÓQUIO

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

Não se esforçar é não lutar contra aquilo que naturalmente está se manifestando. Muitas vezes nos esforçamos para ser o que não somos, ou sentir o que não sentimos. O ator luta contra os limites do corpo e da voz, ou contra um estado emocional. Esse esforço consome energia física, dificultando o autoconhecimento através da experiência. Ganhos e mudanças técnicas na interpretação são obtidos somente quando há a abertura para o que se apresenta no “aqui e agora”, o simples estar ciente sem lutar.

Ter paciência é conceder o tempo necessário para uma experiência. Essa atitude favorece e possibilita estar no estado de presença.⁸ Quando não há paciência, nega-se o que se apresenta no momento presente. No trabalho do ator, é preciso ter paciência para lidar com os próprios erros e com as diferenças que compõem a coletividade.

Ter confiança é abrir-se à escuta das sensações através dos cinco sentidos. O praticante de *mindfulness* estabelece parâmetros físicos que auxiliam a ampliar a fisicalidade do corpo, como o lugar que sinaliza os estados saudáveis e os estados não saudáveis para si. Muitas vezes os eventos mentais são tão fortes que os sinais de bem ou mal estar do corpo não são percebidos. Confiar é escutar os sinais do corpo, relembrando de sua sabedoria inata. A confiança no trabalho do ator é uma atitude que rege o processo de criação.

Tudo está em movimento, tudo passa. O sofrimento surge pelo anseio de que algo seja eterno. O *mindfulness* orienta a desapegar-se das experiências boas ou más. Na atuação, muitas vezes o ator se fixa em uma experiência positiva, prendendo-se ao desejo de repeti-la. Praticar o desapego é observar as sensações no corpo e deixá-las ir, cedendo lugar para uma nova experiência.

Há um aprendizado: quando se faz conexão, o bem estar do outro é o bem estar de todos. A generosidade é a atitude que acontece como uma necessidade e com a naturalidade de se fazer generoso. É comum escutarmos que “um ator é generoso em cena”, quer dizer, que está aberto para o jogo dramático⁹ e para a escuta cênica.¹⁰

Ter uma atitude de gratidão é atentar para as pequenas alegrias, os acontecimentos corriqueiros dignos de agradecimento que, esperando por grandes felicidades, muitas vezes negligenciamos. O ator pode ser grato pela possibilidade de exercer seu ofício, de fazer o que o move e pelo que aprende com os mestres e colegas no percurso da formação ou carreira.

8 Chamo aqui de “presença” a possibilidade de estar preparado para o que pode vir a acontecer em um corpo ciente dos próprios sentidos.

9 “Improvisação, gestos, olhar, expressão, corpo” (PAVIS, 1996, p. 222).

10 A escuta que proponho aqui é aquela que se expande para os outros sentidos, não somente a audição.



xx

COLÓQUIO

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

As nove atitudes de *mindfulness* me parecem âncoras fortalecedoras para o ofício do ator, pois ajudam a atingir um estado em que o corpo passa a ser atravessado pelo fluxo de um não-eu. Trata-se do que na prática budista é conhecido como *annata*, “uma experiência serena do vazio”, como explica Quilici (2018, p. 9), durante a qual o sujeito, geralmente dominado por sua dimensão crítica e reflexiva, consegue se experimentar simplesmente como “uma sucessão de estados e formações mentais” (p. 9) difusos, que fluem “sem se constituir como uma entidade sólida e substancial” (p. 9). Para Quilici, a meditação conduz “a uma percepção mais refinada do processo de fabricação de um “sujeito-ator” (p. 9), porque possibilita o distanciamento “não só da personagem e do material dramático, mas também das representações que cria de si mesmo” (p. 9).

O objetivo deste artigo é apresentar as ideias preliminares da minha pesquisa, que pretende investigar a aplicação do *mindfulness* no campo da atuação. As relações que estabeleci aqui entre o exercício da atenção plena e o trabalho do ator são hipóteses que serão confirmadas, expandidas ou negadas ao longo do doutorado, a partir dos dados obtidos através de laboratórios com os estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



XX

COLÓQUIO

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

CALVERT, Dorys. Treinamento do ator, mindfulness e neurociência: da análise paradigmática à aplicação instrumental. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Minas Gerais, v. 8, n. 15, mai.2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 09 out. 2020.

KABAT-ZINN, Jon. A Atenção Plena para iniciantes. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro;Sextante, 2017.

MIDDLETON, Deborah. Mapeamento de performances com base em mindfulness. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 09 out. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 09 out. 2020.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Trad. Patrícia Furtado Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.



XX

COLÓQUIO

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

SILVA, Janaina Rita Baptista da. **Experimentações teatrais em iminência.** PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; CAPES; Marina Henriques Coutinho; janainarita.bap@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4760-8799>

RESUMO

Este artigo pretende relatar brevemente o processo de adequação do trabalho de experimentação teatral realizado com as mães e pais do Projeto de Extensão Oficina de Teatro Circulando para jovens com transtornos mentais (UNIRIO/UFRJ), aos tempos de pandemia da Covid-19, que nos impediu e ainda impede a manutenção dos encontros presenciais, que nos impulsionou a descobrir novas possibilidades de trabalho e que nos levou à percepção de que uma experimentação teatral em iminência já se constitui como processo válido e extremamente relevante, podendo ser compreendida como parte fundamental e verdadeiramente rica do processo do fazer teatral.

Palavras-chave: Teatro; Autismos; Transtorno mental; Família; Covid-19

ABSTRACT

This article intends to briefly report the process of adapting the theatrical experimentation work carried out with the mothers and fathers of the Circulando Theater Extension Project for young people with mental disorders (UNIRIO / UFRJ), to the pandemic times of Covid-19, which prevented and still prevents the maintenance of face-to-face meetings, which impelled us to discover new work possibilities and which led us to the perception that an impending theatrical experimentation already constitutes a valid and extremely relevant process, which can be understood as a fundamental and very important part of the theatrical making process.

Keywords: Theater; Autism; Mental disorder; Family; Covid-19



XX

COLÓQUIO

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

EXPERIMENTAÇÕES TEATRAIS EM IMINÊNCIA

Janaina Rita Baptista da Silva

Integro a equipe de trabalho das Oficinas de Teatro Circulando para jovens com transtornos mentais (UNIRIO/UFRJ) desde o início do ano de 2017. O projeto compreende duas oficinas que acontecem em espaços distintos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (CLA/UNIRIO), a primeira desenvolvida junto aos jovens que chegam ao projeto indicados em sua maioria pelo Instituto de Psicologia da UFRJ (IP/UFRJ) e a segunda formada por seus familiares ou cuidadores. Venho desenvolvendo junto com este segundo grupo, que é acompanhado por uma representante¹ do curso de graduação em psicologia da UFRJ (IP/UFRJ) e realiza a escuta psicanalítica do trabalho, um processo de experimentação teatral que se alimenta das narrativas de memórias destas pessoas que, de alguma forma, vêm cedendo grande parte de sua vida ao cuidado de seus filhos, muitas vezes esquecendo-se de si mesmos.

Quando adentramos a seara da saúde mental, não raro, um diagnóstico pode transformar o rumo de uma história de vida e deslocar o protagonismo dela. A confirmação de um transtorno mental com implicações comportamentais se mostra na maioria das vezes para os familiares como um divisor de águas e muitas dessas pessoas optam por deixar sua própria história para trás ou em segundo plano para seguir o curso imposto de uma nova história de vida, muitas vezes pontuada por situações diversas de descaso e opressões. As experimentações teatrais que realizamos em nossos encontros semanais, buscam em parceria e troca, facilitar a descoberta de ferramentas que possam ser utilizadas por essas mulheres e homens para a retomada de um eventual protagonismo perdido em suas próprias vidas e em alguns casos até mesmo a redescoberta do homem e da mulher para além da figura de pai e mãe. Uma busca pelo sujeito, em experimentações permeadas por ensaios de uma emersão possível e duradoura.

No dia 05 de março realizamos o único encontro presencial das Oficinas de Teatro Circulando neste ano de 2020, pois logo em seguida foram iniciadas as medidas de distanciamento social como prevenção à Covid-19. O prosseguimento das propostas de trabalho dentro desta nova realidade passou a ser um tema de reflexões e ponderações constantes não só minhas mas também de toda a equipe. A proposta inicial a ser

1 Rafaela Sampaio (IP/UFRJ) desde 2016 éicineira e pesquisadora do projeto Circulando, trabalhando tanto com as pessoas com autismo, como na escuta de mães, pais e cuidadores.



xx

COLÓQUIO

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

estruturada para o semestre, intencionava usar jogos e imagens para potencializar narrativas de memórias, em experimentações inclinadas ao desencadeamento de processos internos de percepção e reconhecimento de si², em caminhos que para além da palavra, envolvesse o corpo.

Nosso grupo, formado em sua maioria por pessoas com muito pouco traquejo tecnológico, se viu com dificuldades para retomar o contato, que naquele momento deveria se estabelecer de modo remoto. As dificuldades, para além daquelas encontradas logo nos primeiros passos no mundo da tecnologia, surgiram também na resistência à adesão àquela nova modalidade de encontro e na impossibilidade de conseguirem para si mesmos algum tempo em suas vidas, agora ainda mais atribuladas, e um espaço em suas casas que pudesse acolher aquele momento tão pessoal. A rotina, tão essencial nas vidas dessas famílias, fundamental como auxiliar regulador da ansiedade em autistas e psicóticos, é igualmente o propiciador para pais e mães de alguns poucos mas significativos momentos para si e tem portanto, consequência bastante salutar. Com a pandemia da Covid-19, o consequente isolamento social dessas famílias e o fim de suas rotinas criteriosamente definidas, diversos lares confrontaram-se com novas e muito difíceis situações. Mas o desejo de manter aquele encontro, quando lhes era possível, como um intervalo agradável em meio às situações de estresse do cotidiano era muito forte, e foi nesse ponto onde foi possível um ancoramento. Mesmo sem as condições ideais, começamos a buscar caminhos, como a instrumentalização de alguns participantes para o uso dos meios virtuais. Surgia pois, uma nova possibilidade para a manutenção daqueles momentos de encontro e troca.

O início do mês de maio foi o momento de tentarmos, através de um aplicativo de mensagens, o tão esperado encontro virtual, que mesmo repleto de contratempos como a questão tecnológica, foi bastante intenso e afetivo. Falamos sobre o momento da pandemia e das dificuldades enfrentadas ou das surpresas e descobertas daquele período, pensamos nos encontros seguintes e reorganizamos os objetivos do final do primeiro semestre de 2020. Partindo então das demandas apresentadas, retomamos nossos encontros, agora em ambiente virtual. Do grupo de dez pessoas fixaram-se quatro participantes. Mantivemos uma rotina de relaxamento, alongamento e respiração nos primeiros minutos dos encontros e incluímos jogos teatrais e brincadeiras populares como gincana, bingo, adivinha, adedanha. Nos proporcionamos um happy hour em um fim de tarde e mantivemos nossa tradicional Festa Julina mesmo em modo virtual. Surpreendentemente, os encontros realizados nas duas quintas-feiras seguintes à festa foram esvaziados e, após muita angústia e frustração de minha parte diante

2 Objeto de interesse central na pesquisa que venho desenvolvendo dentro do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas na UNIRIO/RJ e que tenho nomeado como experimentações teatrais autofágicas por sua capacidade de provocar a auto-observação crítica e atuar como eficiente recurso na transformação do sujeito.



XX

COLÓQUIO

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

das ausências, houve um entendimento de que talvez aquela fosse uma deixa para um merecido e necessário descanso para todos nós, haja vista o grande carrossel de emoções gerado por essa grande crise política, econômica e sanitária e por conseguinte, todas as instabilidades surgidas, principalmente para essas famílias.

Como ainda não temos ideia de quando será nosso retorno presencial e com o intuito de aumentar a frequência nos encontros, unimos ao grupo da Oficina de Teatro, os pais e mães de um outro dispositivo do Projeto Circulando que habitualmente é realizado nas dependências do Instituto de Psicologia (IP/UFRJ). Demonstrado interesse por parte dos participantes na formação dessa nova estrutura, retomamos no mês de agosto os nossos encontros. Agora, enfrentamos novamente as mesmas questões em relação à tecnologia e também às ausências e atrasos nos encontros, pontos significativos bastante discutidos pela equipe, nesse momento também ampliada com a presença de mais duas representantes do curso de psicologia (IP/UFRJ). Nossas observações nesta nova equipe convergem para o entendimento das dificuldades destas famílias neste momento ímpar. Não foram poucos os desabafos sobre situações bastante delicadas. Entendemos portanto, o quanto são significativas as ausências e atrasos e o quanto carregam em si. Mas é importante relatar que também vemos as famílias aos poucos conseguirem se reorganizar e estabelecer novas rotinas, mesmo dentro da situação de crise que ainda impera.

MUNIZ e ROCHA propõem uma discussão sobre teatro e internet com um texto voltado para a cena que neste momento pode nos auxiliar se deslocarmos nosso olhar para compreensão das práticas teatrais de experimentação em modo remoto, e onde apoiados na mesma lógica interpretativa, podemos também questionar uma experimentação teatral onde há tanta ausência do corpo e da presença contagiante.

"[...] Os perguntamos o que diferenciaria a presença da "telepresença" [...]. Talvez a resposta seja a corporeidade, tudo aquilo que nos atravessa durante a ação teatral, tudo da ordem do indizível, aquilo que nos faz ir ao teatro para estar em companhia."
(2016)

Acredito que mesmo diante da enorme perda que possamos ter nas ausências e portanto, até mesmo nas presenças, a importância dos nossos encontros se faz fundamental não somente pela continuidade possível de um processo de trabalho, mas principalmente pelo afeto que um grupo que quer estar em companhia cria em seus laços e trocas. Portanto, mesmo diante de tantas intempéries, projetamos para este segundo semestre uma continuidade possível ao trabalho teatral que realizávamos anteriormente e que entendo ser viável diante das adversidades e no formato e



xx

COLÓQUIO

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

momento atuais. Entremeadas pelas brincadeiras e jogos sugeridos pelos participantes, imaginei uma possibilidade de trabalho a partir da imagem, algo potente e acessível em suas camadas e fundamental de ser explorado neste formato virtual. A ideia é que continuem as narrativas de si através de imagens e jogos mas que isso possa se dar independente da frequência de cada um, e que seja único e rico sempre que acontecer, um dia de cada vez. A escuta psicanalítica que acontece junto às Oficinas de Teatro e que caracteriza o Projeto Circulando e a parceria UNIRIO/UFRJ, nos alimenta com possibilidades de reinvenção desse trabalho junto à essas pessoas, e nos serve de termômetro para o entendimento das fragilidades e potencialidades que emergem no cotidiano do projeto. Também por sua via, nos mantendo alertas para alterar sempre que necessário nossas propostas.

Enfim, após uma reflexão sobre todo o processo da busca de possibilidades de trabalho dentro da nova realidade imposta pela pandemia da Covid-19, de todo o movimento para adequar e readequar propostas à novas circunstâncias que se colocavam e ainda se colocam à nossa frente e às fragilidades e dificuldades relatadas pelas famílias, passei a uma consideração sobre a prática que venho desenvolvendo junto aos participantes, das respostas verbais, corporais e cênicas e das não-respostas que acontecem, e pude perceber que há em curso no nosso trabalho um procedimento teatral totalmente novo para mim. O que parece acontecer é algo que se assemelha com o que estamos vivendo fora desses momentos, um espelhamento no fazer teatral do que está sendo vivenciado neste período ímpar, na nossa vida diária, um estado de suspensão. Há no processo de experimentação um átimo onde algo que está realmente prestes a acontecer se prolonga em seu estado de “quase”, um novo momento limítrofe que deve ser investigado e que se dá entre a iminência da ação e a ação, ocasião na qual o tempo parece se colocar em estado de suspensão e latência, formando um lugar de “entre” onde pulsa um teatro em iminência. Essa intenção de experimentação em estado de suspensão e latência do tempo e do espaço encerra em si uma elaboração rica e potente, é um lugar de organização e fixação de conquistas e aprendizados, uma possibilidade estendida de apreensão e decisão da ação a ser realizada. Como exemplo, posso citar que o jogo de propostas e respostas cênicas presencialmente sempre acolhidas, agora virtualmente se mantém em estado prolongado e latente de quase e por fim, não acontecem. Observei que no exato momento de improvisar, os participantes se colocam prontos para a ação mas não chegam a realizá-la, mantendo-se novamente no quase, dirigem a ação de alguém que não vai agir e até mesmo ponderam sobre o que será pensado em algum momento da improvisação, mas esse momento não se concretiza, e o retorno dos participantes é sobre algo que para eles existiu concretamente.



XX

COLÓQUIO

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

Há realmente um ambiente novo formado pelos “quadrinhos” do meio virtual. Sua força atravessa de modo particular as práticas do fazer teatral e mesmo após tantos meses de trabalho ainda há incômodo e paralização nos encontros remotos. Muito ainda deve ser analisado sobre este novo fazer teatral, até mesmo sobre sua validade, mas por agora, para os nossos encontros, penso que o trabalho com imagens que estamos iniciando possa ser uma ferramenta possível, justamente por ela ser como diz Didi-Huberman “o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (2015, p. 126), por se construir no limiar e portanto, encontrar conexão profunda no reconhecimento do estado de suspensão que estamos vivendo. Logo, no mais, busco me renovar com a possibilidade, tal como disse Freire, de me fazer história com o grupo (2017, p. 52), e que juntos possamos construir novas possibilidades e encontrar novos caminhos.

As dúvidas sobre o quanto e o que de teatro estamos realizando e sobre o meu papel como facilitadora no caso deste trabalho ainda estão sendo analisadas e respondidas. Sei porém, que várias das questões que me assaltaram foram também alvo de reflexão de outros professores e pesquisadores no que se refere às suas pesquisas. Na conclusão de sua análise do processo de improvisação dramática, pensado para ser desenvolvido em plataforma virtual durante o período de isolamento social, Cziboly e Bethlenfalvy comentaram sobre os impactos deste momento para os professores de teatro e sua prática:

“Para nós, o lockdown foi um sério processo de aprendizagem, período em que tivemos que aprender a adaptar nossas rotinas a situações exigentes e desafiadoras e, para nós, a reconsiderar nossa função, atuação, eficácia e até mesmo nosso papel de educadores de teatro.”³ (2020).

Recordei então Paulo Freire, lembrando de minha natural inconclusão e da importância dos percursos (2017, p. 56). Afinal, entendo que talvez hoje minha maior contribuição ao grupo de mães e pais da Oficina de teatro Circulando possa ser na direção de consolidá-lo como um porto de renovação de possibilidades, um ponto de reconstituição da certeza de que há, sim, um futuro logo ali, e que o que estamos experienciando neste exato momento, é o impulso de uma vida e um teatro que estão por vir.

3 “For us, the lockdown was a serious learning process, a period when we had to learn to adapt our routines to demanding and challenging situations and, for us, to reconsider our function, operations, effectiveness and even our role as drama educators.”. Tradução pela autora.



xx

COLÓQUIO

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CZIBOLY, Adam; BETHLENFALVY, Adam. Response to COVID-19 Zooming in on online process drama. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**. Set. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13569783.2020.1816818>. Acesso em: 15 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 242 - 254, novembro, 2016.



XX

COLÓQUIO

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

BEDA, Gabriel. **O circo começa na preparação corporal.** PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Maria Enamar Ramos Neherer Bento; CAPES; gabrielnogs@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9609-9938>

RESUMO

Quando alguém decide se tornar artista de circo seu primeiro contato é com a preparação corporal. Não existe aula ou ensaio de circo que comece sem uma preparação e é a partir dela que a pessoa começa a modificar suas formas de perceber e interagir com o espaço à sua volta. A preparação corporal é o primeiro passo na construção da "redoma sensorial extraordinária" do artista circense.

Palavras-Chave: Circo; Preparação Corporal; Redoma Sensorial.

ABSTRACT

When a person decides to become a circus artist, his first contact is with body preparation. There is no circus class or rehearsal that does not start with a preparation and it is from this body preparation that the person begins to modify his ways of perceiving and interacting with the space around. Body preparation is the first step in the construction of "extraordinary sensory bubble" of the circus artist.

Keywords: Circus; Body Preparation; Sensory Bubble.



XX

COLÓQUIO

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

O CIRCO COMEÇA NA PREPARAÇÃO CORPORAL

Gabriel Beda

Devido à pandemia do COVID-19, assim como muitas pessoas, também precisei rever, reinventar e readequar minhas práticas e pesquisas. Num primeiro momento, ao me deparar com a impossibilidade de continuar investigações e experimentações dentro de sala de ensaio, de aula ou de um picadeiro, decidi voltar os olhos para as produções e histórias de outras pessoas.

Entrevistei pessoas ligadas ao circo e à ginástica, ao circo e ao teatro, ao circo e à dança. Escutei relatos de pessoas que se juntaram ao circo tardiamente e de pessoas que iniciaram sua vida no circo desde muito jovens, no seio de famílias circenses. As histórias e os percursos eram os mais variados, mas todos se cruzavam em um ponto muito específico: a preparação. O artista de circo necessita ser preparado para se tornar artista. E quando digo isso, não quero dizer apenas estética ou emocionalmente, nem tampouco me refiro apenas ao estudo envolvido nas práticas circenses. Estou falando especificamente de uma preparação física. Uma pessoa pode entender todo o passo a passo de uma cambalhota, pode ter estudado, visto e decupado detalhadamente toda a sequência de um número de tecido ou saber quantos giros e quantos segundos cada clave do malabarista fica no ar, mas isso não torna esta pessoa apta a fazer nenhuma dessas performances, pois todas essas práticas demandam uma série de qualidades corporais que precisam ser conquistadas e mantidas.

Logo, um artista de circo só consegue sê-lo enquanto se mantiver ensaiando e se preparando corporalmente para desempenhar suas performances. Esta pode parecer uma afirmação óbvia, mas como muitas outras obviedades, essa também se escondeu sob meu olhar, passando muitas vezes despercebida.

Foi em uma entrevista com o circense e bailarino Palu Felipe, atual preparador corporal da Multifoco Cia de Teatro, que me atentei para esta relação tão explícita entre circo e preparação corporal. Enquanto professor de circo, Palu é também (ou obrigatoriamente) um preparador corporal.

Enquanto transcrevia sua entrevista, o que exigia um grau maior de atenção ao discurso, mais do que o sentido global da frase, era necessário compreender cada palavra, percebi que havia deixado escapar uma afirmação que se encontrava diante dos meus olhos.



XX

COLÓQUIO

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

"Eu dou aula de circo, então a questão da preparação corporal ela estava na ministração de aulas. [...] Então, preparação corporal, no sentido físico, é nessa experiência de dar aula." (FELIPE, 2020, não paginado)

Essa afirmação me fez perceber que na minha construção como artista de teatro, até em uma companhia teatral, a preparação corporal é uma prática "externa" aos processos do fazer artístico. Ao se pensar teatro, não se pensa, obrigatoriamente, corpo. Ao se pensar circo, por sua vez, se pensa corpo, se pensa trabalho corporal.

Acredito ser importante discorrer sobre essa diferença aparentemente tão óbvia entre circo e teatro. Em muitas das crises teatrais, quando este já não se enxergava enquanto arte viva e pulsante e encontrava-se destituído da sua própria "teatralidade", era nas práticas ligados ao corpo e ao ritual que o teatro encontrava possibilidades de se reinventar e entrar novamente em contato com sua vida.

Analizando as práticas artísticas de Barba, Meyerhold, Lecoq, Grotowski, notamos que todos buscaram um novo teatro através do corpo, propondo a si e/ou a seus atores praticar acrobacia ou algum esporte, mesmo que em graus de intensidade diferentes. E aqui, aproximo a acrobacia do esporte pois, segundo a artista e pesquisadora Verônica Tamaoki, no circo "está implícito a teatralidade, sem ela o circo é esporte"¹ (TAMAOKI, 2020, não paginado).

Através desta fala me permito acreditar que, em algum momento de seus trajetos como pensadores e pesquisadores de teatro, o que os pesquisadores e encenadores que aqui citei investigavam era justamente o circo. O circo é o lugar onde as pessoas trabalham o corpo como atletas e a prática é quase um sacerdócio, no sentido de que necessita devoção, e é, por excelência, teatral.

Mesmo acreditando que a procura pelo esporte e a acrobacia era uma tentativa de aproximação com o circo, acho importante, enquanto pessoa de circo que sou, pautar algumas das principais diferenças entre o circo e o esporte, sobretudo, nos dias de hoje, a ginástica.

Nós circenses somos parecidos com ginastas em relação aos movimentos que executamos, mas possuímos diferenças cruciais, que não estão relacionadas à execução, tipo ou qualidade dos movimentos trabalhados. A diferença entre o circo e a ginástica não está no *como* se faz e sim no *porque* se faz.

1 Fala retirada da mesa "As acrobatas mentais e seus caminhos na pesquisa em circo no Brasil", que aconteceu no Seminário Internacional Circo em Rede.



xx

COLÓQUIO

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

Os ginastas treinam para competir, os artistas de circo ensaiam para emocionar e divertir o público. O trabalho dos primeiros tem como objetivo a superação de limites físicos dentro de ambientes controlados. O nosso trabalho busca a superação dos limites de conexão e atenção com o outro e em relação a nós. O objetivo do circense é ganhar o outro com sua performance, não ganhar do outro, como é o caso da ginástica. Se fizemos para *ganhar* do outro ao invés de fazermos para *ganhar o outro*, estamos apenas nos exibindo.

É importantíssimo estabelecer essa diferença ontológica, porque somente a partir dela é possível entender o motivo do circo ser uma prática tão importante para o desempenhado ator em cena. Caso o único objetivo fosse aprender a executar um movimento acrobático dentro de um contexto e ambiente específico, realmente o ator poderia praticar tanto o circo quanto a ginástica.

Considerando que o trabalho e ambiente de apresentação dos atores não é controlável tal qual o da ginástica, mesmo que o ator aprenda o movimento necessário, é possível que não consiga executá-lo fora das condições específicas na qual o movimento foi aprendido. No circo, esse risco é menor, uma vez que a prática circense busca aprender um movimento de forma que o mesmo possa ser usado nas mais diferentes situações propostas pela cena e pelos locais nos quais se encena.

Outra diferença, já mencionada, mas que julgo necessária uma maior explanação é o *porquê* de se aprender um movimento acrobático. Alex Machado, que também é circense, professor e pesquisador, defendeu inúmeras vezes em nossas conversas que um artista circense não treina um movimento, ele ensaia um movimento. Desde então mudei a forma como descrevo a minha prática. O treino se encerra nele mesmo, se você treina uma acrobacia, seja ela qual for, o movimento se encerra nele mesmo, você treina, aprende e ponto. Ao ensaiar uma acrobacia, você já o faz projetando a possibilidade de uso e aplicação futuras. Por exemplo: Você treina um *mortal* para aprender um *mortal*; você ensaia um *mortal* para usá-lo na cena.

E a cena não é uma definição geral. O artista deve sempre se perguntar: Que cena é essa? Quem é a sua personagem nessa cena? Como ela se movimenta? É possível executar essa acrobacia a partir do corpo dessa personagem? Se não for, quais são as adaptações precisam ser feitas no movimento para que ele se torne possível ou o que falta nesse momento que impede o artista de executar o movimento? Qual é a ambientação da cena? Existe um cenário? A movimentação vai ser feita fora, dentro, sob ou sobre o cenário? Qual dessas opções é a mais interessante para a cena? Qual dessas opções vai *ganhar* o público?

Esses são apenas alguns dos questionamentos que surgem quando se ensaia movimentos circenses. A produção incessante de questionamentos e considerações



XX

COLÓQUIO

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

de variáveis acerca da execução e recepção de cada movimentação gera no artista circense um estado de prontidão, atenção e presença que são muito particulares ao circo, mas que são aplicáveis e desejados também em outras artes.

A qualidade de presença, por exemplo, é um estado de se estar e se colocar em cena que é pesquisado, estudado e desejado por inúmeros pesquisadores e artistas de teatro. Segundo PAVIS (1947) ter presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘que’ que provoca imediatamente a identificação do espectador” Em uma entrevista com Ricardo Rocha, diretor da Multifoco Companhia de Teatro², o mesmo comenta que o contato com a prática circense torna a presença, que é um conceito muito abstrato, em algo visível³.

Para compreender melhor essa presença e teatralidade inerente ao circo, recorro ao sociólogo Luiz Guilherme Veiga de Almeida, no que tange seu conceito de redoma sensorial extraordinária e em como a preparação do circense torna sua redoma sensorial algo extraordinário independentemente de se estar ou não em cena.

Para Almeida uma redoma sensorial é composta de um aglutinamento de diversas sensações e percepções de si, do espaço, e de si em relação ao espaço. Ao andar na rua, por exemplo, uma pessoa está imersa em sua redoma sensorial, que compreende a percepção dos sons que são emitidos pelos carros e motos, pela visão que é constantemente atravessada por pessoas, animais, paisagens ou veículos em movimento, pelos cheiros que o espaço possui, pelas sensações corporais e pelos diversos outros estímulos que nos atravessam a todo momento.

O conceito de kinesfera (podendo ser chamada também de cinesfera, ou esfera pessoal) desenvolvido por Rudolf Laban (1879-1958), se assemelha à redoma sensorial no que tange a existência de uma esfera/redoma de ação que envolve o corpo de cada indivíduo. Entretanto, para Laban, é possível dividir o espaço em três esferas de ação: O espaço interno (ligado aos pensamentos, funções e sensações corporais), o espaço pessoal (ou kinesfera, que compreende o espaço de movimento corporal sem deslocamento) e o espaço global (todo o espaço no qual o corpo se insere: rua, sala, cidade, etc.). Já para Almeida, uma redoma sensorial abarca em si todos os três espaços labanianos.

As distinções feitas por Almeida a respeito das redomas sensoriais não dizem

2 Companhia de teatro fundada em 2010 na cidade do Rio de Janeiro por Viviane Pereira, Bárbara Abihian, Ana Luiza Mendes e Ricardo Rocha, até então alunos da Escola Martins Pena.

3 “Então acho que a preparação circense torna isso um pouco mais palpável. É só você ver o corpo de alguém que tá numa cadeia acrobática, né? Tanto sendo volante quanto sendo Portô. A pessoa tá presente ali o tempo todo, se ela não tiver alguma coisa vai dar errado. E pode dar errado muito feio. Então de alguma forma o circo ele torna essa presença tão abstrata, todo mundo fala assim “a presença do ator, a presença da atriz”, torna essa presença um pouco mais concreta, assim, visível.”



xx

COLÓQUIO

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

respeito ao raio de sua abrangência, mas à qualidade das sensações que as atravessam. Estes estímulos podem ser ordinários ou extraordinários, o que cria por sua vez redomas ordinárias ou extraordinárias.

Uma redoma sensorial extraordinária é criada quando algo extrapola os limites de ordinariedade cotidiana, podendo ser desde um acidente que acontece até uma performance artística. Em geral, a criação de uma redoma sensorial extraordinária acontece quando há uma maior coesão sensorial, ou seja, um engajamento de todos os sentidos em prol da percepção e/ou participação em algum evento e, para Almeida (2008), o risco é um catalisador para estes eventos de maior coesão sensorial. Quando se presencia ou se é exposto ou alguma situação de risco, tende-se a criar uma redoma extraordinária. Ou seja, quando o artista se expõe em cena, ele voluntariamente se coloca numa situação de “risco”, sendo que quanto maior o risco, mais coesão sensorial se produz.

Para entender melhor o conceito de redoma sensorial extraordinária, Almeida (2008) se matriculou na ENC (Escola Nacional de Circo⁴). Na escola, ele se viu dentro de uma enorme redoma sensorial extraordinária. As atividades que eram ensaiadas, os corpos e a maneira dos alunos se movimentarem, tudo a seus olhos possuía um caráter extraordinário. Segundo ele, este acontecimento só era possível porque “ao se submeter ao treino, o homem se transforma em performático mesmo que jamais venha a apresentar o seu trabalho em público. Ou seja, a origem da performance está nesse processo de auto-transformação produzido pela conquista de redomas sensoriais extraordinárias.” (ALMEIDA, 2008, p.109).

A partir desta afirmação, pode-se notar que se a redoma sensorial é algo pessoal, produzido por cada indivíduo, a redoma sensorial de um circense, por exemplo, é diferente da redoma sensorial de um ator. Cada um lida com a percepção de espaço e de corpo de uma forma. Suas rotinas são diferentes. Seus ensaios, as situações às quais se expõem diariamente, ou com maior frequência são diferentes. Logo, cada um tem, para si, um diferente tipo de ordinariedade e isso interfere diretamente na forma como os seus corpos se colocam no espaço.

Cada corpo possui sua memória muscular. Nela existe uma latência de possibilidades de movimento. Antonin Artaud (1896-1925) pensa no ator como um atleta das emoções, ele ensaia como lidar com subjetividades, como movê-las, como estimulá-las. Um circense, por sua vez, é um atleta do corpo e do espaço. Ele ensaia como lidar com seu corpo em diferentes situações, em diferentes lugares, de diferentes formas e investiga também diferentes maneiras de criar relações através do corpo.

4 Situada na Praça da Bandeira, na cidade do Rio de Janeiro.



xx

COLÓQUIO

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

Partindo desse pressuposto, tendo a direcionar esta pesquisa numa tentativa de entender como as preparações corporais utilizadas no circo, nos seus diferentes espectros, pode desenvolver redomas sensoriais extraordinárias e como o uso dessas mesmas preparações para artistas de outros campos das artes cênicas pode desenvolver, se não as mesmas, pelo menos redomas sensoriais extraordinárias com nível de coesão semelhante. Tentando, a partir desse recorte entender o aumento do estado de presença desses artistas em cena, mais especificamente dos atores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

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

AS ACROBATAS mentais e seus caminhos na pesquisa em circo no Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xKahbJFOibY>>. Acessado em 15/10/2020.



XX

COLÓQUIO

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

MACHADO, Alex. Dicotomias no campo circense e propostas para o sistema aprendizagem/criação/performance a partir do Sistema Laban/Bartenieff. PPGAC-UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Nara Keiserman; alextrapezista@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-2270-5648>.

RESUMO

Este trabalho apresenta como algumas perspectivas dicotômicas como treino *versus* ensaio e técnica *versus* arte vêm interferindo e cindindo os processos de aprendizagem, criação e performance no campo circense, resultando em dificuldades recorrentes observáveis em artistas estudantes ou profissionais. A partir do acompanhamento de alunos e alunas da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha e na direção do espetáculo *(Re)Doma*, buscou-se o uso de recursos didático-criativos que diluíssem esses antagonismos. Com seus princípios duais complementares e uma metodologia teórico-prática e analítico-sensível o Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento mostrou-se adequado e aplicável em qualquer momento do sistema integrado aprendizagem/criação/performance e vem contribuindo para diminuir as dificuldades aqui apontadas. O texto também aborda como a situação atual de pandemia mundial vem interferindo nas atividades planejadas para a pesquisa.

Palavras-chave: pedagogia circense; processo de criação; performance circense; Sistema Laban/Bartenieff

ABSTRACT

This paper introduces how some dichotomous perspectives such as training *versus* rehearsal and technique *versus* art have been meddling and splitting the processes of apprenticeship, creation, and performance in the field of circus, resulting in recurrent difficulties observable in students and professional artists. Based on the monitoring of students from the National Circus School Luiz Olimecha and on the direction of show *(Re)Doma*, one seeks to use didactic-creative resources to dilute such antagonisms. With its complementary dual principles and theoretical-practical and analytical-sensitive methodology, the Laban/Bartenieff System of Movement Analysis has shown its adequacy and applicability at any moment of the integrated apprenticeship/creation/performance system and thus reduces the difficulties discussed in this paper. This text also approaches how the current global pandemic situation has been interfering with the activities planned for the research.

Keywords: circus pedagogy; creational process; circus performance; Laban/Bartenieff System



XX

COLÓQUIO

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

DICOTOMIAS NO CAMPO CIRCENSE E PROPOSTAS PARA O SISTEMA APRENDIZAGEM/CRIAÇÃO/PERFORMANCE A PARTIR DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF

Alex Machado

Ao longo da minha carreira como artista, diretor e professor circense pude observar algumas dificuldades enfrentadas tanto por estudantes em formação quanto por artistas profissionais em levar à cena seus alguns de seus projetos de criação. Essas dificuldades pareciam ocorrer de modo semelhante nos mais diferentes tipos de números, espetáculos, poéticas ou estilos de encenação e performance.

Desde 2012, quando passei a lecionar acrobacias aéreas, dirigir e orientar números e espetáculos na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, venho levantando essas questões e estudando as possíveis razões para que ocorram. A ENCLO possui programas para formação profissionalizante, intercâmbio com outras escolas e países além de residências artísticas para profissionais. Seus e suas discentes vêm de diferentes locais do Brasil e do mundo assim como de diferentes segmentos sócio-econômico-culturais, representando um microcosmo significativo da pluralidade de perfis de circenses no país.

Alguns dados levantados nesse período puderam agora ser devidamente analisados, onde identifiquei algumas situações que aparecem de modo recorrente e relevante: uma dissonância entre as poéticas planejadas e os processos de criação vivenciados, assim como os recursos de performance utilizados; dificuldade de sustentar elementos narrativos - sejam números de comunicação mais direta com a plateia pelo desempenho de personas ou de *selves*, sejam em performances com enredos, personagens e/ou situações mais delimitados ou ainda outros modelos de construção como os trazidos por Lavers, Leroux & Burt (2020); Kann (2016), e Hamon-Siréjols (2009); poucas metodologias eficazes que auxiliem o desempenho do repertório selecionado voltado para os diferentes projetos cênicos (sejam recursos de criação e performance direcionados e/ou devidamente adaptados para o fazer circense ou modos de treinamentos regulares



xx

COLÓQUIO

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

orientados para as especificidades das encenações almeçadas¹); falta de adequação entre as qualidades funcionais e/ou expressivas presentes no repertório circense selecionado e as composições corporais e/ou coreográficas ao longo do número; e dificuldade em abordar e/ou justificar os aparelhos circenses e equipamentos² usados em cena de acordo com as situações propostas.

O que parece estar interferindo nesses processos são algumas perspectivas dicotômicas que se mostram fortes no campo circense como técnica *versus* arte e treino *versus* ensaio. Entender, por exemplo, que as aulas de modalidades circenses são momentos destinados para o treinamento físico e que práticas criacionais devam ocorrer em momentos (às vezes, também, em ambientes e por profissionais distintos) parece fomentar um entendimento antagônico entre procedimentos de aprendizagem/aperfeiçoamento e procedimentos de criação e performance, o que poderia estar afetando esses processos desde a idealização até sua realização em cena.

É possível pensar que estes sejam problemas previsíveis e mesmo inerentes aos circenses em processos de formação ou profissionais menos experientes, mas trabalhos como os de Kann (2018), Lievens (2016, 2015), Hamon-Siréjols (2009) apontam para questões semelhantes no âmbito profissional, indicando se tratar de uma situação presente no campo circense de modo abrangente.

Essas questões me fizeram pensar na relação intrínseca entre os processos de aprendizagem, criação e performance. Não se trata de etapas distintas e estanques, mas sim de um sistema retroalimentador no qual ensaiar um truque³ ou treinar recursos para a expressividade cênica são conteúdos inerentes e indissociáveis da arte circense. Entender aprendizagem/criação/performance como um sistema imbricado é importante para perceber como as questões que surgem num desses momentos não se encerram nele, mas repercutem nos demais.

A partir desse entendimento passei a elaborar recursos que pudessem ser aplicados em qualquer dessas instâncias do sistema aprendizagem/criação/performance, buscando princípios e métodos de análise, ensino, criação e performance que proporcionassem

1 Existem diversos/as artistas, diretores/as e professores/as de circo que desenvolvem procedimentos de criação e performance para seus trabalhos, como os levantados e discutidos por Lavers, Leroux & Burt (2020), ou as análises/relatos trazidos por Piedade (2018), Stoppel (2017) e Mucci (2013). No entanto, esses procedimentos ainda não foram totalmente sistematizados e amplamente divulgados, dificultando o acesso e a prática desses recursos. Esse quadro geral acaba por promover a reprodução dos efeitos, movimentos e impressões que essas obras trazem sem que se passe por seus processos específicos.

2 Aparelhos são, mais especificamente, objetos com ou nos quais artistas se apresentam (como claves de malabares, cama-elástica ou uma banquilha de parada de mãos). Equipamentos podem ser, dentre outros materiais e finalidades, elementos como cordas e mosquetões usados na fixação de aparelhos de acrobacias aéreas.

3 Truque é o nome pelo qual circenses identificam movimentos e elementos típicos do repertório da sua arte. Um salto mortal, jogar três aros com uma mão ou realizar uma figura em um trapézio são exemplos de truques.



XX

COLÓQUIO

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

possíveis abordagens e resoluções para tais dificuldades e dicotomias. Assim, cheguei ao Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento.

O Sistema Laban/Bartenieff⁴ é um método de análise, investigação e práticas sobre o corpo e o movimento. Desenvolvido por Rudolf Laban (1879-1958) em colaboração com diversos artistas-pesquisadores⁵ como Mary Wigman (1886-1973), Kurt Joss⁶ (1901-1979) e, principalmente, Irmgard Bartenieff (1900-1981) vem, até hoje, recebendo contribuições e aportes de seus discípulos diretos e estudiosos do campo. Propõe uma abordagem teórico-prática e sensório-analítica integrada que possibilita a/o agente encorpar⁷ seus princípios e técnicas a partir dos estudos-experiências vivenciados e observados.

Os princípios do SLB são apresentados em Grandes Temas binominais: Interno/Externo, Estabilidade/Mobilidades, Ação/Recuperação e Funcionalidade/Expressividade. Para fins didáticos, o Sistema é dividido em quatro Categorias: Corpo (o que se move), Esforço (como se move), Espaço (onde se move) e Forma (com quem ou com o quê se move). As Categorias permitem a análise e/ou práticas focadas nesses aspectos específicos, seja de modo isolado (investigando o movimento a partir de uma delas), seja observando como seus conceitos se relacionam e são acionados (consciente ou inconscientemente) por quem age (FERNANDES, 2006).

As dualidades presentes no SLB não são antagônicas, mas se complementam e dão suporte uma a outra (como nos Grandes Temas) ou são referenciais numa miríade de possibilidades entre eles (como nos Fatores do Movimento: peso forte/leve, tempo desacelerado/acelerado, espaço direto/indireto, fluxo contido/livre). Do mesmo modo, elementos de uma Categoria estão presentes em outras (o princípio da Intenção Espacial, um dos Fundamentos Bartenieff – Categoria Corpo – se manifesta também nas relações Corpo-Espaço e dá suporte à execução dos Esforços para melhor agir e/ou se comunicar). Esse aspecto imbricado e indissociável (representado imagetivamente pela banda de Moebius⁸) se mostrou apropriado para abordar as dicotomias e dificuldades vivenciadas

4 A partir deste trecho, será utilizada a sigla SLB.

5 Mota (2012) aponta que Laban se autodefinia como artista/pesquisador e chamava assim seus colaboradores. Esse perfil indissociável é importante enquanto premissa metodológica nesta pesquisa.

6 A Análise Laban de Movimento é a matriz das pesquisas iniciadas por Laban e seus primeiros discípulos e vem recebendo contribuições e abordagens específicas em alguns centros de estudo. As importantes contribuições de Irmgard Bartenieff que fundamentaram muitos dos conceitos da Categoria Corpo são investigadas no Laban/Bartenieff Institute of Movement Analysis (LIMS®), enquanto o Trinity Laban Conservatoire of Music and Dances se detém mais nos Estudos Coreológicos.

7 Termo empregado por Regina Miranda em suas aulas. Para Bonfatti, Miranda apresenta a experiência do corpo como “um processo de (re)leitura, atualização, encarnação, geração e fisicalização de conceitos e produção de sentidos” (2011, p. 54).

8 Para melhor visualização acessar <https://mauricionovais.com/wp-content/uploads/2018/05/me2.jpg>.



xx

COLÓQUIO

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

por esses/as alunes-artistas, e um recurso que pode auxiliar no fortalecimento do sistema aprendizagem/criação/performance, pois os mesmos conceitos e técnicas podem ser utilizados em todos esses momentos, diluindo as perspectivas que antagonizam criação e treinamento ou procedimentos técnicos e artísticos.

Se o movimento é entendido a partir dos mesmos elementos constituintes, mensuráveis e ajustáveis seja para tornar uma ação mais funcional e/ou mais expressiva, esse mesmo referencial pode servir como parâmetro de análise, execução e composição tanto nos momentos de aprendizagem/aperfeiçoamento quanto nos de criação e performance cênica.

O uso do SLB permite perceber a expressividade inerente e imanente ao repertório circense sem que se recorra a superposição de recursos cênicos, propostas que não contemplem as especificidades do fazer circense ou elementos de outras linguagens. Ao experienciar nos momentos de aprendizagem, por exemplo, como os Fatores do Movimento, suas combinações e qualidades dinâmicas se organizam e se manifestam no repertório selecionado, o/a alune-artista pode traçar projetos criativos que melhor se adéquem a ele; também, partindo da análise sobre as características expressivas da narrativa ou atmosfera cênica pretendidos, pode selecionar, compor e propor movimentos com qualidades similares; ou ainda se deter nos componentes constituintes do repertório, nos modos como engaja o Corpo no movimento, nas maneiras que se relaciona com o Espaço ou nas Formas que executa e traça.

Durante a pesquisa o trabalho tem se orientado em três frentes: a discussão das dicotomias no campo circense, suas possíveis causas e impactos na formação e produção profissional; propostas de abordagem e recursos que possam contribuir na integração do sistema aprendizagem/criação/performance; a descrição e análise de processos vivenciados por alunes da ENCLO e no espetáculo solo *a(Re)Doma* que dirijo está em fase de ensaios.

Diante do atual cenário pandêmico parte das atividades e planejamentos feitos tiveram que ser redefinidos. Algumas ações foram canceladas e outras adaptadas, o que vem alterando os modos de produção, análise e, principalmente, de escrita. Um exemplo de atividade adaptada foi a condução de *(Re)Doma*. O cronograma já contava com algumas ações remotas, visto que resido no Rio de Janeiro e a outra artista em Campinas. Mas o que seria uma ação pontual tornou-se um procedimento efetivo. Assumimos o trabalho online em três formatos: ensaios por vídeo-chamadas; análise junto com a artista de exercícios e cenas gravados por ela; e reuniões onde são debatidas questões sobre as cenas ou sobre o projeto como um todo.

As alterações e novas estratégias estão, certamente, impactando os processos previstos



XX

COLÓQUIO

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

para a pesquisa assim como está e irá impactar os resultados. De todo modo, o trabalho segue, inclusive, averiguando como esses novos suportes podem (ou não) contribuir nas pesquisas e na produção circenses. O circo tem como uma de suas características fundantes a constante adaptação de seus modos de produção do trabalho e de estéticas diante das diferentes circunstâncias, localidades, públicos e momentos históricos agregando e misturando referências, culturas e tecnologias. Essa pesquisa tornou-se mais uma forma de manifestação dessa arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFATTI, Adriana Ferreira. **Investigação do jogo cênico no corpo do ator em formação através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento.** Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. Formas teatrais no circo de hoje In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KANN, Sebastian. **Taking back the technical - contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis.** Thesis (MA). Theatre Studies. Utrecht University, 2016.

KANN, Sebastian. **Third open letter to the circus:** who gets to build the future? 2018. Disponível em <https://thetheatretimes.com/open-letters-circus-3-gets-build-future/>. Acesso em 09/03/2020.

LAVERS, Katie; LEROUX, Loius Patrick; BURTT, Jon. **Contemporary circus.** London and New York: Routledge, 2020.

LIEVENS, Bauke. **First open letter to the circus:** the need to redefine. 2015. Disponível em <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>. Acesso em 09/03/2020.

LIEVENS, Bauke. **Second open letter to the circus:** the myth called circus. 2016. Disponível em <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth>. Acesso em 09/03/2020.



xx

COLÓQUIO

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

MOTA, Júlio. Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos. **Revista Repertório**. Salvador: nº 18, p.58-70, 2012.

MUCCI, Isabela. **Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – São Paulo, 2013.

PIEIDADE, Julia Henning Campos. **Poéticas Circenses Contemporâneas: intermedialidades e o coletivo instrumento de ver**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

STOPPEL, Érika. **O Artista, O Trapézio e o Processo de Criação: reflexões de uma trapezista**. Dissertação (Mestrado). UNICAMP. Campinas, 2017.

SITES

BANDA de Moebius. Disponível em <https://mauricionovais.com/wp-content/uploads/2018/05/me2.jpg>. Acesso em 09/10/2020.



XX

COLÓQUIO

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

MELE, Claudia. Diferenças entre subconsciente e superconsciente nos estudos de Stanislávski. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Nara Keiserman; meleclaudia@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5171-5837>

RESUMO

Konstantin Stanislávski menciona em suas obras e rascunhos conceitos como subconsciente e superconsciente ao refletir sobre o processo criativo do ator. Este texto aborda as diferenças entre estes conceitos, importantes para a compreensão das propostas pedagógicas do diretor russo, que muitas vezes foram mal interpretados por questões relativas às suas traduções e à censura stanilista.

Palavras-chave: Superconsciente; Subconsciente; Atuação; Yoga.

ABSTRACT

Konstantin Stanislavski mentions in his works and drafts concepts as subconscious and superconscious when reflecting on the creative process of the actor. This text addresses the differences between these concepts, which are important for understanding the Russian director's pedagogical proposals, which have often been misinterpreted due to issues related to his translations and to the Stanilist censorship.

Keywords: Superconscious; Subconscious; Acting; Yoga.



XX

COLÓQUIO

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

DIFERENÇAS ENTRE SUBCONSCIENTE E SUPERCONSCIENTE NOS ESTUDOS DE STANISLÁVSKI

Claudia Mele

Os conceitos de consciente, inconsciente, subconsciente e superconsciente (ou supraconsciente) eram muito usados por Stanislávski em seus discursos e descrição de exercícios sobre o processo de criação artística. O diretor russo entendia o termo superconsciência como sinônimo de fonte de intuição artística e de criatividade. Ele afirmava que é algo que eleva ao máximo o coração humano e que:

Só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se naturalmente, normalmente pelas leis da sua própria natureza, o superconsciente sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o superconsciente esconde-se nas entranhas da alma protegendo-se da grosseira anarquia muscular (STANISLÁVSKI *apud* MAHFUZ, 2015, p.162).

Por um longo período, os comentadores de Stanislávski buscaram tornar os termos superconsciente e subconsciente como sinônimos, por não conseguirem compreender as diferenças entre os dois. Mahfuz (2015) afirma que o diretor russo utilizava os dois termos de formas bem distintas e que a origem do conceito superconsciência ou supraconsciência não vem da Psicologia, mas dos estudos que ele mantinha a respeito do Yoga. Nas partes dos textos de Stanislávski, selecionadas por Mahfuz, o termo superconsciência fica mais claro, relacionado com o processo criativo, intuição e conhecimento transcendental, mas sobre o subconsciente as definições de Stanislávski ficam vagas. O professor e diretor artístico russo Serguei Tcherkáski observa que Stanislávski não define exatamente, em lugar nenhum, o que são o subconsciente e o superconsciente. Segundo ele, talvez não o faça porque cada artista é capaz de sentir, pelo menos uma vez na vida, "a poderosa força da inspiração que vem quando o superconsciente se ativa. Aos que jamais o sentiram, tanto faz explicar ou não" (TCHERKÁSKI, 2019, p.98). Diversos pesquisadores buscaram entender as diferenças dos dois termos nos estudos de Stanislávski. Para Pável Simonov, se o subconsciente governa as reações puramente individuais do organismo, os hábitos automatizados, espectros de emoções e sua expressão, então o "superconsciente lida com as áreas da realidade que têm valor pragmático, dúvida, incerto" (SÍMONOV *apud* TCHERKÁSKI, 2019, p.98). Acredito que a dificuldade de diferenciação venha da não compreensão dos diversos níveis de consciência que podemos acessar. Tudo que não é consciente



XX

COLÓQUIO

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

foi, durante muitos anos, no pensamento ocidental, tratado como uma mesma coisa: o inconsciente¹.

Outro fato que colabora para a dificuldade de compreensão dessas diferenças e até mesmo de entendimento da essência do trabalho de Stanislávski é que seus livros sofreram inúmeros cortes. A partir de 1920 quase todas as referências à filosofia do Yoga e sua prática desapareceram dos manuscritos e obras publicadas por Stanislávski. “Para os stanilistas, não havia hipótese de o denominado ‘clássico da arte teatral do realismo socialista’ recorrer às doutrinas místicas de eremitas hindus. Assim começou a omissão de fonte importantíssima do Sistema” (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p.114). Foram subtraídos dos seus escritos os termos supraconsciência, prana, irradiação, inradiação dentre outros que o diretor russo havia descoberto nos livros sobre Yoga. O conceito de superconsciência, inclusive, foi motivo de constrangimento para os soviéticos que, na publicação das obras completas em 1957, afirmaram que o diretor russo empregou o termo de forma acrítica, a partir da filosofia idealista e da psicologia “burguesa”, temas censurados na URSS. Desta forma, toda a reflexão de Stanislávski sobre o inconsciente foi fragmentada, tirada de seu contexto. Somente agora, na segunda década do século XXI, começam a surgir reflexões mais consistentes a este respeito. O livro *Stanislávski e o Yoga* (2019) de Tcherkáski é um exemplo, mas ao lê-lo observo que não há da parte do autor uma compreensão mais aprofundada da filosofia do Yoga e do entendimento dos diferentes níveis de consciência, que o faça ir mais fundo nesta questão.

Sobre os cortes sofridos na obra de Stanislávski, é importante mencionar que, durante o processo de mudança política na Rússia, o próprio diretor começou a se autocensurar. A palavra intuição, por exemplo, foi suprimida da primeira edição do livro *O trabalho sobre si mesmo*, do diretor russo, por medo da censura. Mas, é importante observar, que algumas menções ao Yoga se mantiveram nos seus escritos. No livro “Criação de um Papel” (2007), o diretor afirma que os yogues “se encaminham para o inconsciente através de meios preparatórios conscientes, do físico para o espiritual, do real para o irreal, do natural para o abstrato” (STANISLAVSKI apud MAHFUZ, 2015, p. 165). Segundo Elena Vássina e Aimar Labaki (2015), Stanislávski relata ideias de Yoga no livro *O trabalho do ator sobre o papel: os materiais para o livro*. No subcapítulo intitulado “A supraconsciência”, o diretor russo afirma que onde a natureza livra-se da tutela da razão, do poder das convenções, dos preconceitos e da violência, ela se

1 O Yoga entrou na consciência dos pesquisadores russos em conjunto com outras visões filosóficas e religiosas e a Psicologia era um campo em ascensão neste período. Para Tcherkáski, a fusão das explicações orientais e ocidentais para o fenômeno do inconsciente se tornaram extremamente frutíferas. A compreensão dos termos *consciente/inconsciente* e *subconsciente*, no pensamento de Stanislávski, sofreu também influência de escritos de Psicologia como das teorias do filósofo e psicofisiologista Théodule-Armand Ribot. Fazem parte da biblioteca de Stanislávski diversos livros deste autor. O termo Memória Afetiva foi retirado do título de um dos livros de Ribot (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p.110).



XX

COLÓQUIO

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

entrega à sua própria iniciativa (à intuição) supraconsciente.

Mas de qual bibliografia Stanislávski se utiliza para chegar a estes termos? Alguns pesquisadores² chegaram a afirmar que “o termo superconsciência é absolutamente original e que, não existe em nenhum sistema de psicologia conhecido até hoje” (SULLIVAN *apud* TCHERKÁSSKI, 2019, p.97), e que havia sido criado pelo próprio diretor russo. Porém, já é bastante conhecida a relação de Stanislávski com o Yoga. O diretor teria tomado contato com este termo pela primeira vez em livros sobre Yoga em 1911. O professor de seu filho, Nicolai Demídov, ouvindo-o falar sobre suas inquietações a respeito do trabalho prático que estava realizando com seus atores, indicou-lhe dois livros: *Hatha Yoga* e *Raja Yoga* de Ramacharaca³.

Estes livros ajudaram Stanislávski a contextualizar muitas das percepções que já vinham surgindo a partir de suas experiências na sala de ensaio e o auxiliaram na compreensão dos conceitos ligados ao inconsciente. Os estudos de Ramacharaca/Atinkson sobre o Yoga forneceram a Stanislávski mais que conceitos e exercícios de base, e também lhe deram um “modelo estrutural para aquilo que sonhava tão ardentemente: ajudar os atores a dominar o sentir-a-si-mesmo criador” (CARNICKE *apud* TCHERKÁSSKI, 2019, p.68). Ramacharaca/Atinkson usava os dois termos subconsciente e supraconsciente de formas distintas, e o trecho a seguir pode clarear as diferenças entre ambos:

Podemos dizer que a mente inclui não só a parte visível, ou consciente, e o que chamamos de subconsciente, localizado abaixo da linha vermelha, mas também a mente supraconsciente, que está do outro lado – todas aquelas regiões de alma superior e vida espiritual, das quais estamos vagamente conscientes apenas em certos momentos, mas que existem sempre e nos ligam com verdades eternas, de um lado, tão certamente como a mente subconsciente nos liga, por outro lado, com o corpo (RAMACHARAKA *apud* MAHFUZ, 2015, p.166)⁴.

2 Ned Manderino e John Sullivan (TCHERKÁSSKI, 2019).

3 Ramacharaca, um dos pseudônimos do autor estadunidense William Walker Atkinson, escreveu uma série de livros sobre Yoga publicados no início do século XX nos Estados Unidos e, posteriormente, traduzidos para muitos idiomas. Dois dos seus livros, *Hatha Yoga*, ou *Filosofia iogue do bem-estar físico* e *Raja Yoga: desenvolvimento mental pela força do pensamento*, traduzidos para o russo, fizeram parte da biblioteca pessoal de Stanislávski e compõem uma fonte comprovada de seus estudos em Yoga a partir de 1911 (MAHFUZ, 2015). Desta forma, suas fontes sobre o Yoga não vêm diretamente de escritos do Oriente como os *Upanishads* e *Vedas*, nem de algum pensador hindu. Mas sim, de textos que já trazem uma visão ocidentalizada do Yoga. Atkinson, ao criar os livros de Ramacharaca, misturou livremente as ideias do Yoga com outras teorias, mais próximas a seu lugar e tempo (TCHERKÁSSKI, 2019).

4 Estas denominações de subconsciente e superconsciente foram definidas desta forma por Ramacharaca. Estas palavras têm outras definições dependendo da fonte.



XX

COLÓQUIO

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

No seu texto *Catorze lições de filosofia Yogue e ocultismo oriental* (1910)⁵, Ramacharaca/Atinkson faz claramente a distinção entre a “mente instintiva”, subconsciente, e a “mente espiritual”, supraconsciente, e critica os pesquisadores ocidentais que dividem a mente em consciente, objetiva, e subconsciente, subjetiva, colocando a mente consciente à parte e juntando todo o restante no que chamam de mente subconsciente ou subjetiva, “sem atenderem ao fato de que, por essa forma, enlaçam e misturam as qualidades mais elevadas com as mais inferiores da mente” (RAMACHARACA, 1910, p.11). O yogue britânico afirma que é doloroso observar, na perspectiva dos ocidentais,

aquilo que é o lugar da inspiração e dos resplendores do gênio; aquilo que está em contato com o espírito puro (a mente espiritual); aquilo que apenas está começando agora a despertar nos homens de progresso e desenvolvimento misturado, confundido e posto na mesma categoria do princípio mental inferior (a mente instintiva) (p.11).

A partir do que Ramacharaca/Atinkson expõe, posso articular as noções de subconsciente e superconsciente com o modelo de sistema de chakras e corpos sutis, estudado no Yoga, entendendo que o subconsciente está relacionado com os corpos mais densos, etérico e emocional, que têm funções ligadas ao sistema nervoso autônomo e sistema límbico, correspondendo aos movimentos automáticos, não pensados, ao instinto e à emoção, “localizados abaixo”, enquanto que o superconsciente ou supraconsciente estaria relacionado ao plano espiritual, aos corpos mais sutis, à intuição e à criatividade.

Todo esse sistema, que vai das energias mais densas às mais sutis, e vice-versa, passando por diversas frequências vibratórias, ou níveis de consciência, pode acontecer de forma fluida e harmônica, com os diferentes corpos vibrando em frequências que se afinam, ou pode acontecer sem fluidez, fazendo com que nossa consciência não capte os diferentes níveis por onde ela passa. Para Stanislávski, é preciso que o ator consiga acessar estes diferentes estados de consciência tendo a capacidade de percebê-los. Ou seja, praticar treinamentos que possibilitem a consciência destes diferentes níveis. Stanislávski entende que através da respiração, por exemplo, conciliando com o ritmo de uma música, seja possível harmonizar pensamento e sentimento e “introduzi-los naquilo que chamamos de inspiração verdadeira, ou seja, deve despertar sua intuição ou inconsciente” (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 119). A partir de estudos da Yoga, podemos compreender que ao harmonizarmos sensações e emoções (instinto - subconsciente) com o pensamento, é possível acessar a inspiração (intuição - supraconsciência). Acredito que através do entendimento da anatomia sutil, proposta pela Yoga, é possível relacionar e compreender noções, estados corporais, que muitas vezes são nebulosos para nós, como as próprias noções de instinto e intuição, tão



xx

COLÓQUIO

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

importantes no ofício do ator, assim como na vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

MAHFUZ, Vicente. "Stanislavski e o superconsciente criativo: consciência expandida do yoga para o ator". **Revista Moringa** V.6 N.2. João Pessoa, 2015.

RAMACHÁRACA. **Catorze lições de filosofia Yogue e ocultismo oriental**. Ed. Pensamento, 1910 (1ª. Edição).

STANISLÁVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o Yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

VÁSSINA, Elena, LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.



XX

COLÓQUIO

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

CROCHEMORE, Mariana. **Alteridade e Circulação Afetiva como Ritual de Cuidado de Si no acontecimento teatral.** PPGAC UNIRIO. PFE; Mestrado Acadêmico; CAPES; Elza de Andrade; marianacroch@gmail.com <https://orcid.org/0000000203773768>

RESUMO

Nesse momento, passados sete meses de isolamento social, em função da quarentena imposta pela pandemia do coronavírus, a importância fundamental do outro em nossas vidas tem sido especialmente destacada. Minha pesquisa de mestrado parte de um levantamento bibliográfico e tem como objeto de estudo os processos laboratoriais grupais do ator-performer, com enfoque na dimensão afetivo-relacional que se estabelece no encontro com o outro. Assim, o segundo capítulo da dissertação dedica-se a pensar essa noção da alteridade.

Meu interesse é pensar como a relação com o outro, a forma como afetamos e como somos afetados opera transformações em cada um e em todos, de forma que individualmente não seria possível, pois é na conexão com o outro e nas trocas afetivas que o sujeito estabelece, que ele se conhece e se desenvolve em fluxo constante.

O presente trabalho consiste na apresentação de algumas considerações acerca da noção de afeto, concebida por Espinoza e refletida por Deleuze, para isso me sirvo das contribuições teóricas do educador Henrique Lafelice, entre outros também citados.

Palavras-chave: Afeto; Encontro; Potência; Alegria

ABSTRACT

At that moment, after seven months of social isolation, due to the quarantine imposed by the coronavirus pandemic, the fundamental importance of the other in our lives has been especially highlighted. My master's research is based on a bibliographic survey and its object of study is the group laboratory processes of the actor-performer, focusing on the affective-relational dimension that is established in the encounter with the other. Thus, the second chapter of the dissertation is dedicated to thinking about this notion of otherness.

My interest consists in thinking how the relationship with the other, the way we affect and how we are affected, transforms transformations in each and everyone, in a way that individually would not be possible, because it is in the connection with the other and in the emotional exchanges that the subject establishes that he knows himself and develops in a constant flow.

The present work consists of the presentation of some considerations about the notion of affection, conceived by Espinoza and reflected by Deleuze, present in the study of the educator Henrique Lafelice, among others.

Keywords: Affection; Meeting; Power; Joy



XX

COLÓQUIO

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

ALTERIDADE E CIRCULAÇÃO AFETIVA COMO RITUAL DE CUIDADO DE SI NO ACONTECIMENTO TEATRAL

Mariana Crochemore

Se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. (DELEUZE, 1981/2002, p. 129)

Nesse momento, passados sete meses de isolamento social, em função da quarentena imposta pela pandemia do coronavírus, a importância fundamental do outro em nossas vidas tem sido especialmente destacada. Na minha pesquisa de mestrado, investigo concepções e metodologias de treinamento do ator-performer, buscando enfatizar a dimensão relacional afetiva que vai se estabelecendo ao longo dos processos grupais laboratoriais. Assim, o segundo capítulo da dissertação dedica-se a pensar essa noção, da alteridade.

Meu interesse é pensar como a relação com o outro, a forma como afetamos e como somos afetados opera transformações em cada um e em todos, de forma que individualmente não seria possível, pois é na conexão com o outro e nas trocas afetivas que o sujeito estabelece, que ele se conhece e se desenvolve em fluxo constante.

Trago aqui algumas considerações acerca da noção de afeto, as quais considero extremamente relevantes para o debate atual que, diante da condição de isolamento social planetário instaurado pela pandemia, se questiona: afinal, é possível fazer teatro sem estar presente ao vivo em contato com o outro?

somente por meio de suas afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso e o inevitável, de modo a aumentar a sua potência de agir (LAFELICE, 2015, p. 27 - 33).



XX

COLÓQUIO

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

De acordo com Pais (2014, p. 22), pesquisadora portuguesa da Universidade de Lisboa, a maioria dos estudos da cena até recentemente, recorre à análise semiótica, isto é, preocupa-se com os processos de produção de recepção do espetáculo e não com a experiência sensível. Ou seja, o público tem sido alvo de interesse acadêmico na qualidade daquele que percebe os efeitos teatrais, submetido pelo sistema de representação.

Na virada do século, nos Estudos de Teatro e de Performance começam a surgir abordagens sobre a dimensão “experienciada” do acontecimento teatral, preconizando um novo interesse epistemológico na análise deste tópico (Pais, 2014, p. 22). Conforme aponta a autora, o espaço do teatro vai estabelecendo-se como um espaço “corporal”, ou seja, habitado por corpos, tanto no palco quanto na plateia, elegendo assim, a experiência perceptiva como objeto de reflexão. Nesse contexto,

a teoria dos afetos vem se afirmando como campo de estudos na última década, abrindo um espaço de reflexão sobre os aspectos da experiência minorizados pela academia: os sentidos, as emoções e todas as formas sensíveis da experiência mediada pelo corpo (PAIS, 2014, p. 22).

Durante longa data, a tradição filosófica colocou as sensações, as paixões e os afetos, por estarem no campo da corporeidade e apresentarem um caráter imprevisível de mudanças de estado e de fluxos, como empecilhos, como erro, desvio e enganos, por isso foram reconhecidos como forças caóticas que deveriam ser reprimidas, para que assim, a razão pudesse, em seu livre curso, exercer seu domínio na alma, assinala Lafelice (2015, p.33).

Os filósofos concebem as emoções que se combatem entre si, em nós, como vícios em que os homens caem por erro próprio, é por isso que se habituaram a ridicularizá-los, deplorá-los, reprová-los ou quando querem parecer mais morais, detestá-los. Concebem os homens, efetivamente, não tais como são, mas como eles próprios gostariam que fossem. Daí por consequência, que em vez de uma ética, hajam escrito uma sátira. (ESPINOZA, 1973, p. 313, *apud* LAFELICE, 2015, p. 28).

Na mão contrária à tradição, Espinoza não considera as paixões um erro, um vício que nos afasta da razão. Para ele é impossível afastarmos de nossos afetos, pois por natureza, somos seres necessariamente afetados, seres que por viverem em relação, estão em todos momentos sendo afetados e afetando outros seres pela necessidade



XX

COLÓQUIO

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

do encontro de corpos e de ideias. Para Espinoza, a relação originária da mente com o corpo e destes com o mundo é sempre uma relação afetiva (LAFELICE, 2015, p. 28).

O pensamento de Espinoza sobre os afetos nos abre a possibilidade de uma investigação sobre a potência do corpo fundada unicamente sobre o exame das leis da natureza, entendida em termos corporais. Segundo Kunichii Uno (2007, p. 45), a filosofia de Espinoza foi inteiramente feita para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte. Espinoza afirmava o ser do corpo como potência permanente de afetar e ser afetado, o corpo absolutamente fluído, composto por infinitas partículas que variam sem descanso.

Em sua obra *Ética*, na terceira parte, Espinoza (1677-2013, p. 97, 98) desenvolve uma definição sobre a origem e natureza dos afetos, os concebendo a partir de uma ótica natural, como algo que se segue às leis comuns da natureza. Para Espinoza, nada se produz na natureza que se possa atribuir a um defeito próprio dela, pois a natureza é sempre a mesma e uma só, em toda a parte, sua virtude e potência de agir. Isto é, as leis e as regras da natureza, de acordo com as quais todas as coisas se produzem e mudam de forma, são sempre as mesmas em toda a parte.

compreendo por afeto as afecções do corpo, pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. O corpo humano pode ser afetado de diversas maneiras pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor (ESPINOZA, 1677-2013, p. 99).

Espinoza tratou da natureza e da virtude dos afetos, assim como da potência da mente sobre eles. Conforme apresentado nas seguintes proposições:

Proposição 28: Esforçamo-nos por fazer com que se realize tudo aquilo que imaginamos levar à alegria. Esforçamo-nos por outro lado, por afastar ou destruir tudo aquilo que a isso se opõe, ou seja, tudo aquilo que imaginamos nos levar à tristeza (ESPINOZA, 1677-2013, p.117).

Proposição 53: Quando a mente considera a si própria e sua própria potência de agir, ela se alegra, alegrando-se tanto mais quanto mais distintamente imagina a si própria e a sua potência de agir (ESPINOZA, 1677-2013, p.133).

Segundo Espinoza, os corpos são singulares, distinguem-se entre si pelo movimento e repouso. Cada corpo, por mais simples ou por mais complexo, sofre a ação dos outros



XX

COLÓQUIO

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

corpos a partir de relações de movimento e repouso, de velocidades e lentidões que fazem com que esses corpos se agrupem em conjuntos infinitos maiores ou menores. Assim, cada corpo deve ter sido necessariamente determinado ao movimento ou ao repouso por uma outra coisa singular, isto é, por um outro corpo, o qual também está em movimento e repouso. (LAFELICE, 2015, p.38).

Os seres humanos, como modos finitos, são constituídos pelos encontros com outros corpos. São os encontros dessas partes exteriores umas às outras, seguindo leis necessárias de composição ou de decomposição que constituem a existência de um modo e não a sua essência. O homem enquanto essência, determina-se antes de tudo pela sua existência, pelo encontro de partes extensivas. (ESPINOZA, *apud* LAFELICE, 2015, p. 39).

Lafelice (2015, p.39) destaca que para Espinoza (2007), somos constituídos pelas nossas afecções, pelos nossos afetos, pelo encontro de corpos. Não apenas o corpo está determinado aos encontros com outros corpos, a partir das partes extensivas, mas também as ideias e suas infinitas conexões que constituem a mente humana. Enquanto modos (modificações da substância), somos constituídos por dois atributos: um modo atributo pensamento (ideia) e outro modo atributo extensão (corpo). Em síntese,

nós seres humanos, enquanto criaturas, modos existentes, somos singulares por essência, nossa individuação se refere, por um lado, à nossa própria essência que se efetua e se atualiza a partir das relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão de suas partes extensivas e, por outro lado, a partir da sua capacidade de afetar e ser afetado, segundo a variação de intensidade de seu grau de potência. (LAFELICE, 2015, p.39).

Tanto para Espinoza, como para Deleuze, afirma Lafelice (2015, p. 40), um corpo não se define pela sua forma, nem pela substância ou pelos seus acidentes, nem ainda pelo seu gênero ou espécie, indo de encontro com toda a tradição filosófica, eles afirmam que um corpo se define somente por uma “longitude e uma latitude”, ou seja, por coordenadas geográficas, por uma cartografia. Deleuze distingue dois tipos de encontros:

O primeiro ocorre uma composição entre corpos, um corpo ao se encontrar com o meu, compõe-me. Composição aqui significa que as relações presentes naquele corpo



XX

COLÓQUIO

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

se unem às minhas de tal forma que ambos os corpos se conservam e se prosperam. O único critério determinante é o critério do útil. Se um encontro é útil para ambos os corpos, pode-se dizer que esse encontro é bom; é útil na medida em que produz em mim e no outro um sentimento passivo de alegria e de composição. Um bom encontro, mesmo que seja gerado por uma afecção passiva, aumenta a minha potência de agir (LAFELICE, 2015, p. 47-48).

Concebido como um sistema complexo de movimentos externos e internos, Deleuze (1993) ressalta que Espinoza pressupõe a intercorporeidade como originária.

O corpo é uma individualidade dinâmica e intercorpórea. Os corpos são forças que não se definem apenas por seus encontros e choques ao acaso, mas por relações e processos de composição e decomposição de acordo com uma maior ou menor conveniência (DELEUZE, 1993, *apud* PEIXOTO, 2013, p. 4).

Como assinala Lafelice (2015, p. 24), um primeiro contato com a filosofia de Espinoza já nos faz compreender o motivo de ele ter sido expulso da fé judaica. Para ele Deus é trazido para a natureza, instaurando um plano de imanência radical, livre de determinismos e imagens das imagens e fantasmas do transcendente.

O que existe são apenas acontecimentos, encontros e afetos. Assim, todos os seres, corpos, ideias, e coisas estão submetidos a uma única ordem, e devem ser considerados de maneira absolutamente idêntica; univocidade (MUSTAFA e CRUZ, 2009, p. 52, *apud* LAFELICE, 2015, p. 26).

Um plano de imanência absoluto como pensado por Espinoza, e também por Deleuze, segundo Lafelice (2015, p. 26-27), não se identifica com uma imanência “a” alguma forma final e universal, mas ao contrário, abre-se a novas e diferentes formas ainda não atualizadas que podem surgir a partir de novas e desconhecidas experiências geradas a partir dos encontros, dos acontecimentos e dos afetos. Como afirma o autor, os afetos estão na raiz ou no fundamento de qualquer transformação, ou nos termos de Deleuze, de desterritorialização, tanto singular como coletiva.

Lafelice (2015, p.73) acrescenta que o sistema utilizado por Espinoza, segundo Deleuze, não tem como objetivo estabelecer um dever, um comando, uma moral, categorias muito caras ao poder, mas bem distante disso, ele procura inspirar uma visão livre.



XX

COLÓQUIO

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

É pela relação com o mundo que um corpo se define eticamente. Se toda a moral afirma condutas, procedimentos, substancialização à vida, a ética, por outro lado, abre-se ao movimento, à diferenciação que somente a relação pode trazer. Pensar um ser, humano ou não humano, distante de suas relações é tirar o mais importante desse ser: sua relação com o mundo (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 51, *apud* LAFELICE, 2015, p. 41).

A filosofia de Espinoza, afirma Lafelice (2015, p.71), é conhecida como a filosofia da alegria, pois seu propósito é tomar a alegria como ponto de partida local, à condição que sintamos que ela nos concerne verdadeiramente, consistindo num trabalho para toda a vida.

O desejo realizado aumenta a nossa força de existir e pensar. Em tal caso ele se chama alegria, o afeto que experimentamos quando nossa capacidade de existir aumenta (ESPINOZA, 1677-2013, p.159).

Diante do exposto e respondendo à questão colocada no início do texto, assumindo um olhar extemporâneo, que segundo Quilici (2014), refere-se à um olhar deslocado do tempo presente contemporâneo, penso que estejamos vivendo um momento de latência nas artes cênicas. Novos suportes estão sendo utilizados, revelando novas possibilidades de expressão e recepção, trabalhos cênicos *online* possibilitam o contato simultâneo de diversas pessoas localizadas em diferentes lugares do planeta, espetáculos para um só espectador, enfim, com efeito, uma gama de possibilidades se abre. Porém, ainda assim, entendo esse momento como instaurador de uma latência generalizada no campo das artes cênicas, latência que nos conduz à uma reflexão sobre nossos corpos, afetos e principalmente sobre as composições que estabelecemos, se estas nos trazem alegria e aumento de potência de vida.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**. São Paulo: Escuta, 1981-2002.

ESPINOZA, Bauruch. **Ética**. São Paulo: Autêntica, 2009.

LAFELICE, Henrique. **Deleuze devorador de Spinoza**. São Paulo: Educ- Fapesp, 2016.

PEIXOTO, Carlos. Sobre o corpo afeto em Espinoza e Winnicott. **Revista EPOS**, Rio de Janeiro, vol. 4, nº 2, jul. — dez., 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2014.

UNO, Kuniichi. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GREINNER & AMORIM Org. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.



XX

COLÓQUIO

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

PIMENTEL, João. **A influência da cena teatral contemporânea negra e a perspectiva de Sotigui Kouyaté nas experiências de identidades negras nas escolas públicas do Gama – DF.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Adilson Florentino da Silva; jcarte8@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5086-9132>

RESUMO

O tema do presente projeto de pesquisa é a problematização da aplicação da Lei nº 10.639/2003, que institui a obrigatoriedade do ensino de História da África e dos africanos no ensino fundamental e médio. No caso específico, nosso objeto empírico compreenderá as unidades escolares que compõem a rede de ensino da região administrativa do Gama, no Distrito Federal. O objetivo desse pressuposto pedagógico deste projeto é perceber como estudantes negros, negras e não negros relacionam-se com essa temática no palco, sendo interpretados por atores e atrizes que carregam de forma legítima o discurso sobre negritude. Alunos e alunas terão contato com obras de grupos da cidade de Brasília que relatam sobre a negritude, cultura e vivência negra e discutirão em sala de aula ou oficinas. Um método utilizado para costurar o que é percebido nos espetáculos teatrais assistidos, é o Teatro do Oprimido e suas modalidades, que serão trabalhadas em cena, além de buscar a essência que remete ao Griô, no qual, cada aluno apresenta costumes, vivências de seus ancestrais e leva para a cena. Dentro disso, buscando a ideia de diálogo sofre relembração de suas identidades.

Palavras-Chave: Escola, Lei, Teatro do Oprimido, Negro

ABSTRACT

The theme of the present research project is the questioning of the application of Law nº 10.639 / 2003, which establishes the mandatory teaching of History of Africa and Africans in elementary and high school. In the specific case, our empirical object will comprise the school units that make up the education network of the administrative region of Gama, in the Federal District. The objective of this pedagogical assumption of this project is to understand how black males, black womens and non-black students relate to this theme on stage, being interpreted by actors and actresses who legitimately carry the discourse on blackness. Students will have contact with works by groups in the city of Brasília who report on blackness, culture and black experience and will discuss in the classroom or workshops. A method used to sew what is perceived in assisted theatrical shows, is the Theater of the Oppressed and its modalities, which will be worked on the scene, in addition to seeking the essence that refers to Griô, in which, each student presents customs, experiences of their ancestors and leads to the scene. Within this, seeking the idea of dialogue suffers remembrance of their identities.

Keywords: School, Law, Theater of the Oppressed, Black



XX

COLÓQUIO

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

A INFLUÊNCIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA NEGRA E A PERSPECTIVA DE SOTIGUI KOUYATÉ NAS EXPERIÊNCIAS DE IDENTIDADES NEGRAS NAS ESCOLAS PÚBLICAS DO GAMA – DF

João Pimentel

A Lei nº 10.639/03 instituiu a obrigatoriedade do ensino da História da África e dos africanos no currículo escolar do Ensino Fundamental e Médio. Ribeiro (2005) destaca que essa decisão resgata historicamente a contribuição dos negros na construção e formação da sociedade brasileira, oferecendo uma valoração diferente daquela que possui atualmente.

Ao buscar o porquê de algumas questões não serem esclarecidas, como, por exemplo, a dificuldade da implantação da Lei nº 10.639/03 nas escolas, vê-se que o Brasil enfrentou, por muitos anos, um período escravista que trouxe várias consequências, como ações preconceituosas e racistas para a sociedade. Desde a Lei Áurea, que trouxe a ideia incorreta de libertação, até hoje, o racismo se esconde em muitas ações, em muitos meios e em várias ideologias. Ao se pensar na escola, esse é um ambiente onde mais existe o racismo e o preconceito, visto que também é um aparelho de formação de ideologia. O ato de discriminar ou diferenciar pela cor da pele, ou inferiorizar por sua cultura, desrespeita todo um histórico social que existe no país, e que traz em seu cerne elementos negros.

Segundo Munanga (2005), é preciso insistir sempre que a sociedade brasileira foi preconceituosa e discriminadora em relação à sua população. O próprio modelo de educação acaba não sendo inclusivo, mesmo permitindo a entrada de todos na escola. Todos entram, ou uma maioria entra, mas nem todos saem devidamente escolarizados. Muitos não saem aptos a enfrentar a vida como verdadeiros cidadãos¹.

Por falta de esclarecimento, muitos alunos não se encaixam e não se enxergam enquanto sujeitos dentro da escola, comumente por fatores ligados ao seu tom de pele, sua postura e sua tradição, os quais não são padrões nesse mesmo local. Faz-se necessária a discussão sobre o que é ser negro e o que as experiências nas escolas

1 As regiões administrativas são subdivisões territoriais do Distrito Federal, cujos limites físicos, estabelecidos pelo poder público, definem a jurisdição da ação governamental para fins de descentralização administrativa e coordenação dos serviços públicos de natureza local. Gama é uma Região Administrativa do Distrito Federal brasileiro. Fonte: Wikipedia.



XX

COLÓQUIO

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

podem contribuir para a recriação de uma ou outras identidades.

Outros autores já afirmam e levantam a ideia de que a identidade está diretamente ligada ao contexto social, como Stuart Hall (2001) e Sawaia (2006). Nessas falas são apresentadas as maneiras de saber lidar com as situações que envolvem esses/essas estudantes no ambiente escolar. Franz Fanon (2008), em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, diz que numa sociedade onde o referencial da etnia branca é aceito como positivo e o da etnia negra como negativo, a tendência é que os negros, por não quererem dar má impressão, adotem um discurso contrário à sua etnia para serem socialmente aceitos.

Considerando os ambientes que são estigmatizados com a cólera do racismo e do preconceito, o foco desta pesquisa é a Região Administrativa do Gama, localizada no extremo sul do Distrito Federal, com distância de aproximadamente 36 km do centro de Brasília.

OBJETIVOS

Objetivo geral

Problematizar, a partir da Lei nº 10.639/2003, a sua aplicabilidade no contexto da rede escolar pública do Gama/DF, buscando estabelecer uma proposta pedagógica de artes cênicas que esteja referenciada na obra do griot Sotigui Kouyaté e dramaturgias negras.

Objetivos específicos

- Apreender e sistematizar o conhecimento dos estudantes acerca dos conteúdos da História da África e dos africanos, da presença e das condições do negro no Brasil;
- Proporcionar o contato de alunos com obras de produtores negros e negras;
- Experimentar e refletir sobre funções nos processos criativos em teatro;
- Produzir esteticamente a partir do seu próprio lugar de fala;
- Possibilitar a discussão das temáticas lidas e assistidas.

No mais, também cabe estimular aos estudantes e às estudantes o entendimento de como funciona o processo teatral enquanto aluno, para, posteriormente, tornar-se consumidor consciente de teatro ou cidadão artístico, mesmo que não siga a carreira



xx

COLÓQUIO

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

artística. Além disso, pode-se criar um frequentador de teatro interessado e esclarecido, e contribuir para a formação do público no espetáculo dramático.

METODOLOGIA

Inicialmente, a proposta é fazer a leitura do texto junto aos alunos da peça em questão, dar início aos exercícios iniciais (de aquecimento, de concentração, entre outros), buscar elementos de suas histórias e utilizar o tema inicial do texto lido para a construção de outro texto, de autoria coletiva, criado a partir de improvisações. O trabalho pauta-se também na recriação do texto do autor da peça pelo aluno, de modo que a fábula seja parcialmente mantida, mas o texto original não.

Os exercícios baseiam-se nas leituras sobre o Kouyaté e sobre outras temáticas relacionadas ao T.O (Teatro do Oprimido), Jogos Teatrais de Viola Spolin e, também, a alguns jogos dramáticos adaptados. Spolin explicita que os jogos teatrais possuem um caráter social e se baseiam em problemas a serem solucionados. “As regras do jogo incluem a estrutura (onde, quem, o que) e o objeto (foco) mais o acordo de grupo” (KOUDELA, 2001, p. 43).

Técnicas de Teatro Fórum executadas em sala de aula levantam a ideia do fazer teatral na escola, na nova postura do aluno(a) espectador(a) e nas condições de estudantes negros na própria escola, já que tais práticas do Teatro Fórum abordam a temática da negritude.

PRESSUPOSTOS

Como estabelecer a discussão e aplicação da lei 10.639/03 nas escolas públicas trazendo a ideia de identidade?

Como reconhecer a sua própria cultura em um ambiente racista que não propõe diálogo?

Qual relação estabelecida entre espectador-aluno e a cena contemporânea negra?



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 1ª ed., 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEITE, Pedro Pereira. O Teatro do Oprimido e o sociodrama. **Jacaranda: Práticas de Transição em Sociodrama**, 24 out. 2014. Disponível em: <https://axiodrama.wordpress.com/2014/10/24/o-teatro-do-oprimido-e-o-sociodrama/> Acesso em: 14 abr. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade Negra**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999; Nacional do Teatro, 1978.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos PENESB** - Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira, Niterói, UFF, n. 5, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Superando o racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, 2005. 204p.

NASCIMENTO, Abdias; SEMOG, Ele. **Abdias Nascimento: o Griot e as Muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NEGRAS DRAMATURGIAS: **Negro Coletivo**. São Paulo: Coletivo Negro, 2015. 97p.

OLIVEIRA, Daniela Gomes. **Observação sobre a Pedagogia Griô no trabalho de Soraia Nunes**. São Paulo: [s.n.], 2015.

RIBEIRO, Matilde. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnicoraciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília: MEC, 2005.

SAWAIA, Bader Burihan. **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.



MESA PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS 2

Mediação: **Prof^a. Dr^a. Enamar Ramos**

Teatro do Oprimido como aliado da prática pedagógica na educação formal e não-formal

Helen Sarapeck (Doutorado)

O Jogo das 6 possibilidades: Fluxo, Convivência e Imersão

Jefferson Lyrrio Cruz Zelma (Mestrado Acadêmico)

Sob o Sol: A História da Cigana dos Canaviais – proposta pedagógica e artística atravessada por tempos pandêmicos

Carla Martins (Doutorado)

A rua na comunidade e a comunidade na rua: performances comunitárias em ruas periféricas

Juliana Souza do Rego (Doutorado)

Um Trabalho de Ponta: estudo, análise e sistematização do método de técnica de ponta de Jacy Jambay

Liana Vasconcelos (Doutorado)

A Preparação do Improvisador: Um Estudo Sobre Vertentes do Preparo do Ator para Espetáculos de Improvisação Teatral

Tomaz Barroso Pereira (Mestrado Acadêmico)



XX

COLÓQUIO

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

Sarapeck, Helen. **Teatro do Oprimido como aliado da prática pedagógica na educação formal e não-formal.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; CAPES; Elza de Andrade; helensarapeck@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5438-3914>

RESUMO

O texto discorre sobre a trajetória da sistematização do Teatro do Oprimido feita por Augusto Boal em busca de um teatro feito PELO oprimido, SOBRE o oprimido e PARA o oprimido, aponta para a importância da metodologia como colaboradora na construção de cidadãos conscientes de seu papel na sociedade e alerta para a necessidade da inclusão do Teatro do Oprimido como aliado na educação formal e não formal.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; Sistematização; Educação Formal

ABSTRACT

The text discusses the trajectory of the systematization of the Theater of the Oppressed made by Augusto Boal in search of a theater made by the oppressed, ABOUT the oppressed and FOR the oppressed, points to the importance of methodology as a collaborator in the construction of citizens aware of their role in society and warns of the need to include the Theater of the Oppressed as an ally in formal and non-formal education.

Keywords: Theatre of the Oppressed; Systematization; Formal Education



XX

COLÓQUIO

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

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO ALIADO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA NA EDUCAÇÃO FORMAL E NÃO-FORMAL

Helen Sarapeck

Augusto Boal organizou o sistema do Teatro do Oprimido (TO): uma resposta artística as questões enfrentadas por ele e os coletivos com os quais trabalhou durante sua trajetória de vida. O desenvolvimento teórico de seus pensamentos, assim como sua prática, encontra-se registrado em seus livros, uma parte lançada durante seu exílio e outra, após seu retorno ao Brasil.

Na década de cinquenta, Boal estudou com um dos mais importantes expoentes do teatro norte americano, o historiador John Gassner durante sua estadia na *Columbia University of New York* e participou das sessões do *Actor`s Studio*. Nos EUA Boal tem aula com diferentes professores e além de aprender a arte da dramaturgia, se encanta com as possibilidades de um teatro politizado e de agitprop. Retorna ao Brasil em 1955 e assume a direção do Teatro de Arena de São Paulo de 1956 a 1971, anos fundamentais para a construção de um teatro voltado para a cultura brasileira e para o povo como forma de manifestação política. Mas é no exílio na América Latina que percebe uma lacuna fundamental a ser preenchida: o povo deveria dominar os meios de produção teatral, sair da passividade e se tornar sujeito da ação teatral para, enfim, produzir um teatro que fosse feito pelo, sobre e para o oprimido.

Em seus três primeiros livros, *Teatro do Oprimido*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, *Teatro do Oprimido* e *Outras Poéticas Políticas* e *200 Exercícios e Jogos para Atores e Não Atores com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*, Boal defende a dessacralização da arte teatral, afirmando que o teatro é humano por natureza, e todo indivíduo devia usufruir dele como meio de expressão e libertação, discorre sobre suas descobertas e descreve técnicas de uso popular na formatação de uma poética do oprimido, que viria a se denominar, Teatro do Oprimido.

A partir de 1976, morando e trabalhando na Europa, percebe que naqueles países os conflitos menos tinham a ver com temas sociais, e mais com questões introspectivas, reflexos da internalização de opressões. Dessa forma, sistematiza uma série de técnicas, voltadas para explorar essas opressões de modo a compreender como a representação



XX

COLÓQUIO

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

teatral pode colaborar na revelação do corpo como espelho da psique em um livro chamado *Arco Íris do Desejo*.

Em seu retorno ao Brasil cria o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), que entre 1993 e 1996, desenvolve a experiência inédita da criação do Teatro Legislativo¹ durante seu mandato como vereador na cidade do Rio de Janeiro. Essa experiência ficou registrada no livro *Teatro Legislativo - Versão Beta*. A obra traz uma sistematização do processo para a formação de um grupo popular de TO deixando mais uma vez evidente a importância do oprimido apropriar-se dos meios do fazer teatral.

Com a experiência do CTO e de trabalhos que realizava pelo mundo, lança em 1998 *Jogos para Atores e Não Atores*, um vasto conjunto de exercícios, jogos e técnicas que podem ser usadas por quem faz do teatro uma profissão e por aquelas pessoas que buscam usar o teatro em suas práticas cotidianas, reafirmando a necessidade de repassar aos praticantes, os meios de produção.

Os últimos anos de sua vida foram dedicados à escrita do último livro *Estética do Oprimido*, para o qual a equipe do CTO também contribuiu. O tema era constante desde o final do mandato e dominou o patamar da prática intensiva a partir do início do novo milênio, dedicado à pesquisa da Estética do Oprimido (EO) como fundamento teórico do método. A proposta de que o teatro é uma capacidade humana se amplia para a arte de forma ampla. Portanto, partindo do pressuposto de que todo ser humano tem capacidade de produzir arte, a EO propõe que as pessoas assumam o protagonismo do fazer artístico através de percepções sensíveis de suas vidas e do mundo ao seu redor, usando-os como meio de transformação, retirando o sujeito de sua postura passiva de consumidor de uma estética alheia para produtor de sua própria arte.

Publicado em 2009, o livro marca a concreção de sua busca desde seu retorno dos EUA e sintetiza as percepções de sua trajetória, ao mesmo tempo em que deixa evidente a possibilidade para traçar novos caminhos. A obra ratifica os princípios da metodologia, reafirmando sua origem e afastando qualquer possibilidade de que o Teatro do Oprimido possa vir a ser usado para outra finalidade, senão, a libertação do povo. O livro soa como a metáfora de um homem que via sua vida escapar em direção ao fim, enquanto deixava um inquestionável legado vivo.

A cada livro é possível perceber a evolução do sistema do Teatro do Oprimido como uma construção coletiva de respostas artístico-políticas as necessidades contextuais das sociedades em que o trabalho estava sendo desenvolvido. Na historicidade do TO, em parte exposta nesses livros, vê-se, claramente, o movimento que o método fez em direção a um teatro que fosse feito PELO oprimido, SOBRE o oprimido e PARA o

1 Trata-se de usar o arsenal do TO para a construção e projetos de lei ou ações políticas.



xx

COLÓQUIO

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

oprimido. Sua obra completa revela a preocupação constante de Boal em sistematizar suas experiências e aprendizados para que pudessem ser socializadas, colaborando para que o teatro passasse a voltar a ser uma criação humana e não uma invenção da burguesia.

O trabalho do Centro de Teatro do Oprimido tinha os livros como porto seguro, mas foi a práxis quem construiu sua história através dos Seminários Teóricos, os Laboratórios Práticos, os projetos, os ensaios, as montagens, os eventos, as incursões nas comunidades, o convívio com Boal, entre nós e com os participantes, os diálogos, as trocas, as derrotas, os erros, as noites sem dormir e as lágrimas vertidas que ensinaram que o TO estava além das linhas escritas pelo mestre. Mas como repassar para outras pessoas algo que não estava depositado em um livro, e se encontrava na experiência de cada um? Assim desenvolvemos Programas de Formação de Multiplicadores teórico-práticas que continham o planejamento do trabalho que eles viriam a realizar através de oficinas funcionais que supriam a aplicação em diferentes contextos.

Além da participação nos projetos, fui coordenadora do *Teatro do Oprimido nas Escolas* realizado entre 2006 e 2007 em parceria com o Programa Escola Aberta/SECAD/MEC2. O projeto atuou em escolas públicas dos municípios de Belford Roxo, Duque de Caxias, Queimados, Mesquita, Nova Iguaçu, Niterói e São Gonçalo para a capacitação de multiplicadores em TO da comunidade escolar. O projeto foi rico aprendizado de um caminho possível para a prática do TO no terreno escolar.

Nessa altura, já diante da multiplicação efusiva, porém difusa da metodologia, surgiu a metáfora do método, como necessidade urgente de localizar o conteúdo espalhado nos livros e disperso pelo mundo. Assim, a figura de uma Árvore passou a ser o elemento facilitador para a compreensão do método. Na copa e no tronco estão localizados os jogos³ e as técnicas que compõem o método: *Teatro Imagem*, *Teatro Fórum*, *Teatro Jornal*, *Arco-Íris do Desejo*, *Teatro Invisível* e *Teatro Legislativo* e suas raízes preenchidas pela *Estética do Oprimido*, com bases na ética e na *solidariedade*. A Árvore foi tema de minha dissertação no mestrado profissional pelo PPGEAC/UNIRIO concluído em Julho de 2016.

Augusto Boal não testemunhou em vida o Teatro do Oprimido percorrendo a academia com naturalidade ou mesmo atestou sua prática em escolas de ensino médio e fundamental com a frequência que ocorre hoje. Uma década após sua morte, o cenário do Teatro do Oprimido mudou bastante, em especial na educação.

2 Programa federal em parceria com os estados e municípios para que as escolas fossem ocupadas nos horários ociosos por atividades culturais e esportivas.

3 O TO tem extenso arsenal de jogos que colaboram na desmecanização física e intelectual dos participantes. Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido criado em 2010 com intuito de colaborar e desenvolver formas de inclusão e reflexão sobre o Teatro do Oprimido na academia e em suas interseções com a comunidade.



XX

COLÓQUIO

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

A partir do início dessa década, o TO passou a fazer parte do Currículo Mínimo para formação dos docentes de Artes em alguns estados, incluindo o Rio de Janeiro. Em diferentes anos do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, o método aparece entre os Eixos Temáticos exigidos pelo currículo e em livros didáticos de Artes. A inclusão ratifica a importância do TO para o espaço educacional, ao mesmo tempo acrescenta uma necessidade para a formação desse educador.

Em 2010, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, desenvolvi junto ao CTO um projeto de capacitação na UNIRIO com graduandos, pós-graduandos e docentes interessados na metodologia que desencadeou a criação do GESTO, que organiza desde 2013 as JITU – Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade com cinco edições na UNIRIO, duas na UFBA, e a mais recente on-line em co-realização com o PPGEAC da UNIRIO, o PPGAC da UFBA e o CTO.

A partir de 2015 desenvolvi diferentes experiências em escolas de educação fundamental, a exemplo da OGA MITÁ, uma escola privada de classe média alta e a Escola Municipal Dorcelina Gomes da Costa dentro da Cidade de Deus, uma das favelas mais violentas da Zona Oeste. Passei a ofertar oficinas práticas exclusivas para educadores e educadoras com o intuito de identificar as demandas e colaborar na inclusão do TO no ensino de forma efetiva.

A inclusão curricular do TO passou a exigir do professor um conhecimento que raramente é ofertado na graduação de artes cênicas das universidades brasileiras, o que gera uma lacuna entre a proposta curricular e a prática. Apesar de estar registrado nos livros, não é simples compreender a proposta e aplicá-la a partir da leitura. Para além do entendimento das técnicas, é preciso repassar seus conceitos. O TO não deve apenas ser usado como um auxiliar na construção de um espetáculo ou ser visto como um arsenal de jogos para “aquecer” ou “animar” um grupo de estudantes. É preciso garantir que o professor recém-formado use o método com embasamento teórico e proficiência prática para colaborar na construção de espaço onde o teatro seja usado como forma de reconhecimento e libertação dos sujeitos (educandos) oprimidos. Mais que uma metodologia teatral, o TO na educação deve ser encarado como um agente estimulador de cidadania. Dessa forma, mesmo com acesso aos livros, há um hiato pedagógico a ser preenchido. Além do que, há um Teatro do Oprimido em constante movimento que não está escrito nos livros do mestre, mas se encontra em prática no Brasil adentro e mundo afora. Uma realidade incontestável e favorável ao próprio método que se mostra vivo dando respostas às demandas de uma sociedade em construção.

Com a instauração de políticas públicas, como o sistema de cotas, o percentual de negros e negras, de indígenas e de moradores e moradoras de favelas na universidade,



xx

COLÓQUIO

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

hoje é significativamente maior que outrora. Nem por isso foram banidas a desigualdade e os privilégios do meio universitário, mas aponta um caminho para uma universidade mais democrática.

As mudanças acompanham o movimento legítimo de uma sociedade cansada de sofrer as consequências da colonização. Portanto, é no mínimo paradoxal, que o Teatro do Oprimido não esteja dentro dela, como metodologia essencial para a formação de educadores preparados para o enfrentamento da hegemonia de valores presente especialmente, nos cursos de Artes Cênicas. De forma geral o ensino da arte teatral no Brasil é eurocêntrico respaldado em autores masculinos e brancos, onde a arte é vista como um campo para privilegiados talentosos. O TO parece fundamental para uma desconstrução desses patamares de dentro da própria academia na formação do graduando. No bacharelado, a metodologia pode auxiliar na construção de artistas mais voltados a criações originais e próprias, menos consumistas de modismos e propensos a vaidades. Ao licenciado, o TO poderá ser um aliado na forma de encarar o cotidiano escolar, facilitado a compreensão da realidade do alunado, passando a encarar suas aulas como encontros de construção e cidadania e não de comemoração a datas festivas.

Nesse sentido, a produção anual das JITOU tem efeito fulcral no debate com a comunidade acadêmica, já que envolve corpo docente e discente da graduação e pós-graduação, bem como praticantes em movimentos sociais. Em outubro passado tivemos duzentos e oitenta e seis participantes inscritos nas 8ª JITOU que aconteceram de forma on-line, fora os que assistiram via youtube. Mais de 50% das comunicações orais se deram no campo da educação e a Roda de Conversa *O Teatro do Oprimido no contexto universitário: avanços e desafios*. Ratificações da importância do tema para a academia.

Ao mesmo tempo em que acredito na urgência de sua presença, é fundamental cuidar para que não seja encarada apenas como mais uma disciplina ou ferramenta para o arsenal da formação do artista educador. O TO precisa ser entendido como um aliado na formação do alicerce de educadoras e educadores mais conscientes de sua prática política-pedagógica na construção de uma educação e uma arte libertadora.

A tese pretende refazer o percurso histórico de sistematização do método e entender de que modo é possível contribuir para a formação de educadoras e educadores que irão atuar com a metodologia na educação formal ou não formal. Desenvolver uma pesquisa que possa facilitar o trabalho prático de profissionais na aplicação do método dentro e fora da sala de aula. A proposta se resume a usar a práxis adquirida nesses 30 anos para refletir o Teatro do Oprimido como um aliado na educação pedagógica.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. (7ª.ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

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



XX

COLÓQUIO

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

ZELMA, Jefferson Lyrio Cruz. **O Jogo das 6 Possibilidades: fluxo, convivência e imersão.** PPGAC UNIRIO; Processos formativos e educacionais; Mestrado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; jlyriocruz@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3142-0046>

RESUMO

Este artigo busca refletir – a partir da análise da minha experiência com o "Jogo das 6 Possibilidades" dentro do grupo de pesquisa Hanimais Hestranhos – sobre a atuação cênica como um lugar de possíveis deslocamentos de padrões perceptivos habituais. O Jogo funciona como um disparador de questionamentos sobre a relação entre indivíduo, espaço e coletivo, confrontando a noção de um sujeito separado do mundo por sua individualidade, e propondo uma lógica de convivência, onde sujeitos e objetos interpenetram-se, são forças em imersão e operam em fluxo.

Palavras-chave: Atuação; Percepção; Imersão; Fluxo; Convivência.

ABSTRACT

This article aims to ponder – from the analysis of my experience with the "Game of 6 Possibilities" within the research group Hanimais Hestranhos – on the acting performance as a place of possible shifts in habitual perceptual patterns. The Game works as a trigger for questions about the relationship between individual, space and collective, confronting the notion of a subject separated from the world by his individuality, and proposing a logic of coexistence, where subjects and objects interpenetrate, are forces in immersion and operate in flow.

Keywords: Acting; Perception; Immersion; Flow; Coexistence.



XX

COLÓQUIO

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

O JOGO DAS 6 POSSIBILIDADES: FLUXO, CONVIVÊNCIA E IMERSÃO

Jefferson Zelma

Hanimais Hestranhos é um grupo de pesquisa em artes da cena nascido em 2016, o qual integro ao lado dos artistas pesquisadores Bruna Trindade, Leonardo Samarino e Renata Asato e que é coordenado e dirigido pela professora Tatiana Motta Lima (UNIRIO)¹. Entre nossos focos de investigação estão os trabalhos sobre escuta, percepção e atenção. Buscamos uma atuação em que o sujeito que atua não esteja imediatamente reconhecido numa identidade fixa e que prefere a natureza transitória do fluxo criativo: um ator que se pretende um sujeito em constante recriação de si mesmo.

Parte de meu pré-projeto de mestrado consiste em retomar a memória de algumas práticas vividas junto aos Hanimais Hestranhos, produzindo reflexões e perguntas acerca do lugar da atuação no trabalho sobre a cena. Dedico-me brevemente, neste artigo, a questões nascidas do "Jogo das 6 Possibilidades", atividade que acompanhou o percurso do grupo desde o início dos nossos encontros, em 2016.

Ao longo do tempo, na pesquisa, experimentamos uma grande diversidade de atividades práticas, algumas delas repetimos muitas vezes. O "Jogo das 6 Possibilidades" foi uma prática que se tornou parte do que poderíamos chamar de nosso treinamento. Ao mesmo tempo, esta atividade esteve presente em todas as estruturas que elaboramos com nossas cenas para eventuais apresentações. Nesses casos, ela funcionava da mesma maneira que quando em sala de trabalho fechada, ou seja, como um jogo mesmo, tendo o improviso e o acaso como constituintes estruturais da experiência. Esta atividade foi essencial para o levantamento de questões que estavam no cerne do nosso trabalho como um todo. Abordarei alguma delas mais adiante. Mas ressalto que, se sou capaz de falar sobre elas, foi porque passaram diretamente pelo meu corpo. Portanto, o que trago aqui é fruto da experiência, que fez com que eu me apropriasse e atualizasse tais questões à partir daquilo que me atravessou no exercício continuado do Jogo.

O "Jogo das 6 Possibilidades" nos foi apresentado pela Tatiana, que já experimentava



xx

COLÓQUIO

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

esta prática há anos dentro de sala de aula com seus alunos. Para explicá-lo, tomo emprestado suas palavras:

As possibilidades que são jogadas tanto individualmente, quanto em duplas, trios, grupos pequenos ou com todo o grupo são: andar, correr, saltar, ir ao chão (e voltar), passar pelo chão e parar. As regras vão se fazendo à medida que o jogo se desenvolve. As duas primeiras são apenas: faça tudo em silêncio e faça as ações na sua plenitude, como uma doação/presente que você oferece. A pergunta guia é aquela sobre a escuta. A pergunta/busca seria, se devo explicá-la de maneira mais extensa, como, com essas possibilidades, descobrir um eu menos ativo e que abra mão da pilotagem racional de seu próprio corpo, um eu/algo que possa seguir um fluxo – o que, de certa maneira, tem a ver com um desidentificar-se – que o acolha e o ultrapasse. Não um “eu ajo”, mas um “isso me age”. (LIMA, 2012, p. 11)

Conforme realizávamos esta atividade, a cada encontro, novas possibilidades foram nascendo. E, ao passo em que se repetiam, acabamos por incluí-las em nosso enunciado de jogo. Somaram-se, então, às seis ações iniciais, as possibilidades "girar" e "girar saltando". Mais adiante, também incluímos algumas imagens que funcionavam como uma espécie de "fonte" daquilo que estávamos fazendo; imagens-tema, onde poderíamos buscar alimento para "aquecer o motor" que movia nossos corpos. Tatiana costumava dizer "um fogo que acende". Eram elas: *os amantes, as crianças, os pássaros e os animais*. A pretensão não era, de maneira alguma, representar essas figuras, dar nome ou delinear esses personagens. A escolha de uma dessas imagens deveria servir mais no sentido de nortear um caminho sensível de ação. Agir sob o fogo dos amantes diria respeito, por exemplo, à uma sensação mais erótica, no sentido de uma atenção voltada à pele, uma sensibilidade ao ar, às proximidades e distâncias, aos arrepios – amantes correndo juntos, num divertimento íntimo; o fogo das crianças trazia a possibilidade de nos percebermos crianças numa certa brincadeira ao ar livre, com um corpo que tem energia para gastar e possibilidades para experimentar; o fogo dos pássaros nos convocava a experimentar a sensação de sermos um bando de pássaros em revoada, planando e executando seus desenhos sinuosos no ar; e o fogo dos animais nos impelia a investigar as ações que fazíamos à partir do corpo de um animal escolhido, experimentando qualidades de movimento eventualmente diferentes.

Além disso, destacamos também, outras tantas possibilidades que poderiam ser experimentadas coletivamente. Importante ressaltar que só acolhemos todas essas novidades pois elas despontaram naturalmente do Jogo. O que fizemos, depois, foi um trabalho de conscientização daquilo que já havia dado as caras, confiando que isto



XX

COLÓQUIO

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

auxiliaria – enriqueceria – nossa investigação na prática. Eis, então, um panorama mais ou menos introdutório de alguns experimentos realizados com o "Jogo das 6 Possibilidades".

Como seguir um fluxo? Esta seria a "pergunta/busca" do exercício, e está ligada, naturalmente, a um processo individual, específico de cada jogador. Tal processo, no entanto, não deve se tornar individualista. É necessário, quando estamos em Jogo, estar juntos: do parceiro de trabalho, do espaço, do som, do outro.

Daí, a questão que se apresenta: como manter uma relação sensível com o outro, aberta a possibilidades de criação conjunta, e ao mesmo tempo se manter implicado na manutenção, criação e transformação daquilo que diz respeito aos nossos processos individuais? No desenrolar da nossa pesquisa, passei por um momento, no Jogo, em que tanto me engajava naquilo que se passava em mim que acabava por ignorar muito do que se passava à minha volta. Tatiana entreviu algumas vezes me pedindo para que eu "incluísse o espaço". Mais adiante, talvez por tentar muito enfaticamente cumprir esta demanda, encontrei-me no processo inverso. Agora, minha atenção estava fixada demais nos parceiros de jogo, ou no movimento do coletivo no espaço. E Tatiana entreviu me pedindo para que eu "deixasse minha atenção fluir também para outros lugares". Trago estas memórias para ilustrar melhor o problema. Como equilibrar esta balança? Como estar sozinhos juntos? Como *conviver*?

Convívio foi uma palavra que, em determinado ponto do nosso trabalho, começamos a recorrer para nos referirmos à questão apresentada acima. A relação de convivência seria, para nós, uma relação com o outro em que não há uma expectativa sobre a resposta a um estímulo, nem nenhuma obrigação de reagir conforme qualquer expectativa. Construindo um terreno onde não sou simplesmente cooptado nem pelo outro nem pelo cego desenvolvimento de minhas próprias ações. Um espaço de contato sensível sustentado na conservação da potência das individualidades. Ou uma comunidade, no sentido levantado por Peter Pál Pelbart, que só desponta no "compartilhamento de uma separação dada pela singularidade." (PELBART, 2011, p. 33). Ou ainda, "uma política do semelhante, mas num contexto onde [...] o que partilhamos em comum sejam as diferenças." (MBEMBE, 2014, p. 297). Uma maneira de conceber a construção coletiva na projeção de uma relação ideal(?), utópica(?), talvez, entre indivíduo e coletivo.

O Jogo me levou, algumas vezes, a experimentar uma sensação boa, que por falta de palavra melhor, descrevo como uma sensação de 'liberdade'. Talvez, isso tenha se passado quando eu "alcançava" o fluxo desejado do enunciado do jogo. E o sentimento era (mesmo!) o de "ser agido"; algo me despojava daquilo que eu fazia, me equalizava numa certa frequência cujo efeito era de leveza: as ações (correr, saltar, etc) já não eram fardos, objetivos que eu levava meu corpo a realizar, mas coisas que aconteciam



xx

COLÓQUIO

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

a/em mim porque continuavam. Nos instantes em que toquei essa qualidade – alguns se sustentavam, e muitos outros eram fugidios –, percebi que algo também mudava na minha relação com o externo. Assim como não havia uma preocupação com as possibilidades que eu deveria cumprir, tampouco havia preocupação com a reação e a relação com o outro. Eu já não respondia aos estímulos externos, as reações eram parte da continuidade. Eu agia independente dos outros e, no entanto, me sentia mais integrado à eles e ao espaço do que noutros momentos.

Um dos estímulos que trabalhamos nesta atividade foi o de pensar nossa relação com o ar, os ventos que produz meu corpo ao atravessar o espaço, e a ideia de que estamos unidos por essa mesma matéria, que nos envolve, nos penetra, nos constitui: o ar, nosso mar. Talvez esta imagem indique um caminho fértil para nossas perguntas. Emanuele Coccia nos diz que nós, viventes, estamos misturados à atmosfera, espaço que habitamos e que nos habita; que devemos pensar nosso estar no mundo na lógica da imersão, onde a relação de separação entre sujeito e objeto desaparece:

um ser imerso tem uma relação com o mundo não calcada na que um sujeito mantém com um objeto, mas na que uma água-viva mantém com o mar que lhe permite ser o que ela é. Não há nenhuma distinção material entre nós e o resto do mundo (COCCIA, 2018, p.36).

O autor também nos dá uma pista sobre como podemos pensar a noção de fluxo, e que dialoga com os problemas levantados da minha experiência em Jogo. Para ele "um fluido não é um espaço ou um corpo definido pela ausência de resistência. [...] Fluida é a estrutura da circulação universal, o lugar onde tudo vem ao contato de tudo, e se mistura sem perder sua forma e sua substância própria." (*idem*, p. 31). Esta seria nossa própria condição de seres vivos: seres imersos, interpenetrados, partes constitutivas de um meio que é um fluido, onde as relações são levadas em conta enquanto fluxos, forças, intensidades. Aqui, as ideias de fluxo e imersão são incompatíveis com um pensamento de separação, ao qual nos leva nosso modo de percepção racional – ocidental – do mundo: separação entre eu e o espaço, entre eu e o outro, entre eu e meu corpo. Isso, aparentemente, é o que se manifesta quando o Jogo "não dá certo".

O que a prática do "Jogo das 7 Possibilidades" indica, me parece, é a possibilidade de uma atuação que desloque os modos de perceber e se relacionar com o mundo, desvelando outras possibilidades de conceber o "estar juntos". Disso, me pergunto: Uma vez "alcançado" o lugar de convívio, ou de imersão, como fazer para mantê-lo, para que não seja apenas algo inteiramente ao acaso, que evapora quando menos se espera?



xx

COLÓQUIO

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

Ou talvez seja melhor perguntar de que maneira podemos nos preparar melhor para criar condições mais favoráveis de mudança dos padrões perceptivos, possibilitando que experiências como a da imersão nos façam visitas mais regulares? Para além disso também me pergunto: De que outros modos uma atuação pode repensar as relações entre sujeito, meio e objeto? Quais outros deslocamentos possíveis?

Corto o ar num zunido. Sou pássaro, sou um corpo projétil. Os outros três também correm, deslocam ar. Em conjunto, formamos belos desenhos aleatórios na trajetória dessa corrida. Uma dança imprevisível e harmônica. Se vistos de um ponto muito longe no céu, podemos parecer, às vezes, partículas em movimento browniano: o ar nos empurra, mas somos nós, também, uma espécie de gás. Um salta, outro rola, um para. Se aquele que observa resolver acompanhar somente um de nós quatro, perceberá um caminho muito singular. Cada um segue por direções perfeitamente independentes. O que não impede que se encontrem aqui e ali, mas ninguém os leva até lá. O que acontece acontece. Isso tudo, claro, no melhor dia. Nesse caso, continuamos sem realmente saber o que de fato nos faz seguir: uma força interna-externa oculta, o motor primordial de tudo: uma vez acionado, somos levados a fazer o que quer que esteja jorrando dessa fonte misteriosa. Separados, porém juntos. Elevando ao máximo o paradoxo da experiência terrena. Uma comunidade de eremitas. Qual é o coletivo de ermitão?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COCCIA, Emanuele. **A Vida Das Plantas:** uma metafísica da mistura. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018. 159 p.

LIMA, Tatiana Motta. Atenção, porosidade e vetorização. Por onde anda o ator contemporâneo? In: **Subtexto nº6** - Revista de Teatro do Galpão Cinehorto. Belo Horizonte. 2009. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/subtexto6.pdf>

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Portugal: Antígona, 2014. 306 p.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011. 247p.



XX

COLÓQUIO

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

MARTINS, Carla Pires. Sob o Sol: A História da Cigana dos Canaviais – Proposta Pedagógica e Artística Atravessada por Tempos Pandêmicos; PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Cnpq; Paulo Ricardo Merísio; peledefulo@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0001-6041-0683>

RESUMO

Esse artigo faz alusão aos conteúdos arcaicos presentes no chão, herança das sabenças encantadas, que friccionam visível e invisível. Todo imaginário mitológico arquetípico nasce da relação com a mãe-terra e ao reduzirmos este grande útero gestor à mera condição de matéria-prima, desacralizamos nossa relação com o mundo e, por conseguinte, interditamos natureza, feminino e corpo. A pandemia do COVID-19 tem redimensionado nossas fomes de mundo, comendo-nos as relações por dentro e nos colocando a todos em encruzilhada. No meu caso, encontro húmus no terreiro dos brinquedos populares, no cruzeiro da Encruzilhada da Bringa, em Nazaré da Mata, interior de Pernambuco, terra dos maracatu rurais, desde 2010. Suleada pela gramática do popular - imersa num imaginário repleto de mitos cultivados *in quintal* - que é múltipla e democrática e, por isso, configura-se em atitude política, de resistência; sigo valorizando a potência das multiplicidades, pluralidades e da interdependência, ao mesmo tempo que reverencio e referencio o chão que piso. Pensar caminhos pedagógicos e de composição artísticos fundamentados, enraizados, por tais princípios, faz-se abrir um portal para relações não predatórias, mais colaborativas, vitais em tempos pandêmicos e em todos os tempos.

Palavras-chave: Sabenças; Mitologia; Feminino; Encruzilhada; Maracatu Rural.

ABSTRACT

This article alludes to the archaic contents present on the floor, a legacy of enchanted wisdom, which rubs visible and invisible. All archetypal mythological imagery is born out of the relationship with the mother-earth and by reducing this great managing womb to the mere condition of raw material, we de-centralize our relationship with the world and, therefore, interdict nature, feminine and body. The COVID-19 pandemic has resized our world hungers, eating our relationships from the inside and putting us all at a crossroads. In my case, I find humus in the popular toys terreiro, at the crossroads of Encruzilhada da Bringa, in Nazaré da Mata, inland Pernambuco, the land of rural maracatu, since 2010. Surrounded by the grammar of the popular - immersed in an imaginary full of myths cultivated in backyard - which is multiple and democratic and, therefore, is configured in a political attitude, of resistance; I continue to value the power of multiplicities, pluralities and interdependence, at the same time that I revere and refer to the floor I walk on. Thinking based on pedagogical and artistic composition paths, rooted in such principles, opens a portal to non-predatory, more collaborative relationships, vital in pandemic times and in all times.

Keywords: Wisdom; Mythology; Feminine; Crossroads; Maracatu Rural



XX

COLÓQUIO

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

A HISTÓRIA DA CIGANA DOS CANAVIAIS – PROPOSTA PEDAGÓGICA E ARTÍSTICA ATRAVESSADA POR TEMPOS PANDÊMICOS

Carla Pires Martins

O útero é uma casa, um território, uma nação, tem etnias, idiomas e culturas. Parte das potências uterinas está comprometida em se tornar auto nutridora e reconhecer-se, validando a si mesma. Trata-se de tecer caminhos de resistência e reexistência às interdições patriarcais, que tem gerado dismantelo cognitivo e, por conseguinte, genocídio social, político e econômico, pela quebra de pertencas. Essa “casa”, faz-nos coagular histórias múltiplas - as que vivemos e as que sonhamos, apenas - e seu usufruto não está restrito a questões de gênero¹; mas, ao feminino de dentro, que nos habita a *todes*. Reconhecer o feminino de dentro é também reconhecer o masculino que nos habita, com suas potências específicas. Neste jogo de forças, “Outro” respira, e da integração do dualismo - feminino e masculino – um terceiro surge, fruto da cópula entre luz e sombra, lua e sol, vento e poeira; como a cigana da história de *Sob o Sol*² que, nutrida, encanta-se em pertencimento, assumindo protagonismo de seu processo.

Reconhecer-se útero é saber que se é natureza em ação. E fazer as pazes com a terra, grande-mãe, que nos gesta e constitui é acolher, nutrir, maturar e integrar um passado cheio de cicatrizes - as nossas e as dos que vieram antes de nós. Habitar este “lugar” útero-casa-terra, tornou-se um mover ético, e tem afetado todas as áreas de produção nas quais escolhi me inserir: minha relação com a arte e meu compromisso em colaborar com uma educação espiralar, na tentativa de tecer-me em rede com os que se movimentam em direção a composição de Conhecimento que acolhe, inspira e transforma. Enredo-me, portanto, por caminhos de formação/artísticos que tenham como fundamento tais princípios. Negligenciar o que é de dentro seria, talvez, cortar o fio que enreda e costura a grande rede da vida, “furando o bucho do mundo”; desatando o arremate das linhas que unem o sagrado ao cotidiano.

1 A questão, aqui, versa pelo agenciamento criativo de nossas subjetividades e por pensar a educação baseada no processo de individuação (TEIXEIRA, 2008).

2 “Sob o Sol – A história da Cigana que engoliu a terra e se vestiu de sol”: Dramaturgia Ativa, composta durante processo de doutorado, em andamento, de Carla Pires Martins.



xx

COLÓQUIO

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

Nasci com talento insistente por pisar o chão com pés descalços. Existe um prazer vital em desamarrar as raízes, deixá-las respirar livremente. Lembro de minha infância, as advertências gritadas, antes de correr para brincar na rua: “Bota um chinelo menina, vai pegar bicho de pé”. O Saber - que advém do bater os pés nus no chão - chega pelas bases, compõe fundamento de uma sabedoria dos que vieram antes, dando ritmo as danças internas dos iniciados na arte da brincadeira, constituindo corpo-vivo, pulsante, brincante. Ter os pés no chão nos faz recordar o valor do reverenciar as sabenças, que coexistem naquilo que é visível e no que é invisível. Faz aprofundar pelo lado de dentro e, também, faz crescer cabeleira, apontada para o céu. Apenas a título de curiosidade até peguei algumas vezes bicho de pé e apesar de tê-los afogado com minhas lágrimas de criança, segui enlaçada por esta vocação das inteirezas.

Há de se valorizar o sabor dos sapatos, principalmente os feitos a mão³; mas encostar o retrato do próprio corpo ao chão é abrir-se aos sentidos sem hierarquizá-los, em estado de pertencimento, assumindo nossa condição porosa natural. Herdeiros de uma ideia de civilização que interdita, reduz, com tendências genocidas cada vez mais claras, acabamos por esquecer o poder do umedecer raízes, friccionando-as a terra junto as marcas impressas pelos Cariris⁴, por exemplo, caso tomemos como referência o chão do sertão nordestino. Mas antes que estas palavras iniciem um traçado separatista entre Nordeste e demais regiões do País ou além-mar, demarcando uma espécie de propriedade privada, cabe afirmar que - apesar de reconhecer-me terra - não a tenho, a terra me tem, nos tem. E a rede colaborativa a qual me coloco a serviço valoriza a potência das multiplicidades, pluralidades e da interdependência, ao mesmo tempo que reverencia e referencia o chão que se pisa. No meu caso, encontro húmus no chão, terreiro, dos brinquedos populares.

A “grande mãe-terra” faz parte de uma mitologia arcaica, anterior a própria mitologia grega, ou seja, todo imaginário mitológico arquetípico nasce desta grande mãe. Ao reduzirmos a relação com a terra a condição de matéria-prima, acabamos por dessacralizar nossa relação com o mundo e, como consequência, interditamos natureza, feminino e corpo; aniquilando condição de sujeito. Não à toa, encontramos enredados em uma teia mítica adoecida, onde o sagrado foi exilado, banido do cotidiano, a fim de sustentar um modelo civilizatório eurocentrado, hetero-patriarcal, sexista, racista. O *religare* com as sabenças dos povos originários, que ritualizam as experiências com o mundo a partir da integração com a natureza, com os ciclos naturais, pode ser um caminho para que possamos promover nosso reencantamento com a vida. Quando a gente muda a relação com os afetos, com o cuidar e com o nutrir, mudamos

3 Alusão ao conto Sapatinhos Vermelhos, do livro “Mulheres que correm com os Lobos” (ESTÉS, 1999).

4 Do Tupi, kiri’ri, “silencioso”. Trata-se da designação da principal família de línguas indígenas do sertão do Nordeste do Brasil. Disponível em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cariris>> acesso em: 08/07/2020, às 16 horas.



XX

COLÓQUIO

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

a relação com o mundo. Os escritos Freirianos nos advertiram que a desesperança traz a imobilidade e que, sem esperança, **não é possível juntar** forças para que o embate recriador do mundo se faça (FREIRE, 1992). Trata-se, talvez, de pensar a educação tendo como meta promover a autoconstrução da humanidade no indivíduo, por meio do cultivo da alma (TEIXEIRA, 2008).

Suleada pela gramática do popular - imersa num imaginário repleto de mitos cultivados *in quintal* - que é rizomática, democrática e, por isso, configura-se em atitude política de resistência; sigo experienciando caminhos pedagógicos e de composição artística fundamentados, enraizados⁵, por tais princípios. Envoltos por essas pulsões, coloco-me neste artigo em diálogo encantatório, junto ao jarro alquímico do XX Colóquio, compartilhando a experiência do *Sob o Sol*, tecida em encruzilhada, na tentativa de colaborar com abertura de portal a relações não predatórias, mais colaborativas, vitais em tempos pandêmicos e em todos os tempos. Partindo da premissa de que a ordem social é sempre o reflexo de uma ordem mítica, ao integrar as dimensões matéria e espírito, os mitos poderiam, portanto, nos libertar das tiranias unilaterais. Compartilho, então, a história da cigana das estradas, dos canaviais de *Sob o Sol*, cujo corpo brincante, aberto aos atravessamentos, poroso, carrega *in útero* terra e sol, pronto para ser parido.

A perspectiva em *Sob o Sol* parte do sensível que se faz no brinquedo do Maracatu Rural, ligado tradicionalmente a Umbanda Banto-Ameríndia⁶ e ao sistema de crenças da Jurema⁷. Nos últimos dez anos, escolhi respirar meus pés no cruzo da Encruzilhada da Bringa⁸, em Nazaré da Mata, interior de Pernambuco. Três processos pedagógicos e artísticos nasceram deste **útero em encruza**, cada qual com suas especificidades: *Cravo do Canavial*, *Tombo da Rainha* e agora, no doutorado, *Sob o Sol: A História da Cigana que Engoliu a Terra e se Vestiu de Sol*; processos potencializados, quando

5 Raízes que são moventes como as dos manguezais, que tanto se desenvolvem submersas; mas que, também, florescem em direção ao céu, aéreas. As tradições populares nada tem de estáticas; faz-se, talvez, tão movente quanto essas raízes.

6 Os primeiros negros escravizados que chegaram ao Brasil vieram da região da Guiné Portuguesa e foram distribuídos pelas áreas dos canaviais da Bahia e de Pernambuco, além de outros Estados. Nas culturas de cana-de-açúcar foram destinados para trabalho forçado os de língua banto, originários de Angola e do Congo (MEDEIROS, 2005).

7 O culto da Jurema pode ser definido como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, ciganos, caboclos e reis, cuja origem remonta aos índios nordestinos. As imagens e símbolos presentes nesse complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um reino encantado, os encantos ou as cidades da jurema, explica o antropólogo Sandro Guimarães (AGERP, 2010). Disponível em <<http://www.unicap.br/webjornalismo/brincante/index2.php?id=guarda>> acesso em 02/02/2019 às 17.35 h.

8 Segundo os brincadores da região, na Bringa eram travadas lutas até a morte, entre os Caboclos de Lança - 'Figuras' (personagens) do brinquedo. Numa disputa falocêntrica por ter seus domínios delimitados, os Caboclos matavam ou morriam e os que morriam eram enterrados paramentados, com suas indumentárias, no ponto de intersecção entre as linhas cortadas pelo barro rachado, na Encruzilhada da Bringa.



xx

COLÓQUIO

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

friccionados às mitologias pessoais dos artistas/pesquisadores, que dividiram comigo a sala de ensaio. Habitar esta encruzilhada nos trouxe a vulnerabilidade de sermos atravessados por, no mínimo, três feixes de narrativas míticas - a dos Congo Bantu; as dos Indígenas, com as práticas da Jurema e as dos Ciganos de etnia Calon; que chegaram à região, por volta do séc. XVI, vindos de Portugal e Espanha.

Pisar o chão desse terreiro em movimentos brincantes, escancara-nos de dentro pra fora, rompe polarizações, abre-nos sentidos para o “entre”, oitavado em vibração acima. Abre-nos escuta para ‘lugar’ onde cotidiano e extraordinário se encontram, dilatando-se em cruzo, e, então, o encanto acontece e temos a sacralização da nossa vida de volta. Mediado por uma ação poética, o corpo brincante – ávido por engolir o mundo - faz-se capaz de criar um corpo coletivo, constituído pelo encontro de corporeidades que se potencializam entre si. A ética, no terreiro brincante, fundamenta-se pela coletivização da alegria, que arrisco, aqui, a associar a Alegria de um corpo Spinoziano. Corpo relacional, atravessado por maneiras ‘outras’ de agenciar afetos (SPINOZA, 2009), (FERRACINI, 2004). O Corpo brincante se move em direções múltiplas. Um corpo que canta, dança, batuca e também cria espaços. Espaços ritualizados, onde o sagrado se manifesta (LIGIÈRO, 2011). “Um corpo eternamente renascente: grávido de uma vida a nascer ou de uma vida a perder, para renascer ainda” (LE BRETON, 2011, p. 27).

A poeira que sobe com o bater dos pés no terreiro promove um único corpo-útero, alegre, gestante e nutrido. A fricção do arrastar das raízes rompe o ventre da mãe-terra, cuspidando qual bagaço de cana-de-açúcar àquela que engoliu a terra e se vestiu de sol; integrando em si, feminino e masculino nutridos. Há de se acarinhar, contudo, o período de gestação deste Ser de porosidades à mostra. Há de se promover o voltar-se para dentro, antes de desencavar o novo. Há de se encarar de frente a Sombra que nos constitui (JUNG, 2000). Tirá-la, a Sombra, para dançar. E acender o lampião. Antes de se vestir de sol, há de se acender o sol de dentro, bem no centro do cruzo da nossa encruzilhada interna. Estimular a sensibilidade, reintegrar razão e imaginação, equiparar o pensamento simbólico ao pensamento lógico e ativar nossas mitologias pessoais para serem compartilhadas; fortalecendo a comunicação com o inconsciente.

Essa pesquisa é uma fresta, que se abriu num concreto, antes mesmo da pandemia do COVID-19 que, come-nos as relações, redimensionando nossas fomes de mundo; nos colocar a todos em encruzilhada. O intuito é o de alargar o *modus operandi* de nos relacionarmos com o mundo; desencavando fósseis no nosso próprio quintal. Dando movimento as nossas narrativas, dando-lhes (Em)carne/(Des)encarne/(Re)encarne, na tentativa de sair deste círculo mítico apocalíptico das polarizações, compreendendo nosso processo de identificação paralisante, a partir de perspectivas outras. E o terreiro



XX

COLÓQUIO

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

do popular pode ser encruzilhada fértil em direção a caminhos mais colaborativas, como a própria etimológica da ética indica.

Em suma, trata-se de caminho que exige disponibilidade e coragem em mover plataformas internas, a fim de derrubar padrões castradores; incluindo a perspectiva de olhar suleado sobre as relações de afeto. Caso contrário, seguiremos constelando o arquétipo da mãe-ferida, comprometendo a nossa permanência no planeta. Há de se entender que a mesma violência contra a terra é a violência contra o corpo e é a violência contra a mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACELAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. **Urdimento**, v.2, n.27, p. 62-77, dezembro 2016.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. 345 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284233>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOLDFARB, Maria Patricia Lopes; TOYANSK, Marcos; CHIANCA, Luciana de Oliveira (organizadores). **Ciganos - Olhares e Perspectivas**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LE BRETON, David Le. **Antropologia de Corpo e Modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011.



xx

COLÓQUIO

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

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo:** Estudos das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Garamond. Coeditora FAPERJ. 1ª Ed. 2011.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Artenografia e Mitodologia em Artes: Práticas de Fomento ao Ator de F(r)icção. In: **Urdimento**, v.1 n.22 p. 167-180. Julho, 2014.

MARTINS, Carla Pires. **Cravo do canavial:** entre o maracatu rural e a mimesis corpórea. A construção de uma dramaturgia cênica. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva 1997.

MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu Rural:** Luta de classes ou espetáculo? Pernambuco: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005. Coleção Capibaribe.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Tradução Tomaz Tadeu.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. O pensamento pedagógico de Jung e suas implicações para a educação. **Revista Educação**, São Paulo. Edição especial, p.18-29, 2008.



XX

COLÓQUIO

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

REGO, Juliana Souza do. **A rua na comunidade e a comunidade na rua: performances comunitárias em ruas periféricas.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; jusoure2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1918-8819>

RESUMO

Esta pesquisa investiga o teatro como meio de relativização das relações de hegemonia cultural, social, econômica e geográfica que existem nos grandes centros urbanos, considerando especificamente o subúrbio do Rio de Janeiro. Tomando como objeto de estudo a Trupe de Lá TAG, companhia surgida em 2014 em Marechal Hermes, subúrbio do Rio, e outros grupos de teatro periféricos que atuam em espaços públicos a partir de relações com seus territórios, intenta-se refletir sobre como o teatro na rua pode resgatar nos espaços públicos o lugar de partilha e sociabilidade, além de experimentação estética e política do uso social de um lugar, desenvolvendo teatros/performances comunitários. A pesquisa busca uma metodologia cartográfica, envolvendo atravessamentos pessoais, mapeamento de vivências e a construção de um diário de bordo.

Palavras-chaves: Teatro na rua; Teatro em comunidades; Arte pública; Espaço público; Periferia

ABSTRACT

This research investigates the Theater as a means of relativization of the relationship of cultural, social, economic and geographic hegemony that exists in the great urban centers, considering specifically the suburb of Rio de Janeiro. Taking as object of study Trupe de Lá TAG, theater company that arose in 2014 in the neighborhood of Marechal Hermes, suburb of Rio, and other peripheral theater groups acting in public spaces in relation to their territories, it intends to reflect on how the theater, held in the street, can redeem in public places, the place of sharing and sociability, as well as aesthetic and political experimentation of social use of a place, developing community theaters/performances. The research seeks a cartographic methodology, involving personal crossings, mapping of experiences and the construction of a logbook.

Keywords: Theater in the street; Community theater; Public Art; Public space; Periphery



XX

COLÓQUIO

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

A RUA NA COMUNIDADE E A COMUNIDADE NA RUA: PERFORMANCES COMUNITÁRIAS EM RUAS PERIFÉRICAS

Juliana Souza do Rego

INTRODUÇÃO

*"Caminhar não é tanto ir de um lugar a outro,
mas levar a passear o olhar."
(Jorge Larrosa)*

Uma praça. Cor de cinza concreto. Corta a rua principal de um bairro da zona norte, subúrbio do Rio. No final da rua, a linha do trem. Som de trem. No outro final, uma avenida que leva à Zona Oeste ou à Baixada. A praça desenha uma rotatória: o centro do bairro. Transeuntes. Carros. Algumas árvores. A academia de idosos, frequentadores assíduos e bem socializados. Bancos e mesinhas, ponto de encontro de casais ou alunos matadores de aula. Há uma escola em cada lado da praça. Nos horários de entrada e saída, alunos lotam a rua. À noite e nos fins de semana, barraquinhas de podrões pra quem curte comer bem e barato. Nas madrugadas, pessoas em situação de rua adormecem a praça, depois de receber a sopa da igreja, e essas mesmas pessoas a amanhecem quando o concreto começa a reluzir a luz do dia. Um coreto no meio da praça, onde um grupo de atores moradores ou moradores atores se encontra, deixa seus objetos e se prepara pro encontro ou ensaio, que, se for num sábado, vai durar até o início da tarde, quando o Flávio dos infláveis começar a montar os brinquedos pra criançada e a Amanda chegar com o trailer vendendo salgadinhos. A cena começa. Ou já começou. A rua ali. Cenografia e dramaturgia. Espaço de presença, de ação, de encontro e relação. Espaço público e comunitário onde transeuntes transitam a rua onde atores transitam o espaço que transita os transeuntes que transitam histórias onde os atores transitam.

Eu sou de Marechal Hermes, bairro suburbano onde fica a Praça XV de Novembro, a famosa Praça do Coreto. Durante muito tempo eu precisei sair de Marechal para fazer teatro, mesmo que lá existisse o Teatro Armando Gonzaga, um teatro público, em que havia poucas ofertas de atividades e peças. Marechal é meu ponto de partida para descobrir a cidade com diversas linhas e fronteiras que separam e sobrepõem



XX

COLÓQUIO

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

centros e periferias que se repercutem em diversos aspectos, dentre eles o teatro. Hoje eu faço parte, como diretora, de um grupo de teatro em Marechal – A Trupe de Là TAG¹ – formado por alguns moradores locais e de arredores e que tem como sede a tal praça do Coreto. Ao longo dos últimos anos, a rua foi determinante para nossa relação com teatro e com a comunidade. A rua se tornou nosso espaço de ensaios, reuniões, apresentações, eventos e também de aulas de teatro abertas à comunidade. Percebemos, assim, uma potência de aproximação com nossa comunidade, não só porque ali estamos visíveis, mas porque a rua dá diversas possibilidades, para quem atua e para quem observa. A rua é instável, expõe tudo, expressa questões concretas, que perpassam o espaço e nos atravessam.

Esta pesquisa consiste, portanto, em uma investigação sobre o teatro² na rua e como sua realização – não apenas por meio de apresentações, mas de uma ocupação de espaços públicos – possibilita um estreitamento com a ideia de *teatro em comunidades*.

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência. Neste sentido, estas práticas podem ser categorizadas enquanto Community Theatre (Teatro na Comunidade) (KERSHAW Apud NOGUEIRA, 2008, p. 135).

Pretendo pensar essas performances comunitárias em territórios periféricos a partir de referências práticas e teóricas e do acompanhamento do trabalho de outros grupos de teatro, ainda em levantamento, em relação com suas comunidades, além do desenvolvimento de um laboratório de experimentação cênica na Praça XV de Novembro.

1 A Trupe surgiu em 2014, a partir de um edital da FUNARJ de ocupação artística do Teatro Armando Gonzaga. Com o fim do edital e diante de dificuldades em permanecer no Teatro, o grupo se deslocou pra Praça. Em 2015, a Trupe foi contemplada por dois editais da Prefeitura do Rio de Janeiro, para realização do projeto “Se essa praça fosse minha”, no qual criamos um espetáculo de rua, realizado em 18 praças do subúrbio do Rio em 2016. O projeto se desdobrou em um evento multilinguagens, em parceria com artistas de cada bairro e passou a consistir em um dia de ocupação na praça com diversas atividades e atrações artísticas, inclusive o espetáculo que deu nome ao projeto. Em 2017 e 2018 circulamos com o espetáculo em escolas e universidades e, neste ano de 2019, fizemos uma circulação por 5 cidades da Baixada Fluminense, sob patrocínio da CCR, com um festival cultural multilinguagens que incluía, além do nosso espetáculo, apresentações de diversos artistas dessas cidades.

2 Uso aqui o termo teatro com intenção de significação ampla, pensando em ações performativas que envolve intervenções no espaço e práticas que trazem a rua como cenário e/ou dramaturgia, mas que não se restrinjam a espetáculos teatrais.



xx

COLÓQUIO

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

A RUA NA COMUNIDADE E A COMUNIDADE NA RUA

*Ouve, amor, ouve o rumor da rua,
isto é hoje o poema, isto é hoje o amor
(CORTÁZAR, 2014, p. 105)³*

As ruas de uma cidade constituem o lugar onde a vida acontece em sua funcionalidade diária. Apesar disso, em geral a arte ainda não habitua fazer parte do cotidiano que se perpetua nas ruas. Para a geógrafa Ana Carlos, é o uso que define o lugar. As relações estabelecidas pelos indivíduos que ali circulam trazem identidade, vida, transformando o espaço em lugar.

O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante – identidade – lugar. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. Este plano é aquele do local. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos do uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo (CARLOS, 2007, p. 17).

A apropriação do lugar como experiência proporciona ao indivíduo outra forma de se relacionar com o corpo e a cidade. Em Marechal, e acredito que em diversas áreas periféricas, a rua é um espaço de convivência importante, muitas vezes extensão das casas, é mais do que área de transeuntes, é espaço de encontro e lazer. Assim, como as intervenções teatrais podem estar nesse espaço, enfocando-o como centros de produção de arte e protagonismo de narrativas artísticas? A prática artística na rua permite modificar a reverberação das vozes dessa comunidade? Como essas práticas podem estimular diferentes formas de olhar pro espaço? O pesquisador de teatro André Carreira (2011) usa o termo “ator invasor” ou “teatro de invasão” para definir a prática teatral na rua, um espaço que não se vê convencionalmente como destinado a ele. Para o autor a rua muda a prática teatral:

A silhueta urbana é uma propriedade pública. E seus significados, que antecedem a intervenção teatral, compõem uma força intensa que interfere na performance do ato. A cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional um espaço penetrável e impenetrável que sempre será parte dinâmica do espetáculo. Uma ideia de um espaço que está em constante

³ CORTÁZAR, Julio. Último round, Tomo I. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



xx

COLÓQUIO

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

mudança que algo inesperado pode acontecer e penetrar na cena. Diferente do palco que é um espaço não penetrável, montado para ser um espaço onde a ficção vai acontecer, um espaço que não se confunde com o cotidiano, com a vida. Onde estão estabelecidos códigos e regras de comportamento bem claras (CARREIRA, 2011, p. 02).

Acredito também que a rua, enquanto dramaturgia – mas não apenas – pode se apresentar como identidade da comunidade daquele local. Por isso falo aqui sobre teatro na rua e não teatro de rua, já que penso na relação com o espaço público não como uma categoria de teatro, com características próprias, mas como mais uma possibilidade de espaço cênico e considero que isso pode conferir uma maior amplitude de possibilidades ao território na cena, como palco, como dramaturgia, como arquitetura participativa e, claro, como elo comunitário, pois a ideia é também que a rua seja um meio de trazer à tona as narrativas da comunidade.

Nos últimos séculos, com o crescimento do sistema mercantil burguês, houve uma tendência de a arte ter se fechado em espaços a ela convencionados, tais quais os museus, as galerias, os teatros etc.

Hoje, se o teatro quiser recuperar a sua força comunitária, deverá romper com os 300 anos de isolacionismo e ilusionismo em que os valores, a ética, a estética e a moral burguesa o envolveram, e buscar novas maneiras de se relacionar com seu público, sob pena de ficar cada vez mais hermético e fechado sobre si mesmo, e cada vez mais distanciado de sua plateia, que nele não se reconhece e através dele não cresce; o que faz como espetáculo passa a ser mais do que um aparato visual para a contemplação de uma plateia passiva e desinteressada (HADDAD, 2008, p. 146).

Então desejo me debruçar sobre conceitos como *comunidade, teatro comunitário, espaço público, periferia* e analisar práticas de grupos de teatro que trabalham na rua e em relação com seus territórios. A pesquisa está em fase inicial e os grupos ainda serão escolhidos. A ideia não é compará-los mas compreender outros modos de fazer para além das experiências que tenho com a Trupe. A partir dessas referências teóricas e práticas, desejo montar um laboratório de experimentação na Praça do Coreto, em Marechal, envolvendo não só os artistas da Trupe, mas demais moradores, como forma de focar essas representatividades na cena e buscar descentralizar e recentralizar não só os espaços de produção e criação teatral, mas também as narrativas e vozes em cena. Devido aos atravessamentos pessoais e à relação íntima que tenho com essa investigação, escolho a cartografia, pois parto de um mapa pessoal entrecortado e sobreposto pelo mapa da cidade, mas também anteposto a ele. Busco vivenciar,



xx

COLÓQUIO

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

transcrever e reescrever experiências artísticas territoriais. Território: encontro do ser com o espaço. Geografia do encontro, do sentimento, do pensamento, de narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da cidade – materiais do teatro de invasão. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 13, artigo 2, 2009.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**: Artes do espetáculo, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v. 2, n. 2, p. 13-25, 18 abr. 2011.

BORBA, Juliano. **Teatro de Vizinhos**: comunidade, convívio e celebração. 2018, Tese (Doutorado) – Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

COUTINHO, Marina. O teatro e a reinvenção da cidade partida. In: BALTZAR, Márcia Cristina. **Teatro na Margem**. São Paulo: Hucitec, 2015.

CRUZ, Hugo. **Arte e Comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

CRUZ, Hugo. **Práticas artísticas**: participação e comunidade. Porto: Setembro, 2019.

HADDAD, Amir. A função da função ou o circo etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo**. São Paulo: Publisher, 2013.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. A opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n.10, p. 129 – 136, dez. 2008.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil. In.: CRUZ, Hugo. **Arte e Comunidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.



XX

COLÓQUIO

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

VASCONCELOS, Liana. Um Trabalho de Ponta: estudo, análise e sistematização do método de técnica de ponta de Jacy Jambay. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Maria Enamar Ramos Neherer Bento; CAPES; lianavasconcelos1@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5201-1364>.

RESUMO

Este trabalho se propõe a estudar, analisar e sistematizar o método de técnica de ponta de Jacy Jambay, ex-bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e professora aposentada da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, que através de seu método formou com excelência gerações de bailarinas clássicas ao longo de seus mais de trinta anos de docência. Inicialmente será traçado um panorama da história da sapatilha de ponta na técnica clássica desde os seus primórdios e também uma pesquisa sobre a evolução do ensino da técnica de ponta no mundo e no Brasil. Em seguida será estudada a origem, as influências e as especificidades do trabalho de Jacy Jambay, sistematizando o seu método, que será testado na prática com alunas de Balé Clássico de nível adiantado, para a comprovação da eficácia do mesmo na qualidade do trabalho técnico com sapatilhas de ponta. O objetivo maior deste trabalho, ainda em fase inicial, é elaborar um registro deste método genuinamente brasileiro, que formou gerações de bailarinas que hoje atuam nacional e internacionalmente, para que o mesmo não se perca com o tempo, além de reverenciar o trabalho de Jacy Jambay, professora de atuação relevante no cenário do Balé Clássico nacional.

Palavras-chave: Técnica de Ponta, Balé Clássico, Jacy Jambay, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, Sapatilha de Ponta

ABSTRACT

This work is intended to study, analyze and systematize the pointe technique of Jacy Jambay, a former dancer of the Municipal Theater of Rio de Janeiro and retired teacher at the Maria Olenewa State School of Dance. Using her method she instructed generations of classical dancers with excellence throughout her more than thirty years of teaching.

Initially, an overview of the history of the pointe shoe in classical technique will be traced from its beginnings as well as an analysis of the evolution of pointe technique pedagogy, both in Brazil and worldwide. Next, the origin, influences and specificities of Jacy Jambay's work will be studied, systematizing her method, which will be tested in practice with students of Classical Ballet at an advanced level, in order to prove its effectiveness regarding technical work with pointe shoes.

The main objective of this work, currently in its initial phase, is to elaborate a record of this genuinely Brazilian method, which has formed generations of dancers who today perform both nationally and internationally, so that it is not lost over time. In addition, it is intended to honor the work of Jacy Jambay, a professor whose work is of great relevance in the national classical ballet scene.

Keywords: Pointe Technique, Classical Ballet, Jacy Jambay, State School of Dance Maria Olenewa, Pointe Shoe.



XX

COLÓQUIO

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

UM TRABALHO DE PONTA: ESTUDO, ANÁLISE E SISTEMATIZAÇÃO DO MÉTODO DE TÉCNICA DE PONTA DE JACY JAMBAY

Liana Vasconcelos

INTRODUÇÃO

A pandemia do novo coronavírus e seu consequente isolamento social trouxeram diversas mudanças na dinâmica das nossas vidas pessoais, profissionais e acadêmicas. Diante de tantas incertezas sobre o futuro da minha pesquisa, optei por mudar de temática. Inicialmente iria falar sobre a tradição e a transmissão do Balé Clássico de repertório no Rio de Janeiro. Entretanto, não se sabe quando e nem como voltaremos a ter espetáculos com grandes corpos de baile em cena e com plateia nos teatros. Achei que seria um tema complexo para a pesquisa diante da realidade que se apresenta.

Lembrei então do trabalho de técnica de ponta que aprendi com a professora Jacy Jambay nos meus últimos anos de formação como bailarina na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Um trabalho original, de qualidade e que formou com excelência inúmeras gerações de bailarinas que atuaram e atuam em diversas companhias do país e do mundo. Mesmo depois de formada continuei fazendo aulas de seu método e sempre senti no corpo a diferença na limpeza, no acabamento e na segurança dos movimentos que ele proporciona. Hoje, também como professora, aplico este método em minhas alunas e percebo visivelmente a sua contribuição na evolução técnica das mesmas.

Em 2007, eu e minhas colegas de turma da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, sabendo que a nossa professora Jacy Jambay estava para se aposentar e já reconhecendo a relevância de seu método, decidimos gravar um DVD sobre o seu trabalho, de maneira amadora, para registrar uma de suas aulas. O material foi muito elogiado e utilizado como base por muitos professores. Entretanto se trata de um registro muito superficial deste método e muitos profissionais sempre perguntam se existe mais material filmado ou escrito sobre o tema, e não existe.



XX

COLÓQUIO

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

Diante disto, decidi trazer a temática para a pesquisa no ambiente acadêmico (doutorado), para realizar um estudo e uma análise crítica profunda do método, e também para organizar, sistematizar e registrar este trabalho, tarefa que nunca foi feita formalmente pela professora Jacy Jambay. Seus relatos, entrevistas e anotações servirão de fonte principal de pesquisa para o processo de escrita da tese.

JUSTIFICATIVA

Antes de analisar este método criado por Jacy Jambay no século XX, é preciso traçar um breve panorama da história da técnica de ponta, afinal o surgimento do uso das sapatilhas de ponta revolucionou e transformou para sempre a história do Balé Clássico no mundo:

(...)as origens daquilo a que hoje chamamos o trabalho de pontas não estão numa visão poética do etéreo, como muitas vezes se julga, mas numa acrobacia grosseira que foi mais tarde refinada e transformada por Taglioni, e outras, em algo mais elegante e elevado.¹

Marie Taglioni, bailarina italiana nascida em 1804, esforçou-se bastante para envolver o seu enorme vigor em uma aura amena de feminilidade e graciosidade. Concentrou-se mais na linha e na forma e não tinha qualquer interesse especial por piruetas e virtuosismos. Este refinamento foi particularmente importante no trabalho de pontas. Taglioni conseguiu aplicar o romantismo à dança, e talvez por isso e por ter sido a grande protagonista em 1832 do balé "La Sylphide" (importante ballet do período romântico, coreografado por seu pai, Filippo Taglioni), ficou erroneamente conhecida como a "subir nas pontas", mesmo outras bailarinas já tendo realizado tal feito anteriormente.

Para Caminada, a sapatilha de ponta é o "acessório que veio realizar o ideal de imaterialidade, espiritualidade, visão diáfana e alada e que se tornaria definitivamente o símbolo da bailarina clássica"². Desde seus primórdios, no século XIX, até os dias de hoje, a sapatilha de ponta deve funcionar como uma segunda pele em quem a utiliza, e para Lopes, "o objetivo final da bailarina é, portanto, fundir-se com seus sapatos

1 HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*, p.171.

2 CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*, p.137.



xx

COLÓQUIO

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

enquanto dança”³. Essa “simbiose” entre bailarina e sapatilha torna o trabalho de ponta mais agradável e mais estético.

Segundo Foster⁴, à medida que a técnica do balé se desenvolveu e se tornou mais refinada e mais exata através do ensino de Carlo Blasis⁵ e da Escola Italiana, cada vez mais essa dança virtuosa era feita nas pontas, incluindo múltiplas piruetas e equilíbrios mais longos.

Resumidamente, ao longo do tempo, foram surgindo variações em relação aos métodos de técnica de ponta: “(...)enquanto as bailarinas italianas tendiam a subir na ponta com um salto energético, as russas o faziam deslizando suavemente. As francesas ficavam num meio-termo entre saltar e deslizar”⁶.

Antes de começar a abordar especificamente o método da professora Jacy Jambay, acho importante explicar o significado de “método”. Segundo Soter:

Do grego *méthodos*, o termo significa o caminho a ser percorrido para atingir objetivos específicos. Como os objetivos mudam, é da própria natureza do método não ser único. Enquanto a definição de técnica apóia-se, antes de tudo, em um conjunto de procedimentos, a de método baseia-se na escolha de um caminho.⁷

Para Clark⁸, atualmente o treinamento da dança consiste em uma combinação de diferentes métodos, sendo que alguns deles são capazes de entender melhor os caminhos do corpo em movimento, e de como este movimento pode ser capturado individualmente, com eficiência e sensibilidade.

Jacy Jambay, depois de estudar com inúmeros mestres nacionais e internacionais da dança (como Consuelo Rios, Tatiana Leskova e Margaret Craske) e após acumular anos de experiência como bailarina em companhias profissionais (como o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Balé Nacional da Venezuela e o Balé do Teatro Guaíra), ingressa em 1982 como professora da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Ali, durante os seus mais de trinta anos de docência, ela foi desenvolvendo com suas alunas um método próprio para técnica de pontas, baseado nos ensinamentos de seu marido, o bailarino e professor Ceme Jambay, criador do método “Dinâmica Muscular”, que auxilia no desenvolvimento da consciência e da percepção corporal.

Entretanto, após ter formado gerações de bailarinas com excelente trabalho de ponta utilizando seu método, não existe nada escrito e registrado formalmente sobre o mesmo. Vem daí a justificativa para a pesquisa e a escrita desta tese.



XX

COLÓQUIO

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

METODOLOGIA

No primeiro capítulo da tese será traçado um panorama da história do uso da sapatilha de ponta na técnica clássica desde os seus primórdios até os dias atuais. Além disso será realizado um estudo sobre a evolução das sapatilhas de ponta e do ensino da técnica de ponta no Brasil e no mundo, através da bibliografia existente sobre essas temáticas.

O segundo capítulo será sobre a professora Jacy Jambay e a origem de seu método, através do estudo de sua biografia, do desenvolvimento do seu método ao longo dos anos de docência e de quais foram suas influências e inspirações. A pesquisa se dará através de entrevistas presenciais com a mesma, busca de material em seus arquivos pessoais e também na biblioteca da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de entrevistas com ex-alunas e colegas que vivenciaram o seu método e acompanharam a sua trajetória.

O terceiro capítulo será dedicado ao trabalho de sistematização de seu método. Contará com um estudo anatômico do funcionamento dos pés e tornozelos durante a prática do mesmo, com o auxílio de profissionais especializados em fisioterapia, biomecânica e dança. Neste capítulo também será formulado um programa de exercícios para cada ano de formação e exemplos de aula para cada um deles. O método será testado na prática durante um ano, com alunas de nível adiantado da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa para a comprovação ou não da eficácia do método abordado e sistematizado.

Como material extra, será elaborado um DVD com fotos, depoimentos e com os exemplos de aula filmados com as alunas, para de forma ilustrativa demonstrar a execução do método e para servir de registro para as gerações futuras de bailarinas e professoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Vera; CAMINADA, Eliana. **Programa de Ensino de Ballet. Uma proposição.** Rio de Janeiro, 2013.



xx

COLÓQUIO

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

BARRINGER, Janice. & SCHLESINGER, Sarah. **The Pointe Book: Shoes, Training & Technique**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2012.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural/ Eliana Caminada. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CLARK, GIL. **Dance techniques**: tanzplan Germany. Leipzig, 2010.

DURANTE, Viviana. Ballet. **The definitive illustrated story**. Londres: DK Penguin Random House, 2018.

FOSTER, Rory. **Ballet Pedagogy**. The art of teaching. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2010.

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **A Dança Clássica**: dobras e extensões. Joinville: Nova Letra, 2010.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo**: uma história do ballet. Lisboa: Edições 70, 2010.

LOPES, Juliana Siqueira. **Sobre as pontas dos pés**. Recife: FASA, 2017.

PEREIRA, Roberto. **Tatiana Leskova**: nacionalidade: bailarina. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. São Paulo: Editora FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

REINHARDT, Angela. **Pointe shoes**: Tips & Tricks. For choosing, tuning and care. Plymouth, UK: Dance Books, 2008.

SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo**: história, técnica, terminologia. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SILVA JUNIOR, Paulo. **Setenta e Cinco Anos**: A História que fez Estórias. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora Ltda, 2002.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Seminários de dança**: o que quer e o que pode (ess)a técnica?.



XX

COLÓQUIO

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

Joinville: Letradágua, 2009.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

VAGANOVA, Agripina. **Princípios básicos do ballet clássico**. São Paulo: Editora Ediouro, 1991.

WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?**. Joinville: Letradágua, 2009.



XX

COLÓQUIO

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

BARROSO, Tomaz. **A Preparação do Improvisador: Um Estudo Sobre Vertentes do Preparo do Ator para Espetáculos de Improvisação Teatral.** PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; CAPES; Paulo Ricardo Merísio; pereiratomaz92@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0651-6430>.

RESUMO

O presente texto procura demonstrar os avanços ocorridos na pesquisa que envolve o processo de mestrado, cujo tema é pedagogias de teatro de improvisação. Através deste trabalho, pretendo apresentar algumas conclusões sobre as quais cheguei a respeito das duas pedagogias de improvisação que foram objetos de estudo, a da companhia americana *Upright Citizens Brigade* e a dos autores Del Close, Charna Halpern e Kim "Howard" Johnson. Através de registros videográficos e fotográficos, foi empreendida uma análise a respeito de como os ensinamentos das pedagogias mencionadas se manifestam na prática teatral de uma companhia carioca de teatro de improvisação: a Cia. Baby Pedra & o Alicate. Na comunicação oral, pretendo apresentar sinteticamente algumas diferenças e aproximações entre as duas pedagogias discernidas através da pesquisa, demonstrar através de registros de vídeo como seus ensinamentos se concretizam em espetáculos de improvisação da Cia. Baby Pedra & o Alicate e discorrer a respeito de minha experiência como professor de tal estilo de teatro no contexto da pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: Teatro de Improvisação; Pedagogias Teatrais; Cia. Baby Pedra & o Alicate.

ABSTRACT

This text seeks to demonstrate the advances that have taken place in the research involving the master's process, whose theme is improvisational theater pedagogies. Through this work, I intend to present some conclusions about which I arrived about the two pedagogies of improvisation that were objects of study, that of the American company *Upright Citizens Brigade* and that of the authors Del Close, Charna Halpern and Kim "Howard" Johnson. Through video and photographic records, an analysis was carried out regarding how the teachings of the aforementioned pedagogies manifest themselves in the theatrical practice of a improvisation theater company from Rio de Janeiro: the Cia. Baby Pedra & o Alicate. In the oral communication, I intend to summarize some differences and similarities between the two pedagogies discerned through the research, demonstrate through video records how their teachings are realized in improvisation shows by Cia. Baby Pedra & o Alicate and talk about my experience as a teacher of such theater style in the context of the COVID-19 pandemic.

Keywords: Improvisational Theater; Theater Pedagogies; Cia. Baby Pedra & o Alicate.



XX

COLÓQUIO

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

A PREPARAÇÃO DO IMPROVISADOR: UM ESTUDO SOBRE VERTENTES DO PREPARO DO ATOR PARA ESPETÁCULOS DE IMPROVISIZAÇÃO TEATRAL

Tomaz Barroso

Em meio ao processo de conclusão de mestrado, novas reflexões e descobertas podem ser realizadas tendo em vista a evolução da pesquisa a respeito do tema eleito, pedagogias de teatro de improvisação. Tal como demonstro na dissertação, também neste momento se faz pertinente uma breve explicação a respeito do que é o teatro de improvisação ao qual me refiro. A professora e pesquisadora, Mariana Lima Muniz, traça em seu livro *Improvisação como Espetáculo* (2015) um panorama a respeito das três principais vertentes de improvisação no contexto do teatro no século XX: utilizada na formação do ator, na construção de espetáculos e como próprio espetáculo. É nesta terceira vertente que podem ser localizadas as duas pedagogias que são objetos de estudo da dissertação de mestrado: a da companhia americana *Upright Citizens Brigade* (UCB) e a dos autores também americanos Del Close, Charna Halpern e Kim "Howard" Johnson.

Originalmente, a proposta de pesquisa envolvia outras duas pedagogias, porém como isso envolveria um escopo de trabalho demasiado amplo para uma pesquisa de mestrado, optou-se em permanecer somente com as duas mencionadas.

De início é importante destacar que as duas dialogam expressivamente não apenas por serem ambas as pedagogias do mesmo estilo de teatro, como também porque os membros fundadores do UCB foram discípulos diretos de Del Close, assim havendo claras influências e articulações entre ambas.

Após um ano aproximadamente desde que apresentei o estado atual de minha pesquisa no colóquio, cheguei a algumas importantes conclusões a respeito do tema de minha pesquisa e seu estudo de caso (a Cia. Baby Pedra & o Alicate): em primeiro lugar, as influências das duas pedagogias se expressam nos espetáculos teatrais da companhia, apesar de não serem suas únicas fontes; as duas pedagogias, apesar do incontestável sucesso comercial, tal como é apontado no artigo de Jason Zinoman (2014), correm um risco de estagnação por conta justamente do êxito comercial que se manifesta através de seus milhares de alunos inscritos em cursos e na realização de



xx

COLÓQUIO

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

espetáculos de improvisação que sofrem pressão por um contínuo fluxo de sucessos, deixando pouco espaço para experimentações que possam desviar as pedagogias das exigências do *show business*; as duas possuem paradigmas senão iguais, bastante semelhantes, tendo em vista que visam ao humor como resultado, e utilizam a ideia de jogo como um ponto fundamental de seus ensinamentos; por terem essa afinidade de propósito, elas tendem a ser em geral complementares, pois aprofundam e tratam de certos temas que a outra não necessariamente se dedicou da mesma forma; e por último, pude constatar que o teatro de improvisação, por mais redundante que esta afirmação possa parecer, faz parte do teatro sendo uma manifestação desta arte legítima e rica, e isto é importante destacar tendo em vista que em diversas ocasiões já foi e ainda é referido como “teatro menor”, ou nem como teatro sendo identificado.

Ao longo de minha comunicação oral, pretendo expor estas conclusões as quais cheguei nesta etapa da pesquisa e através da utilização de vídeos, tal como foi feito ao longo da pesquisa, demonstrar alguns exemplos de como os ensinamentos das pedagogias se manifestam em um espetáculo de teatro de improvisação.

Portanto, a comunicação terá a seguinte estrutura de apresentação:

- (1) Realizar uma breve apresentação do que é o teatro de improvisação;
- (2) fazer uma descrição sintética sobre as duas pedagogias;
- (3) apresentar a Cia. Baby Pedra & o Alicate;
- (4) demonstrar algumas das conclusões as quais eu cheguei com a minha pesquisa;
- (5) apontar, através de registros de vídeo, como os ensinamentos das pedagogias se manifestam em apresentações da Cia. Baby Pedra & o Alicate.

Também pretendo realizar uma demonstração prática que colocará os presentes em contato com um exercício de teatro de improvisação e pretende desmistificar a ideia de que esta modalidade de teatro é reservada somente para os talentosos, gênios e rápidos de pensamento.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSER, M; ROBERTS, I; WALSH, M. **The Upright Citizens Brigade Comedy Improvisation Manual**. 1 Ed. Nova Iorque: Comedy Council of Nicea, 2013.

HALPERN, C; CLOSE, D; JOHNSON, K. **Truth in Comedy: The Manual for Improvisation**. 1 Ed. Colorado Springs: Meriwether Publishing, 1994.

LIMA, M. **Improvisação como espetáculo** – Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. 1 Ed. Minas Gerais: UFMG, 2015.

ZINOMAN, J. Get the Laughs, but Follow the Rules. **The New York Times**, 20 de fev. 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/02/23/arts/uprightcitizens-brigadewrites-its-book-on-improv.html?_r=0>. Acesso em: 13 de out. de 2020.

MESA

PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA + HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

Mediação: **Prof. Dr. Leonardo Munk**

Narrativas de Reexistências: A Dramaturgia de Ubirajara Fidalgo
Keila Silva (Mestrado Acadêmico)

As Comadres: Ariane Mnouchkine dirige no Brasil
Julia Carrera (Doutorado)

A Comicidade nas Aulas-Espetáculo de Ariano Suassuna
Orleni Cunha Torres (Mestrado Acadêmico)

As dificuldades da documentação da historiografia da cenografia
Francisco Leocádio (Doutorado)

Relatos de uma pesquisadora/espectadora em processo
Carolina Almeida Gomes (Doutorado)

O papel do FITU – Festival Integrado de Teatro da Unirio na formação dos alunos
Ana Karenina Riehl (Mestrado Acadêmico)

Um super-ator para um teatro de emergência
Carin Louro (Doutorado)

A retomada das árvores: A criação auto ficcional social
Jeferson Araujo Fagundes (Mestrado Acadêmico)

O que fazemos nas sombras? Teatro de Horror, Medo e Pandemia
Raphael Cassou (Doutorado)

O belting na preparação vocal de atores-cantores para o teatro musical no Brasil
Luzia Rohr (Mestrado Acadêmico)

Primeiros Intercâmbios Teatrais entre Paraíba e Pernambuco
Leidson Ferraz (Doutorado)



XX

COLÓQUIO

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

SILVA, Keila. **Narrativas de reexistências: a dramaturgia de Ubirajara Fidalgo.** PPGAC UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes; Mestrado Acadêmico; Vanessa Teixeira de Oliveira; keila.ssan@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4515-2249>

RESUMO

Esse escrito é o recorte de uma pesquisa de mestrado acadêmico em fase inicial e pretende reflexionar sobre a importância de narrativas negras para a historiografia teatral brasileira, tendo como referência a dramaturgia de Ubirajara Fidalgo. Para tanto contextualiza brevemente o contexto negacionista o qual a população negra foi alocada, em seguida expõe a trajetória artística do dramaturgo junto ao Teatro Profissional do Negro (TEPRON) na cena teatral do país nos anos 70 e 80. Percebeu-se que trabalhos como do referido autor alicerçam para um teatro que tem cor, voz e tenacidade.

Palavras-Chave: Dramaturgia; TEPRON; Teatro Negro

ABSTRACT

This writing is the cutout of an academic master's research at an early stage and intends to reflect on the importance of black narratives for Brazilian theatrical historiography, with reference to Ubirajara Fidalgo's dramaturgy. To do so, he briefly contextualizes the negationist context to which the black population was allocated, and then exposes the artistic trajectory of the playwright at the Teatro Profissional do Negro (TEPRON) in the country's theatrical scene in the 1970s and 1980s. It was noticed that works like the author's are based on a theater that has color, voice and tenacity.

Keywords: Dramaturgy, TEPRON, Black Theater



XX

COLÓQUIO

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

NARRATIVAS DE REEXISTÊNCIAS: A DRAMATURGIA DE UBIRAJARA FIDALGO

Keila dos Santos Silva

O imaginário coletivo de subalternidade irracionalidade atribuído aos negros foi sendo construído e potencializado por concepções racistas, difundidas no século XIX, refletindo diretamente nas artes, nesse sentido, no Brasil dos anos 70, atrizes e atores negros desempenhavam papéis que versavam basicamente em “abrir e fechar portas, entrar e sair de cena” e quando representavam personagens de maiores destaques, eram relacionados a “obedientes cumprimentos de ordens” conforme pontuado por Flora Sussekind (1982, p. 23 apud ROSA, 2007, p. 36). Esse pensamento de subserviência, imbricado na sociedade, foi potencializado ainda no século XIX com a difusão das teorias eugenistas que visaram coisificar, irracionalizar e animalizar o homem negro.

O diplomata e filósofo francês, Arthur de Gobineau, autor do *Ensaio sobre a desigualdade humana* (1855) definiu três grandes raças — “branca, negra e amarela” — sendo os miscigenados, amarelos e negros “povos incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso” (SCHWARCZ, 1993, p.56).

Lilia Moritz Schwarcz, professora de antropologia da Universidade de São Paulo, pontua em seu livro *O espetáculo das raças* (1993) que, a escola determinista, defendida por pesquisadores, médicos e cientistas, foi responsável por um audacioso projeto de limpeza e destruição desses grupos, com o cruzamento da raça dita superior. “Os grupos negros, por sua vez, eram considerados em seu conjunto um impedimento à civilização branca, ou melhor, um dos fatores de nossa inferioridade como povo”. (SCHWARCZ, p.273).

Muitos foram os recursos utilizados para tornar a sociedade brasileira pura e esbranquiçada. O crime de violência sexual para como a mulher negra, foi uma estratégia pujante de limpeza racial, como consequência, o mulato, “situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala (...) estabeleceu-se como primeiro degrau na escada de branquificação sistemática do povo brasileiro” (NASCIMENTO, 2016, p.83) configurando assim, uma das vias para o aniquilamento da população negra.



XX

COLÓQUIO

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

Outro fator importante para a consolidação do “racismo à brasileira¹” foram as políticas migratórias, que apesar de terem sido implementadas nos anos 20, repercutiu muito fortemente na estrutura social do país. A chamada elite brasileira se mostrava bastante disposta em apagar de qualquer forma a população negra. Cientistas e políticos comumente se organizavam para pensar, medidas de embranquecer o Brasil. Fidélis Reis, Eurico Vale e Afrânio Peixoto, foram alguns dos responsáveis por endossar a discussão a favor da entrada de imigrantes não negros, explicitando declarações do tipo “Trezentos anos talvez, levaremos para mudar de alma e alvejar a pele, e se não-brancos, ao menos disfarçados, perdemos o caráter mestiço” (SKIDMORE, 1976, p. 215).

De um lado, tínhamos os defensores do processo migratório e de outro, os que em certa medida, reconheciam todo o trabalho desempenhado pelo negro no Brasil - e sabemos aqui, as condições que foram forçosamente submetidos - mas em verdade, ambos tinham em comum o desejo de uma nação esbranquiçada, entretanto pontuavam a inexistência de qualquer indício de preconceito racial nessas decisões. Segundo o deputado Teotônio Monteiro de Barros, era importante “se atentar para a necessidade de evolução étnica no Brasil” (SKIDMORE, 1976, p. 218). E, essa evolução só seria possível através do desaparecimento da população negra.

Dado o contexto negacionista, intelectuais, historiadores e artistas negros criaram bases e fomentaram um pensamento anti hegemônico e anti racial que promovia a interligação das experiências afro diaspóricas e interações estéticas e é dentro desse movimento que a dramaturgia de Ubirajara Fidalgo se localiza. Uma resposta direta a todo processo de supressão social, intelectual e artística sofrida pelo povo preto.

Maranhense, Fidalgo iniciou sua trajetória profissional em sua cidade natal, Caxias; em 1970 ingressa na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e é na capital carioca que sua produção artística impulsiona.

Nesse mesmo ano, em meio a ditadura militar, cria o Teatro Profissional do Negro (TEPRON) com o objetivo de oferecer bases para a profissionalização de atrizes e atores negros, além de fomentar um pensamento social crítico no âmbito da discussão racial. Sua produção dramática era constante e a cada nova obra, era possível ver o artista negro representando outras formas de reexistir na cena brasileira. Personagens sem estereótipos, com camadas e complexidades.

1 GONZALEZ, Lélia. (1980). **Racismo e sexismo na sociedade brasileira**. Apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 31.



XX

COLÓQUIO

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

Obras como o musical *Os Gazeteiros* (1967), composto por atrizes e atores do TEPRON, o monólogo *Desfuga* (1979) que retrata a trajetória de Zé Baiano e a tragicomédia *Fala pra eles, Elisabete* (1983) contribuíram para evidenciar narrativas que dialogavam diretamente com as vivências e as identidades constitutivas da população negra.

Ubirajara escreveu também *A super excitação* (1972), *Incrível, a boneca da Lapa virou machão* (1975), *Tutti* (1975), *Buscando o infinito* (1977). Para ele, o texto era fundamental no teatro negro², o que segundo Girlene Rezende (2017) “talvez justifique sua necessidade de escrever e encenar as próprias peças. Mas Fidalgo também tinha outras preocupações: a profissionalização do ator negro, a instauração de uma dramaturgia que dialogasse com a vida da população e um teatro de qualidade.” (REZENDE, p. 28).

Pode – se afirmar que Ubirajara e o TEPRON, foram em certa medida, influenciados por muitas questões levantadas por Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, principalmente com relação à valorização do ser negro e a construção de uma identidade afro, execrada desde os tempos áureos da escravidão. Tal valorização é perceptível na obra ainda inédita “Bamba’s son” (1986) onde o personagem principal apresenta um discurso contra hegemônico, consciente das agruras do processo de colonização.

Para além dos palcos, Ubirajara foi uma importante figura dentro do Movimento Negro durante os anos 70 e 80, sendo um dos principais responsáveis, pela criação do Instituto de Pesquisas e Cultura Negra (IPCN).

Junto a outros intelectuais negros como o historiador Joel Rufino e o cineasta Zózimo Bulbul, o dramaturgo se dedicou também à criação e a produção de atividades da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN). Passou ainda pelo Clube Renascença, importante centro de mobilização do negro carioca e participou ativamente dos debates nos Centros de Culturas Populares da União Nacional dos Estudantes, os CPCs (FREITAS, 2013).

Em 1986, com a saúde debilitada, Fidalgo falece com apenas 37 anos, deixando um legado ainda a ser explorado e evidenciado, tamanha a importância para a historiografia teatral brasileira. Um dramaturgo com um material potente para o fortalecimento das questões raciais e ainda sem a publicação de suas peças.

2 O termo Teatro Negro está relacionado a aceção da professora Leda Maria Martins (1987), onde pontua que tal expressão “é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peça que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões”. (s/p)



XX

COLÓQUIO

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

Nesse íterim, ao considerar produções teatrais como meios de transposição de realidades sociais, evidencia que as discussões que o dramaturgo junto ao TEPRON colocou em seus trabalhos caminharam para uma tomada de consciência urgente e necessária para a cena brasileira dos anos 70 e 80.

Diante do exposto, fica nítido a necessidade de se criar e fomentar a produção teatral afro-brasileira com artistas negros, que tem como escopo, obras que subvertem a imagem estereotipada e objetificada que as classes detentoras do poder infundiram na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notório que a arte desempenha um papel fundante para a formação de um pensamento crítico e consciente. Não atoa, esse espaço ter sido cerceado ao longo dos anos pela classe hegemônica e, quando realizamos um recorte racial, fica ainda mais evidente essa supressão de outros pensares.

A população negra sente no corpo, na pele e na história a violência que os sujeitos não negros praticam. A respeito Davis (2018, p. 33) aponta: "O racismo persiste em uma estrutura que é muito mais extensa e mais ampla (...) pode ser encontrado em todos os níveis de todas as grandes instituições". Por isso, trabalhos e investigações que possibilitem, subverter a lógica opressora, tendem a ser mais que necessários para reafirmar e consolidar um pensamento crítico e consciente do ser negro, é justamente nesse que Ubirajara Fidalgo opera, sujeitos negros que tiveram seus espaços apagados e utilizam o teatro para abrir vozes e reivindicar o direito de ocupar. O direito de reescrever a história.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVIS, ANGELA. **Mulheres, raça e classe**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FREITAS, Fernando. **Ubirajara e Alzira Fidalgo e a experiência política do Teatro Profissional do Negro**. Portal Geledés. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ubirajara-e-alzira-fidalgo-e-a-experiencia-politica-do-teatro-profissional-do-negro/>. Acesso em: 5 out. 2019.

MARTINS, Leda Maria. Identidade e ruptura no teatro do negro. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, [S.L.], v. 9, n. 18-20, p. 227-236, 31 dez. 2016. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/0101-3548.9.18-20.227-236>.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

REZENDE, Girlene V. F. de C. (2017), **A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (Terpon): corpo e identidades**. Tese de doutorado em estudos literários, Belo Horizonte, UFMG. Disponível em < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AX2GG7//>.> Acesso em 15 nov. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SUSSEKIND, Flora. O negro como arlequim: teatro & discriminação. Achiamé, 1982. In.: Rosa, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**, Campinas. Dissertação. (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas, 2007.



XX

COLÓQUIO

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

CARRERA, Julia. **As Comadres: Ariane Mnouchkine dirige no Brasil.** PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Ana Bulhões; juliacarrera@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4097-8719>

RESUMO

O artigo trata sobre alguns aspectos do encontro entre os teatros do Brasil, da França e do Canadá por ocasião da montagem de *As Comadres*, adaptação de *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay (1965), libreto e encenação de René Richard Cyr (2010), música de Daniel Bélanger (2010), direção musical de Wladimir Pinheiro e supervisão artística de Ariane Mnouchkine. O espetáculo estreou em 27 de março de 2019 no Festival de Curitiba. Fez apresentações dias 27 e 28 de março, no Teatro Guairinha (Rua 15 de Novembro, 971, Curitiba), de 11 de abril a 02 de junho no Teatro Sesc Ginástico (Avenida Graça Aranha, 187, Rio de Janeiro) e de 05 a 28 de julho no Teatro Anchieta do Sesc Consolação (Rua Doutor Vila Nova, 245, São Paulo).

Palavras-Chave: Les Belles-Soeurs, Mnouchkine, Brasil, jòul, songs brechtianas

ABSTRACT

The article deals with some aspects of the encounter between theaters in Brazil, France and Canada during the montage of *As Comadres*, adaptation of *Les Belles-Soeurs* by Michel Tremblay (1965), libretto and staging by René Richard Cyr (2010), music by Daniel Bélanger (2010), musical direction by Wladimir Pinheiro and artistic supervision by Ariane Mnouchkine. The show premiered on March 27, 2019 at the Curitiba Festival. The show made presentations on March 27 and 28, at Teatro Guairinha (Rua 15 de Novembro, 971, Curitiba), from April 11 to June 2 at Teatro Sesc Ginástico (Avenida Graça Aranha, 187, Rio de Janeiro) and from 05 to July 28 at the Anchieta do Sesc Consolação Theater (Rua Doutor Vila Nova, 245, São Paulo).

Keywords: Les Belles-Soeurs, Mnouchkine, Brazil, jòul, songs brechtianas



XX

COLÓQUIO

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

AS COMADRES: ARIANE MNOUCHKINE DIRIGE NO BRASIL

Julia Carrera

"(...) Para elas, a impotência não é um problema, é uma realidade da qual elas sofrem e da qual nunca tomam consciência. Nunca, porque o 'joual' – que é uma língua empobrecida, sem poder de sair da realidade imediata – impede qualquer tomada de consciência. 'A gente é baratinha!', para elas é a constatação de uma realidade irremediável. Não se sai desse gueto aqui.

Tremblay não sente pena de si mesmo, ele nos diz brutalmente: Olhem bem! É assim! É tão ruim quanto isso! Em 'As Comadres' só há uma reação possível: 'Não! Eu não aceito isso nem para mim nem para ninguém!'. Evidentemente pode ser que nem todo mundo reaja dessa forma a 'As Comadres'. Um coisa embora é certa: ninguém sairá da peça de consciência leve." (GERMAINE: 1968, p. 4)

Em junho de 2018, Ariane Mnouchkine e Juliana Carneiro da Cunha, diretora e atriz do lendário *Théâtre du Soleil* respectivamente, chegaram ao Rio de Janeiro para estudos e montagem de um espetáculo canadense que trata da condição da mulher nos subúrbios das grandes cidades com uma equipe de artistas brasileiras, um "Teatro Solidário", em suas palavras. O que um projeto como esse representa dentro de um contexto de ascensão da terceira onda do feminismo no país em paralelo ao desmonte das políticas públicas, sociais e culturais, a nível nacional? *As Comadres* é um projeto, em plena realização, que inclui a montagem do espetáculo musical "Les Belles-Soeurs" (título original canadense) e a realização de um documentário que segue de perto este momento único de encontro entre culturas através do teatro, ao mesmo tempo que propõe uma reflexão sobre os impactos desta experiência no contexto cultural, político e social do atual momento brasileiro. O filme (com lançamento previsto para outubro de 2021) acompanhou todo o processo de criação do espetáculo, desde as primeiras reuniões em 2018 até a repercussão da peça junto ao público, que estreou em março de 2019 no Festival de Curitiba, tornando-se já uma referência importante no gênero dos filmes de teatro, além de um importante documento testemunhal sobre a passagem de algumas das maiores artistas do teatro ocidental pelo teatro brasileiro. Já o espetáculo,



XX

COLÓQUIO

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

trata-se de uma versão brasileira da peça que marcou a transição do teatro no Canadá, do chamado 'canadense-francês' para o 'quebequense: *Les Belles-Soeurs*, de Michel Tremblay, incluída na lista das 49 peças emblemáticas a fazerem parte da biblioteca ideal do teatro (desde as origens até os dias atuais) pela revista francesa *Lire* em 1987, que ganhou versão musical de René Richard Cyr em 2010, revivendo a potência transformadora da obra.

Na década de sessenta, o Quebec viveu a denominada "Revolução Tranquila", quando ocorreu uma série de transformações sociais e políticas que constituíram a região que se conhece hoje. Com a morte do Primeiro Ministro Maurice Duplessis, o período de subserviência da população quebequense se encerrou, dando lugar a reformas pautadas por uma renovação da consciência coletiva enquanto nação quebequense, acompanhada por um movimento literário e artístico que deu voz a esse movimento, conforme afirma Marcel Rioux, importante nome da sociologia e teoria crítica do Canadá. Segundo o autor, a oposição ideológica anterior à 1960 configurava uma "contestação de recuperação", que preenchia a lacuna entre a cultura quebequense (ideias, valores, símbolos e atitudes) e a sociedade quebequense (urbanização, tecnologia, economia), onde germinava um desejo crescente da população de tomar o poder sobre a economia e a política do país e sair dos domínios socioculturais estrangeiros. Neste contexto, o então jovem autor, Michel Tremblay, escreveu a peça *Les Belles-Soeurs*, na qual se sobrepõem algumas questões que figuravam na pauta das transformações ocorridas na dita "Revolução Tranquila".

Em primeiro lugar, essa foi a primeira peça totalmente escrita em *joual*, o dialeto popular franco-canadense marcado por lacunas fonéticas e lexicais e pelo anglicismo. Com isso ele inclui a língua no alto círculo da dramaturgia ocidental e cria um marco no teatro canadense, dando voz (literalmente) a todo um segmento da população até então invisibilizado em sua característica primordial, a língua. Através da língua se revelou também um novo realismo no teatro quebequense, em que ganharam a cena quinze mulheres de meia idade cujas vidas são reduzidas ao infundável trabalho doméstico, ao cuidado com os filhos, aos caprichos dos maridos (que ficam na fronteira entre os deveres do matrimônio e o abuso sexual), à repressão da religião católica versus a liberalidade das danceterias de fama duvidosa.

Surgiu em cena também a transição entre um materialismo modesto e o anseio materialista como fonte de realização pessoal real. Quando, em um sorteio, a protagonista, Germana, ganha um milhão de selos a serem colados em catálogos e trocados por todos os prêmios em uma grande loja de departamento, ela se vê, pela primeira vez, diante da felicidade, irá "possuir" tudo aquilo que uma mulher almeja: "A casa vai ficar novinha, fogão, mobília e jogo de cozinha, a geladeira azul e um belo faqueiro daqueles



xx

COLÓQUIO

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

bom, já escolhi, eu vou levar”, ela canta na música que abre o espetáculo, enquanto o coro brada: “Vai ser tudo dela, tudinho dela, Grátis”. Essa felicidade que cai em seus colos como uma benesse por seu uma boa esposa e mãe atrai o olhar das convidadas para a noite de ‘colação de selos’: todas as comadres, irmãs, vizinhas, cunhadas, a filha e suas amigas, enquanto colam os selos se perguntam ‘Por que ela e não eu?’, levando ao catártico momento da peça, onde todas estraçalham as caixas de selos, roubando furiosamente, diante de uma Germana atônita mas não transformada.

Porém não só Germana não se modifica, como nenhuma daquelas mulheres o faz. Durante a peça, cada uma tem o seu momento solo, onde desfiam as mazelas e pequenezas da vida de cada uma (e de todas as mulheres, em todas as épocas). Pelos títulos das músicas, os dilemas se evidenciam: *Vidinha Escrota*, *As Bodas (da filha)*, *Que Vergonha*, *Meu Vendedor de Escovas (Vassoreiro)*, *Tenho Cara de Quem Já Se Deu Bem*, *A Morte Não Tarda*, *Mulher Sem Luz*, *Cabaré*, *Desgraça de Johnny*, *O Bingo*, *Maldito Cú e Voltarei Pela Porta da Frente*. Mesmo Pietra, a irmã caçula que, quando jovem, deixa a família para uma vida mais liberal, acaba retornando à casa da irmã, com a notícia dos selos, mas principalmente por ter sido largada pelo namorado (e, depois, cafetão), já que não serve mais para a vida dos cabarés. Todas aquelas mulheres estão fadadas aos seus destinos não por falta de força, mas por falta de consciência de sua força.

A peça dialogava ainda com outras questões na pauta da “Revolução Tranquila” que estava em curso. Se na vida dos quebequenses se podia sentir a secularização da sociedade, com a religião católica perdendo poder de forma efetiva e rápida, em *As Comadres* a religião é extremamente presente, personificada em uma dupla de personagens em especial. Angelina e Romilda, duas carolas que vivem juntas e cujo comportamento em nada se difere de um casal, tem a relação ameaçada quando a primeira descobre que a segunda vem frequentando o cabaré às escondidas. Mas a crise é superada quando essa se desculpa e promete voltar a ser uma boa devota do ‘Pai’. Em uma cena que antecede essa crise, todas as comadres munidas de seus terços, às seis horas em ponto, ajoelham-se na cozinha e rezam o Pai Nosso seguindo o padre que reza em latim pelo rádio. Ao que uma delas, Mariangela, se pergunta “O que mais Germana poderia pedir aos céus depois da benção que recebeu...”

Entra em cena também a questão do aborto, cujo debate sobre a legalização no Canadá viria em seguida, na esteira da criação de um *État-Providence* (Estado de Bem-Estar Social). A jovem Lisa, garçonete de uma lanchonete, lamenta-se de só vestir uniforme e confia à Pietra sua necessidade de encarar um aborto (ainda que doméstico), já que engravidou e o namorado sumiu, e porque ela realmente deseja ter uma vida diferente daquela da maioria das mulheres de lá: ‘Eu vim ao mundo pela porta de trás, mas vou sair pela porta da frente. Eu cometi um erro mas vou reparar, nada vai



XX

COLÓQUIO

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

me impedir, ninguém pode me atrapalhar', Lisa canta, seguida pelo coro de mulheres em uníssono. Pietra, então, encaminha a jovem a um médico que faz o procedimento com toda a segurança, em muito mais mulheres do que se gostaria de imaginar, como ela explica.

Alguns espetáculos canadenses da época continham a ressonância com o momento político do país, mas, afirmam teóricos como Jean-Claude Germaine, a maioria deles não iam além do discurso panfletário de seus autores, através das palavras de seus personagens. A maestria de Tremblay, também jovem autor na época em que escreveu a peça, reside, principalmente, em como conseguiu criar personagens multifacetados e realistas, a ponto de cruzar fronteiras e culturas. As mulheres de Tremblay habitam a periferia de uma metrópole no Quebec da década de sessenta, mas poderiam viver na periferia de qualquer grande cidade, a qualquer época. Uma das principais chaves de empatia que a peça dispõe são as construções dramatúrgicas da comédia popular clássica (com efeitos cômicos impagáveis, ouvimos os ecos de Molière) e a capacidade de rir de si próprias que todas as personagens apresentam. *As Comadres*, assim, arregimentam fãs, por onde passam, desde a sua estreia, com uma tragicomicidade presente no universo feminino.

Cômica pela sua estrutura, trágica pelo seu final nada feliz. As comadres, tomadas pela inveja, roubam os selos o mais que podem e seguem, cada uma para sua casa, certas de que também são merecedoras. As irmãs, Germana e Pietra, não conseguem se reconciliar. A filha, Linda, tenta consolar a mãe, que reprime a própria fragilidade até que a filha se afaste. E, por fim, na montagem de 1968 as mulheres se unem apenas para cantar o hino no final, enquanto que na versão musical de 2010, se unem para cantar a sorte perdida de Germana. Se na década de sessenta a ironia estava na falsa união de uma sociedade em ruínas (diante do novo que surgia), nos anos 2000 a questão nacionalista cede lugar ao materialismo consumista. Como diz Tremblay, a tragédia da peça não está na desilusão de Germana, mas na incapacidade de união daquelas mulheres. Naquele momento, a autonomia individual ainda vencia o cabo de força contra a solidariedade coletiva. Uma personagem chave da peça, uma senhora de noventa e quatro anos que é levada à casa de Germana por sua nora (e cuidadora) Tereza, que é louca, morde, rouba e é a primeira a entoar o hino da nação, representa o Canadá decrépito em meio àquelas mulheres almejando uma transição só alcançada por Lisa, a que quer sair pela porta da frente da vida, personificando a ideia de futuro que se construía. A peça é, portanto, um campo de batalha para todas as gerações de mulheres, igualmente massacradas pelas condições de vida dentro da sociedade que vivem, sem se darem conta de que o inimigo era exterior.



xx

COLÓQUIO

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

Passados cinquenta anos da sua estreia original, a peça ganha um novo e inusitado protagonismo no cenário do teatro mundial ao ganhar a direção de Ariane Mnouchkine, encenando, pela primeira vez, fora do *Théâtre du Soleil*. Enquanto sua companhia francesa seguia nos ensaios e posterior estreia do espetáculo *Kanata* (2019), com direção de Robert Lepage, Mnouchkine aportou no Brasil para reunir uma equipe de artistas brasileiras em torno do texto, por sua consonância com os principais debates acerca da mulher no país, hoje. Entra em cena, então, a sororidade, a versão feminina para o termo “fraternidade”, ultrapassando fronteiras culturais, atribuindo ao projeto um excelente lugar de reflexão no contexto da discussão sobre o feminismo no Brasil de uma forma geral, em especial na arte.

O primeiro encontro com o grupo completo, em junho de 2018, deu-se em uma harmonia construída passo a passo por cada um dos integrantes do grupo. No palco do *Teatro Sérgio Porto* no Rio de Janeiro, havia um cenário de ensaio montado, algumas araras de figurinos e adereços, um piano, partituras, letras de músicas e textos à disposição de um grupo de atrizes e artistas igualmente disponíveis para a aventura que se concretizava naquele momento. Mnouchkine conduziu três semanas de experimentações surgidas do encontro entre a sua metodologia, o texto quebequense e artistas brasileiros, cujos resultados ainda estão em ebulição. Fazer a transposição do texto de Cyr (2010), ainda impregnado pelas questões políticas do Quebec de 1968 que incitaram Tremblay, para a embocadura de atrizes brasileiras de 2018 foi o principal dispositivo de criação do espetáculo.

As questões não pararam de brotar: até que ponto o Quebec do espetáculo seria hermético para o público brasileiro? O que seria o equivalente ao *joual* na língua portuguesa? Existe um português brasileiro? A simples criação do espetáculo por brasileiras já não é adaptação suficiente? Como estabelecer um elenco de um musical seguindo os princípios da evidência e da alternância praticado no *Soleil*? Até que ponto irá a verossimilhança entre as atrizes canadenses e as brasileiras, posto que se trabalha no método “mestre-aprendiz” a partir de um filme? É imprescindível que a proporção de atrizes negras no elenco brasileiro seja a mesma que da população brasileira! Temos que garantir que a mulher brasileira esteja representada em toda a sua multiplicidade no espetáculo! Quem é a mulher da periferia no Brasil na década de sessenta? E hoje em dia? Quem é a mulher brasileira hoje? Quem são as mulheres brasileiras hoje? E as trans? Ficarão de fora do espetáculo? Quem seriam as trans quebequenses? E as brasileiras? E a lesbiandade que surge no espetáculo? Retiraremos seu véu ou não? E como fica o filtro do olhar estrangeiro entre todas essas variantes? E como nós, artistas, hoje, de tantas gerações diferentes, damos conta dessas questões tão próximas porque femininas, tão femininas porque dolorosas, tão dolorosas porque brasileiras?



xx

COLÓQUIO

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

Assim como no *Soleil*, onde o tempo é tido como o bem mais valioso na criação de suas obras (cênicas e fílmicas), no processo de *As Comadres* (espetáculo e documentário), essas e outras questões foram decantadas ao sabor do tempo que insistiu em passar mais rápido do que deveria nos trópicos de cá. Como se as urgências brasileiras parecessem mais urgentes. No último dia de ensaio da primeira etapa, que coincidiu com o último jogo do Brasil na Copa do Mundo, toda a equipe promoveu um almoço de confraternização regado a caipirinhas, convidando maridos, esposas, companheiros, companheiras, filhos e filhas, mães e pais. Nos permitimos acompanhar os dissabores do futebol brasileiro, cantar e dançar outros ritmos menos nórdicos, confabular, rir de nós mesmos, chorar de felicidade e da saudade que já começava a se aninhar, planejar os passos futuros, alinhar as expectativas frente às incertezas da realidade que surpreende mesmo os melhores autores do teatro do absurdo e, principalmente, celebrar o feminino como uma das vias de resistência e transformação do mundo pelo teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GERMAINE, Jean Claude. J'ai eu le coup de foudre. In: **Théâtre Vivant**. Montréal: Holt, Rinehart et Winston limitée, 1968.

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

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

PICCON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. Paris: Actes Sud, 2009.



XX

COLÓQUIO

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

TORRES, Orleni. **A Comicidade nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna.** PPGAC UNIRIO; História e Historiografia do Teatro; Mestrado Acadêmico; Elza Maria Ferraz de Andrade; orlenitorres@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9754-2257>

RESUMO

A presente dissertação busca investigar a manifestação do cômico nas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna. A partir da análise de três eventos é possível detectar a presença de uma estrutura dramática, composta por mecanismos de comicidade. Considerando as aulas-espetáculo como última manifestação artística do autor em vida, tais apresentações apresentam traços de um solo teatral autobiográfico cômico. Inicialmente são abordadas as características e a gênese do objeto de pesquisa, bem como as influências cômicas para sua produção. Posteriormente são trazidos à baila a performance de Ariano Suassuna como ator cômico, palhaço, dramaturgo cômico e professor que se utiliza de uma possível "pedagogia do riso" em sua didática. Por fim, são estudados excertos das aulas-espetáculo selecionadas a partir da Teoria do Riso de Henri Bergson.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, Aula-Espectáculo, Comicidade.

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate the manifestation of the comic in the show-classes of Ariano Suassuna. From the analysis of three events, it is possible to detect the presence of a dramatic structure, composed of comical mechanisms. Considering the show-classes as the last artistic expression of the author in life, such presentations present traces of a comic autobiographical theatrical solo. Initially, the characteristics and genesis of the research object are addressed, as well as the comic influences for its production. Subsequently, Ariano Suassuna's performance as a comic actor, clown, comic playwright and teacher who uses a possible "laughter pedagogy" in his didactics is brought up. Finally, excerpts from the show-classes selected from Henri Bergson's Theory of Laughter are studied.

Keywords: Ariano Suassuna, show-class, Comicality.



XX

COLÓQUIO

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

A COMICIDADE NAS AULAS-ESPETÁCULO DE ARIANO SUASSUNA

Orleni Torres

Após quase cinco décadas atuando como professor, teatrólogo, romancista e artista plástico, já sendo – desde 1990 - o sexto ocupante da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, Ariano Suassuna se torna Secretário de Cultura de Pernambuco (1995-1998) durante o governo de Miguel Arraes e cria sua “aula-espetáculo”.

(...) eu fui professor a vida toda, eu comecei a ensinar com 17 anos, estudava Português. Fui professor de Português muito tempo, depois fui professor universitário; mas não só como professor, até como escritor, eu acho que eu tenho que ter uma atuação – não é só isso, mas tem que ser um pouco didática, porque eu assumi a posição. (SUASSUNA, 2011, 17'56")

Ariano Suassuna une os dois termos, retirando-os da sua prática – o desde sempre professor e o reconhecido fazedor de espetáculos e a partir disso surge o binômio (aula-espetáculo).

Segundo Victor e Lins (2007, p. 116) as aulas-espetáculo faziam parte do programa de trabalho da Secretaria de Cultura de Pernambuco, iniciando uma incursão por escolas, espaços culturais, universidades de todo o país. Suassuna passou a assumir publicamente a função de incentivador e promotor da cultura popular brasileira.

Em diversas de suas aulas-espetáculo o artista relata como são compostos tais eventos. Na aula-espetáculo apresentada na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília em 27 de junho de 2013, Ariano diz atuar com três tipos de aula-espetáculo: aula plena ou completa / aula reduzida / aula reduzidíssima. A primeira com músicos e dançarinos no palco, atuando juntamente com o professor através de exemplos práticos; a segunda, em que ele se apresentava com o músico Antônio José Madureira e a última acontecia quando Ariano assumia sozinho a performance. (VICTOR & LINS, 2007, p. 117). As três aulas-espetáculo eleitas para a presente pesquisa são representantes das chamadas “aulas reduzidíssimas”.

Ainda na mesma aula-espetáculo supracitada, Ariano conta que em 1956



xx

COLÓQUIO

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

assumiu a cadeira de Professor de Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e que a primeira coisa que mostrava aos seus alunos era que Filosofia da Arte e Estética eram disciplinas fascinantes, boas de estudar. (SUASSUNA, 2013, 16'07"). Nesta aula específica, os arquivos de vídeo trazidos pelo artista não funcionaram no teste, o que o fez modificar os planos, fazendo com que ele apresente / ministre uma aula de Filosofia da Arte para a plateia. Fato é que a estrutura desta aula é extremamente parecida com as outras duas utilizadas como referência para a pesquisa – a aula-espetáculo de 18 de abril de 2012 na inauguração do Auditório Mozart Victor Russomano no TST, em Brasília-DF e a aula-espetáculo já citada no texto, apresentada no SESC Vila Mariana, em São Paulo-SP em 30 de abril de 2011. Essa semelhança entre o conteúdo e a forma desses eventos chama atenção para a definição de "aula-espetáculo" para Suassuna. São de fato esses eventos algo novo, realmente surgidos a partir da atuação do artista como gestor público? Ou tais aulas se assemelham às suas ministradas na Universidade?

Em entrevista concedida para a presente pesquisa, o Professor Carlos Newton Júnior, titular da Universidade Federal de Pernambuco, discorre sobre as características das aulas (na UFPE) do professor Ariano Suassuna. Para ele, "as aulas de Ariano sempre foram espetáculos", eram aulas muito concorridas entre alunos regulares, ouvintes e alunos que gostariam de cursar novamente a disciplina. Observam-se, então, os mecanismos de comicidade sendo aplicados à aula – que são repetidos da mesma maneira nas aulas-espetáculo.

Eram aulas divertidíssimas, pois Suassuna aliava o conhecimento da matéria à sua verve de contador de histórias, de modo que os princípios estéticos de que tratava eram exemplificados não apenas através de passagens de peças e romances da literatura universal, mas também de casos e anedotas. Era impossível conter o riso. (NEWTON JÚNIOR, 2019, p.1)

Desta forma pode-se especular um surgimento oficial de tais aulas-espetáculo, a partir da nomeação de Ariano Suassuna como Secretário de Cultura de Pernambuco em 1995 e sua política cultural aplicada, mas é de suma importância perceber que, segundo Newton Júnior (2019) há uma gênese anterior, praticada por Suassuna em sala de aula:



XX

COLÓQUIO

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

A diferença era que, em sala de aula, na UFPE, ele estava desacompanhado dos músicos e bailarinos. Era ele sozinho. Depois que se aposentou da universidade, em 1989, Ariano fez muitas palestras Brasil agora, verdadeiras “aulas-espetáculo” antes mesmo de assumir a Secretaria de Cultura do governo Arraes. (NEWTON JÚNIOR, 2019, p.3)

Há uma convergência entre as características das aulas ministradas por Ariano na UFPE e as aulas-espetáculo selecionadas para a pesquisa: são eventos em que o artista aparece sozinho no palco / em cena, sem a presença de artistas populares (característica da “aula reduzidíssima”).

É observado pelo entrevistado que, à época em que foi lançado o Movimento Armorial, na década de 1970, Ariano Suassuna realizou muitas apresentações que podem ser assemelhadas às aulas-espetáculo. Comprova-se, portanto, que o objeto da presente pesquisa é fruto do acúmulo de experiência do artista como professor, sendo aglutinadas as funções de contador de histórias / ator / palhaço / performer que posteriormente serão analisadas.

As aulas-espetáculo se mostram como um misto de “aula” e “espetáculo”, de exposições orais sobre Estética, Filosofia da Arte, Cultura Popular, ilustradas ou não por apresentações artísticas musicais e de dança de caráter popular brasileiro, podendo estas acontecerem ao vivo ou serem exibidas em projeção. Ocorre que essas aulas-espetáculo nada representariam se não fosse a presença de seu autor, ator, criador principal – o próprio Ariano Suassuna em performance e a evidente adoção de um discurso incrustado de comicidade.

Todavia, o que de fato faz dessas aulas-espetáculo um objeto de estudo do campo das Artes Cênicas? Talvez tenha sido a primeira pergunta elaborada (dentre diversas) para a definição dos rumos do presente trabalho.

Na aula-espetáculo ministrada no SESC Vila Mariana (30/04/2011), Ariano Suassuna, na abertura do evento, aos 6 minutos e 43 segundos, revela que factualmente o que se dá naquele momento é uma encenação, uma representação. Suassuna assume uma alteridade, um personagem:

(...) e eu dei uma aula dessa no Teatro Municipal e eu comecei dizendo – o que é verdade e eu acho que acontece com todo mundo: eu tenho dentro de mim duas pessoas, um sou eu, a outra é esse tal de Ariano Suassuna, ô velho invocado e trabalhoso! Vocês não sabem quanto trabalho esse tal de Ariano Suassuna me dá. De um tempo pra cá eu resolvi me vestir de Ariano Suassuna. É essa roupa e significa pra mim e pra vocês, que quem está aqui não sou eu não, é Ariano Suassuna. (SUASSUNA, 2011, 6’43”).



xx

COLÓQUIO

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

É como se o “eu” Suassuna se duplicasse, como se houvesse um “devir Suassuna” - um representa o autor Ariano Suassuna e outro representa quem está ali, o performer, o palhaço, o ator. A vestimenta deste personagem tem forte ligação com a vida pessoal, com um traço da biografia de Suassuna.

Ariano Suassuna cerca seu discurso de características (auto)biográficas, que também influenciam na ocorrência da comicidade nas aulas-espetáculo, observada a partir da representação de um personagem que é um palhaço – que originalmente evoca o riso.

Ariano se declara palhaço em uma atitude de retomar um desejo da infância reprimido. Na aula-espetáculo de abril de 2012, no TST (Brasília-DF), ao declarar seus dois encantos de infância – pela leitura e pelo circo -, confessa que sofreu certo martírio por causa do último, tendo apanhado de sua mãe porque ficava imitando as falas e piadas do palhaço (SUASSUNA, 2012, 40’24”). Declara-se também dono do circo, por ser ele o personagem central da aula-espetáculo, o regente e idealizador de tudo que ali é mostrado. É necessário destacar, também, o ineditismo de assumir uma alteridade – ao dizer que nunca havia sido palhaço antes e está sendo naquele momento. Ele tem consciência disso e nenhum pudor em assumir.

As características desse tipo de encenação, proposta por Suassuna, se aproximam do conceito de performance. De acordo com Cohen (2011, p. 37, apud LEITE, 2017, p. 38), performance é

a expressão de um artista que verticaliza todos seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro, sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte, ao romancista, que escreve seu romance; ao músico que compõe sua música.

Cunha (2003) acrescenta que em uma performance o artista é sempre o sujeito e objeto da ação, que transforma as representações convencionais, pelo fato de o artista se distanciar da incorporação ou da expressão objetiva de um personagem. No caso as aulas-espetáculo, esse personagem potencialmente encenado por Suassuna tem óbvias aproximações e infindas convergências com o seu eu original, eles se confundem e se complementam. É pertinente ressaltar que, segundo Butler (2015), o “eu” não tem história própria que não seja, da mesma forma, a história de um conjunto de relações e normas, de um coletivo.



XX

COLÓQUIO

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

Para Abujamra (2013, p. 76) o ator que conta sua própria história, do jeito que quiser contá-la, se torna um “criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro”.

A ação de relatar a si mesmo adquire forma narrativa que não depende somente da capacidade de quem relata transmitir diversos eventos em sequência, com “transições plausíveis”. Relatar a si mesmo requer voz e a autoridade narrativa, que se direciona a um público com o “objetivo de persuadir”. Segundo a autora “a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos responsabilidade por nossas ações através desse meio”. (BUTLER, 2015, p. 22). Ariano Suassuna relata a si mesmo, pode ser considerado um narrador, bem como um contador de histórias.

Para Leite (2017) o caráter autobiográfico na performance pode ser evidenciado na forma textual, como depoimento ou algo parecido e a partir da experiência vivida. No caso de Ariano Suassuna e suas aulas-espetáculo, é possível encontrar vestígios destas três ocorrências: na forma textual (Suassuna é escritor) e insere nas suas obras dramáticas sua visão de mundo, suas reminiscências, locais onde viveu, nomes, tipos etc.; assemelha-se a um depoimento, uma vez que reforça e emite sua opinião sobre diversos assuntos atuais e também através do relato da experiência vivida, que se torna material para a autperformance. Para Carlson (1996) a identidade criada pela performance autobiográfica foi descoberta para já ser um papel, um personagem, seguindo roteiros não controlados pelo performer, mas pela cultura como um todo – que se dá pela empatia do público pelo que é contado ou narrado.

Márcia Abujamra acredita que, na composição de uma dramaturgia autobiográfica, a lembrança de uma memória faça vir seguidamente outra, tornando esse texto “infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto”. (ABUJAMRA, 2013, p. 76). Revela-se como é composta a dramaturgia das aulas-espetáculo: o já constatado improviso baseado em um repertório de memórias (transformadas em histórias).

Por último há uma aproximação da atuação de Ariano Suassuna com a função de monologuista. As criações de personagens destes artistas são diferentes da representação de papéis do teatro convencional. Um dos motivos é que um personagem dramático tradicional, escrito por um autor, tem a expectativa de ser corporificado por diversos atores, mas a identidade de um personagem composto por um monologuista é projetado somente para ser corporificado por ele mesmo. (CARLSON, 1996, p.603.) Ariano Suassuna apresenta um caráter de monologuista, uma vez que esta função tem também, por acepção, um caráter autobiográfico. Cunha (2003, p. 432) define Monólogo como sendo o discurso de uma só pessoa, em que um personagem verbaliza e expõe,



xx

COLÓQUIO

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

por si mesmo, seu mundo psíquico, suas ideias e ações, tornando-as conhecidas do leitor ou do público. Ressalta-se que em alguns momentos dos 3 eventos analisados, o autor representa alguns personagens, alterando a voz, lançando mão de pequenos gestos diferentes do seu cotidiano e até se levantando para mostrar uma posição específica.

Segundo Abujamra (2003), a utilização da autobiografia relaciona-se com o conceito elaborado por Michael Kirby – autoperformance. Para ele, o termo que criou se refere a apresentações que são concebidas e realizadas / executadas normalmente pela mesma pessoa (comumente monólogos, mas não obrigatoriamente); da mesma forma, o termo diz respeito às características autobiográficas desses trabalhos:

Autobiografia aqui entendida não apenas como sequência de informações sobre determinada pessoa, mas, acima de tudo, o modo como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento. (ABUJAMRA, 2013, p. 79).

As aulas-espetáculo foram inseridas no âmbito das artes cênicas – não as considerando dessa forma unicamente por ser um reconhecido dramaturgo o seu idealizador / ator – mas tendo-as como performances autobiográficas ou autoperformances, que fogem às manifestações do teatro convencional. É possível que muitos não percebam alguns códigos parcialmente descobertos, como a representação, por parte de Ariano Suassuna, de outro eu (personagem, alteridade, devir), bem como a composição de uma possível dramaturgia baseada nas experiências vividas e em improvisação. Por mais descontraída que possa parecer, a aula-espetáculo mostra-se detentora de uma estrutura dramática, de certa preocupação cênica. Para Leonardelli (2008, p. 222, apud LEITE, 2017, p. 39): “a autenticidade do depoimento pessoal se legitima definitivamente não pelo compromisso com os conteúdos históricos, mas pela capacidade de recriação do vivido cujo produto é a cena-depoimento, a performance”.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Márcia. **A alma, o olho, a voz: as autoperformances de Spalding Gray**. São Paulo, Doutorado em Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, USP, 2015. BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo** – Crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica editora, 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC** – A linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HEDDON, Deirdre. **Autobiography and Performance**. Nova Iorque: Ed. Palgrave, 2008.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**, São Paulo: Perspectiva, 2011.

VICTOR, Adriana, LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

AULA-espetáculo realizada na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília-DF, 27 de junho de 2013.

AULA-espetáculo realizada no Auditório Mozart Victor Russomano, Tribunal Superior do Trabalho, Brasília-DF, 18 de abril de 2012.

AULA-espetáculo realizada no Teatro SESC Vila Mariana, São Paulo-SP, 30 de abril de 2011.



XX

COLÓQUIO

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

LEOCÁDIO, Francisco. **As dificuldades da documentação da historiografia da cenografia.** PPGAC UNIRIO; PMC e HTA; Doutorado Acadêmico; CNPq; Evelyn Furquim Werneck Lima; franciscoleocadio@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2789-8976>

RESUMO

O artigo aborda questões sobre a dificuldade da documentação da historiografia da cenografia. Entende-se que esta dificuldade não é exclusiva desta área das artes cênicas, mas devido a uma série de fatores, as pesquisas bibliográficas apontam que há maiores lacunas neste segmento nas visualidades do espetáculo. Envolve desde a dificuldade de preservação de sua materialidade, até razões que apontam ainda uma hierarquização de prioridades que colocam a cenografia teatral em patamares inferiores em relação às outras contribuições para realização do espetáculo teatral.

Palavras-chave: Cenografia; Teatro; Palco Italiano

ABSTRACT

The article addresses questions about the difficulty of documenting the scenography historiography. This difficulty is not exclusive to this area of the performing arts, but due to several factors, bibliographical research points out that there are greater gaps in this segment in the visualities of the production. It involves everything from the difficulty of preserving its materiality to reasons that also point to a hierarchy of priorities that place theatrical scenography at lower levels concerning other contributions to the realization of the production.

Keywords: Scenography; Theater; Italian Stage



XX

COLÓQUIO

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

AS DIFICULDADES DA DOCUMENTAÇÃO DA HISTORIOGRAFIA DA CENOGRAFIA

Francisco Leocádio

Esta comunicação está vinculada às questões da ordem da pesquisa de informações que lidam com a historiografia da ambiência cênica. A História da Cenografia enfrenta diversos problemas que dificultaram e ainda dificultam uma escrita concisa ao longo de muitos anos. Diversos autores já mencionaram estas dificuldades, entre eles, o crítico de teatro Arnold Aronson, no livro, *Looking into the abyss* (2005). As dificuldades em ter esta história mais documentada, mais registrada de um modo geral se deve em grande parte à sua natureza principal que é a própria efemeridade do acontecimento na qual ela é envolvida. Muito embora, nos primórdios das manifestações teatrais, em que muito pouco de vestígios de dispositivos cenográficos tenham sido preservados, seja possível se fazer análise por outros indicativos espaciais. É possível afirmar que hoje mais do que nunca, a relação da cenografia com edifício teatral ou com espaço construído que a abriga pudesse e possa ajudar a contar parte de sua essência espacial. Arrisca-se dizer que mesmo em momentos em que esteve confinada exclusivamente em uma caixa cênica, a cenografia sofria influência da configuração arquitetônica na qual a caixa pertencia. Por mais que este espaço cênico fosse considerado neutro, não se pode desconsiderar que a recepção do público, para qual a cenografia é a grande razão de existir, é carregada de memórias anteriores recentes ou não, e afetado por todo o edifício teatral e não apenas pelo que se vê através da boca de cena. Marvin Carlson afirma, inclusive que a experiência do presente é sempre assombrada por experiências prévias e associações. Ele associa este processo de “fantasmagoria” ao evento do sonho. (CARLSON, 2001, p.03)

Assim, a cenografia se completa, completa este acontecimento e, efetivamente, é ativada na presença de espectadores¹. Seja performance, seja teatro, seja apresentação musical, de dança, seja, inclusive, elegendo o público como o protagonista da experiência efêmera, a cenografia parece estar a serviço e à espera de que algo aconteça ou que alguém esteja presente para que ocorra sua ativação.

1 Pode-se destacar uma passagem da tese da Profa. Dra. Doris Rollemberg em que defende uma das definições de cenografia como dispositivo a ser completado para ter seu sentido pleno. (CRUZ, 2008, p.26)



XX

COLÓQUIO

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

Graças à essa efemeridade do acontecimento do qual a cenografia depende o reconhecimento de sua real importância pode ter sido dificultado. Mesmo na seara do teatro, a cenografia, ou mesmo as visualidades do teatro, parecem ter suas histórias inconclusas e por anos sendo escritas ainda de forma incompleta. Esta incompletude costuma ter uma causa mais remota, uma questão de hierarquia vinda desde o Renascimento, em que a interpretação equivocada de uma expressão de Horácio, fez-se acreditar que as artes visuais estariam num degrau abaixo das artes literárias. A ideia seminal aparece numa frase de um texto de Horácio constante na Epístola aos Pisões: *Ut pictura poesis*, para fundamentar que a poesia é como um quadro. O Renascimento, período da História em que se resgatam valores e ideias de pensadores Clássicos, vai investir num² contrassenso, num erro de interpretação “desta célebre expressão e a partir de então, se declarava que a pintura era como uma poesia. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10). Foi esta inversão que a tradição conservou, uma doutrina que durou sem contestação até a segunda metade do século XVII, quando Lessing finalmente a questionou. Mas ainda assim, essa doutrina reaparece diversas vezes ao longo da História, e prossegue no século XX com certa presença. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 11).

A subordinação da visualidade ao texto, na manifestação teatral se torna em termos de memória histórica, um prejuízo a futuros pesquisadores. Os textos dos espetáculos, de certa forma foram preservados e até mesmo bem analisados, mas muitos historiadores de teatro se limitaram a tratar o registro desta arte apenas segundo o aspecto literário. Ainda há pouco, as críticas teatrais nos periódicos, se limitavam a apenas uma breve descrição do que se via no palco, sem se preocupar em analisar como esta manifestação chegava aos olhos do espectador, preocupando-se apenas com a palavra. Desse modo, a memória visual do Teatro foi durante muito tempo renegada, ao contrário da do texto dramático. Quase esquecendo que o teatro é o lugar da palavra conjugado com a presença do corpo em movimento, “o lugar onde se vê”. (NANCY, 2003: p.10)².

Outro tópico que deve ser mencionado sobre a História da Cenografia se deve à fragilidade dos materiais que costumam compor os dispositivos cênicos. Papel, madeira, tecido, tudo isso se perde e se deteriora com o tempo. No Brasil, especialmente, o papel continuou a ser matéria-prima da cenografia por muitos anos, ainda que em vários países do mundo já tivesse restringido seu emprego. (BRANDÃO, 2004, p.16).

A cenografia, seu estudo e sua escrita histórica não podem ser considerados como parte isoladas de seu contexto onde ela é apresentada, tornando seu estudo mais

2 O termo “teatro” designa em grego apenas o lugar onde as pessoas se instalam para olhar, nada dizendo a respeito do que é ali olhado (NANCY, 2003, p.10).



XX

COLÓQUIO

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

complexo, indo além da mera observação de sua materialidade. Como parte de uma manifestação teatral, ela está contribuindo para o todo do acontecimento. Um todo que envolve som, texto, corpo e voz do ator, e a plateia que recebe a apresentação. Analisar a cenografia apenas por seus aspectos materiais concretos, como projetos, fotografias, desenhos, coloca como um dos métodos possíveis de sua pesquisa e análise. Embora, as produções teatrais mais recentes se beneficiem de um reconhecimento da importância da visualidade na produção teatral. Desse modo, há uma maior documentação desta materialidade, que também é agraciada com os avanços tecnológicos de dispositivos de registro visual, assim como sua popularização. A documentação ultimamente é contemplada não apenas pelas imagens fixas, através da fotografia, mas também pelos registros em vídeo. Ajudando assim a contextualizar a cenografia no espetáculo para a qual foi produzida. Afinal, não é possível apenas analisar os fatores formais dos dispositivos cênicos. Uma questão aparentemente óbvia, mas que leva a entender que as manifestações artísticas estão imbricadas por diversos fatores que não apenas o puramente formal. São sim influenciadas, e também influenciam outras esferas. O próprio aspecto da esfera social aparece como dado para consideração da ação cênica já em publicações nacionais no livro *História do Teatro Brasileiro*, de Carlos Sussekind de Mendonça, publicado em 1926 (FARIA, 2012, p.16). Neste livro de Mendonça, os aspectos sociais são os que levam em conta a recepção do público e a crítica. Será o espectador o agente que irá acumular e processar os estímulos diversos apresentados em cena, numa atividade que não é tão passiva como se imaginava, ainda que na época em que o livro foi publicado, dada a natureza da maioria dos espetáculos, ele [o espectador] ainda estivesse sendo reconhecido como simples voyeur, seduzido pelas imagens (RANCIÈRE, 2012, p.09).

No texto de De Marinis, o desprezo pela visualidade no teatro, demonstra que não apenas em terras brasileiras há dificuldades em se entender o teatro como espetáculo em sua plenitude, e não apenas na esfera literária, ignorando “a sua pluralidade linguística - expressiva constitutiva e a sua autonomia estética.” (DE MARINIS, 1991, p. 01).

Além dos projetos e croquis das montagens, para o estudo da cenografia, a fotografia se faz necessária, mas não esgota as fontes visuais primárias para a análise dos dispositivos cênicos. A foto não dá conta do todo que ela procura registrar, sempre será um recorte no tempo e no espaço (CHIARADIA, 2014, p.101), isso não a desmerece como fonte de pesquisa e estudo para o teatro e sua visualidade, pelo contrário. O universo da fotografia teatral ainda está por ser devidamente explorado em todos os seus aspectos, inclusive o da fragmentação, como discorre Chiaradia, em seu texto que explora tais aspectos, num dos capítulos de seu livro que se detém na iconografia teatral. Para ela, “o fragmento contém implicitamente aquilo que ficou de fora” (CHIARADIA, 2014, p.101). Mas também levanta questões sobre o risco da



XX

COLÓQUIO

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

'tendência estetizadora' da fotografia que mostram nos registros uma beleza que pode não ter sido sequer vista pelos espectadores que presenciaram o espetáculo, revelando uma desconfiança sobre qual é o real poder da informação da fotografia (CHIARADIA, 2014, p.102). As legendas, as informações de datas, procedência, locais, são dados importantíssimos para o pesquisador, sem os quais, a foto se torna um objeto estético, podendo não ser efetiva no caminho da descoberta da pesquisa (CHIARADIA, 2014, p.100). De igual importância, dentro do campo das fontes visuais são os cartões-postais, que embora hoje em desuso, na virada do século XIX para o XX foi um artigo de desejo e colecionismo. Este artefato ajudou, inclusive, ao aumento do culto à personalidade teatral. E se tornam importantes aliados do pesquisador de teatro, por serem dos objetos mais confiáveis para o resgate dos acontecimentos que nortearam a vida no início do século XX, (ROBERTO, p. 08, *apud* DEL CIMA, 1989). Período, como já citado, como de grande popularidade do uso desses postais.

Mesmo se tratando apenas de um dos componentes do universo da linguagem teatral, a cenografia, como foi apresentado, não pode ser analisada isoladamente. Os pensadores dos saberes das artes cênicas, em tempos atuais, já não colocam dúvidas sobre a abrangência das artes do teatro, ser muito maior que apenas o universo literário dramático, por isso o universo da pesquisa e da escrita sobre da história da cenografia também, que é complexo e vasto, se faz necessário. Sendo uma historiografia que se depara com as dificuldades de registro, preservação, documentação da materialidade da cenografia ao longo dos anos, evidencia-se o desafio da escrita dos aspectos históricos. Especialmente, com as dificuldades da manutenção da memória das atividades artísticas do Brasil.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

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

CARLSON, Marvin A. **The haunted stage: the theatre as memory machine**. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

CHIARADIA, Filomena. A fotografia como fonte e objeto. In: CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014, p. 99 – 174.

CRUZ., Doris Rollemberg. **A cenografia além do espaço e do tempo: o teatro de dimensões adicionais**. 2008. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

De MARINIS, Marco. Aristotele teorico dello spettacolo. In: **Teoria e storia della messinscena nel teatro antico**. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17/10 Aprile 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizioni Costa & Nolan: 1991. Tradução de Tania Brandão³.

DEL CIMA, Marcelo. **Celebridades & Mitos** – O mundo do teatro em antigos cartões-postais. Rio de Janeiro: Yolanda Roberto Marketing & Projetos Culturais Ltd, 1989.

FARIA, J.R. Por uma Nova História do Teatro Brasileiro. In: FARIA J. R.(dir.) **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

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

NANCY, C. A Razão Dramática: Sobre o sentido grego de drama, Trad. Fátima Saadi. **Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto**, n. 18, setembro-dezembro, 2003.

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

3 Foi considerada como tradução-guia em português: Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.



XX

COLÓQUIO

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

GOMES, Carolina. **Relatos de uma pesquisadora/espectadora em processo.** PPGAC UNIRIO; Doutorado Acadêmico; Marina Henriques Coutinho; carolinacaju@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4360-1784>

RESUMO

Este artigo pretende apresentar os rumos da pesquisa com o título "Teatro, Ator e Periferia- Uma investigação da epistemologia do ator periférico" iniciada em 2018 no momento de ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. A principal reflexão traçada aqui é sobre as possibilidades de desvio na pesquisa a partir do acompanhamento dos ensaios do espetáculo "Hoje não saio daqui" da Cia Marginal (principal objeto da minha pesquisa) atravessados pelo conceito de "outridade" desenvolvido por Bell Hooks (2019).

Palavras-Chave: Cia Marginal; Ator; Espectador

ABSTRACT

This article intends to present the direction of the research with the title "Theater, Actor and Periphery - An investigation of the epistemology of the peripheral actor" started in 2018 at the time of joining the Postgraduate Program in Performing Arts in 2018. The main reflection outlined here is about the possibilities of deviation in research from the starts of the rehearsals to the show "Today I don't leave here" by Cia Marginal (main object of my research) crossed by the concept of "otherness" developed by Bell Hooks (2019).

Keywords: Cia Marginal; Actor; Spectator



XX

COLÓQUIO

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

RELATOS DE UMA PESQUISADORA/ESPECTADORA EM PROCESSO

Carolina Gomes

O meu primeiro contato com o trabalho da Cia Marginal¹ se deu em 2010 numa apresentação do espetáculo *Qual é nossa Cara?*² na UNIRIO³. Após esse contato, o grupo se tornou objeto de minha pesquisa de conclusão de curso⁴ e eu me tornei presença assídua na plateia dos espetáculos que apresentou ao longo desses anos⁵. O acompanhamento dessa trajetória foi um dos elementos que me fez elaborar as questões que foram força motriz para a escrita do meu projeto de doutorado. A minha proposta de investigação era pensar numa produção de saberes acerca do campo do trabalho e da técnica atoral a partir das experiências de atores da periferia. De que modo estes atores vinham produzindo aquilo que chamei a princípio de epistemologia do ator periférico.

Esta proposta estava alinhada a reflexão levantada por Grada Kilomba em sua

1 Sediada na Maré, a Cia Marginal exerce desde 2005 um trabalho contínuo de prática teatral. Com cinco espetáculos em seu repertório, problematizam as relações entre o centro e a margem, desconstruindo narrativas hegemônicas com a inscrição de vozes e corpos periféricos em cena.

2 O espetáculo *Qual é a nossa cara?* teve como ponto de partida uma pesquisa de campo que se realizou junto a certos moradores da Maré – entre eles os próprios atores que atuam no espetáculo – e que deu origem a células dramatúrgicas híbridas, que transitam da composição de personagens baseada nas observações e entrevistas realizadas, passando pela recriação onírica das histórias contadas pelos moradores, à depoimentos pessoais dos próprios atores e cenas em que o grupo retrata a si mesmo. O que faz do espetáculo um jogo onde a ficção estabelece um diálogo contínuo com a realidade. (informações retiradas de: <http://ciamarginalmare.blogspot.com/>)

3 A Cia Marginal apresentou o espetáculo *Qual é a Nossa Cara?* na programação da II Semana de Ensino do Teatro (evento produzido pelo departamento de ensino do teatro) em 2010.

4 *A Arte da Pedagogia ou A Pedagogia da Arte - Um Estudo de caso sobre A Cia Marginal* é o título do meu trabalho de conclusão de curso. Nesta pesquisa concentrei-me na análise do trabalho da diretora Isabel Penoni, seus recursos e dispositivos na condução dos processos com a Cia Marginal. Na minha investigação ative-me ao trabalho de Penoni enquanto diretora do grupo refletindo sobre sua passagem de artista facilitadora para diretora pedagoga (conceitos que trabalho a partir da bibliografia do campo de estudos do Teatro em Comunidade) e em como o seu trabalho pedagógico foi determinante para a formação do grupo e a configuração da potência do seu trabalho. Para esta reflexão utilizei como objeto o espetáculo *Ô LILI* que estreou em 2012 no Teatro Planetário da Gávea.

5 A Cia Marginal do ano de 2010 até 2020 estreou 4 espetáculos: *Ô LILI* (2012), *IN_ Trânsito* (2013) e *Eles não usam Tênis Naique* (2015) e *Hoje eu não saio daqui* (2019). Assisti a todos os espetáculos, alguns mais de uma vez, do grupo neste período.



XX

COLÓQUIO

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

participação no MIT São Paulo em 2016:

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, 2016, p.4).

A ideia de que a palavra *epistemologia* define não só como o conhecimento é sistematizado, mas qual conhecimento é de fato validado é o debate que Kilomba (2016) levanta. Este também era o debate que eu desejava fomentar com a minha pesquisa.

Em 2019 a Cia Marginal estrearia um novo trabalho: *Hoje eu Não saio Daqui*⁶24. Numa articulação com o grupo eu me comprometi a acompanhar o processo de ensaio e construção do espetáculo. Esta pesquisa de campo seria o objeto principal para as reflexões que eu iria traçar na minha tese.

No dia 09 de setembro de 2019 assisti ao primeiro ensaio do grupo. Logo neste primeiro dia surgiram algumas questões: Como ser espectadora de um ensaio? Como olhar sem “julgamento”? Como contribuir com o processo não sendo apenas um corpo estranho naquele espaço? Como não interferir no processo para encontrar as repostas que eu buscava?

Os dias foram passando e vi coisas muito bonitas acontecendo nestes ensaios. Vi as relações entre os atores nascendo, as histórias sendo contadas, as memórias surgindo, os jogos, os risos, a relação com a “Mata”, por vezes dolorosa e por vezes, revigorante. Tudo me encantava. Os via trabalhando e pensava: que atores maravilhosos, que potências de vida, de criação.

6 Em dezembro de 2019 estreia o espetáculo *Hoje não saio daqui*, ganhador do edital Rumos do Itaú Cultural e considerado um dos 10 melhores espetáculos de 2019, segundo o jornal O Globo. É um espetáculo que leva o público a vivenciar uma dramaturgia no Parque ecológico da Maré. O trabalho celebra a africanidade da Maré, onde se situa a 2º maior comunidade angolana do país. Os atores que compõem a Cia Marginal hoje e que participam do espetáculo são: Jaqueline Andrade, Geandra Nobre, Phellipe Azevedo, Priscilla Monteiro, Rodrigo Maré, Wallace Lino. Foi formado um elenco também de atores convidados que são angolanos ou descendentes, são eles: Elmer Peres, Maria Tussevo, Nzaji, Ruth Mariana e Vanu Rodrigues.



XX

COLÓQUIO

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

Paralelamente à minha pesquisa de campo eu já vinha estudando as referências bibliográficas que traziam temas afins para a minha futura reflexão sobre aquele processo. Foi quando me deparei com um conceito trazido por Bell Hooks, no livro *Olhares Negros – raça e representação*:

Outridade – do inglês *otherness*. Aqui se trata de um outro que não é psicanalítico nem etnográfico ao qual poderíamos nos referir falando em “alteridade”, mas de uma pessoa as vezes próxima, da nossa convivência, cujas diferenças que a constituem em termos de raça e gênero são tratadas como algo exótico (HOOKS, 2019, p.66).

Bell Hooks neste livro discute as formas de representação da negritude nas manifestações culturais que vão do cinema a cultura pop. No capítulo 02 *Comendo o outro: desejo e resistência* ela traz à tona o conceito de *Outridade* para debater um dos mecanismos que a “cultura branca dominante” usa para se apropriar e representar a cultura negra.

Este conceito teria surgido a partir de uma ideia, vinculada a prática sexual da classe trabalhadora britânica, que seria a de “conseguir um pouquinho do outro” (HOOKS, 2019, p. 67). A prática de relações sexuais por sujeitos de diferentes raças conferiria ao que pertence à classe dominante uma ideia de abertura e recusa da norma vigente. Hooks, no entanto, alerta de que a busca pelo encontro com o outro não exige definitiva abdicação da posição dominante do sujeito mas, ao contrário, afirma o seu poder usando as relações íntimas.

Este mesmo processo, segundo a autora, se daria na hipervalorização da etnicidade dentro da cultura de commodities, trazendo esta como um “tempero” que confere um melhor sabor ao “aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante”. (HOOKS, 2019, p.66). Nesta cultura o “Outro” seria codificado como alguém que está “mais vivo” e que possui a chave para uma experiência mais intensa. Aqueles que se aventuram a romper as barreiras para entrar em contato com esta intensidade podem resgatar um prazer cultural perdido.

Stuart Hall no artigo *Que negro é esse na cultura negra* presente no livro *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (2009), se refere a este mesmo movimento de exotização da negritude pelo olhar da branquitude usando a expressão *a bit of the other*. Hall afirma que uma tendência global na era pós-moderna é um crescimento da “fascinação ocidental pelos corpos de homens e mulheres negros e de outras etnias” (HALL, 2009, p.319) e que esta fascinação se daria as custas de um silenciamento desses mesmos corpos e culturas promovendo um tipo de diferença “que



XX

COLÓQUIO

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

não faz diferença alguma” (HALL, 2009, p.320).

Quando me deparei com estas reflexões o meu lugar de pesquisadora começou a me incomodar. Para mim tudo que acontecia ali vinha acompanhado de uma sensação meio mágica, tudo me encantava muito. Será que o meu olhar não estava caindo na “armadilha” da exotização? Na continuação da leitura desses autores, e também acompanhando os debates da Cia Marginal, durante o processo do espetáculo, a minha desconfiança de que algo estava errado era muito latente. Comecei a me perguntar: Como definir o que é um “ator periférico”? Como dizer o que é essa metodologia/epistemologia?

Me dei conta de que cada ator naquele grupo tinha um processo único de criação e muito diverso entre si. Alguns tinham nas memórias a sua chave, outros na leitura, no corpo, na música, enfim uma infinidade de dispositivos e de saberes acessados. Inclusive nas suas experiências com a periferia. Havia sim algumas similaridades, memórias de acontecimentos compartilhados, mas algumas memórias completamente diferentes, experiência plurais de viver a Maré, de viver Angola ou a comunidade angolana, de ser negro, negritudes, branquitudes, tudo misturado naquele grande caldeirão criativo.

Quando me dei conta disso comecei a questionar a proposta da minha pesquisa. Como eu, atravessada pela minha branquitude, pela minha não vivência de periferia, poderia fazer uma pesquisa que pretendesse estabelecer uma epistemologia do ator periférico. Como fazer isso sem promover também em algum nível, como questiona Hall (2009), um silenciamento desses corpos, um apagamento da sua pluralidade e de suas experiências.

Será possível pensar em uma única experiência de periferia e em uma única experiência de ser ator? Será que não estaria também contribuindo para a manutenção de uma “história única”?⁷ De fato, considero importante pensar em outros parâmetros epistemológicos para estudo do trabalho do ator, mas será que essa era a melhor maneira? Será que eu sou a pesquisadora que deve fazer isso?

Foi então que decidi retomar a primeira pergunta que me fiz: “Como ser espectadora de um processo?” e este questionamento me levou a refletir sobre a minha trajetória como espectadora e em como ela havia mudado ao longo dos anos, muito influenciada por uma diversidade de experiências com trabalhos como o da Cia Marginal. Esta reflexão começou a apontar a pesquisa para um outro caminho. Talvez não sobre ser “espectadora de um processo”, mas como ser uma “espectadora em processo.” Porque afinal, o que não é uma pesquisadora em teatro se não uma espectadora profissional?

7 Esta reflexão sobre o perigo da história única é feita pela escritora nigeriana Chimamanda Archie em sua palestra em 2010 para a plataforma Ted Talks (https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br)



XX

COLÓQUIO

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

No momento em que me vi nesta encruzilhada como pesquisadora comecei a refletir sobre a minha trajetória como espectadora. Comecei a lembrar de algumas experiências em que vivi uma espécie de “diluição” entre o meu lugar de plateia e o lugar do artista que eu assistia. Lembrei que também tinha presenciado momentos de transposição de barreiras proporcionados pela Cia Marginal ao longo de sua trajetória.

Quando acompanhei a temporada do espetáculo *Ô LILI*, como pesquisadora presenciei um público que vinha de muitos lugares da cidade, sobretudo de favelas, convidados pela Cia Marginal a ocupar o Teatro Maria Clara Machado no Planetário da Gávea.

No *InTrânsito* vi a plateia e os atores diluídos em meio aos usuários dos trens da Supervia. Vi também alguns desses usuários entrando no jogo e seguindo o fluxo do espetáculo.

Em 2019/2020 a Cia Marginal trouxe pessoas de vários pontos da cidade, de dentro e fora da Maré para ocupar o Parque Ecológico que fica na Comunidade do Pinheiro e embarcar na viagem do espetáculo *Hoje eu não saio daqui*. Pude presenciar durante as duas temporadas do espetáculo a diluição das fronteiras entre artista e público, realidade e ficção ao ver espectadores adultos e crianças presentes, se transformando em parte da cena.

No momento em que me vi um pouco perdida em meu processo de pesquisa sobre a Cia Marginal me recordei destas experiências e me interessou pensar sobre este lugar do espectador numa obra que o instiga a transpor barreiras. Barreiras por vezes físicas, mas também imaginárias e sociais. O que acontece nesse evento artístico que promove essa diluição/transposição? Esta tem sido uma tarefa nada fácil, mas que tem me possibilitado refletir também sobre o meu lugar de pesquisadora/espectadora em processo.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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/>

HOOKS, Bell. **Olhares Negros:** raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019. Tradução de: Stephanie Borges.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2009. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaide La Guardia Resende.



XX

COLÓQUIO

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

RIEHL, Ana Karenina. **O papel do FITU na formação dos alunos da Escola de Teatro da UNIRIO.** PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; TROTTA, Rosyane; CAPES; kareninariehl@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0641-4912>

RESUMO

Analisando a grade de formação da Escola de Teatro da UNIRIO e o mercado teatral carioca, o presente trabalho se propõe a investigar a formação da figura do artista-produtor dentro da universidade a partir do FITU.

Palavras-chave: Universidade; Produção; Educação.

ABSTRACT

Analyzing the training grid of the UNIRIO Theater School and the Rio de Janeiro theater market, this work aims to investigate the formation of the figure of the artist-producer within the university based on FITU.

Keywords: University; Production; Education



XX

COLÓQUIO

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

O PAPEL DO FITU NA FORMAÇÃO DOS ALUNOS DA ESCOLA DE TEATRO DA UNIRIO

Ana Karenina Riehl

A UNIRIO é a única universidade do país que conta com cinco cursos relacionados às artes cênicas: Bacharelado em Atuação Cênica, Direção Teatral, Cenografia e Indumentária, Estética e Teoria do Teatro além da Licenciatura. Isso faz com que os alunos consigam intercambiar suas funções do fazer artístico, suas vontades e desejos de criação. Porém, uma função extremamente importante para que as coisas efetivamente aconteçam no teatro é deixada de lado nas grades destes mesmos cursos: a produção teatral. Não há um curso sobre e apenas uma cadeira é dedicada a este tema, na disciplina Modos de Produção e Políticas do Teatro com duração de apenas 30 horas.

O fato de abrigar os cinco cursos torna a UNIRIO um ambiente capaz de formar artistas que tenham uma consciência ampliada sobre o fazer artístico, possibilitando intercâmbios entre as funções dentro de um espetáculo. Existem disciplinas obrigatórias entre os cursos. Mesmo que o estudante decida seguir a risca a grade curricular de seu curso, ele necessariamente fará disciplinas que são dedicadas a alguns dos outros quatro cursos, praticamente como se existisse uma espécie de “ciclo básico” não declarado. Ainda há a possibilidade de cursar qualquer disciplina de qualquer curso independente da sua habilitação, uma vez que todas as disciplinas de todos os cursos podem ser utilizadas como créditos de optativas para os outros cursos, mesmo que não listadas na grade curricular.

Segundo Matteo Bonfitto:

[...]o espontaneísmo é um estereótipo romântico e a consciência dos elementos que estão envolvidos no trabalho artístico não impedem, mas sim preparam para novas e inesperadas descobertas. (BONFITTO, 2002, p.140).

A conscientização de todas as funções em um trabalho artístico torna o artista capaz de executar sua obra de maneira coerente e criativa. Com o modo de produção



XX

COLÓQUIO

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

não poderia ser diferente. O contato com o processo de produção e a conscientização do produzir caminha em direção oposta a alienação do modo de produção. Ainda segundo o autor:

Diante das complexidades dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de pensar e fazer". A universidade sem dúvidas oferece este tipo de formação artística. Porém, como ficam os alunos em relação à produção teatral? (BONFITTO, 2002, p.140)

A precarização constante da profissão do ator de teatro nos leva a um cenário onde observamos que: "Praticamente toda a produção teatral brasileira remunerada e aberta ao público se desenvolve hoje calcada em alguma modalidade de apoio ou verba estatal aprovada a partir de algum projeto prévio" (GUENZBURGER, 2016, p. 157). Com a mitigação dos fomentos estatais no país, os projetos precisam também se justificar para a sociedade civil, em uma busca empreendedora de modelos em rede, como o *crowdfunding* e as ocupações coletivas. Isso potencializa ainda mais a necessidade do artista que não apenas saiba, mas também domine etapas da cadeia de produção de seus projetos.

A partir desta necessidade que se apresenta ao menos há duas décadas no cenário carioca, proponho uma reflexão sobre a ideia de artista-produtor à luz do conceito de artista-docente de Isabel Marques. A autora cunha o termo em sua tese de doutorado, em 1996 na Faculdade de Educação da USP:

O artista/docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca *explícita* a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também *explicitamente* educacionais. (MARQUES, 1996 *apud*. MARQUES, 2014, p. 231, grifo da autora)

Se para Marques o artista-docente é aquele que tem função e busca explícita pela educação, consequentemente iremos considerar artista-produtor aquele que tem função e busca explícita para a produção de si mesmo e/ou do projeto. É preciso compreender que diferentemente do artista-docente, o artista-produtor não tem sua busca orientada apenas por uma escolha estritamente pessoal, ele é atravessado e levado a ser produtor por uma necessidade, uma imposição estrutural do campo da cultura e das artes.



XX

COLÓQUIO

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

As condições materiais de financiamento da cultura atravessam a cena teatral diretamente. Nasce no artista a necessidade de escrever seus próprios projetos, editais e até mesmo captar recursos, seja através do estado com políticas de fomento, seja pelo sistema de apoio da sociedade civil (financiamentos coletivos, ativações de rede).

O artista-produtor, ciente do modo de produção de seu trabalho de forma ampliada, tanto pela criação artística quanto pela busca de produzir condições para esta criação acontecer, trabalha de forma que a produção influencia sua criação e sua criação influencia seu modo de produção. Pensando em um exemplo simples podemos citar os projetos criados diretamente para algum modelo de edital, se adaptando ao tema proposto pelo fomento. A produção altera a estética e a estética altera a forma de produzir o espetáculo.

Este fenômeno gera uma relativa autonomia artística, mas ainda há a competição direta com a indústria televisiva, a dependência de editais de fomento muitas vezes se encontra atrelada a determinados temas, a captação de recursos de verba estatal passando pelo crivo do marketing privado costuma privilegiar apenas uma porcentagem muito pequena do campo artístico, além do fato de que os novos modos de produção, independentes de políticas estatais, vêm garantindo a continuação da produção artística, mas não garantem a sustentabilidade de quem a produz (GUENZBURGER, 2017).

Podemos ainda avançar por outro ângulo em que a autoprodução se faz necessária, o ângulo artístico ideológico, abordado por Heloísa Marina em publicação nos *Anais#5 do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*, da Unicamp (2017). A autora discute uma vontade recorrente de atores e atrizes de pequenas companhias, que ela conceitua como teatro menor¹, de não precisarem mais se envolver diretamente com a produção e gestão de suas obras, delegando isso a figura de uma produtora, idealizando um cenário onde os artistas seriam responsáveis apenas pela criação das obras.

Porém o teatro menor é aquele que “busca promover espaços diretos de encontro entre artista e público, preza pela pesquisa de linguagem e pelos contornos sociais da atividade artística, nesse sentido se recusa a pautar sua produção na geração de vendas escalonáveis” (MARINA, 2020, p.4). Sendo incompatível com o modelo idealizado de produção, que tem forte especialização dos profissionais a partir de um modelo industrial de produção escalonável. Segundo a autora, esse “experimentalismo gerencial” tem valor ímpar no fazer teatral destes grupos menores, pois questiona princípios verticais de decisões e hierarquias. A autoprodução faz parte do que constitui os grupos. Faço das palavras de Heloisa Marina, as minhas:

1 Ver em: Teatro menor: crises e potências na intersecção de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. **Aspas**, São Paulo, v. 6, n. 2, p.57-80, 2016.



XX

COLÓQUIO

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

Se estamos buscando ter poder sobre nossos processos, se estamos buscando formas mais igualitárias e solidárias de ser e de se mover no mundo, e se isso se dá também através das relações de trabalho, se esse é um princípio que rege e guia nossas criações, então não vejo a possibilidade de que uma artista não seja também produtora. Hoje em dia é nisso que tenho pensado: se por um lado a especialização do trabalho confere um maior coeficiente de produtividade à criação, por outro, é o amálgama da função artista-produtora que dá poder a mesma, permitindo, entre outras coisas, a construção de relações horizontais no ambiente de trabalho criativo. O empoderamento sobre produções-criações artísticas implica, portanto, na sobreposição das funções de artista e produtora. É claro que podemos encarar essa perspectiva como um fado pesado, mas eu gosto de pensá-la como uma condição libertária de criação. (MARINA, 2020, p.10).

Se por um lado, seja por necessidade ou por escolha, os artistas vêm cada vez mais se tornando artistas-produtores, a universidade se mantém em atraso com o cenário exterior, oferecendo muito poucas possibilidades de abordagens sobre produção. Talvez os alunos que ali se formam não estejam mais esperando encontrar um cenário externo que os absorva, como em uma forma tradicional do mercado de trabalho, talvez já estejam cientes de que fora dos muros da universidade há um novo entendimento do fazer artístico². Proponho aqui uma investigação atrás de possíveis artistas-produtores dentro da universidade, através de entrevistas feitas durante a pesquisa de mestrado *Quando os Alunos Colocam a Mão na Massa: Uma Análise do Festival Integrado de Teatro da UNIRIO (FITU) Enquanto Campo Auto-organizado de Experimentação Política*, com alunos que participaram de diferentes fases do projeto dentro do recorte temporal de 2013 a 2018.

O discurso em comum nas respostas aborda alguns pontos importantes sobre o aprendizado que tiveram com o festival. O primeiro foi o da organização, logo em seguida a comunicação se apresenta para os entrevistados como uma prática que deve ser desenvolvida dentro de um processo produtivo. Junto a isso é possível perceber o valor da autoprodução para estes estudantes. Todos passam por uma fala de que é necessário ao artista dominar a etapa de produção. A principal justificativa apresentada são as condições de trabalho que se apresentam no mercado brasileiro, como abordam Alice Cruz e Samia Oliveira:

2 Na realidade nem tão novo assim. Walter Benjamin apontava a necessidade do autor como produtor desde 1934 em um texto justamente intitulado *O Autor Como Produtor*.



xx

COLÓQUIO

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

Eu acho que isso é essencial para quem quer ser artista na situação que a gente vive, que a gente se formou no Rio de Janeiro, Brasil... Enfim, e olha que a gente é branca, privilegiada, se a gente comparar com muitos dos nossos colegas da universidade... Eu acho que o que eu aprendi foi sobre essa necessidade de autoprodução, que sem isso a gente não sobrevive, a gente não trabalha... Isso para mim foi a grande escola do FITU. (Alice Cruz, 2020).

Esse tempo todo no projeto me fez refletir muito sobre a questão do artista/ produtor, o artista que se produz, e deixou claro pra mim que com as condições que o setor cultural vive no Brasil a gente precisa muito desenvolver habilidades em produção sendo artistas. (Samia Oliveira, 2020).

Além disso, também é possível observar o valor dado à horizontalidade em que o coletivo do projeto se organiza. O assunto foi muito enfatizado e surgiu em todas as entrevistas. Esse dado nos traz o horizonte de um novo caminho quando falamos de produção, um caminho que rompe com a hierarquia na gestão organizacional interna e também dá norte para descobertas e aprendizados com novas formas de produção no mercado. Elaborações do campo teatral que surgem concomitantes a formação dos estudantes, a fim de garantir a sobrevivência artística de projetos, como, por exemplo, o trabalho em rede e diálogo, como nos diz Juliana Thiré:

Aprendi muito sobre as noções mercadológicas de incentivo e circulação de trabalhos de artes cênicas. Aprendi muito sobre os editais de fomento às artes. Aprendi muito sobre todo o aparato técnico que é preciso para um festival acontecer. Aprendi muito sobre a importância de se criar uma rede de fortalecimento, diálogo e ação em todas as etapas de produção. (Juliana Thiré, 2020).

Após observar a percepção dos próprios alunos sobre a relação da sua formação e a função de produção, tive como resposta unânime que o FITU contribuiu nesse sentido. Todos enfatizaram com muita certeza e intensidade que o festival teve um grande papel enquanto experiência pedagógica nesta área.

A fim de compreender verticalmente esse papel do FITU e se ele realmente influi na formação da figura do artista-produtor, perguntei se os alunos teriam voltado a produzir algum evento depois de finalizarem suas graduações. Organizei as respostas em uma tabela no intuito de buscar uma visão mais coletiva das respostas:



Tabela 1: Respostas dos alunos a perguntas sobre a atividade de produção

ALUNO	VOLTOU A PRODUZIR DEPOIS DE FORMADO?	O QUE PRODUZ/PRODUZIU
Alice Cruz	Sim	Seus próprios trabalhos e projetos de cenografia
Juliana Thiré	Não havia se formado na data da entrevista	
Natali Barbosa	Sim ³	Um grupo de teatro
Rodrigo Carrijo	Sim	Dois eventos acadêmicos, um na graduação e outro na pós-graduação
Samia Oliveira	Sim	Se tornou produtora por atividade

Fonte: Entrevista realizada pela autora nos anos de 2019 e 2020.

Apesar de produzirem eventos diferentes uns dos outros, todos os quatro alunos que haviam se formado na data das entrevistas cumpriram funções de produtores e reconhecem isto. O que percebo é que de fato participar do projeto de extensão ativamente oferece o desenvolvimento de um artista consciente de que a etapa de produção não é um apêndice distante e hierárquico dentro de sua criação, mas sim uma parte dela que coexiste no mesmo espaço-tempo e influencia e é influenciado pelo produzir artístico. Claro que esta observação é apenas um indicativo baseado nos sinais apresentados em algumas entrevistas acerca da formação do artista-produtor. Talvez uma pesquisa qualitativa mais ampliada pudesse aprofundar mais ainda este papel formativo do projeto e quem sabe, afirmar com mais certeza ainda o papel que o mesmo desempenha suprimindo a falta de uma carga horária maior sobre produção teatral na universidade.

3 Natali informa que iria se formar no período de 2020.1, mas por conta da pandemia sua formatura havia sido adiada. Como esse foi o motivo apresentado para não afirmar que estava formada na data da entrevista (22/09/2020), considerei como se a mesma já tivesse finalizado a graduação.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro carioca sob a crise do fomento: do empreendedorismo ao ativismo cultural. **XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO**, Rio de Janeiro, p. 77–81, 2017.

GUENZBURGER, Gustavo. Um novo espírito teatral carioca: entre televisão, patrocínio e política. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 161, 2016.

MARQUES, ISABEL. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230–239, 2014.

MATTEO BONFITTO. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, Heloisa Marina da. Atriz-produtora - poder e criação. **Anais #5** - Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. Belo Horizonte. 2020.

SILVA, Heloisa Marina da. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. **ASPAS**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 57–80, 2017.



XX

COLÓQUIO

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

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. **Um super-ator para um teatro de emergência.** PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado Acadêmico; CNPq; Leonardo Ramos Munk Machado; carinlouro@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-6248-3632>

RESUMO

A partir das considerações de Béatrice Picon-Vallin sobre o super-ator, este texto traça e provoca reflexões e inquietações acerca do trabalho do ator no período de quarentena durante a pandemia do novo Coronavírus. Os atores sempre tiveram desafios diante de si, com interdisciplinaridade na cena e as fricções entre a cena a tecnologia. O isolamento desencadeou novos modos de criação e de atuação, entrelaçando corpos vivos e mediatizados, para atender a um chamado de emergência.

Palavras-Chave: Teatro; Super-ator; Tecnologia; Pandemia.

ABSTRACT

Based on the considerations of Béatrice Picon-Vallin about the super-actor, this text traces and causes reflections and concerns about the actor's work in the quarantine period during the pandemic of the new Coronavirus. The actors always had challenges before them, with interdisciplinarity in the scene and the frictions between the scene and the technology. Isolation triggered new modes of creation and action, intertwining living and mediatized bodies, to respond to an emergency call.

Keywords: Theater; Super-actor; Technology; Pandemic.



xx

COLÓQUIO

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

UM SUPER-ATOR PARA UM TEATRO DE EMERGÊNCIA

Carin Louro

Era primeira quinzena de março de 2020 e eu estava permeada pelos ventos e calor da cidade de Havana, Cuba. Uma semana em participação no Traspasos Escénicos, desbravando o teatro cubano, a cidade, pessoas já conhecidas e pessoas que acabavam de se tornar conhecidas. Enquanto nos dedicávamos ao intercâmbio de ideias, reflexões sobre as artes da cena, sobre dramaturgia, corpo, entre artistas e pesquisadores de diversos países, naquele país com poucos pontos de acesso à internet – era quase como se estivéssemos em outro espaço-tempo –, começava a borbulhar as trágicas notícias sobre o Coronavírus pelo mundo. Nesse momento, ainda fomos ao teatro juntos, sentamos uns pertinho dos outros, pudemos presenciar encenações intimistas, bem próximas dos atores, nos cumprimentar e nos abraçar, embora o álcool em gel já fosse um objeto importante nos nossos hábitos. Pouco a pouco, os cuidados também foram chegando à universidade. Em algumas salas era preciso desinfetar os sapatos, as mãos, tudo. Me lembro de querer aproveitar cada instante de possibilidade de ver teatro de perto. Para mim, as notícias chegavam com um certo delay e demorou um pouco para que eu conseguisse processar a quantidade de informações e as suas dimensões. No retorno para o Brasil, com as intensas inspeções de cuidados nos voos, tudo foi se tornando mais real. E, então, era como se eu tivesse em um momento de suspensão da realidade, na qual o teatro e o convívio com as pessoas ainda era possível, e real.

De Cuba direto para a realidade do confinamento em casa. Aulas canceladas, teatros fechados, artistas parados, paralisados. De início, notei vários amigos artistas inquietos sentindo uma necessidade profunda de produzir alguma coisa. Eu também. Não queria estar inerte. E, em princípio, a ideia de quarentena era de 40 dias, ou até menos. O tempo foi passando e algumas iniciativas artísticas no formato *online* surgindo. E também havia os artistas resistentes a esse modo de produção, com o pensamento de que *online* não é teatro, uma vez que nada substitui o presencial que o teatro proporciona.

Então, nos deparamos com uma crise de modos de criação e de atuação. Como pensar na possibilidade de fazer teatro sem o encontro entre as pessoas? Sem a troca cênica entre os atores e a equipe de criação?



XX

COLÓQUIO

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

Vou, então, me dedicar a falar do Brasil por enquanto. Uma das primeiras possibilidades que apareceram foi de grupos e coletivos compartilharem espetáculos já gravados anteriormente, para o público assistir em casa. Teatro gravado sem novas intervenções no material. Também foi um momento de refletir sobre a qualidade das gravações de espetáculo – resolução da imagem, captação do som, posicionamento da câmera. As gravações passaram a ser materiais importantes, pois, agora, não servem somente como registros do grupo, mas como materiais artísticos que podem ser acessados de casa – como é com os filmes, séries nas plataformas de *streaming*.

Enquanto isso, alguns artistas começaram a se organizar individualmente com as ferramentas mais próximas, como *Instagram*, *Facebook* e *YouTube*. E, assim, surgiu a primeira leva de *lives* com cenas, leituras, conversas sobre teatro. Encenar pelo *Instagram* com cada ator em um quadradinho – e apenas dois atores dividindo a tela, que é o que *Instagram* possibilita – e os atravessamentos técnicos da plataforma, da internet. O *timing* cênico é outro. Tem um *delay* entre uma fala e outra. A internet pode estar instável e modificar a imagem, o som. E o público pode entrar no momento que desejar, e também sair no momento que quiser. O público pode comentar e enviar reações – palmas, corações, risos – a todo momento.

Assim como muitos grupos brasileiros, a Armazém passou por essa primeira fase de transmissão de alguns dos seus espetáculos gravados, como *Toda nudez será castigada*, *Pessoas Invisíveis*, *A Marca da Água*. Depois, o grupo começou a se reunir virtualmente para discutir o quê fazer, como fazer, onde fazer. E, ainda, como encontrar maneiras de viabilizar recursos financeiros. A companhia sempre teve elencos grandes – 7 a 10 atores em cena – e cenários que não têm como passar despercebidos. De repente, suas possibilidades se reduziram a um quadro numa tela de computador.

Nesse sentido, deram início à série que denominaram *Fragmentos*, na qual cada ator tinha como objetivo escolher um texto e gravar uma cena em casa.

Entre os textos escolhidos pelos atores, tem cenas de: *A vida de Galileu*, de Brecht; *Antígona*, de Sófocles; *Bile*, com fragmentos do conto de João Ximenes Braga; *Decisões*, de Kafka; *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller; *Lisistrata*, de Aristófanes; *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke; *Casa*, de Ricardo Martins; *Dias Felizes*, de Beckett; *Júlio César* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Esse trabalho exigiu que os atores desenvolvessem suas habilidades artísticas e técnicas, e que se desdobrassem em outros conhecimentos. Diferente das criações em grupo e com o olhar de um diretor, os atores tiveram que exercer sua autonomia criativa e ser seu próprio olhar crítico.



XX

COLÓQUIO

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

Os atores escolheram textos partindo dos seus conhecimentos prévios e afinidades, para iniciar essa empreitada de pensar na composição de uma cena a ser gravada em casa. Alguns atores optaram por criar uma cena com mais ações, movimentos, e menos texto. Outros atores se dedicaram a falar o texto para a câmera. Como cenários, apareceram as janelas dos apartamentos, quintal, banheiros, quartos, cozinhas.

O trabalho resultou em vídeos de cerca de 3 a 10 minutos e, para isso, as criações precisaram passar por uma edição. Essa edição foi feita ou pelo próprio ator que já tinha essa habilidade – ou que teve que aprender rapidamente a editar –, ou por alguém da família. Então, cada vídeo tem sua particularidade criativa e estética, além de carregar sentimentos vivenciados em cada período de criação.

Importante comentar sobre os sentimentos, pois este longo momento de isolamento – são mais de seis meses neste momento em que escrevo – acaba por afetar os modos de existência. E como artistas, as criações acabam sendo atravessadas pelas experiências vivenciadas, pelas emoções, pelos acontecimentos no país e no mundo. Nos vídeos da série *Fragmentos*, é possível notar uma oscilação entre tons mais otimistas, tons mais desesperançosos, outros mais de protesto e indignação diante do que estamos vivendo, e ainda outros que parecem provocar uma suspensão da realidade e convocam uma realidade completamente diferente de tudo.

Essa perspectiva para o trabalho do ator num sentido mais amplo, do ator como compositor, como criador, que não é um assunto novo, e agora fica mais evidente e urgente até, eu diria. O ator de agora precisa não somente dominar os conhecimentos sobre como atuar e projetar a voz em um palco, ou como montar e desmontar o cenário. O ator precisa saber como se relacionar com uma câmera de celular. Como colocar seu corpo e sua voz diante de um pequeno dispositivo. Pensar em quais enquadramentos deseja ser visto pelo público. Quais cenas dar mais ênfase. Em qual cômodo da casa a cena pode se passar. E quais objetos de casa tornar cênicos.

Enumerando um pouco dessa lista de habilidades desse ator de *streaming*, me faz pensar que os atores sempre tiveram diante de si novos desafios. No século XX as práticas interdisciplinares da cena, com uma porosidade das fronteiras entre cena e tecnologia, já se tornavam palpáveis. E o quanto a relação do ator com a tecnologia poderia lhe conferir novos registros de presença, como diz Picon-Vallin: “Corpos mediatizados e vivos podendo se enlaçar...” (p. 21).

Meyerhold considerava o ator como compositor (textual, visual, sonoro) da sua própria atuação, nos lembra Picon-Vallin. Para ele, o ator é o centro do teatro. Fala de um ator polivalente, que tenha múltiplas habilidades – teatro, dança, circo, música. Meyerhold pensa numa formação completa para o ator, que possa desenvolver sua precisão e presença em cena.



XX

COLÓQUIO

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

Nesse sentido, tudo parece valer: “em arte não há técnicas proibidas; o que existe são técnicas mal-utilizadas” (apud PICON-VALLIN, p. 10). E, então, começa a introduzir projeções de imagens e textos no palco. Um sonho de 1923, que conseguiu realizar em 1927, expandindo os limites e a mobilidade das fronteiras.

A partir das proposições de Meyerhold e diferente da ideia do ator “super-marionete” de Craig, Picon-Vallin nos propõe o conceito de “super-ator”:

[...] aquele que conhece as grandes tradições teatrais e as revisita; aquele que compõe sua atuação depois de ter decomposto seu material de trabalho, encenador de si mesmo; aquele que não teme que as imagens se introduzam em cena, porque tem consciência de que a nova arte do século XX, o cinema, desenvolveu-se com e ao mesmo tempo que o teatro de vanguarda, o seu teatro (PICON-VALLIN, 2008, p. 10).

Piscator também recorreu a várias artes e domínios do saber, mas Meyerhold vai ainda mais longe na utilização das tecnologias e das imagens na cena. Meyerhold sempre buscou se atentar com a formação do ator que pertence a esse mundo em constante mutação social, política, científica, para, assim, atuar num palco capaz de deixar penetrar a atualidade do mundo e o curso da história.

Nos anos 1920, 1960 e 1980, as imagens se afastaram e depois se instalaram na cena – projetadas, difundidas, fixas, animadas, documentos, ficção, sujas ou de alta definição. Isso tudo se intensificou por conta da facilidade de utilização dos aparelhos de registros de imagens e de projeto, e dos achados técnicos dos artistas engenheiros, como Josef Svoboda e Jacques Polieri, que são os precursores dos anos 1960.

Picon-Vallin nos remete à observação de que

No limiar do século XXI, o ator está colocado diante do problema de sua desapareição anunciada. Por um lado, os fenômenos de telerrealidade e os *reality shows* tendem a demonstrar que qualquer um pode se tornar ator; por outro lado, o ator pode ser substituído em cena, às vezes com vantagem, por sua imagem filmada (atores ausentes do palco, nas coxias, fora do teatro, já falecidos) ou por sua imagem virtual produzida por sensores fixados em seu corpo – um clone? Diante desses fenômenos – e a fraqueza do primeiro não deve esconder a riqueza potencial do segundo (o ator terá a possibilidade de tomar nas mãos a direção de si mesmo, geri-la sem ter mais que suportá-la como algo que vem do exterior) – cintila uma ideia que já tem mais de cem anos, a de um “super-ator”, que conseguiria utilizar ao mesmo tempo seu corpo-instrumento (voz, movimento) tirando o maior proveito das técnicas tradicionais de atuação, nas quais



xx

COLÓQUIO

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

ele se teria tornado exímio, e também as tecnologias mais modernas da imagem e do som, novos instrumentos de trabalho que, longe de sujeita-lo, do mesmo modo que, na fotografia numérica, fala-se de realidade ampliada (PICON-VALLIN, 2008, p. 14).

Nesse sentido, podemos pensar em problemáticas distintas, considerando um sentido cronológico. Primeiro, vimos o ator colocado diante de imagens do mundo projetadas e difundidas em cena, como um mundo exterior penetrando no palco, como em Meyerhold e Piscator. E depois, o ator se viu confrontado por suas próprias imagens e com as de seus personagens, com suas imagens mentais, seus fantasmas, com a câmera podendo adentrar no seu cérebro e na sua intimidade física. Picon-Vallin também nos lembra que os microfones passaram a ajudar os atores a experimentar nuances, com a proximidade, com o sopro, sussurro, e com a ênfase na distância.

Os artistas de teatro passaram a dominar esses instrumentos, integrando-os aos seus processos de trabalho. O uso da câmera em cena, que pode aproximar certos pontos de vista para o público. a possibilidade de gravar os ensaios e improvisações, para depois serem retrabalhados. A possibilidade de gravar os ensaios e as improvisações, para serem retrabalhados depois; a câmera passa a ser o novo caderno de anotações do processo de criação. O ator, então, precisa saber filmar e se deixar ser filmado. Se tornar um fazedor de imagens. Saber compor e se relacionar com as imagens projetadas no palco, pensadas pelo encenador.

O novo desafio para os atores em tempos pandêmicos é ampliar suas habilidades e conhecimentos diante das ferramentas de trabalho possíveis. O ator precisa se dar conta do posicionamento do celular ou do computador, para o enquadramento ideal da sua cena. Precisa conseguir montar uma boa iluminação, considerando o espaço da casa. A distância entre seu corpo e o dispositivo usado para filmar. O ator precisa saber direcionar seu olhar para a câmera, para que o seu olhar alcance o público do outro lado da tela. Também precisa saber os meandros da conexão e velocidade de internet. Dos detalhes das configurações da câmera e microfone. Das configurações exatas das plataformas utilizadas para a transmissão. E lidar com as tensões e sentimentos de se encenar em casa.

Um super-ator para um teatro de emergência. Como emergência, a Armazém tem justificado suas criações neste momento. A emergência de colocar em pauta as questões que submergem da atualidade. A emergência de dar continuidade a sua existência enquanto grupo. A emergência de não deixar morrer o teatro.



XX

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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



XX

COLÓQUIO

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

FAGUNDES, Jeferson Araújo. **A retomada das árvores: A criação autoficcional social.** PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; CAPES; Ricardo Kosovski. jefersonafagundes@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1304-826>

RESUMO

O presente artigo é uma reflexão cruzando a importância do entendimento da subjetividade social afro brasileira, a construção atoral (do ator) e a dramaturgia da cena "O menino que queria atravessar" do espetáculo "Iroko: Meu universo" do Coletivo Egrégora, de Jeff Fagundes e com uma supervisão de direção de Ricardo Rocha, Felipe Palu e Julia Limp.

Palavras-chave: Corpo; Sociedade; Social; Dramaturgia; Subjetividade; Atoral; Construção; Cena; Árvore; Iroko.

ABSTRACT

This article is a reflection crossing the importance of understanding the Afro-Brazilian social subjectivity, the actor's creation and the dramaturgy of the scene "The boy who wanted to cross" from the play "Iroko: Meu Universo" by Jeff Coletivo Egrégora, by Jeff Fagundes and under the supervision of Ricardo Rocha, Felipe Palu and Julia Limp.

Keywords: Body; Society; Social; Dramaturgy; Subjectivity; Actor; Construction; Scene; Tree; Iroko.



XX

COLÓQUIO

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

A RETOMADA DAS ÁRVORES: A CRIAÇÃO AUTOFICCIONAL SOCIAL

Jeferson Araújo Fagundes

"Um dia.

Um dia o menino sentiu que suas escápulas se abriam com delicadeza e força.

Se abriam pra fora. O menino sonha acordado às vezes.

Um dia o menino sonhou.

Era como se seus ossos fossem se esticando e deformando, um espreguiçar depois de um sono profundo. Um relaxar que deveria doer, um esticar que deveria deformar.

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam.

A imagem do fofo, imagem do aconchego. Abertura esplendorosa que se mostra sem mostrar. O atrito do vento, a dança do mesmo. Você já desossou um pássaro?

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas.

E aí nascia a perspectiva de viagem. Podia até citar uma gaivota, mas ousou dizer que está mais para um carcará, ave do cerrado. Com asas do tamanho de dois metros da ponta de uma asa à outra. Tão magnífico quanto uma águia, mas mais humilde que uma gaivota, que tem a proteína bem formada, tirada da cartilagem dos peixes.

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas e o homem.

O cerrado é árido. O nariz sangra às vezes. Calangos e lagartos se misturam com seu sangue frio sob o sol quente. Gaivota come peixe, pombo o que tiver, em ambos os locais o carcará morre

Um dia o menino sonhou que lhe nasciam asas e o homem as arrancou.

E liberdade enfim na abertura dessa envergadura solene e a ausência sentida pela sola do sapato no meio nas costas e as mãos entre as penas e o verbo é realmente arrancar – ninguém deveria voar, ninguém deveria ter asas, ninguém deveria voar, ninguém deveria voar. Mas o carcará que voa é tão bonito. Às vezes parece que ele ta caindo, às vezes parece que ele ta voando. O voar ta entre o cair e o levantar.

Um dia eu sonhei que me nasciam asas. E o homem as arrancou de mim".

(Trecho de Iroko: meu universo. FAGUNDES, pág. 10, 2017)



XX

COLÓQUIO

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

Uma árvore que cresce no concreto, tem seu caule e reiz moldada pelas fissuras e espaços pré determinados por quem construiu a sua volta. Muitas vezes morrem sem a nutrição adequada e sufocamento. Outras vezes rompe o concreto e segue crescendo, até que o outro a poda e corta, para ter o limite do concreto respeitado. Sobre o que o ator performer quer falar em um processo autobiográfico? De si? Do outro? Do outro em si? De Si no outro? Argumentando sobre a mudança paradigmática das artes no século XX, em um capítulo sobre a performatividade e o sujeito solo, Janaina Leite diz: “Nesse momento, o artista é convocado a se colocar. Ele assume a obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão”. (LEITE, p. 37, 2017).

A peça teatral *Iroko: Meu Universo* (2018), se divide em três perspectivas de encenação: a fábula autoficcional, o metateatro e o teatro dança. Entre o testemunho e a poesia encontra-se uma narrativa sobre essa personagem que chamamos de “Menino”, extraído de depoimentos colhidos em processos de pesquisas corporais baseados em exercícios de butô e teatro-dança, usados como ferramenta de auto percepção, autoconhecimento, composição corporal e dramatúrgica do ator performer. Um fragmento da perspectiva do real, que poderia ser um depoimento ou um testemunho, sempre era jogado em meio aos exercícios buscando disparar memórias e reações através do próprio corpo, o que era registrado em um diário e depois experimentado em uma composição de um fragmento cênico, fabulando seus testemunhos e criando uma dramaturgia corporal e textual..

Nesse processo, foi observado que enquanto o ator performer está falando das vivências que atravessaram seu corpo, ele acaba falando de uma grande parcela de subjetividades como a dele. O maior risco em se estar em um processo autobiográfico é ele ficar estacionado na manutenção do “eu egóico” e não do “eu sujeito” (HALL, 2006). Nesse caso específico, seria possível fazer um processo teatral sem perceber que o sujeito negro tem uma base na realidade social? Ninguém é único, todos fazem parte de um meio que o representa ou oprime. A raiz desse processo estaria menos na reflexão da personalidade do ator performer e mais em uma floresta que se conecta justamente pelas mesmas opressões, desejos e tristezas relacionadas a essa saúde mental de um mundo racializado. Assim como a árvore de Iroko, é a conjunção de uma única história que atravessa gerações e resiste para não ser apagada após um processo genocida de aniquilamento de tradições afro referenciadas.

Em 2015, segundo o IBGE, os auto declarados negros representavam 54% da



XX

COLÓQUIO

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

população brasileira¹. Em 2018, em um novo mapeamento, o IBGE percebe um aumento de 32% de pessoas que se autodeclaram negras em uma relação entre 2012 e 2018². Entre os dados de 2012 e 2016, a Organização Mundial de Saúde³ publicou que a cada dez jovens que cometem suicídio no Brasil, seis são negros. O que trás o índice de 45% mais casos de suicídios entre jovens negros do que brancos, e essas taxas continuam aumentando.

A junção entre os fatos reportados com a narrativa que foi colocada anteriormente, explicita uma realidade social que se rompe e ressignifica quando o “menino” - nossa personagem- resolve se mudar para a “cidade maravilhosa” e tentar “viver uma vida em busca de oportunidades”, descobrindo que na verdade o navio o qual entrava era de tráfico de escravos. A cena “o menino que queria atravessar”, é uma fabulação de um depoimento. A transição entre esse ator performer (pessoa real) para menino (nossa personagem) se materializa em uma relação com a realidade social de pessoas racializadas de interiores que abandonam seus espaços familiares e afetivos buscando melhores oportunidades e encontram espaços de um sistema capitalista selvagem. O genocídio da população negra migrante também é afetiva, onde boa parte desses corpos que têm sua saúde mental comprometida, vem de uma retirada do direito de oportunidades e é inserida em mais uma realidade de opressão em um extermínio afetivo. Além do não emprego, o negro e a negra se encontram sozinhos.

Existem espaços na peça onde, através do uso do metateatro e da performatividade, o real se aproxima e se estabelece na obra, trazendo fatos concretos, científicos, sociais e um diálogo franco com a plateia que responde às provocações do ator performer. Perguntas como “Que horas têm”? ou “qual é o seu endereço”? Essas perguntas deslocam o espectador do transe coletivo teatral para o tempo espaço real proposto, fazendo a obra transitar entre o teatro e a performance.

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes idéias estão no centro da obra performativa: De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução

1 <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>

2 <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml>

3 <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/06/07/O-aumento-no-%C3%ADndice-de-suic%C3%ADdio-de-negros-no-Brasil>



xx

COLÓQUIO

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

passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FERRAL, p. 203, 2008)

Foi observado que a sincronidade entre o ator performer e seu público alvo, majoritariamente pessoas racializadas, se estabelecem de uma forma diferente que todas as outras obras com bases euro referenciadas e para um público alvo geral de teatro, arte essa muito elitizada⁴. A busca de novas narrativas e dramaturgias baseados na ancestralidades virou uma urgência contemporânea para contemplar uma parcela da sociedade, que era inviabilizada no fazer, na reflexão artística e que foi afastado da arte teatral por não se sentir representado. Buscando esse novo em um antigo que foi apagado nas bibliotecas e aulas nas escolas e universidades. Deixando de cortar o caule, coexistindo com suas transformações e voltando para as raízes, tirando as restrições, impedimentos, abrindo espaços, moldes estabelecido pelo seu meio artificial e deixando crescer agora livremente, se tornando uma nova floresta de árvores que se conectam pelo mesmo nutriente e ganha várias formas e tamanhos sem moldes externos. A que se nutre na ancestralidade do passado, passando pelos processos presentes tentando encontrar um melhor futuro. Trazendo essa metáfora para nosso objeto, posso falar da compreensão de um ator performer como Griot⁵, que tem uma responsabilidade de contar, dançar, batucar como eixo de transmissão e recepção das narrativas importantes para sua sociedade.

O teatro é um espaço de convergência estética que deve ser o maior desafio do artista, é o espaço da construção cultural, educacional e de diálogo através da catarse e/ou da contemplação. O que não exclui o fato de ser informativo, a dialética do espetáculo teatral trás toda essa compreensão onde a absorção se torna uma fusão entre o sensível e o racional. O ator e o público que param de se distanciar, mas vivem esse momento de suspensão tentando se representar ou ser representado em um espaço que lhe foi negado por tanto tempo. Esse espaço que, agora, ele reclama para si. Penso na crise do drama moderno, onde a burguesia não se sente representada

4 <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/04/seis-em-cada-dez-brasileiros-nunca-foram-ao-teatro-aponta-pesquisa.html>

5 "Grupo étnico tradicional da África Sub-Saariana, mais precisamente da savana africana que se estende de leste a oeste ao sul do Saara, território que antigamente era chamado de Bafur (isto é, a antiga África ocidental francesa, com exceção das zonas de florestas e da parte oriental da Nigéria), onde, atualmente, se situam países como Mali, Senegal e Gana". (MORAIS, p. 13, 2017)



xx

COLÓQUIO

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

no teatro. Enquanto burguesia, colocar suas vivências em uma dramaturgia para ter aquele espaço ocupado por si era uma reivindicação válida? Qual é a diferença da França daquela época e do Brasil que tem a polícia que mais mata e mais morre no mundo? Polícia que mata uma população favelada e em sua maioria negra. Com que olhos os críticos observam a subjetividade e força artística de uma construção teatral referenciada na realidade social de um corpo de outra subjetividade que não a dele?

Iroko Issó! Eró! Iroko Kissilé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAGUNDES, Jeff. Iroko meu Universo, 2019. (50m) Disponível em:< <https://youtu.be/Sh5olk55qlk> > Acesso em 20/10/2020.

ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 72-85, 15 dez. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 23-48.

ARIAS, Lola. Nota al pie. In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (orgs.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. São Paulo: **Revista Sala Preta**, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, Janaína Fontes. O autobiográfico no teatro. In: **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.



xx

COLÓQUIO

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

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, [S.L.], v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142004000100019>.

FÁBIO, André Cabette. "Aumento no índice de suicídio de negros no Brasil" NEXO, 07 de jun de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/06/07/O-aumento-no-%C3%ADndice-de-suic%C3%ADdio-de-negros-no-Brasil> Acesso em: 28 jan de 2020

SILVEIRA, Daniel. "Em sete anos, aumenta em 32% a população que se declara preta no Brasil" G1, Rio de Janeiro - 22 maio de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml> Acesso em: 28 jan de 2020



XX

COLÓQUIO

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

CASSOU, Raphael. **O que fazemos nas sombras? Teatro de Horror, Medo e Pandemia.** PPGAC UNIRIO; Processos E Métodos Da Criação Cênica – PMC; Doutorado; Walder Gervásio Virgulino de Souza; raphael.cassou@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9555-2868>

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo refletir sobre o caminho da pesquisa de doutorado iniciada em 2018 e como o estudo foi afetado pelos acontecimentos em torno da pandemia SARS-COVID 19 que suspendeu as atividades presenciais e acadêmicas em março de 2020. O texto procura narrar as agruras vividas sob a ótica do aluno-pesquisador que se viu obrigado a encontrar um novo recorte para o estudo em torno do Teatro do Grand-Guignol devido às restrições sanitárias impostas pela pandemia.

Palavras-chave: Teatro; Pesquisa Acadêmica; Criação Cênica; Teatro do Grand-Guignol; Pandemia

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the path of doctoral research started in 2018 and how the study was affected by the events surrounding the SARS-COVID 19 pandemic, which suspended face-to-face activities in March 2020. The text seeks to narrate the hardships experienced by the student-researcher who was forced to find a new perspective for the study of the Grand-Guignol Theater due to the sanitary restrictions imposed by the pandemic.

Keywords: Theater; Academic research; Scenic Creation; Grand-Guignol Theater; Pandemic



XX

COLÓQUIO

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

O QUE FAZEMOS NAS SOMBRAS? TEATRO DE HORROR, MEDO E PANDEMIA

Raphael Cassou

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 (1897-1962) 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.

A ideia da tese era, dentre as inúmeras possibilidades de trabalho, buscar comprovações concretas para os questionamentos acima citados.

Mas...

HAVIA UMA (GRANDE) PEDRA NO CAMINHO, NO CAMINHO HAVIA UMA (GRANDE) PEDRA

Com o recorte da tese definido¹ e com as disciplinas obrigatórias do doutorado já cursadas, era a hora de “botar a mão na massa” e cheio de entusiasmo parti para dar início ao plano de trabalho. Desenvolvi um cronograma para a execução da pesquisa: Selecionar atores para embarcar na encenação de *Uma Noite em L’Enfer*, escolher um espaço para ensaios, botar em prática os conhecimentos teóricos adquiridos sobre o Grand-Guignol, na transposição da linguagem dos quadrinhos para a linguagem dramatúrgica, pensar na encenação, nos figurinos, na cenografia e no registro, ou



XX

COLÓQUIO

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

melhor, na cartografia de tudo isso e, assim, construir a tese. Entretanto, em março de 2020, o mundo virou de ponta cabeça.

Desde dezembro de 2019, já recebíamos as primeiras notícias sobre o SARS COVID-19 e os estragos causados por esse vírus vinha impondo a países como China e Itália. Nestes países o distanciamento social e o confinamento já faziam parte do cotidiano e – como de costume – nós aqui no Brasil não demos muita atenção a isso. Afinal era uma coisa que estava acontecendo a muitos quilômetros de nós e nossas festas de fim de ano e Carnaval estavam próximos.

Contudo, na primeira quinzena de março de 2020, a realidade bateu à nossas portas, as notícias sobre o coronavírus no nosso país começaram a espocar, o números de casos e de mortes começaram a crescer exponencialmente e a tomar conta de nossos noticiários. Nos vimos obrigados, por questões sanitárias, a nos retirar do convívio social. Aulas canceladas, universidades fechadas e atividades coletivas, como teatro, cinema e restaurantes tiveram suas atividades suspensas. Era preciso permanecer em casa.

Em primeiro momento, achamos que a dita “quarentena” seria de apenas uns 15 dias. O pensamento corrente era: “OK, tiramos uma miniférias de duas semanas, resolvemos o assunto e retornamos às nossas atividades cotidianas sem maiores sequelas!” O brasileiro é um eterno otimista!

Ledo engano, os 15 dias iniciais se tornaram 1 mês, que se estenderam para 6 meses, que viraram um ano e até o momento em que escrevo essas linhas estamos longe de encerrar esse ciclo.

Crise sanitária, crise política e conflitos internos nos atingiram cada vez mais. Como forma de sobrevivência, tanto do ponto de vista prático, quanto do ponto de vista psicológico, fomos obrigados a migrar para o ambiente virtual.

Para nós, artistas atuantes, o baque foi ainda maior, uma vez que nossa atividade não pode abrir mão do contato, da presença, do olho no olho. Vimos nossa profissão e subsistência colocadas em risco. Colegas artistas tiveram trabalhos cancelados. Ficamos paralisados sem ter a quem ou a que recorrer. Nos deparamos com uma crise nos modos de criação e de produção. Eu também fui atingido.

Confesso que demorei um pouco a processar a dimensão desta pandemia e a processar a grande quantidade de (des)informações sobre o assunto. Vivi momentos de suspensão da realidade. Seria esse o tal “apocalipse zumbi” que tanto víamos nos filmes?

O horror que me era (é) caro na dramaturgia, ultrapassou as barreiras do ficcional



xx

COLÓQUIO

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

e se instalou de maneira cruel no cotidiano. O horror agora é real. Como “brincar” de fazer o horror, se agora estávamos sendo bombardeados por uma triste realidade?

E, como não poderia deixar de ser, sob esse contexto, minha pesquisa e tese de doutoramento também foram afetadas. O trabalho iniciado sofreu as consequências diretas da pandemia, do isolamento e do confinamento. A proposta inicial era a de realizar um espetáculo obedecendo os cânones do Teatro do Grand-Guignol, mas como pensar agora na possibilidade de se fazer um teatro de horror, se não podemos ir ao teatro? Vou migrar com meu projeto para o ambiente virtual?

Essas perguntas fervilhavam em minha mente diariamente. Os meses foram se passando e neste processo, tentei formular novas possibilidades de ações para a tese. Ainda acreditava que seria possível fazer a montagem de *Uma Noite em L'Enfer*.

As respostas para tais questionamentos demoraram a aparecer e a ideia de levar para as telas ou para o ambiente virtual um projeto de teatro de horror não me agradava, afinal, ficção de terror gravada já existe e atende pelo nome de “filme de terror”. Sob essa perspectiva vejo que sem a presença, sem a troca cênica entre os atores, equipe de criação e público não há teatro. Pelo menos, não o teatro que eu me propus a realizar.

E assim, por conta das circunstâncias, me vi obrigado a “matar” minha pesquisa e a tomar um novo rumo. Não sem antes experimentar os 5 estágios do luto: negação, raiva, negociação ou barganha, depressão e aceitação.

É preciso deixar registrado que o projeto iniciado não está de maneira alguma descartado, mas momentaneamente engavetado para ser posto em prática em um futuro próximo. Creio que a *Cartografias de Sangue: O Teatro do Grand-Guignol como Processo Cênico e Dramatúrgico* certamente será o objeto de estudo em uma nova etapa, em um pós doutoramento. Penso em me debruçar sobre esse material, assim que a vida retornar ao seu curso novamente e que nos seja permitido o convívio e a volta segura aos palcos e salas de ensaio.

SIM, HÁ UMA LUZ NO FIM DO TÚNEL

Diante da impossibilidade de retornar ao teatro e, conseqüentemente à minha pesquisa, por conta das restrições sanitárias o desafio que se apresentou à minha frente foi dar um novo rumo ao trabalho e encontrar novas perspectivas para o estudo do Grand-Guignol. Era hora de abandonar – ainda que temporariamente – a prática e voltar o olhar mais uma vez para a teoria.



XX

COLÓQUIO

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

O desânimo no qual me encontrava, me colocou em um estado de letargia, de inércia. Não conseguia encarar o material que eu já tinha coletado para a tese e, sinceramente, não sabia o que fazer com ele. Os meses se dividiam entre espera, negação, ansiedade e angústia. As circunstâncias desta nova realidade que se impunha prevaleceram e percebi que era o momento de encontrar um novo recorte para estudo e traçar um novo rumo. Mas qual?

Na tentativa de encontrar uma solução para o meu dilema, aventei a possibilidade de trabalhar sobre as traduções das peças do Grand-Guignol. Ao longo dos anos², coletei cerca de 50 peças do vasto repertório do gênero. A grande maioria, ainda está em seu idioma original. Tenho grande interesse em trabalhar com traduções. A ideia de traduzir essas peças para o português me interessa muito, uma vez que a bibliografia existente sobre o pequeno Teatro da Rua Chaptal, está publicado em outro idioma. O material que hoje encontramos sobre o Grand-Guignol está em francês (lógico) ou em inglês. Para esta nova proposta de tese, trabalharíamos com a tradução de aproximadamente, dez peças do repertório do Grand-Guignol fazendo as análises e comentários sobre como cada uma se enquadraria dentro do gênero.

Parti então para a seleção dos textos que poderiam entrar na tese. Conforme eu ia separando e escolhendo as peças, um detalhe me saltou aos olhos:

Todas as obras que eu selecionava, tinham algo em comum. Um tema em comum, uma personagem em comum. Peças como *Um Crime no Manicômio* (Um Crime Dans Une Maison de Fous, 1925), *A Experiência Horrível* (L'Horrible Expérience, 1909), *O Cirurgião de Plantão* (Le Chirurgien de Service, 1905), *O Laboratório das Alucinações* (Le Laboratoire des Hallucinations, 1916), *As Operações do Professor Verdier* (Les Opérations du Professeur Verdier, 1907), *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume* (Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume, 1903) e *Uma Aula Na Salpêtrière* (Une Leçon a La Salpêtrière, 1908), se relacionam de alguma forma com a Medicina, com a figura do médico como personagem central, com doenças psiquiátricas e suas variantes.

Atento a esse fato, lembrei que em seus primeiros anos – ainda sob a égide do teatro naturalista – os horrores e violência produzidos e apresentados pelo Teatro do Grand-Guignol não advinham de forças sobrenaturais ou de seres imaginários. Os temas estavam ligados às patologias e aos “desvios de comportamento”. Segundo a autora Agnès Pierron, em seu livro *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol* (2002), o que levou o Grand-Guignol, a seu nível mais alto foram as fronteiras e os limites que ele ultrapassou: os estados de consciência alterados por drogas ou hipnose. Perda de

2 Desde 2010 o Teatro do Grand-Guignol é o meu objeto de estudo.



xx

COLÓQUIO

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

consciência, perda do controle, o pânico: temas com os quais o público do teatro poderia facilmente se identificar (PIERRON, 2002). O medo do “outro” apareceria no Grand-Guignol em inúmeras variações: o medo do proletariado, o medo do desconhecido, medo dos estrangeiros, medo de contágio, entre outros. Temas que abordavam a loucura e as doenças da mente, tornaram-se por excelência objetos grandguignolescos. Isso se justifica porque estamos falando de uma época na qual a Neurologia, a Psiquiatria e a Psicanálise ainda estavam dando seus primeiros passos. O cérebro humano estava começando a ser estudado cientificamente e casos individuais estavam sendo catalogados.

Não é à toa que o repertório do Grand-Guignol explorou inúmeras destas manias e “gostos especiais” à exaustão. Dentre seus quadros de colaboradores, alguns médicos trabalharam também como dramaturgos do teatro, trazendo para os palcos parte de suas pesquisas científicas. Como é o caso do médico – e dramaturgo – René Berton, que escreveu *Eutanásia, ou o Dever de Matar* (*L’Euthanasie, ou Le Devoir de Tuer*, 1923) e *O homem que matou a morte* (*L’Homme Qui a Tué La Mort*, 1928) entre outras. Ou ainda do neurologista Joseph Babinski que sob o pseudônimo de Olaf, escreveu (ao lado de Pierre Palau) para o Grand-Guignol a peça *As Descontroladas* (*Les Détraquées*, 1921). A peça versa sobre os impulsos eróticos entre as mulheres e relata o assassinato de uma jovem estudante pelo diretor de um colégio feminino com a ajuda de sua cúmplice, uma professora de dança.

Mas, sem dúvidas, a colaboração mais marcante para esse “teatro médico grandguignolesco” foi a parceria entre o dramaturgo André De Lorde e o médico Alfred Binet. Desta parceria podemos citar *L’Obsession* (A obsessão, 1905), *Une Leçon À La Salpêtrière* (Uma Aula na Salpêtrière, 1908) e *L’Horrible Expérience* (A Horrível Experiência, 1909) como alguns exemplos de peças escritas a quatro mãos cujos temas giram em torno da temática médica/científica. Não obstante, as peças de De Lorde, são conhecidas também como “dramas médicos”. Esse termo foi cunhado por críticos teatrais que, horrorizados, desqualificavam a dramaturgia grandguignolesca do “príncipe do terror.

De posse dessas informações, a curiosidade – sempre ela – e , sobretudo, por conta da peça *Uma Aula na Salpêtrière*, me deparei com os estudos do controverso professor de Medicina do hospital da Salpêtrière³, Jean-Marie Charcot.

Na peça de De Lorde, uma jovem, cujo braço permaneceu paralisado após um experimento, reencontra o médico interno que lhe operou e o ataca jogando ácido em

3 O hospital da Salpêtrière foi construído em Paris, no ano de 1656. O local servia como asilo e hospital psiquiátrico para mulheres. A Salpêtrière abrigava também os doentes mentais, os epiléticos e os desvalidos em geral e, eventualmente servia como prisão para prostitutas.



XX

COLÓQUIO

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

seu rosto. Enquanto ele sofre por conta de seus ferimentos, ele, por sua vez, acaba se transformando em cobaia para seus colegas.

Ao chegar à Salpêtrière em 1882, o Dr. Charcot propõe uma série de inovações com o intuito de humanizar e diminuir o preconceito vigente sobre os pacientes com doenças mentais. Neste hospital, Charcot empreendeu um aprofundado estudo clínico da histeria. Ele é reconhecido como um dos maiores e mais importantes professores e clínicos franceses. A fama que adquiriu deve-se sobretudo ao trabalho que desenvolveu durante mais de três décadas na Salpêtrière. Seus estudos nos campos da neurologia se baseavam em métodos da observação e da experiência. Por conta disso, ele foi um dos pioneiros no uso da hipnose para o tratamento da histeria. Segundo Antônio Quinet em seu livro *A Lição de Charcot* (2005):

[...] Charcot rompe com a visita ritual dos médicos ao leito dos doentes, fazendo-os vir a seu gabinete e aí examinando-os, diante do público de assistentes (médicos e depois leigos). Utilizando a hipnose, ele cria e desfaz sintomas dos pacientes para diferenciar a histeria das doenças neurológicas e conferir-lhe o status de uma moléstia específica com suas próprias leis e manifestações. (QUINET, 2005, p. 11).

O prestígio de Charcot como professor de medicina atraiu alunos das mais diversas partes do mundo. Nomes como os de Sigmund Freud, Joseph Babinski, Georges Gilles de la Tourette e Alfred Binet (coincidência?) foram apenas alguns dos inúmeros alunos que frequentavam às suas aulas. Charcot introduz como método de trabalho a experimentação e a sugestão para descobrir a causa das doenças. Para realizar as suas investigações, Charcot tornou-se mestre na hipnose, induzindo nos seus pacientes, através da sugestão, sintomas que se assemelhavam aos da histeria, tais como paralisias e reações histéricas. Assim, todas as terças-feiras, ele promovia aulas para seus alunos e os médicos plantonistas da Salpêtrière. Na sexta-feira suas aulas eram abertas ao público, geralmente composto de médicos de fora do hospital e leigos curiosos (como escritores, artistas, estudantes). Um desses frequentadores era um certo dramaturgo chamado André de Lorde (coincidência?) Charcot submetia suas pacientes ao escrutínio dos alunos e do público que participava ativamente de suas demonstrações. O sucesso destas aulas era tanto que até alguma das pacientes se tornaram estrelas, como Blanche Wittmann, uma histérica apelidada de *a Sarah Bernhard da Pitié-Salpêtrière*.

Charcot não buscava uma cura para histeria. Seu objetivo era estudar os sintomas e compreender as causas desta e de outras doenças. Com o êxito de suas



XX

COLÓQUIO

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

aulas, o professor atrai a atenção de um grande número de críticos e opositores, que passam a lhe chamar maldosamente de o *Napoleão Bonaparte da Salpêtrière* e suas aulas de *Teatro das Histéricas*. Seus detratores alegavam que seus métodos não eram eficazes, e tampouco científicos, uma vez que durante uma sessão de hipnotismo ele provavelmente induzia suas pacientes. Na prática, Charcot, sem se preocupar com o entorno, narrava em voz alta o que iria acontecer na frente das enfermas e, de fato, os sintomas apareciam. Dessa forma, a censura argumentava que as doentes jogavam o jogo do médico em troca de alguma atenção. A verdade é que Charcot, ainda que involuntariamente, dava a suas demonstrações uma certa teatralidade e mantinha sob sua figura uma aura espetacular.

É nesta “teatralidade” do trabalho de Charcot que encontramos o novo recorte para a minha tese doutoral. A hipótese aventada está na possibilidade de encontrar pontos de intersecção entre o Teatro do Grand-Guignol e o Teatro das Histéricas. Sob esse aspecto, recorro uma vez mais a Antonio Quinet:

[...] Falar da histeria a partir do teatro. A histeria não é teatral? E o teatro não é histórico? Será coincidência que, ao mesmo tempo em que a histeria é colocada em cena por Charcot, André Antoine revoluciona a arte teatral na França inventando a encenação?

La mise-en-scène et le metteur-en-scène. Com o Théâtre Libre, Antoine faz os atores passarem da recitação de textos para a representação dos personagens, e doravante está em jogo o corpo do ator. Os pacientes de Charcot e os atores de Antoine encenam com seus corpos os dramas escritos pelo Outro (o autor, o inconsciente) e dirigidos por um mestre. Se Charcot não inventou a histeria (não foi o autor do teatro histórico como o acusavam seus rivais), foi certamente seu encenador. Charcot colocou no palco da ciência uma manifestação subjetiva coreografada no corpo que até então estava encoberta pelo preconceito. Homem das performing arts, “um visual”, como bem o qualificou Freud, ele revelou a importância do público no sintoma histérico. A histeria não existe sem a mostra, o dar-a-ver em espetáculo, a publicação da intimidade. A quarta parede de André Antoine é a presentificação de um olhar a mais. Pousado sobre o palco de seu corpo. (QUINET, 2005, p. 10).

Ao apontar para o *Théâtre Libre*, o autor também de acerta o *Théâtre du Grand-Guignol*. Afinal, o pequeno teatro da Rua Chaptal, além de ser um desceite direto do naturalismo de Antoine, fez fama justamente por mostrar (e assustar) ao seu público as manifestações das patologias estudadas por Charcot em suas diversas formas. O medo e o terror apresentado no palco do Grand-Guignol não teria colaborado para a



XX

COLÓQUIO

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

perpetuação no imaginário coletivo da figura do médico-louco? Não seria o Teatro do Grand-Guignol um duplo do Teatro das Histéricas de Charcot?

Ao me referir ao “duplo” atento meu olhar para a teoria literária em torno deste termo. O recurso do duplo pode ser entendido, em linhas gerais, como a uma busca pela identidade, uma busca pelo “eu” através do olhar do outro. O duplo seria então o reflexo do “eu” visto através do espelho. Uma duplicada idêntica ao original. Eu me vejo – e me reconheço – através do olhar do outro. Na literatura fantástica esse conceito aparece em obras como *O Médico e o Monstro* (Dr. Jekyll and Hyde, 1885), de Robert Louis Stevenson e *O Retrato de Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray, 1890) de Oscar Wilde, por exemplo.

Retomando o recorte da tese, me parece em princípio que há evidências claras e verdadeiras ao afirmar que o Teatro do Grand-Guignol e o Teatro das Histéricas formam uma espécie de duplo. Enquanto este se destinava a um público dito erudito, pertencentes ao *jet set internacional*⁴ e a alta sociedade, aquele se ocupava de atender aos anseios populares por histórias de terror e sangue. Tanto em Charcot, quanto no Grand-Guignol os assuntos se mostram os mesmos. O que os diferencia é a abordagem sobre o tema. Sob esse aspecto, a pesquisa vai se ater às primeiras décadas do Teatro do Grand-Guignol (1897-1930) e às aulas de Charcot.

Desse modo, retomamos o caminho da pesquisa, sabendo que ainda há um longo caminho a ser percorrido, entretanto, com o espírito e o entusiasmo renovado neste novo enfoque.

4 Com a fama de seu trabalho, Charcot ameculhou um incontável número de pacientes famosos. A atriz Sarah Bernhardt, a soprano Adelina Patti, o escritor Guy de Maupassant e até mesmo o nosso imperador D. Pedro II fazem parte desta lista. Todas às terças-feiras ele e sua esposa promoviam *soirées* em sua casa na qual recebiam *le tout Paris*: escritores, médicos, políticos, artistas, cantores, compositores e até mesmo membros da nobreza de outros países.



xx

COLÓQUIO

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISCAIA FILHO, P. **Palcos de Sangue**. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2012.

BLOCH, M. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. ISSN: 2357-9978, DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256.

GORDON, M. **Theatre of Fear and Horror: The Grisly Spectacle of the Grand-Guignol of Paris (1897-1962)**. 2ª edição revista e ampliada. Los Angeles: Feral House, 2016.

HAND, R.; WILSON, M. Grand-Guignol: the French theatre of horror. **Choice Reviews Online**, [s.l.], v. 41, n. 1, p. 41.

MARSHALL, J. W. **Performing neurology: The dramaturgy of Dr Jean-Martin Charcot**. New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. Da. **Pistas do Método Cartográfico**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

QUINET, A. **A Lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.



XX

COLÓQUIO

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

ROHR, Luzia. **O belting na preparação vocal de atores-cantores para o teatro musical no Brasil.** PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; Domingos Sávio Ferreira de Oliveira; luziarohr@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8082-2968>

RESUMO

O presente artigo discute, através de revisão bibliográfica, a utilização da técnica *belting*, oriunda do teatro musical norte-americano, em musicais versionados no Brasil. Vivendo uma fase de expansão, com expressivo número de produções sendo realizadas constantemente no eixo Rio-São Paulo, o teatro musical levou ao aumento da procura por atores-cantores que dominem o *belting* e de preparadores vocais especializados em transmitir as diretrizes e adaptações da referida técnica para musicais versionados, uma vez que fatores como ressonância, articulação, colocação, emissão e projeção vocal diferem na língua inglesa para a língua portuguesa. Assim, dados históricos, conceitos e os aspectos que envolvem o uso do *belting* na preparação vocal de atores-cantores para o teatro musical no Brasil são abordados, para maior compreensão da temática em questão.

Palavras-chave: *Belting*; teatro musical; canto; voz; preparação vocal

ABSTRACT

This article discusses, through a bibliographic review, the use of the *belting* technique, originated from the North American musical theater, in versioned musicals in Brazil. Experiencing a phase of expansion, with an expressive number of productions being carried out constantly on the Rio-São Paulo axis, the musical theater led to an increase in the demand for actors-singers who dominate *belting* and for vocal trainers specialized in transmitting the guidelines and adaptations of the aforementioned technique for versioned musicals, since factors such as resonance, articulation, placement, emission and vocal projection differ from English to Portuguese. Thus, historical data, concepts and aspects that involve the use of *belting* in the vocal preparation of actor-singers for musical theater in Brazil are addressed, for a better understanding of the theme in question.

Keywords: *Belting*; musical theater; singing; voice; vocal preparation



XX

COLÓQUIO

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

O BELTING NA PREPARAÇÃO VOCAL DE ATORES-CANTORES PARA O TEATRO MUSICAL NO BRASIL

Luzia Eleonora Rohr Balaj

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o teatro musical realizado no Brasil passou por transformações importantes, destacando-se no cenário contemporâneo por suas produções elaboradas e de alto nível artístico. Advindo do canto lírico, o *belting* é a técnica vocal amplamente utilizada no teatro musical norte-americano desde o início da década de 30, dada a necessidade dos atores-cantores de obterem uma maior projeção vocal no palco, consequentemente propiciando uma maior assimilação, por parte do público, das partes faladas do texto teatral e das canções interpretadas.

A versão dos diálogos e canções dos musicais americanos para o português brasileiro tornou-se o padrão utilizado no teatro musical no Brasil, ocasionando mudanças de timbre e projeção vocal. De acordo com Cardoso e Fernandes (2015, *apud* Baptista, 2000, p.12) a aplicação da técnica *belting* em musicais versionados era, até então, inédita à fonética da língua portuguesa, caracterizada por emissões de foco oral, em comparação às emissões de foco nasal da língua inglesa.

Face ao pressuposto, será abordado o contexto histórico que envolve o surgimento do teatro musical norte americano e brasileiro, seguida da discussão dos conceitos que fundamentam o *belting*, para melhor compreensão das bases que constituem a referida técnica. Na última parte do artigo, será investigada a abordagem do *belting* no teatro musical do Brasil, verificando-se a questão da preparação vocal de atores-cantores no panorama musical atual.

O INÍCIO DO TEATRO MUSICAL NORTE-AMERICANO E BRASILEIRO

Guardando estreita relação com a ópera (gênero que consolidou suas bases estilísticas a partir do século XVI), o gênero “musical”, bem mais recente, encontrou



XX

COLÓQUIO

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

dificuldades em ser definido e classificado de acordo a um estilo específico, dada a sua ampla abrangência teatral, conforme afirma Folegatti (2011, p. 15):

Musicais originais já tinham espaço na Broadway por volta de 1850, mas nenhum deles era chamado de musical. Uma peça teatral com canções ou passagens musicais poderia ser divulgada como *burletta*, *extravaganza*, *spectacle*, *operetta*, *comic opera*, *light opera*, *pantomime* e, até mesmo, *parlor opera*, mas essas classificações eram muito vagas.

Segundo Barker e Schweitzer (2016, p. 573), *The Black Crook* é considerado por muitos pesquisadores o primeiro musical americano, tendo estreado em 1866 no teatro *Niblo's Garden*, na Broadway (NY). A respeito deste espetáculo, Ogando (2016, pp. 44-45) destaca o recorde de 474 performances e o fato de ser considerado um protótipo do musical moderno ao unificar os elementos: canto, dança, interpretação e texto.

No Brasil, a trajetória do teatro musical iniciou-se com o teatro de revista, gênero que, de acordo com Silva (2016, p. 24), nasceu no século XVIII nos teatros de feira de Paris, difundindo-se rapidamente por toda Europa até chegar no Brasil. Segundo Aguiar (2012, p. 2), a consagração do teatro de revista ocorreu em 1884, com o espetáculo "O Mandarin", de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Prosseguindo com grande sucesso ao longo dos anos, Leite e Becate (2013, p. 3) destacam o apogeu do gênero entre as décadas de 50 e 60, com um declínio concomitante ao auge da ditadura militar e da censura.

A partir da década de 60 começam a surgir os primeiros musicais versionados, sendo apontado por Filho e Bieging (2015, apud Aragão, 2013, p. 10) como marco inicial deste período o musical *My Fair Lady*, em 1962, trazendo Bibi Ferreira como protagonista. Cardoso (2017, pp. 19-20) acrescenta que, no decorrer dos anos, outras produções importantes dentro deste estilo estrearam no Brasil, porém, o renascimento dos musicais versionados passa a ser efetivamente considerado com a estreia de *Rent*, em 1999. A partir deste momento, evidencia-se o marcante e progressivo crescimento do gênero, consagrando-o no âmbito teatral brasileiro.



XX

COLÓQUIO

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

BELTING: CONCEITOS

No início da trajetória do teatro musical norte-americano, os atores-cantores buscavam uma projeção vocal que se adequasse aos teatros sem amplificação, levando-os consequentemente à utilização de uma voz característica e marcante, porém considerada “gritada”, levando aos intérpretes a serem classificados como belters ou shouters (“gritadores”, em tradução livre), conforme descreve LoVetri (2012, p. 4):

In theater, up until the advent of amplification in the late 20s and early 30s, the only way a person could be heard was to have “projection”. The two kinds of singers who could “fill a house” without amplification were the opera singers (the “legitimate” ones) and the shouters (the belters). (...) Early belters were frequently African-American, (...) and were called “shouters.”.¹

Frente ao avanço da amplificação dos teatros, a projeção vocal dos atores-cantores nos palcos se modificou e novas sonoridades e classificações vocais surgiram no espaço musical, destacando-se o *legit* e o *belting*. Segundo Rubim (2019, p. 97), o *legit* é um termo oriundo da *legitimate voice*, que pode ser traduzido como “voz legítima”, caracterizando-se por seguir a estética do canto lírico e sendo utilizada atualmente em musicais *Old Broadway* (como por exemplo, o musical *A Noviça Rebelde*). Para Silva (2016, p. 198), o *legit* é “Broadway *bel canto*”: uma voz redonda, mas aberta, com laringe em posição natural (neutra) ou levemente abaixada”. Quanto ao *belting*, o autor (2016, pp. 199-200) aponta seu surgimento a partir de 1930, em decorrência da criação de composições com arranjos mais pesados, com metais, sendo uma alternativa ao *legit*, que geralmente era utilizado em canções com arranjos de cordas. Destaca-se como uma das precursoras da realização do *belting* a atriz americana Ethel Merman (1908-1984).

Em relação à colocação vocal no teatro musical brasileiro, Cardoso (2017, p. 28) observa que não havia uma denominação ou classificação pré-estabelecida como o *belting* do teatro musical norte-americano e, na ausência de um sistema de amplificação sonora, era utilizada pelos atores-cantores uma projeção próxima à fala, com grande volume e esforço vocal, de forma a atingir o público ouvinte.

1 No teatro, até o advento da amplificação no final dos anos 20 e início dos anos 30, a única maneira de uma pessoa ser ouvida era se ela tivesse “projeção”. Os dois tipos de cantores que podiam “encher uma casa” sem amplificação eram os cantores de ópera (os *legitimate*) e os *belters*. (...) No início, os *belters* eram frequentemente afro-americanos (...) e eram denominados *shouters* (traduzi).



XX

COLÓQUIO

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

A PREPARAÇÃO VOCAL DE ATORES-CANTORES PARA O TEATRO MUSICAL NO BRASIL

Segundo Cardoso e Fernandes (2015, p. 55), a padronização no Brasil de musicais versionados provocou a necessidade de ajustes e adaptações no ensino do *belting*, visando a adequação da técnica, direcionada à língua inglesa, para a língua portuguesa. Sobre as diferenças anátomo-fisiológicas e fonéticas evidenciadas nas duas línguas, os autores analisam:

Com relação aos desafios do ensino do *belting*, (...) o que é intuitivo para os norte-americanos (no canto e na fala) não é natural para os falantes brasileiros da língua portuguesa. (...) no Brasil, dada a maneira como se articula o português, aparentemente há um uso maior da musculatura que fica na laringo-faringe, enquanto que nos Estados Unidos o predomínio é da musculatura mais alta, próxima da naso-faringe.²

Desta forma, Mariz (2013, p. 115) evidencia a necessidade de ajustes estéticos-vocais ao se transpor a sonoridade vocal característica do estilo inglês para o português, evitando assim que o canto em português brasileiro soe com “sotaque” norte-americano. Além disso, Araújo (2013, p. 86) ressalta a importância do desenvolvimento de um bom trabalho pelo versionista que entenda da musicalidade da língua original e do português, enquanto que Mangini (2013, p. 34) dá ênfase à boa articulação durante a performance de canções versionadas, pois “nas montagens brasileiras de musicais americanos, a versão em português deve visar a inteligibilidade do texto cantado e por isso o trabalho com a articulação torna-se fundamental”.

Sobre o processo de preparação vocal e adaptações do *belting* para musicais versionados, Araújo (2013, p. 71) pondera: “o ensino americano é baseado na língua inglesa e os ajustes para o português devem ser respeitados e adaptados didaticamente aos nossos cantores”. Silva (2016, p. 207) acrescenta que os professores devem trabalhar em seus alunos os ajustes necessários no *belting* desde o início do treinamento, de forma a amenizar os problemas de adaptação que possam ocorrer, obtendo assim resultados satisfatórios durante a performance.

² Laringo-faringe e naso-faringe são estruturas anatômicas integrantes dos sistemas digestório e respiratório, estando relacionadas à ressonância oral e nasal, respectivamente.



XX

COLÓQUIO

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo abordou os aspectos históricos e conceituais a respeito da técnica *belting*, trazendo as considerações de pesquisadores atuantes na área do teatro musical brasileiro. Verificou-se que os ajustes do *belting* para musicais versionados devem levar em conta fatores como ressonância, sotaque e fonética diferenciada no inglês e português brasileiro, proporcionando a adequação vocal do *performer* e a realização de uma sonoridade apropriada. Assim, faz-se necessário o conhecimento de um professor de canto e preparador/diretor vocal que esteja atualizado nas adaptações técnicas exigidas, visando o pleno desenvolvimento e aprimoramento desses profissionais para atuação no teatro musical no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Mariana de Araújo. A produção do teatro de revista no início do século XX: o texto teatral e seu uso para a Historiografia. VI Simpósio Nacional de História Cultural, **Revista Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar**- Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012

ARAÚJO, Marconi. **Belting Contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop**. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.

BARKER, Roberta, SCHWEITZER Marlis. The Black Crook: an Original, Magical and Spectacular Musical Drama by Charles M. Barras (review). **Theatre Journal** - Johns Hopkins University Press. v. 69, n. 4, Maryland, 2017

CARDOSO, Adriana Barea, FERNANDES, Ângelo José. A técnica de canto *belting* e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: quais os desafios na performance? **Revista Música Hodie**, v.15, n.1, Goiânia, 2015.

CARDOSO, Adriana Barea. **Os desafios do canto belting no Teatro Musical no Brasil**. 2017. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.



XX

COLÓQUIO

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

FILHO, Ery Requena Lima, BIEGING, Patricia. Lei Rouanet e a Broadway paulista: o teatro musical na cidade de São Paulo; **Revista Estética**, n. 10, São Paulo, 2015

FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. **O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros**. Tese (Doutorado em Letras), 2011, 187 f. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2011.

LEITE, Pollyanna Santos Pereira, BECATE, Renata Boutin. A Produção do Gênero Musical no Teatro, Cinema e Televisão e a História e Recente Sucesso do Teatro Musical no Brasil. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste**. São Paulo, 2013.

LOVETRI, Jeannete. The confusion about Belting: A personal observation. **Journal of the New York Singin Theacher ´s Association**. New York, 2012

MANGINI, Maurício Machado. **Preparadores vocais: Características e práticas com atores do teatro musical no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia), 2013, 55 f. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, 2013, 346 f. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013

OGANDO, Suellen. **O que é o Teatro Musical**- Uma perspectiva da história do Teatro Musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil. São Paulo: Editora Giostri, 2016

RUBIM, Mirna. **Voz Corpo Equilibrio**. Rio de Janeiro: Ed. Thieme Revinter, 2019

SILVA, Luciano Simões. A técnica belting usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil. **Revista do Laboratório de Dramaturgia** - LADI - UnB - v. 2 e 3, Ano 1, Brasília, 2016



XX

COLÓQUIO

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

FERRAZ, Leidson. **Primeiros intercâmbios teatrais entre Paraíba e Pernambuco.** PPGAC UNIRIO; HHTA; Doutorado Acadêmico; Elza de Andrade e Henrique Gusmão; CNPq; leidson.ferraz@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9726-8502>.

RESUMO

Incentivado pelo projeto *Soltando a Língua*, da Cia. Oxente de Atividades Culturais, de João Pessoa (PB), que possibilitou conversas entre profissionais das artes cênicas da Paraíba e Pernambuco durante a pandemia de 2020, este artigo se propõe a um mapeamento do intercâmbio inicial que houve entre os dois estados, não só pelas turnês de artistas e companhias teatrais locais, mas especialmente pela presença de diretores e professores de teatro em trânsito. Examinando referências bibliográficas e registros na imprensa, o objetivo é apontar influências recíprocas para as duas regiões, que renovaram ideias e práticas da cena, favorecendo também um fluxo de sociabilidade entre grupos com trilha aberta para futuras visitas e parcerias.

Palavras-chave: Intercâmbios teatrais; Paraíba; Pernambuco; História do Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

Encouraged by the Oxente Cultural Activities Company's *Soltando a Língua* Project, from João Pessoa (PB), that enabled conversations between performing arts professionals from Paraíba and Pernambuco during the pandemic year of 2020, this article proposes a mapping of the initial exchange that took place between the two states, not only for the tours of local artists and theater companies, but especially for the presence of directors and theater teachers in transit. By examining bibliographic references and records in the press, the objective is to point out reciprocal influences for the two regions, which renewed ideas and practices in the scene, also favoring a flow of sociability between groups with an open trail for future visits and partnerships.

Keywords: Theatrical Exchanges; Paraíba; Pernambuco; Brazilian Theatre History.



XX

COLÓQUIO

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

PRIMEIROS INTERCÂMBIOS TEATRAIS ENTRE PARAÍBA E PERNAMBUCO

Leidson Ferraz

No dia 3 de setembro de 2020 participei da minha primeira *live* pública no projeto *Soltando a Língua*, da Cia. Oxente de Atividades Culturais, da cidade de João Pessoa (PB). A proposta nasceu com a intenção de reunir artistas e pesquisadores da Paraíba e Pernambuco para se discutir aspectos da história teatral dos dois lugares. Ao analisarmos os intercâmbios entre as duas praças culturais, cujas capitais são as mais próximas do Brasil (126 Km), vamos notar que, mesmo havendo hoje mais distâncias do que aproximações, uma fase áurea de sociabilidade ocorreu entre as décadas de 1930 e 1970. Foi sobre ela que quis tratar.

Como ainda há reclamações sobre a diminuta produção de livros e artigos referentes à história do teatro da Paraíba, na intenção de contribuir com tais registros, resolvi documentar parte do que ali abordei. Isso foi ainda mais reforçado quando adquiri o livro *Quarenta Anos do Teatro Paraibano*, de Ednaldo do Egypto, publicado em 1988, um roteiro fotográfico sobre boa parte da cena ali apresentada e me chamou atenção a forte presença de diretores teatrais pernambucanos atuando na Paraíba, ou de convidados que vinham de outros lugares para trabalhar no Recife e também iam lá desenvolver projetos.

Ao ler a tese de Duílio Pereira da Cunha Lima, intitulada *Encenação Tabajara (1975-2000): Memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa*, confirmei que esse período de exultantes trocas teatrais foi chamado pelo pesquisador de “Quando o teatro do Recife faz escola”, não só pelo grau de proximidade geográfica entre as duas capitais, mas também pela interferência que os pernambucanos tiveram sobre a cena paraibana, “desde os anos de 1930, seja através da circulação dos seus espetáculos nos palcos paraibanos e/ou pelo incentivo à constituição de novos grupos” (LIMA, 2016, p. 70). Estimulado por tal questão, resolvi sistematizar mais dados sobre a presença de tais artistas no correr dos primeiros anos.

Para início de conversa, é preciso lembrar profissionais mambembes do final do século XIX, como os atores Lyra e Antônio Livramento, recifenses que saíam em busca de novas praças teatrais, especialmente àquelas mais próximas para minimizar custos.



XX

COLÓQUIO

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

Dos primeiros anos do século XX, outro nome se ressaltava, o do ator, cantor, diretor, dramaturgo e empresário teatral pernambucano Leoni Siqueira, que costumava fundar trupes itinerantes com intérpretes locais ou visitantes. Primando por um repertório composto de burletas, revistas, operetas, comédias e números de variedades, Leoni Siqueira marcou presença nos raros palcos paraibanos de então e certamente foi influência para fazer crescer ali o gosto pela arte cênica.

Mas é na década de 1930, com a fundação do Grupo Gente Nossa (GGN), no ano de 1931 – o primeiro de vida profissional mais “estável” no Recife, muito por estar atrelado a uma casa de espetáculos, o Teatro de Santa Isabel, então dirigida pelo diretor do conjunto, o teatrólogo Samuel Campelo, nome dos mais importantes para a história do teatro no Nordeste –, que vamos ter temporadas de artistas pernambucanos de maior atração junto ao público e à imprensa paraibana. Após viagem a Alagoas, o Grupo Gente Nossa escolheu a Paraíba para segunda turnê interestadual, de 7 a 16 de maio de 1932, com 12 sessões programadas de sucesso no Teatro Santa Roza, principal palco da capital João Pessoa. No repertório, comédias, burletas e operetas, com destaque a autores pernambucanos: Umberto Santiago, Irmãos Valença, Lucilo Varejão, Valdemar de Oliveira e o próprio Samuel Campelo.

Em 1935, o GGN viajou a Campina Grande e retornou a João Pessoa, desta vez para inauguração da remodelação do Teatro Santa Roza. Os tabajaras ainda teriam oportunidade de rever a equipe em 1937 e, por fim, 1939, já sem a presença do seu fundador, falecido em janeiro daquele ano. A partir deste contato com um núcleo teatral de forte influência nos lugares em que visitou, pode-se deduzir que outros estímulos aos artistas paraibanos surgiram. Não só pelo compartilhamento de obras – numa época difícil de se conseguir textos e o diretor do GGN, como representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, certamente facilitava trâmites para novas liberações –, mas principalmente pela disseminação de uma dramaturgia nordestina, além da própria configuração de um conjunto que já experimentava formatação mais igualitária, sem destaque a estrelas, num princípio do conceito de grupo.

Ainda em 1932, o estreante Conjunto Regional de Comédias, Burletas e Revistas Barreto Júnior, com tal artista à frente – que não se adaptara à disciplina exigida no Grupo Gente Nossa –, esteve em João Pessoa apresentando espetáculos para rir. O conhecido ator-empresário voltaria à mesma cidade em 1936, mas foi em 1952, com temporada relâmpago no Teatro Santa Roza, agora com sua turma rebatizada de Companhia Nacional de Revistas pela participação de garotas do balé do carioca Raul Dubois, que ele anunciou em alarde que há mais de 25 anos não vinha à capital paraibana uma companhia de revista. Favorecia assim a retomada de apreciação daquele público a um gênero raro para aqueles tempos, ainda que no formato “revista de bolso”, a



XX

COLÓQUIO

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

exemplo de Felipeta Está de Tanga e Balança Mas Não Cai, impróprias a menores de 18 anos.

Antes, porém, ainda durante a década de 1940, grupos como o Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1943, com peças cômicas como *Era Uma Vez um Vagabundo*, de José Wanderley e Daniel Rocha, sob direção de Raul Prysthon; e o Teatro Universitário de Pernambuco, em 1948, com sua montagem de estreia, *As Férias de Apolo*, de Jean Berthet, dirigida por Adacto Filho, visitaram a Paraíba. Alguns com procedimentos mais renovadores à cena. Já nos anos 1950, além da presença ilustre do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) no Teatro Santa Roza, em 1951, a convite do Governo paraibano, com 30 integrantes distribuídos em peças como *A Casa de Bernarda Alba*, do espanhol Federico García Lorca, e *Arsênico e Alfazema*, do norte-americano Joseph Kesselring, outros conjuntos menores puderam se apresentar ao público pessoense, como o Teatro Gráfico de Amadores, com a revista folclórica *Terreiro*, texto e direção de Genivaldo Wanderley; e a Companhia de Comédias e Revistas de Bolso Wilson Valença, que acabou enfrentando problemas com o Juizado de Menores pelas peças humorísticas exibidas na Festa da Mocidade.

Mas a chamada “escola” que o Recife fez se concretizou ainda mais pelo aprendizado junto a diretores convidados por grupos teatrais paraibanos. Raul Prysthon, Elpídio Câmara, Clênio Wanderley, Walter de Oliveira, Joel Pontes, Maria José Campos Lima, José Francisco Filho e Antônio Cadengue estiveram à frente de trabalhos nos palcos daquele estado. Já Rubens Teixeira, Rubem Rocha Filho e Milton Baccarelli, vindo morar na capital pernambucana, também foram levados a João Pessoa para dirigir espetáculos e, no caso do primeiro, até assumir o setor de Teatro da UFPB. Quanto a Marcus Siqueira, paraibano de origem, este sempre produziu trabalhos de referência em ambos os lugares.

O Teatro do Estudante da Paraíba (TEPb) foi o núcleo que inaugurou o principal intercâmbio entre a cena paraibana e pernambucana. Em 1950, o grupo produziu o espetáculo *O Divino Perfume*, texto de Renato Vianna, com direção do pernambucano Elpídio Câmara (um dos fundadores do Grupo Gente Nossa), convidado a dar aulas práticas de teatro à equipe. Na sequência, montou *O Amigo da Família (Paternidade)*, de Joracy Camargo, também com o veterano Elpídio Câmara à frente, e, após um período, *Joaninha Buscapé*, de Luiz Iglesias, agora sob a direção de outro artista pernambucano, o também ator Clênio Wanderley.

“Houve, sem dúvida alguma, uma segurança até então desconhecida. Os atores, cada qual compreendendo os limites de sua ação, cumpriram a tarefa com uma expressão e um vigor incomuns em moços daquela idade”, registrou o jornal *O Norte* (ÊXITO..., 5 out. 1952, p. 8), de João Pessoa, destacando o pouco tempo “de ensino” que o



XX

COLÓQUIO

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

jovem ensaiador teve para “transformar” o TEPb. Em 1952, graças a uma parceria de intercâmbio com o grupo, além de apresentar em João Pessoa o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco com o drama *Cana Brava*, de Aristóteles Soares, que Clênio dirigiu e fez estreiar naquele mesmo ano em seu lugar de origem, ele assumiu um novo trabalho para a equipe paraibana, *Se o Guilherme Fosse Vivo*, comédia divulgada como sendo de A. Torrado, com tradução de Daniel Rocha.

O curioso é que este texto foi escrito pelo dramaturgo espanhol Carlos Llopis e divulgado erroneamente com o nome de outro autor, inclusive quando de sua montagem no Recife, numa produção da Associação Pernambucana dos Servidores do Estado, em lançamento do grupo Teatro do Funcionário Público de Pernambuco. A boa resposta que deve ter tido na Paraíba provavelmente instigou Clênio a montar em 1953 a mesma obra na sua terra, saudada pela crítica pernambucana por sua finalidade maior, divertir apenas. Naquele ano, novamente chamado pelo TEPb, ele ainda dirigiu *A Comédia do Coração*, do paulistano Paulo Gonçalves, texto que já tinha sido apresentado pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, no Recife, em 1944, com o polonês Zygmunt Turkow convidado a encená-lo.

Aliado a um maior empenho dos atores e a expressivos recursos da luz, *A Comédia do Coração* foi considerada o “marco inaugural da prática moderna nas encenações do TAP” (CADENGUE, 2011, p. 147). A obra simbolista aposta num diálogo entre sentimentos humanos no interior de um coração. Como espectador da montagem, é possível que Clênio Wanderley tenha recebido lições de renovação de práticas da cena moderna e compartilhado o aprendizado aos artistas, técnicos e público paraibanos. Em 1954 foi a vez do caruaruense Joel Pontes dirigir, ainda para o TEPb, *Festim Diabólico*, do inglês Patrick Hamilton. De perfil policial-psicológico sobre um crime cometido por homossexuais, a peça integrou um evento importante em 1955, o I Festival Nortista de Teatro Amador.

A iniciativa ocorreu na cidade do Natal (RN), quando o teatrólogo Meira Pires, então diretor do Teatro Carlos Gomes, hoje Teatro Alberto Maranhão, resolveu encarar a realização deste pioneiro festival na região Norte (como ainda eram conhecidos o Nordeste e Norte do Brasil). Com uma semana competitiva de peças da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Alagoas, Bahia e Rio Grande do Norte – rara oportunidade de se fazer ver para além do seu lugar –, ainda foram agendadas palestras e mesas-redondas sobre os problemas que afligiam os amadores teatrais nordestinos (nem tão diferentes dos tempos de hoje, infelizmente).

Entre os temas discutidos, a necessidade do intercâmbio artístico, prática que vinha sendo crescente pelo menos entre os dois estados aqui em evidência. Quanto aos espetáculos, o Prêmio de Melhor Conjunto, em caráter hors concours, foi para o



XX

COLÓQUIO

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

Teatro de Amadores de Pernambuco, com *Está lá Fora um Inspetor*, de J. B. Priestley, sob direção de Valdemar de Oliveira. Já os paraibanos ficaram com a Medalha de Prata de Cenário para Hermano José. Festim Diabólico não viajou ao Recife, mas pôde ser avaliada por Isaac Gondim Filho, do Diário de Pernambuco. O crítico ressaltou que se tratava de uma peça de fundo policial com momentos que geram muitas expectativas, principalmente pela galeria de tipos psicológicos, mas não apreciou a tradução utilizada, nem o elenco pouco afeito ao palco.

“Ora, numa peça em que o desenho psicológico é de tamanha importância, necessário se faz de uma equipe de intérpretes seguros e tarimbados, sob pena de resultar num espetáculo sem o devido ajuste” (GONDIM FILHO, Diário de Pernambuco, 23 set. 1955, p. 5), comentou, não deixando de lembrar que o diretor Joel Pontes empregou um grande esforço para realizar uma peça difícil em tempo tão curto de ensaios. O mesmo se deu com *Fim de Jornada*, do dramaturgo inglês Robert Sheriff, que ganhou versão em 1956 pelo TEPb, agora dirigido pelo pernambucano Walter de Oliveira. A peça integrou a programação do II Festival Nortista de Teatro Amador, no Recife, de 8 a 17 de outubro de 1956, concorrendo com produções de lá e de Fortaleza, Natal, Maceió e Salvador.

A ida dos paraibanos a Pernambuco contou até com a Banda de Música da Polícia Militar da Paraíba tocando no hall do Teatro de Santa Isabel, sede do evento. O ator Celso Japiassú ganhou o título de Melhor Coadjuvante, mas a montagem foi muito mal recebida pelo crítico paulistano Miroel Silveira, convidado a acompanhar o Festival:

Peça inteiramente ultrapassada, se caracteriza pela monotonia. Já a versão inicial de Ziembinski era tediosa, que dizer então quando quem a representa é um grupo ainda incipiente? Walter de Oliveira ensaiou a peça para o TEP [Teatro do Estudante da Paraíba], que tem elementos valiosos, mas que não puderam aparecer suficientemente bem dentro de um texto tão pesado e inexpressivo. (apud W. [Valdemar de Oliveira], Jornal do Commercio, 11 dez. 1956, p. 6)

Vale lembrar que *Fim de Jornada* já havia sido exibida em 1949, no Recife, na reabertura do Teatro do Derby, pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), sob direção do polonês Ziembinski. Somente em 1958 é que surgiu nova parceria entre artistas pernambucanos e paraibanos pelo convite a Clênio Wanderley – agora já um encenador aclamado nacionalmente pela estreia da peça *A Compadecida*, de Ariano Suassuna, vencedora do I Festival de Amadores Nacionais, ocorrido no Rio de Janeiro, no ano anterior – voltando ao TEPb para conceber a primeira versão de Auto de João



XX

COLÓQUIO

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

da Cruz, outra obra de Ariano Suassuna, texto escrito em 1950 e baseado em romance do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros. Mas a proposta cênica, ao ser vista no Recife durante o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, também não causou boa impressão.

Chegado de São Paulo especialmente para cobrir o evento, o crítico Sábado Magaldi foi duro com o trabalho apresentado, chamando-o de “péssimo espetáculo”, ainda que nele houvesse “ao menos honestidade” (MAGALDI, *Jornal do Commercio*, 17 ago. 1958, p. 6). Se levarmos em conta que o teatro amador é um teatro que experimenta, nem sempre o produto final vai ser apreciado por todos, mas fica valendo o processo de aprendizado dos que estiveram ali envolvidos. E na sociabilidade da cena entre a Paraíba e Pernambuco não se pode dizer que tentativas não existiram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP: Sua cena & sua sombra – o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)**. Recife: SESC PE/Companhia Editora de Pernambuco, 2011.

EGYPTO, Enaldo do. **Quarenta Anos do Teatro Paraibano**. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba/SEd/Secetur, 1988.

ÊXITO do Teatro do Estudante. **O Norte**. João Pessoa, 5 out. 1952. p. 8.

GONDIM FILHO, Isaac. Festival – IV. *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 set. 1955. Teatro. p. 5.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação tabajara (1975-2000): memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa**. Tese – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UFPB, Campina Grande, 2016. Disponível em: <http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2015/TESE-DUILIO-PEREIRA-DA-CUNHA-LIMA.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MAGALDI, Sábado. O festival do Recife. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 ago. 1958. Segundo Caderno/Arte. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 11 dez. 1956. Artes e Artistas. p. 6.