



UNIRIO
Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro

XXI COLÓQUIO

DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A Pós-Graduação em Artes e os 30 Anos
do Programa

PPGAC|UNIRIO

ISBN: 978-65-00-57069-4

CDL



9 786500 570694



**XXI COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA
UNIRIO:**

A Pós-Graduação em Artes e os 30 Anos do Programa

22 A 26 DE NOVEMBRO DE 2021

COORDENAÇÃO

PROF. DR. LEONARDO RAMOS MUNK MACHADO

PROF.^a DR.^a VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA

PROF.^a DR.^a ANA BERNSTEIN

PRODUÇÃO DO LIVRO

**ALINE VARGAS | BRISA RODRIGUES | NINA PAMPLONA | THAIS VASCONCELOS |
TOMAZ BARROSO**

COMISSÃO ORGANIZADORA DO XXI COLÓQUIO PPGAC-UNIRIO

**ALINE VARGAS | BRISA RODRIGUES | CAIO PICARELLI | FÁTIMA VERÔNICA SANTOS
| FERNANDA MATTOS | GRÉGORY PINHEIRO | KARINE LUIZ | LÉA SCHMITT | NINA
PAMPLONA | THAIS VASCONCELOS | TOMAZ BARROSO**

RIO DE JANEIRO - 2021

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

XXI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em artes cênicas [livro eletrônico] : a pós-graduação em artes e os 30 anos do programa : PPGAC-UNIRIO / organização Aline Vargas...[et al.] ; coordenação Leonardo Ramos Munk Machado , Vanessa Teixeira de Oliveira , Ana Bernstein. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2022.
PDF.

Outros organizadores: Brisa Rodrigues, Nina Pamplona, Thais Vasconcelos, Tomaz Barroso.
Bibliografia.
ISBN 978-65-00-57069-4

1. Artes cênicas 2. Criatividade (Literária, artística, etc) 3. Dança 4. Performance (Arte) 5. Teatro brasileiro I. Vargas, Aline. II. Rodrigues, Brisa. III. Pamplona, Nina. IV. Vasconcelos, Thais. V. Barroso, Tomaz. VI. Machado, Leonardo Ramos Munk. VII. Oliveira, Vanessa Teixeira de. VIII. Bernstein, Ana.

22-136335

CDD-791

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes cênicas : Artes da representação 791

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	5
2 PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS	7
2.1 Tomaz Barroso Pereira.....	7
2.2 Caio Picarelli.....	11
2.3 Maria Luiza Tavares Cavalcanti	24
2.4 Lindomar Araújo.....	31
2.5 Fátima Verônica Santos.....	38
2.6 Rafaeli Mattos.....	44
2.7 Liége Müller.....	53
2.8 Aline Vargas.....	59
3 PERFORMANCES, CORPOS E IMAGENS	67
3.1 Léa Schmitt	67
3.2 Ivan Faria	72
3.3 Brisa Rodrigues	78
3.4 Luciana Albertin	86
4 PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA.....	95
4.1 Fernanda Mattos	95
4.2 Izabel Araújo.....	101
4.3 Sara Fagundes	106
4.4 Marcos França	113
5 POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL	119
5.1 Beatriz Magno.....	119
6 HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES.....	127
6.1. Camila Santos	127
6.2 Nina Pamplona	132

6.3 Antonio Gilberto	137
6.4 Thais Vasconcelos	141
6.5 Arnaldo Marques	148
6.6 Julia Carrera	155
7 MESA DE TEATRO, PERFORMANCE, FEMINISMOS E INTERSECCIONALIDADES	164
8 MESA DE ENCERRAMENTO	203

1 APRESENTAÇÃO

“Os 30 anos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas” foi o tema do XXI Colóquio do PPGAC da UNIRIO. O resgate da sua memória trouxe boas lembranças e o reconhecimento da importância da pesquisa em Artes Cênicas na Unirio, uma universidade pública de qualidade que tem o prestígio de conter em seu corpo acadêmico docentes e discentes comprometidos com a teoria e a prática das Artes articuladas às questões da contemporaneidade, como as relacionadas a temas como gênero, relações, identidades étnico-raciais, processos decoloniais e diversidade religiosa.

O ano de 2021, o segundo da pandemia, foi marcado no Brasil pelo início da vacinação contra a covid-19. Apesar de ter começado de forma lenta e repleta de falsas informações, houve avanços para a minimização dos riscos da doença, que já matou mais de 5 milhões de pessoas no mundo. Por conta da necessidade de distanciamento social, as aulas continuaram remotas e o Colóquio novamente foi realizado de forma virtual. A experiência do ano anterior ajudou a comissão, que, em sua maioria, foi composta por alunas estreadas na organização do evento.

A celebração dos 30 anos do Programa trouxe à tona o desafio de fazer pesquisa no Brasil neste momento. As atividades acadêmicas, que ano após ano vêm sentindo os efeitos da baixa importância recebida do poder público, sofreram ainda mais por conta das consequências da pandemia. No campo das Artes a situação é ainda mais delicada, pois sabemos que é uma área que costuma estar à margem, e comumente é percebida como supérflua. É sintomático, aliás, que o Ministério da Cultura tenha perdido tal status em 2019, passando a fazer parte inicialmente do Ministério da Cidadania e, posteriormente, do Turismo. Assistimos atônitos aos cortes no financiamento das pesquisas e ao fechamento do prédio do CEDOC. Com isso, o maior acervo de artes cênicas do Brasil segue inacessível e muito provavelmente armazenado sem as condições adequadas.

Diante desse cenário tão caótico e perturbador é preciso ter coragem, persistir e insistir nos estudos como forma de resistência. Como professores e

estudantes, continuaremos lutando e buscando o melhor para a pesquisa em Artes. O Colóquio, com sua programação diversa, mostrou que importantes pesquisas estão sendo realizadas e a academia continua produzindo intensamente, o que foi evidenciado por, entre outras realizações, o lançamento do livro “Preparação Cultural, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena” (organizado por Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Tavares, Juliana Manhães e Nara Keiserman) durante o evento.

Os 30 anos do PPGAC merecem ser bastante comemorados, pois através de muita luta e esforço, o programa que nasceu em 1991 continua existindo, resistindo e formando excelentes pesquisadores.

Essa edição do Colóquio, que foi realizado de forma remota entre os dias 22 e 26 de novembro de 2021, contou em sua programação com:

1. apresentações das pesquisas de mestrandos e doutorandos do programa;
2. duas mesas de debate convidadas, intituladas “Teatro, Performance, Feminismos e Interseccionalidades”, e “Uma Vida Maior do que o Mito & Uma Cultura Ativa: Os Seminários Sobre Grotowski no PPGAC-UNIRIO”;
3. uma mesa de lançamento do livro “Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes Cênicas”;
4. exibição de mostras artísticas de discentes do programa;
5. mesas de abertura e encerramento, em que docentes abordaram a criação, a trajetória e as perspectivas para o futuro do programa. Todas as mesas estão disponíveis no canal do YouTube do PPGAC UNIRIO, com exceção da mesa de Teatro, Performance, Feminismos e Interseccionalidades, que, por solicitação, não foi arquivada no canal.

Desejamos a todes uma boa leitura e que as reflexões do Colóquio sirvam de estímulo para que pesquisadores sigam com seus trabalhos, questionamentos e artes.

Comissão Organizadora do XXI Colóquio.

2 PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

2.1 Tomaz Barroso Pereira

PEREIRA, Tomaz. Horizontes do Teatro de Improvisação: Uma Análise Sobre Suas Possibilidades Pedagógicas. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Paulo Ricardo Merísio; tomaz.pereira@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0003-0651-6430>

RESUMO

A presente pesquisa de doutorado em andamento tem como tema pedagogias de teatro de improvisação. Um de seus enfoques é realizar uma análise crítica e comparativa dos ensinamentos de dois grandes nomes do teatro de improvisação: o inglês Keith Johnstone e o argentino Omar Galván. Propõe-se, neste processo, a verificação da hipótese de compreendê-las como pedagogias voltadas para a criação de dramaturgias instantâneas, em contraste com as de jogo de cena, que foram objetos de pesquisa no mestrado. Além disso, pretende-se articular o teatro de improvisação com o vasto universo teatral, algo que é importante tendo em vista que ele frequentemente é praticado, ensinado e refletido dentro do contexto restrito de seus próprios princípios, técnicas e referências. Parte-se do pressuposto de que isso não é salutar, pois quando ele se afasta do teatro como um todo, perdem-se oportunidades extremamente ricas de conferir-lhe uma qualidade artística maior em aspectos como o da atuação, dramaturgia, cenografia, direção, etc. Através de minha pesquisa, pude constatar que o próprio Johnstone, diretor e dramaturgo, teve sua pedagogia significativamente influenciada por grandes nomes do teatro, como, por exemplo, Stanislávski. E mesmo em outras pedagogias há referências para além do âmbito restrito do teatro de improvisação.

Palavras-chave: Teatro de improvisação; pedagogias; sistema Impro; improtour.

ABSTRACT

This ongoing doctoral research is about improvisational theater pedagogies. One of its approaches is to carry out a critical and comparative analysis of the teachings of two great names in improvisation theater: the Englishman Keith Johnstone and the Argentinean Omar Galván. In this process, it is proposed to verify the hypothesis of understanding them as pedagogies aimed at the creation of instantaneous dramaturgies, in contrast to those of games, which were objects of research in the master's degree. Furthermore, it is intended to articulate improvisation theater with the vast theatrical universe, something that is important considering that it is often practiced, taught and reflected within the restricted context of its own principles, techniques and references. It is assumed that this is not wholesome, because when it moves away from the theater as a whole, extremely rich opportunities are lost to give it a greater artistic quality in aspects such as acting, dramaturgy, set design, direction, etc. Through my research, I was able to verify that Johnstone himself, director and playwright, had his pedagogy significantly influenced by great names in the theater, such as Stanislavski. And even in other pedagogies there are references beyond the restricted scope of improvisation theater.

Keywords: Improvisation theater; pedagogies; impro system; improtour.

A presente pesquisa de doutorado em andamento, iniciada em 2021, tem como tema principal pedagogias de teatro de improvisação, isto é, orientadas para um teatro que privilegia a improvisação em sua forma de espetáculo, como identifica a professora e pesquisadora da UFMG, Mariana de Lima e Muniz (2015). Como recorte para a apresentação da comunicação, propõe-se uma reflexão crítica acerca da pedagogia do professor inglês Keith Johnstone, comumente conhecida como Impro.

Um dos propósitos da pesquisa é articular o teatro de improvisação com outras áreas do teatro, tendo em vista que ele é frequentemente dissociado da arte teatral, seja no modo como ele tende a ser referido (Impro, ou apenas improvisação), ou no uso dos termos que são empregados para se referirem a

aspectos seus, como, por exemplo, “contação de histórias” ao invés de “dramaturgia”.

Atualmente, a pesquisa tem como foco a formação discente e docente de Johnstone. A partir da leitura de suas duas principais obras, *Impro - Improvisation and the theatre* (1992) e *Impro for storytellers* (1999), fica evidente que o autor britânico teve como um de seus grandes fundamentos pedagógicos uma crítica à sociedade de seus tempos de formação, e, em especial, ao sistema educacional inglês.

Por meio do conceito de sociedade disciplinar, do filósofo francês de Michel Foucault, tornou-se claro que Johnstone buscou criticar aspectos de uma sociedade marcadamente disciplinar, pautada em práticas classificatórias hierarquizantes, distribuições de lugares, vigilância e opressão (BENELLI, 2014).

O professor inglês, sem dúvida, teve *insights* interessantes a respeito da formação do ator e de sua relação com a criatividade. No entanto, sua pedagogia não está isenta de problemas e riscos que merecem atenção.

Sua biógrafa, Theresa Dudeck, afirmou que no contexto da pedagogia de Johnstone, as pessoas “devem se sentir felizes quando erram” (DUDECK, 2013, p.8 *apud* HORTA, 2014, p.106). O erro é, de fato, extremamente relativo no teatro de improvisação, pois cada ação tende a adquirir significado quando acompanhada de outra ação. No entanto, existem situações claras que envolvem o erro, como, por exemplo, a troca do nome de uma personagem pela de outra sem justificativa. Dudeck insinua uma eliminação da experiência de frustração oriunda do erro através de um verbo imperativo, e isto é problemático porque a frustração pode ser fecunda na experiência do sujeito, no sentido dele entrar em contato com uma limitação.

Por que entrar em contato com a frustração do erro é uma experiência importante? Inclui-se na pesquisa o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que, em seu livro *Sociedade do cansaço* (2015) elaborou o conceito de sociedade de desempenho, um paradigma social que representa, ainda que de modo generalizante, o panorama social atual das sociedades capitalistas ocidentais. Ao

invés da coerção, negatividade e normatização da sociedade disciplinar de Foucault, a sociedade de desempenho promove a produtividade, performance, motivação e as potencialidades do sujeito, que passa a ter como ideal reforçado pela sociedade a compreensão de que ele “pode tudo”, e isso depende apenas dele. Acompanhado disso, vêm ideais como o de buscarmos estados permanentes de felicidade e contentamento.

Compreende-se que o erro e a frustração que pode acompanhá-lo são uma forma de rachar essas imagens ideais e cruéis às quais os sujeitos se encontram pressionados a se adequar. As bases da pedagogia de Johnstone ainda são pertinentes, tendo em vista que as sociedades ocidentais capitalistas atuais ainda têm traços disciplinares, mas precisam de uma revisão e um cuidado no modo como são disseminadas levando em consideração as mudanças sociais que ocorreram desde os tempos em que ele elaborou seus ensinamentos.

Como base de pesquisa, utilizam-se livros sobre teatro e filosofia, dissertações, teses, vídeos, fotografias e artigos. No âmbito metodológico, fundamenta-se a pesquisa com, entre outras fontes, procedimentos do filósofo Richard Paul, Deleuze e Guattari e Verena Alberti.

Como objetivos da pesquisa, destacam-se: realizar uma crítica da pedagogia de Johnstone e Omar Galván, investigar a hipótese de se tratarem de pedagogias voltadas para a criação de “dramaturgias instantâneas”, realizar um processo de diálogo entre as pedagogias do jogo de cena e as anteriores, e expor como as pedagogias de teatro de improvisação articulam-se a outras ideias do âmbito teatral.

Bibliografia

BENELLI, Silvio José. O Lugar das Instituições Disciplinares na Sociedade Contemporânea. IN A Lógica da Internação: Instituições Totais e Disciplinares (des) Educativas [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

JOHNSTONE, Keith. *Impro for Storytellers*. 1 Ed. Abingdon: Routledge, 1999.

_____. *Impro: Improvisation and the Theatre*. 9 Ed. Abingdon: Routledge, 1992.

MIGUEL, Diogo Horta. *O Sistema Impro na Formação Universitária em Teatro: Experiências nos Cursos de Graduação em Teatro da EBA/UFMG e da UFSJ*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

MUNIZ, Mariana de Lima e. *Improvisação como Espetáculo – Processo de Criação e Metodologias de Treinamento do Ator-improvisador*. 1 Ed. Minas Gerais: UFMG, 2015.

2.2 Caio Picarelli

PICARELLI, Caio. *Metamorfose Sensível: Um diálogo entre o Butô e a Somática em tempos de crise*. PPGAC UNIRIO; PFE; Mestrado Acadêmico; Nara Waldemar Keiserman; caiopicarelli@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-9757-4235>

Aura de Cristal: Um diálogo entre Somática e Criação em/com dança.

RESUMO

A presente pesquisa busca apresentar desenvolvimentos preliminares da investigação inicial do projeto intitulado *Aura de Cristal*, um mergulho performativo duracional e de perspectiva do autocuidado gerado e cultivado por mim, durante a pandemia do COVID-19, com o intuito de gerar caminhos de centramento dos corpos sutis e físicos por fluxos dançados, realizado através do *Abramovic Method*, que carrega em seu bojo “uma exploração em estar presente tanto no tempo quanto espaço; com exercícios focados em respiração, movimentação, paragem dinâmica e concentração” (ABRAMOVIC, 2016). Nas investigações da *Aura de Cristal*, que vêm ocorrendo duas vezes na semana, há o mergulho nas sensações promovidas pelo contato com pedras em união da cadência respiratória profunda, durante o período de uma hora, resultando na ampliação da escuta interna e externa; do tato ativo e sutil; e do olfato. Após a escuta do processo, a esfera de pedras é desfeita através de movimentos espiralados em um fluxo contínuo que parte da ponta dos dedos das

mãos, por um corpo mais desperto e consciente de sua própria vida. É observado: quais pedras, pensando nas suas propriedades vibracionais, foram escolhidas; a relação entre o corpo e os cristais; quais posições corporais foram utilizadas; o que mudou de percepção interna; e que imagens vibram conjuntamente à contemplação. Com a meditação em movimento - reconhecendo na pausa dinâmica a movimentação dos órgãos - é cultivada a dança que ressoa junto do espaço e os cristais.

Palavras-chave: Abramovic Method; somática; imersão como pesquisa.

ABSTRACT

This research seeks to present preliminary developments from the initial investigation of the project entitled *Aura of Crystal*, a performative dive in duration and perspective of self-care generated and cultivated by me, during the COVID-19 pandemic, in order to generate paths of centering from subtle and physical bodies to danced flows, performed through the Abramovic Method, which carries in its core “an exploration of being present both in time and space; with exercises focused on breathing, movement, dynamic stopping and concentration” (ABRAMOVIC, 2016). In the investigations of the *Aura of Crystal*, which have been taking place twice a week, there is a dip in the sensations promoted by the contact with stones in conjunction with the deep breathing cadence, for a period of one hour, resulting in the expansion of internal and external listening; of active and subtle touch; and smell. After listening to the process, the sphere of stones is broken down through spiral movements in a continuous flow that starts from the fingertips of the hands, for a body more awake and aware of its own life. It is observed: which stones, thinking about their vibrational properties, were chosen; the relationship between the body and crystals; which body positions were used; what changed in internal perception; and what images vibrate together with contemplation. With moving meditation - recognizing in the dynamic pause the movement of the organs - the dance that resonates with the space and the crystals is cultivated.

Keywords: Abramovic Method; somatics; immersion as research.

CASULO E METAMORFOSE, INÍCIO

[Antes de começar a ler, feche os olhos. Sente os teus apoios. Que partes de teu corpo encosta em uma superfície que te sustenta no espaço? São os ísquios? É o sacro? São as plantas dos pés? Quais partes de tua coluna se encontram apoiadas em uma superfície rígida? A cadência que iremos utilizar é: inspira profundamente pelo nariz, espira lentamente pela boca. Em cada expiração, buscar distensionar a musculatura do corpo, relaxar mandíbula e maxilar, deixar a boca ligeiramente entreaberta e descolar língua do céu da boca. Sente o que muda no posicionamento de suas vértebras. Abre os olhos com calma para se acostumar com a iluminação. Boa leitura¹.]

Declaro para os devidos fins de conhecimento e reconhecimento que a escrita se deu de maneira poética que não se preocupou em estabelecer laços com a dureza completa das Normas ABNT, embora siga a estrutura básica da mesma. Não foram escolhas, mas uma escrita guiada pelo próprio movimento que apenas fluiu quando sentei e abri o documento.

A percepção com o que me atravessa nos espaços. Acompanhar a morte da flor da expectativa é um rompimento com o conservadorismo. Arte e espírito estão ligados a tudo o que comemos, o que respiramos, o que me faz existir-resistir.

Bordeante entre as possibilidades cartográfica e somática, meu intento com as palavras que trago é buscar uma linha de pensamento e afecção acerca de processos, mudanças e experimentações que estou a vivenciar durante a pandemia causada pela COVID-19, quando temos sido convidados a permanecer mais do que nunca em frente a tela de nossos aparelhos digitais como forma de comunicação, produção e relação interpessoal (talvez) humana.

Enquanto educador e artista da dança, sempre me pareceu impossível a possibilidade de relação corporal entre telas, já que sabemos que o corpo exige o corpo, a temperatura, o cheiro, o suor, a presença. Tudo mudou conforme a pandemia se fortaleceu e tivemos de repensar outras perspectivas-quase-

¹ Ao longo do texto o autor convidará a pessoa que lê a estabelecer uma relação sensória com dispositivos de autocuidado.

epistêmicas para continuar a sobreviver com saúde mental, física e espiritual. Houve o convite de jogar-se, e mesmo mergulhar nos processos da metamorfose. O que de fato é importante? O que me atravessa? É mergulhar no mundo que se dá pela experiência e que se dá ao abrir-se pela sensação.

A capacidade que o corpo tem ao se metamorfosear na entrega da ação, das contrações que se dão pelos processos das movimentações e respirações; abrir-se ao vir-a-ser pela curiosidade e pela fome. Exercitar o acolhimento e de analisar empaticamente os novos limites e possibilidades de ações transformadoras na vida cotidiana, e, por consequência, com as relações interpessoais. É retornar ao casulo.

O casulo se fortalece como uma potente imagem poética, como material de alimentação sinestésica para a proposta de autocuidado e o reencontro com a possibilidade de uma vida mais pautada em um diálogo Somático de se projetar na vida, e(m) processo pandêmico. No casulo reside o caminho da entrega aos processos autopiéticos de se permitir constantemente morrer e renascer, em um retroalimentar-se e germinar constantemente. Encontrar o estágio do vir-a-ser casulo, tal como Coccia nos convida a refletir:

O casulo é a forma e o paradigma da consciência de si: a relação que cada ser vivo mantém consigo (...) o transformam irremediavelmente e o transpõem para um mundo totalmente diferente daquele em que viveu até então. As ideias, as opiniões, as sensações – pouco importa se elas vêm de fora ou de nosso próprio corpo – são forças que nos transformam: asas que emergem do nosso corpo de verme, intercessores de um mundo que não mais podemos percorrer, um mundo que apenas voando podemos perceber. (COCCIA. 2020, p. 100).

Durante os meses iniciais do distanciamento social causado pela pandemia, vislumbrei o meu estado-casulo definindo de maneira apática, em resistência às transformações forçadas, recusando-me a não as reconhecer ou aceitá-las. O processo de desilusão com as pesquisas estacionadas, quase como término, passou a também se transformar, “Como posso eu me afetar novamente pela vida se não a partir da própria experimentação de viver?”. Influenciado pelo processo de Marina Abramovic em sua metodologia relacional, cultivada ao longo de décadas de experimentações em treinos no tocante das pulsões físicas, emocionais e psicológicas, que nos convoca a “pressionar o corpo contra o solo, até respirar com a terra” (ABRAMOVIC, 2016), resgatando as vivências realizadas há quase sete anos

no *Marina Abramovic Institute*, rodeei-me das várias pedras e cristais que compõem meu quarto, quase como em uma aura-esfera ao redor de meu corpo, e por lá, deitado, passei horas observando o fluxo de minha respiração. A integração gradual que passa a acontecer quando se reconhece a composição humana como formada de várias, várias e várias células respirando em uníssono, “nesse momento, não se tem consciência das diferentes partes do corpo, ou qualquer organização mais diferenciada entre as mesmas, apenas um todo em expansão ou concentração em meio a líquidos” (FERNANDES, 2006).

Ali, afundando e respirando amparado pelas vibrações de meus cristais, foi como me percebi preenchido de caminhos e possibilidades de me sentir e relacionar com o meu corpo em movimento, com minhas movimentações internas e o fluxo de emoções, e, assim, sigo investigando as possibilidades de presença encarnada, preenchida de carne.

Temas motores de vida são como vetores que perfuram todas as camadas de percepção e sensibilizações na experiência de existir. Em um momento que se expõe como atormentador por uma pandemia, práticas artísticas e a reflexão do “que é existir enquanto um corpo-carne vivo” promovem uma existência porosa e transversal junto da experiência da *Aura de Cristal*.

Quantas experiências moram nas minhas células? Existir, manter-me com vida durante a pandemia, em coletivo e sujeito ao atravessamento por vias remotas, continua a ser uma tessitura possível de afetos entremeados onde a alteridade e a escuta de um cultivo mareante se desagua na possibilidade do atravessamento ético-social que tem como base o afeto, a afetação e a afecção. É aquele momento de trocas sinuosas de líquidos entre as pessoas envolvidas em que o acolhimento gerado reverbera como uma dança celular.

Refletir sobre a possibilidade desta encarnação – corpo-carne encarnado – e da arte como insurgência de resistência e vida colhida a base do afeto é também a possibilidade de se permitir afetar pela humanidade, é o transbordar de um amor que segue um fluxo espiralado, descentralizado, transversalizado e rizomático em essência. Tenho para mim, que é como um leite dourado que escorre desta Mãe do Mundo que é invisível, mas imanente. É enxergar na diferença do momento e da

experiência, que me potencializa para pulsar perante as urgências de se relacionar em um mundo por vias remotas, um encontro de amor com você e o Universo, “um esvaziamento voluntário do si mesmo”. (HAN, 2019, p. 11).

DO QUE DESÁGUA EM MIM, OU É NECESSÁRIO SONHAR. MEIO (?)

[Friccione as palmas das mãos para esquentá-las. Quando sentir que é o suficiente, posicione ambas as mãos na face. Agora sente o teu rosto como se em cada ponta de dedo morasse um olho que quer te enxergar. Reconhece a sua temperatura, as diversas texturas que moram em sua face, quantos pequenos detalhes moram no tatear a face. Reconheça se há a necessidade de um toque mais intenso a fim de distensionar ou acariciar alguma região da face. Quando sentir que é o suficiente, vibre um pouco com essa experimentação e ajeite-se no local em que estiver lendo caso sinta necessidade.]

A percepção com o que me atravessa nos espaços. Acompanhar a morte da flor da expectativa, é um rompimento com o conservadorismo. Arte e espírito estão ligados a tudo o que comemos, o que respiramos, o que me faz existir-resistir. A construção de presença é um modo de existência:

- Treinamento performativo.
- Criação de subjetividade.
- Encontro com os afetos.

Tudo é passível de ação. Há preconceito com o autoconhecimento. Como vir-a-ser-estar obra de arte. É preciso esculpir para reestruturar.

O aprendizado é através do movimento sempre, é através da afetação da/na/com a vida. Isso começa a convidar a intuição como grande soberana no ato da pesquisa. Sempre foi sobre a experiência, que acompanha o erro, a gestação, os processos de entrega. “Um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 19).

O que de fato é importante? O que me atravessa? É mergulhar no mundo que se dá pela experiência e que se dá ao abrir-se pela sensação. A capacidade que o corpo tem ao se metamorfosear na entrega da ação, das contrações que se dão pelos processos das movimentações e respirações; abrir-se ao vir-a-ser pela curiosidade e pela fome da experiência.

Quando o ordinário já não basta, vazar o cosmos interior no Universo exterior. METAMetamorfose como ato político de subjetividade manifesta. Casulos que se formam a partir do processo. Isso me lembra o que Uno (2014, p. 46) diz sobre a dança do bailarino e fundador da Dança Butô, Tatsumi Hijikata, grande norteador ético e poético da minha construção enquanto artista-pesquisador, onde “ao corpo que dança recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação e se constrói a despeito da ação”. O próprio Tatsumi Hijikata segue explicando um pouco mais sobre sua Dança Butô, que muito atravessa o processo aqui desenvolvido na pesquisa:

O Butô se volta em direção a uma arquitetura que compõe a totalidade dos gestos cegos e tateantes do corpo enquanto ele posa, isso com o fato de que nenhuma combinação inesperada, nenhuma matriz superior pode copiar fidedignamente a realidade do corpo. Mas os gestos despejados no corpo começam se mover sem lhe enganar puerilmente. Atrás deles, é o cosmos inteiro que improvisa. (HIJIKATA apud UNO, 2014, p.46).

Pés no chão, respiração, foco e ativação do centro. Onde é meu centro? CORPO-PRESENÇA. Com a minha Escrita Somática me encontro nos meus fluxos. A minha pesquisa está no fluxo. Que som tem a minha hipótese? Que som tem o encontro do Butô com a Somática e como isso me compõe enquanto artista-performer-educador de afetos sensíveis no mundo? O som se manifesta através de um sopro receptivo ao encontro das forças e formas que se tencionam e se entrelaçam com o corpo em fluxo contínuo. As palavras que se geram através da permissão da metamorfose parida pelo próprio Útero-Corpo que se nutre e que se permite CUIDAR e AUTOCRIAR um processo de METAmorfose.

Busco identificar os impedimentos. Que paradigmas quero quebrar ao desenvolver uma ponte entre minha experiência Somática e minha experiência com o *Abramovic Method*? Alguém pode declarar o que NÃO é DANÇA? Tudo é para ser criado em movimento. É a luta através do afeto que vem da sensação. Uma dança

que surge através do sentir, do contato com o chão e com o contato com a existência do outro, que, através da movimentação cósmica, se apresenta também como uma projeção de nós mesmos.

A QUEM INTERESSAR POSSA:

EU DECLARO QUE SOMÁTICA (TAMBÉM) É DANÇA

É PEDAGOGIA

É METAMORFOSE POÉTICA.

O conservadorismo de pensamento não é dança. Não é dança a banalização do afeto. Não é dança ter de sofrer para criar. Não é dança que a diversão, a amorosidade e a leveza não possam ser consideradas práticas geradoras de conhecimento e entendimento metamórfico de mundo. Estão limpando muito o corpo. Limpando muito o corpo que faz corpo, que tem sujeira que gera corpo em movimento. Eu sei que o afeto é Dança. É uma SOMA de experiências que moram na minha carne, e isso é dança. Uma dança que surge na insurreição da liberdade dos automatismos gerados pelo assujeitamento de afetos.

Como quem arranca as flores de campo chamadas de “ervas daninhas” para ter um jardim só verde. Que chato. Me imbuo de presença composta pelo processo, para me fortalecer das pulsões de afeto que vibram dentro de mim, para, tão logo possa, ter como ideia a proposição de expandir a *Aura de Cristal* como processo somático-performativo e afetivista² para outras pessoas, afinal, é o afeto que move. O gesto, a presença, a qualidade do contato entre pessoas evidencia a porosidade da transformação e cura que se dá no afeto (HOLMES, 2009).

Presentificar a presença através do cuidado e da percepção que a presença é cuidado e que cuidado é afeto. “Na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. (ALICE, 2016, p. 28).

² Afetivista: Ativista do afeto em tempos neoliberais de acordo com Brian Holmes.

Me fazem acreditar que é frágil sentir, e é válido apenas aquilo que é meticulosamente pensado. O autocuidado, a poética dos afetos é dança, é ensino, é pedagogia, prática SOMÁTICO-PERFORMATIVA, pois, como compartilhado por Fernandes:

Se associa às minhas experiências de vida em vários níveis, daí somáticas, (...) se constrói no diálogo entre pulsação e rastro, experiência e comunicação, realização e testemunha, no acontecimento do *continuum espaçotempo* de simultaneidades e reescrituras - daí performativo. (FERNANDES, 2018, p. 18).

VIDA e SOMA de todas as danças sempre a serem agraciadas com a poesia da metamorfose das células. Então me pergunto: Qual verbo sai da baba gerada pela experiência com os cristais? ENTREMEAR quartzos, ametistas, jaspes, obsidianas, amazonitas, obsidianas e Somática através das experimentações compostas nas experiências da minha própria vida, que bordeiam meus processos performativos e somáticos e transbordam para o Universo que mora e vibra no quarto que me acolhe durante a pandemia. Da casa que me acolhe durante a pandemia. Da esperança que se costura durante a ação. Uma TEIA ARACNIANA DE AFETOS COLETIVOS E PERFORMATIVOS, assim, me permito evocar Fernand Deligny que traz à luz a poética da aranha, ao dizer que:

Sempre tive um grande respeito pelas aranhas; hoje posso dizer que se tratava de uma intuição (...) à minha obra eu estava predestinado; desde tenra idade sempre tive alguma rede para tramar. Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida. (DELIGNY, 2018, p.16).

O processo de estar constantemente em uma imersão dançada, composta, treinada, expansiva e celular, me convida a desaguar para além de mim. É aquele momento em que vibra em todo o redor. Da mesma maneira que é nítida a mudança que se constrói ao se relacionar duracionalmente com cristais, o processo vai convidando para que haja mais gente. Gente precisa de gente, e os caminhos que vejo a *Aura de Cristal* se desenvolver, é a necessidade de ser compartilhada com mais gentes. É uma teia que vai se compondo colaborativamente.

COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ..., MAS É O AVESSO DE UM FIM.

[Com suavidade levante-se. Reconheça sua bipedia. Foque sua atenção temporariamente com mais vigor na planta dos seus pés. Especificamente nas pontas dos dedos dos pés e nos calcanhos. Presentifique o triângulo do pé que se forma, mantenha as pernas na largura dos seus quadris, dê espaço para suas axilas e passe a se focar em sua respiração enquanto observa o espaço ao redor. Enquanto olha o redor, como sente sua coluna na bipedia? O que sente que precisa fazer para aliviar algum tipo de tensão? Feche um pouco os olhos, dê duas respirações completas e profundas e se espreguice longamente. Leia o texto em pé, em movimento, ou de qualquer forma que te faça bem].

Percebo a ação de estar seguindo com a costura de uma consideração que não tem fim. O texto que aqui compartilho é o processo e o fluxo de uma pesquisa-investigação-imersão que está longe de terminar. Ressoar com os cristais me possibilita sentir camadas de uma presença que está sempre em processo de metamorfose, de impermanência. Essa impermanência encontra morada em uma integração total junto do Universo.

É realmente como uma dança com tudo. Do micro – minhas células, meus órgãos, minha porosidade óssea, meu fluxo sanguíneo – para o macro. – meu quarto, minha casa, meu prédio, meu bairro, minha cidade, meu estado, meu país, meu continente, meu planeta, minha galáxia. Minha? Não. Universo.

A Soma de todas as partes que me compõe durante a investigação, traz o convite de reflexão para algumas ideias de Thommas Hanna que evidenciam certas proposições da Somática:

Todos os *somas* são processos holísticos de estrutura e função, em constante troca entre matéria e energia; *somas* tendem simultaneamente a homeostase e equilíbrio enquanto tendem à mudança e desequilíbrio, num paradoxo que caracteriza e produz a vida; todo processo somático acontece em padrões rítmicos cíclicos de movimento interno alternante [por exemplo, sístole/diástole, expansão/contração, parassimpático/simpático, sono/vigília]; na ecologia somática, o *soma* tende à autonomia e independência de seu ambiente enquanto tende a desejar e depender dele – tanto social quanto fisicamente; todos os *somas* crescem numa alternância entre funções adaptativas analíticas e sintéticas rumo à diferenciação; *somas* coordenam suas partes holisticamente, intencionando seu crescimento, diferenciação e integração. (Hanna, 1976, p. 32).

Encaminho-me para um processo de percepção onde as investigações com a *Aura de Cristal* passam então a nortear minhas relações humanas dentro de casa e

também aquelas de vias remotas. A pandemia causada pela COVID-19 se apresenta como aquele berro que reforça a ideia de que os processos da vida não devem ser úteis para fortalecer um sistema econômico que visa o assujeitamento dos corpos em prol de um refinado funcionamento mercantil e robótico.

O contato com os cristais me traz a percepção que a cada dia que acordo sou-estou um corpo específico, com demandas, desejos e processos específicos e não necessariamente continuados ou continuáveis em seus segmentos. É o momento de permitir que essa integração convide quais cristais serão utilizados de acordo com suas vibrações, afinal de contas, todo cristal é distinto e ressoa em pulsões distintas.

Assentar a presença no que ecoa em mim é tecer o fio, a banda de Moebius, para que infinitamente eu veja, sinta o que ecoa em mim para o mundo. Pertencimento não se cria sem vínculos. O que potencializa o encontro com os cristais e a vida então? É a chance da abertura e da escuta. Não é possível construir uma teia sem a escuta sensível de que uma pessoa está sendo sentida efetivamente. Sinto, vejo e identifico que ampliar uma escuta sensível e empática é o grande diferencial para que surja o interesse das pessoas nos processos de cultivarem em si a possibilidade de florescimento como uma Lótus, que desabrocha em perfeita beleza e aroma em ambientes completamente adversos.

Por isso é importante querer se relacionar. É através da abertura para a outra pessoa que criamos os vínculos, e os vínculos se criam em-com linhas, e as linhas, por fim, tecem uma teia de carne. Teias metamórficas encarnadas. Quando estou parado, também estou em movimento. Minha respiração me guia, amplia a sensibilização de tudo que me contempla. É a equanimidade da minha existência.

Ao estimular os meus próprios processos metamórficos que são o entremeado de técnicas, formações, caminhos que me contemplam, reconheço a impermanência do que inclusive deixa de ter importância na minha jornada. Ao não me prender em algo fixo, passo a me questionar “O que eu ouço? O que opto por não falar?”, e, ao mergulhar nos processos de metamorfose, fico a trabalhar não apenas o que me contempla, mas também as outras pessoas, o espaço ao meu redor, o

Universo. É serviço para uma vida. Sou produzido e tocado nas minhas entregas aos processos de vulnerabilização.

A pesquisa da *Aura de Cristal* tem me evidenciado, como diz Krenak (2020, p. 47) que “cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso”.

O que vibra e ressoa não são apenas os cristais ao meu redor, mas é a própria Terra/Gaia/Pachamama. São todas as pessoas que vieram antes de mim, todas as que estão no mundo nesse momento, e as que também virão. É um tempo não linear, mas espiralado e ambivalente.

O processo de criação da pesquisa tem gestado inquietações que acabam por reverberar em meus processos laboratoriais e pedagógicos junto de meus estudantes por vias remotas. Vislumbro a perspectiva de que para o ano de 2022 a situação esteja minimamente controlada, e, sinto conforme danço e realizo a pesquisa, que o mundo não será como antes, e é bom que não seja.

Na repetição, com o encontro dos cristais em minha pele em movimento até a retirada dos mesmos, como uma mandala tibetana, percebo que a maior ação política que pode ser exercitada na contemporaneidade atual é aquela de manter-se com vida. É sobre cultivar a saúde mental, emocional, espiritual, física. É Soma.

O movimento dançado apresenta-se como um caminho para essas transversalidades. Como atingi-las? Bem, posso fazer o apontamento de deixar aqui algumas pistas, pois o processo está longe do fim.

É coerente e honesto com cada pessoa, a criação de dispositivos pessoais que surjam a partir do movimento para uma melhor sobrevivência em um Brasil conduzido por políticas de morte: sentir os contornos do corpo a partir do toque; longos espreguiçares antes de se levantar da cama; sentir longamente a planta dos pés no chão e o empilhamento de cada vértebra da coluna; se espreguiçar mais na bipedia; torcer o corpo – incluindo a face – para sensibilizar cada centímetro da pele, dos músculos até o tocante dos ossos; se hidratar e se alimentar bem na medida do possível; tirar pausas ocasionais no meio das demandas do cotidiano

para repetir todo esse processo; ter para si quartzos de cores variadas para o assentamento dos centros energéticos do corpo; meditar ao menos 5 minutos por noite com um cristal em um dos sete chacras.

Crio a forma de uma construção possível em minha mente para que a *Aura de Cristal*, em um futuro em que a maior parte das pessoas estarão devidamente vacinadas com as doses necessárias, reverberará em uma experimentação coletiva a ser experimentada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/RJ) junto do Centro de Letras e Artes (CLA) e da Escola de Teatro a fim de propor um ambiente de criação, mas também manifestação de afeto criativo, cura e imersão.

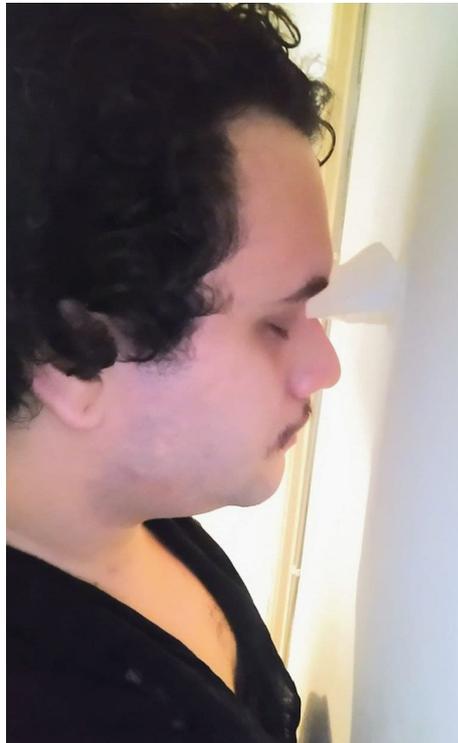


Figura 1: Autor em laboratório com um quartzo branco. Acervo pessoal do autor, 2021.

Finalizo o texto então, ressaltando a tremenda importância de manter os sonhos vivos e bem cuidados, como quem cuida de um jardim. Venho a descobrir que sonhar é ação performática e ecológica comigo, logo, desagua também no mundo. Criar em processo de cuidado, ampliação de escuta, afeto e presença (com os cristais, com o espaço, consigo, logo, com todas as demais pessoas) só fortalece a Somática como campo produtor de conhecimento corporalizado no mundo.

O conhecimento que se dá através da carne e da prática e da vida encarnada.
 Sonhar.

Bibliografia

ABRAMOVIC, Marina. *Walk Through Walls*. Nova Iorque: Crown Archetype, 2016.

ALICE, Tania. *Performance Como revolução dos Afetos*. São Paulo: Annablume, 2016.

BONDÍA, Jorge. Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Universidade Estadual de Campinas – Departamento de Linguística, Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e Outros Textos*. São Paulo: n-1 editora, 2018.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

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

HAN, Byung-Chul. *A Agonia do Eros*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

HANNA, Thomas. *The Field of Somatics*. *Somatics*, v. 1, n. 1, p. 30-34. Outono, 1976.

HOLMES, Brian. *The Affectivist Manifesto, Artistic Critique in the Twenty-first Century*. Public, v. 1, n. 39. Canadá: York University, 2009.

KRENAK, Ailton. *A Vida Não é Útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. São Paulo: n-1 editora, 2014.

2.3 Maria Luiza Tavares Cavalcanti

TAVARES CAVALCANTI, Maria Luiza. *A meditação e a pedagogia atoral: o despertar para a impermanência como possibilidade de o ator se liberar dos hábitos*

automatizados. PPGAC UNIRIO; PFE, Doutorado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; Daniel Reis Plá (UFSM); marialuiza.tavarescavalcanti@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-9390-5017>

RESUMO

A liberação dos hábitos automatizados como uma necessidade na formação do ator já vem sendo discutida desde o século passado por Constantin Stanislavski. Muitas pistas nos foram dadas sobre esse tema, como o trabalho de consciência de si, o trabalho sobre a atenção e a possibilidade de abertura para o campo sutil na pedagogia atoral. O presente artigo propõe investigar como a experiência de impermanência despertada pela meditação pode ser benéfica na liberação dos hábitos automatizados do ator.

Palavras-chave: Meditação; formação atoral; impermanência; atenção plena.

ABSTRACT

The release of automated habits as a necessity in the formation of the actor has been discussed since the last century by Constantin Stanislavski. Many clues were given to us about this theme, such as the work of self-awareness, the work on attention and the possibility of opening to the subtle field in acting pedagogy. This article proposes to investigate how the experience of impermanence awakened by meditation can be beneficial in releasing the actor's automated habits.

Keywords: Meditation; acting training; impermanence; mindfulness.

Os hábitos automatizados são comportamentos repetitivos que se manifestam não como uma escolha por parte do agente, mas porque já estão enraizados no seu jeito de ser e agir. Esses hábitos podem ser físicos, relacionais ou cognitivos, e na maioria das vezes passam despercebidos por quem os possui.

Os automatismos físicos ocorrem no campo do corpo e da voz, onde se apresentam sob a forma de vícios de linguagem, como sotaques e gírias, posturas corporais arraigadas e desconexão com o próprio corpo no espaço que ocupa.

Os automatismos relacionais se manifestam como um padrão na forma como reagimos a alguma coisa inesperada que nos acontece. Quando, por exemplo, uma atitude vinda de outra pessoa nos deixa vulneráveis e provoca uma alteração do nosso humor, despertando irritabilidade, medo, raiva, alegria, euforia. Esses automatismos também se relacionam com pensamentos de julgamento, ou seja, um juízo de valor que surge relacionado ao que se pensou.

Os hábitos cognitivos se encontram no campo do raciocínio, do aprendizado, da lógica, manifestando-se como uma tendência a querer saber tudo de antemão sobre alguma coisa, recorrer a respostas e soluções predefinidas, pontos de vista óbvios e definitivos sobre as coisas.

O impacto dos hábitos automatizados na atuação vem sendo discutido desde Stanislavski, quando o diretor russo se reporta à importância de uma consciência de si na pedagogia atoral. Muitas vezes o ator perde a possibilidade de expansão criativa porque está preso em seus automatismos. Nessa situação de aprisionamento, o "não saber" é como um monstro amedrontador. Sem uma atenção refinada sobre o que está ocorrendo consigo e à sua volta, o ator acaba se distanciando de uma atuação viva e porosa.

A falta de conexão com o presente é uma das razões para que se desencadeiem os hábitos automatizados. É comum o corpo estar fazendo algo enquanto a mente segue em narrativas mentais. Na atuação, essa desconexão muitas vezes se dá pela expectativa em atingir um resultado, pela antecipação, portanto, do que ainda está por vir. Com o pensamento no futuro, o ator se desconcentra e algo dá errado; ele segue agarrado ao erro cometido e se perde, sendo tomado por uma sensação de descontrole. Para sair desse ciclo é necessário estar atento ao aqui e agora, conectado com os sentidos do corpo, com o outro, com o meio, com o espaço-tempo. Essa conexão se relaciona com um abrir-se consciente para a experiência do dentro e do fora do corpo. Uma experiência que, podemos dizer, se dá no campo somático.

Sabemos que a experiência criativa se dá em percurso. Quando iniciamos um processo artístico seja no campo que for, é necessário nos conectarmos com o que está acontecendo no tempo presente e acolher o desconhecido que vem com a fluidez. É necessário mergulhar num estado de impermanência para que o processo artístico siga em construção junto às imprevisibilidades.

A prática da meditação é uma via de conexão com o presente, um reiterado exercício de abertura para a experiência da impermanência necessária na atuação. Através da meditação aprendemos a experimentar ideias, histórias e pensamentos, como transitórios. A atenção à respiração e a conexão com os sentidos do corpo auxiliam a deixar os pensamentos em segundo plano. Sempre começo minha prática de meditação diária, por exemplo, com um ritual chamado “respiração dos nove sopros”,³ seguido de uma prece em que coloco como motivação para prática meditativa a intenção em desenvolver sabedoria, compaixão e consciência sem apego, para o bem de todos os seres sencientes. Dessa forma eu me situo em mim mesma, no meu corpo, e me abro para o mundo à minha volta, para o outro, para a transitoriedade de todas as coisas.

Tendo estabelecido esse contato comigo e com o entorno, passo a conduzir minha atenção a partes específicas: aos pés, aos ísquios, à garganta. Busco soltar o maxilar inferior e relaxo a língua. Solto a face em um ligeiro sorriso nos lábios. De repente percebo uma tensão na musculatura da testa, que me faz lembrar de meu pai. Durante a prática, percepções e outros processos mentais como essa lembrança da ancestralidade me acompanham. Eu as recebo e as deixo ir, sempre escolhendo trazer de volta a atenção ao movimento do corpo durante a respiração: na inspiração, a entrada do ar expandindo a região do abdômen, tórax e peito; na expiração, a contração do corpo e o umbigo indo em direção às costas enquanto o ar sai.

A prática, que dura entre trinta e quarenta minutos, consiste na repetição desse ciclo de entrada e saída, expansão e contração, de acolhimento e desapego. Como o ar, que atravessa nosso corpo sem se fixar, os pensamentos que

³ Conheci a respiração dos nove sopros no livro *Respirando, modo natural de meditar* (2012), de Tarchin Hearn. Essa respiração ajuda a equilibrar os hemisférios direito e esquerdo do cérebro.

despontam à consciência vêm e vão. Nesse processo percebemos que os pensamentos, assim como a respiração, têm início, meio e fim; que há algo que inevitavelmente escapa, que não permanece, que segue em constante transformação, em um tempo que não se fixa. Portanto essa escolha de momento a momento trazer a atenção ao corpo que respira ajuda a acolher a experiência de impermanência, como observa Cassiano Quilici (2015):

A compreensão da impermanência deve ser realizada na contemplação dos fenômenos físicos e mentais. Para tanto, as práticas meditativas propõem, primeiramente, uma desaceleração. O corpo deverá aprender certa imobilidade, e atingir um grau de desprendimento de seus anseios, para começar a experimentar o instante fugidio de consciência, antes de qualquer conceituação. (p.202)

Através da respiração, a meditação colabora para que o ator se conecte com o corpo, para que ele tenha condições de perceber o surgimento dos pensamentos e consiga fazer a escolha de não se apegar a eles. A meditação colabora, portanto, para que o ator consiga estar no momento presente, criando espaços restaurativos durante a cena quando algo se perde, quando se desestabiliza, quando impermanece. Essa escolha de estar ciente da propriocepção do corpo respirando, uma escolha que se faz a cada momento, traz para a experiência da atuação a possibilidade de fruição daquilo que atrita, atravessa, rasga ou integra o intérprete. Essa percepção é a que buscamos quando o ator atua, não como protagonista detentor da condução da cena, mas com o corpo poroso que experimenta relações concretas e sutis com o espaço, com o ar, com os sons, com as texturas, com a luminosidade, com os objetos e com as demais pessoas. Os atores devem ser seres abertos às experiências imprevistas que a sala traz.

Através da meditação constante o ator aprende a acessar e a acolher a impermanência das coisas, a não se fixar em pensamentos e nas expectativas para o futuro. Assim fica mais fácil lidar com uma possível frustração quando algo escapa ao que foi projetado como ideal. Assim ele se torna mais resiliente dentro e fora do campo teatral. Um ator resiliente desenvolve uma postura mais compassiva em relação às possíveis divergências no processo criativo, aprendendo a ter mais paciência e mais confiança diante das vulnerabilidades. Quando finalmente para de

resistir à inevitável fluidez das coisas, ele consegue encontrar espaço para vivenciar a ação em detalhes curiosos.

Minha tese é a de que o entrelaçamento da meditação com a atuação tornará o intérprete mais consciente de si e livre dos medos que o aprisiona aos modos preestabelecidos. Parece-me que através da impermanência podemos experimentar um desprendimento de si e a percepção de uma existência na qual sensações e pensamentos estão sempre fluindo, aparecendo e desaparecendo, sem julgamento e sem apego.

A experiência da impermanência possibilita o despertar para a consciência dos padrões automatizados que estão enraizados em nós. Junto a isso, há nela o desvelar de um “não saber” que se torna um campo profícuo para criatividade. Esse “não saber” se relaciona com uma atitude de “mente de principiante”, ou seja, uma mente que não toma como já conhecido ou vivido aquilo que está por vir. O despertar da impermanência se relaciona com um lugar de abertura e de expansão de consciência para uma existência mais apropriada de si no mundo. O “si” como um campo de passagem, poroso e afetado pelo entorno. As práticas corporais, que fazem parte do trabalho na atuação, estão intrinsecamente relacionadas com a prática da meditação. Sentir o corpo, suas tensões e afrouxamentos, é o primeiro passo para a conexão com a respiração. Nessa experiência, o dentro e o fora estão ativamente em relação.

Na experiência de abertura que proponho há uma compreensão de que não existimos de forma individual, mas intersendo, num fluxo contínuo entre nós e todo o resto. Quando somos tocados pelo vento que sopra, nós também estamos tocando o vento. É dessa maneira que o ator deve se perceber em cena, como parte de uma rede compartilhada com o que quer que surja no lugar e no momento em que atua.

Podemos perceber essa abertura de vários modos. Durante uma inspiração profunda, por exemplo, quando expandimos a caixa torácica, experimentamos na região do peito e das costas a sensação física do contato do corpo tanto com o espaço interno que o constitui, quanto com o espaço externo que o abraça. Essa experiência da abertura influencia também no campo imaterial do pensamento, que pode estar preso aos padrões e a conclusões definitivas, ou flexível e permeável ao

que o cerca. A experiência física da abertura no corpo possibilita também a liberação dos condicionamentos comportamentais relacionais e, conseqüentemente, do sofrimento que é intrínseco à existência.

A meditação propõe a impermanência como a experiência de um esvaziamento de si, como um portal de fluxos no qual se desconstrói a certeza de um eu constituído, fixo, e onde entramos em contato com o que podemos chamar de um “não-eu”. Tal experiência exige um rigoroso treinamento e uma busca pelo caminho da mente clara.

Muitas vezes a impermanência é entendida como a tendência ao rápido descarte e à constante aquisição de coisas, pessoas, seres. Outras, como a aceleração da vida cotidiana, algo de que necessitamos dar conta, como se estivéssemos atualizando um aplicativo. Não é a essa impermanência que me refiro. “Não se trata pura e simplesmente de afirmar o caráter passageiro das coisas e muito menos de investir na aceleração das mudanças”, como afirmou Cassiano Sydow Quilici (p.201). A impermanência que quero levar para a pedagogia atoral não é utilitária, não é reflexo da nossa vida hiperconectada, não diz respeito à impermanência que rege a sociedade consumista e a mantém refém da necessidade de inovação e renovação constante. Essa impermanência constitui um tempo que é o reverso da possibilidade de uma paragem, o contrário, portanto, do estado de esvaziamento de si experimentado através da meditação.

A impermanência de que estou tratando é a que rege o tempo da contemplação sem um objetivo específico, o tempo da contemplação que permite o observar curioso e ingênuo, que vê o que por ali sempre esteve e até então não fora percebido. Trata-se de um tempo que se desenrola em certa inutilidade, para usar um termo da professora Tatiana Motta Lima em seu Laboratório de inutilidades: criação em estado de convivência, do qual pude participar no semestre passado conduzindo práticas de *mindfulness*. Esse é o tempo da impermanência que busco através da interseção da meditação com o treinamento atoral. Um tempo que torna possível criar um campo no qual estejamos à frente das escolhas sobre a arte que desejamos fazer, descortinando possíveis outros modos de existência. Reinventar, redescobrir, encontrar no gesto da contemplação, da paragem, terra fértil para uma

existência em comunhão com o cosmos, do qual participamos com uma escuta sutil e atenção plena àquilo que está por vir.

Bibliografia

HEARN, Tarchin. Respirando, Modo Natural de Meditar. Botucatu, SP. Novayana Books, 2012.

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

2.4 Lindomar Araújo

ARAUJO, Lindomar da Silva. Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles: história, memórias e performatividades teatrais. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; lindomar@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0003-4035-5810>

RESUMO

A pesquisa de doutorado investiga o ensino do Teatro e processos artísticos desenvolvidos no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles, espaço pertencente ao Programa de Extensão Educacional da Prefeitura do Rio de Janeiro. A problematização do estudo coloca a seguinte questão: como a linguagem teatral vem se desenvolvendo no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles? Logo, o objetivo da pesquisa é compreender de que forma se manifesta o ensino do Teatro naquele espaço e quais os seus desdobramentos metodológicos. Para isso, são inventariados documentos, acontecimentos e fatos relevantes da instituição, registradas as narrativas de professores e estudantes, na intenção de identificar os modos de atuação e performatividade nos processos pedagógicos. A investigação, ainda incipiente, desenvolve um método qualitativo, apresenta uma historiografia do espaço institucional e analisa criticamente os discursos dos sujeitos da pesquisa. Pretende trazer contribuições ao campo da Pedagogia do Teatro e ao ensino da Arte na Rede Municipal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Núcleo de arte; teatro; ensino do teatro.

ABSTRACT

The PHD research seeks to study the teaching of Drama and the artistic stages developed at the Avenida dos Desfiles Art Center, which is part of the Educational Extension Program from the Rio de Janeiro City Hall. The issue raised focuses on investigating how drama language is being developed at the Art Center. For this reason, the research aims at understanding the way drama teaching is addressed as well as highlighting its methodological consequences. To this end, documents, events and relevant facts are registered as inventory items of the institution, whereas teachers and students' narratives also play a key role in this regard, with the aim of highlighting the ways of acting and performativity in the pedagogical processes. The investigation, still preliminary, takes a qualitative approach, presenting a historiography of the institution with a critical analysis of the discourses of the research participants. The study ultimately aims at contributing to the area of Drama Pedagogy as well as to the teaching of Arts in the realm of the municipality of Rio de Janeiro.

Keywords: Art center; theater; teaching of drama.

INTRODUÇÃO

A pesquisa direciona o seu olhar para o Programa de Extensão Educacional da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME), que oferece ensino de arte no contraturno das escolas de horário parcial. E, tem como *lócus* de estudo a unidade Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles, que disponibiliza oficinas de Artes Visuais, Dança, Música, Teatro e Vídeo. Esta unidade de extensão, que se localiza no Sambódromo, foi oficialmente criada em 1998, no período de reestruturação da SME (RIO DE JANEIRO, 1998), e instalada no local onde antes funcionava o Centro de Artes, que atendia aos alunos do Complexo de Escolas Municipais da Avenida dos Desfiles - CEMADE (1984-1998).

Os estudos existentes sobre o Programa Núcleo de Arte nos possibilitam olhar para os currículos praticados das unidades de extensão, como um emaranhado de questões e conflitos educacionais intrinsecamente ideológicos e políticos (APPLE, 2006), numa trama de subjetividades que conjuga conhecimento e poder (FOUCAULT, 2017, 2018). Desse modo, para refletir e analisar rigorosamente suas práticas, currículos, pressupostos e estratégias, consideramos prudente trazer aos estudos atuais as teorias e pedagogias críticas (FREIRE, 2018, GIROUX, 1992, SAVIANI, 1995).

As abordagens pedagógicas nos Núcleos de Arte, inicialmente, apontavam para o que se conceituava de “ateliês livres”, cujas práticas de ensino visavam a criação, experimentação e produção de arte, por diferentes modos do ver e fazer educativo. Atualmente, as Orientações Técnico-Pedagógicas (RIO DE JANEIRO, 2018) sugerem que os Núcleos de Arte tenham como referência, as teorias do ensino da Arte propostas pela pesquisadora Ana Mae Barbosa (2005), as orientações da Multieducação (RIO DE JANEIRO, 1996) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997); sobretudo, são consideradas as discussões realizadas semanalmente nos seus Centros de Estudos.

De acordo com análises preliminares, percebe-se que a linguagem do Teatro exerce uma função catalisadora, como dispositivo interdisciplinar junto as demais linguagens artísticas. Isto, porque o processo de montagem cênica, seja de espetáculo ou performance, em algum momento do ano letivo, tende a articular a oficina de Teatro com as demais oficinas de arte. Nesse sentido, há indícios de uma pedagogia teatral por processos de integração de linguagens, que aponte para uma investigação das práticas teatrais pelo conceito de interdisciplinaridade (NICOLESCU, 1999; FAZENDA, 2008).

Nesta direção, o pesquisador Adilson Florentino (2009) argumenta que a prática interdisciplinar vem possibilitar um rompimento com o “paradigma dominante”, assumindo outras perspectivas pedagógicas, que permitam uma educação crítico-emancipatória para uma escola cidadã. E, sobre o ensino do Teatro na escola, ele acrescenta, ainda, que o entende como um movimento contínuo e inacabado, “um processo humano, totalizante, interdisciplinar, histórico e de

permanente busca de organização e transformação do mundo”. (FLORENTINO, 2009, p. 168).

Esta pesquisa pretende também analisar as performatividades (FERÁL, 2008; RAMOS, 2015) relacionadas ao processo criativo de ensino-aprendizagem, pertencentes à prática do(a) professor(a) de Teatro. Então, para encaminhar as investigações apresentamos o seguinte problema de pesquisa: como vem se desenvolvendo a linguagem teatral no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles? E, quais perspectivas são evidenciadas nesse processo?

Logo, apresentamos algumas indagações iniciais que podem contribuir ao processo de investigação e análise, sendo elas: seria possível identificar uma perspectiva estético-teatral própria a partir de memórias narradas? Como caracterizar um perfil de formação docente dos professores de Teatro? Quais perspectivas filosóficas, educacionais e estéticas os professores tendem utilizar em suas práticas? Como se desenvolvem os processos de criação na área de Artes Cênicas? Em que medida o conhecimento em arte ali desenvolvido é relevante para a comunidade local e a rede municipal de ensino?

METODOLOGIA

As investigações desta tese de doutorado, ainda incipiente, caracteriza-se como pesquisa documental de análise qualitativa, com acesso a história oral (THOMPSON, 1992), referências bibliográficas, arquivos e documentos, para a elaboração de processos discursivos. A primeira fase do estudo vem sendo o inventário das memórias de professores e estudantes que atuam/atuarão na instituição. Assim, a história oral é utilizada como dispositivo metodológico de acesso às lembranças e memórias (HALBWACHS, 1990) referentes a existência da unidade escolar em estudo.

As primeiras narrativas sugeriram categorias de análise, que poderão ser alteradas no curso das investigações, sendo elas: “lugar”; “cotidiano”; e “práticas teatrais”. A categorização para a análise de conteúdo, segundo Laurence Bardin

(2016, p.149), “não introduz desvios (por excesso ou por recusa) no material, mas que dá a conhecer índices invisíveis, ao nível dos dados brutos”.

Essas categorias contribuíram para a elaboração de uma perspectiva histórica da instituição e na próxima fase da pesquisa poderão auxiliar no estudo das abordagens teatrais desenvolvidas no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles. Toda a oralidade capturada também vem sendo atravessada pela análise do discurso, tendo como referência as epistemologias de Michel Foucault (2004, 2017, 2018).

Neste contexto, como estratégia metodológica desenvolvemos pesquisa bibliográfica sobre o Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles, realizamos estudos sobre a pedagogia teatral e a performatividades e, posteriormente, aplicaremos entrevistas e questionários semiestruturados.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A pesquisa, em andamento, vem desenvolvendo uma narrativa histórica da instituição, que já indica alguns pontos relevantes acerca do Programa de Extensão Educacional Núcleo de Arte, a começar que historicamente contribui para a ampliação da carga horária dos educandos, pelo ensino de Arte, por diferentes linguagens artísticas e de forma eletiva. Outro ponto relevante é a formação continuada em serviço, que o Programa oferece ao longo do tempo aos profissionais, e as condições de trabalho, principalmente por contar com número reduzido de alunos por oficina; soma-se a isso a disponibilização de salas de aula equipadas com materiais específicos a cada linguagem artística. Estas unidades de contraturno carregam um histórico de conquistas, lutas e inovações pedagógicas, que podem servir de referência para a Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

O resgate e construção histórica da unidade estudada virá em certa medida projetar e reforçar a “identidade institucional”, constituindo o “enquadramento da memória” (CANDAU, 2019; POLLAK, 1989). Esse processo de apropriação identitária, já encaminhado na pesquisa, vem apontando para a retomada histórica do Centro de

Artes que existiu no Complexo de Escolas Municipais Avenida dos Desfiles (CEMADE), precedendo este Núcleo de Arte, onde ocorreu uma política de sobreposição de projetos. Esta narrativa histórica em desenvolvimento, poderá contribuir positivamente para comunidade escolar e a rede de ensino, por valorizar a instituição, jogando luz sobre os profissionais que atuam/atuaram no espaço e, sobretudo, evidenciando suas práticas e produções artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao posicionar o Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles no centro das discussões e transformá-lo num território de análise, torna-se viável investigar as relações e os jogos de poder próprios do lugar, as dinâmicas de políticas públicas aplicadas e as perspectivas pedagógicas desenvolvidas no cotidiano. Com isso, implementa-se um campo de conhecimento complexo, envolvendo os domínios da Arte e da Educação.

É neste contexto, que a pesquisa se debruça sobre a história institucional, o currículo e as pedagogias teatrais desenvolvidas pelos professores de Artes Cênicas. Sobretudo, pretende resgatar as memórias dos sujeitos e do lugar, compreender a dinâmica escolar e entender como são desenvolvidas as práticas teatrais, para então refletir sobre os domínios do ensino do Teatro no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles.

Bibliografia

BARBOSA, Ana Mae & TAVARES, B. A Imagem no Ensino da Arte. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. São Paulo: Contexto, 2019.

FAZENDA, Ivani (org.). O Que é interdisciplinaridade? São Paulo: Cortez, 2008.

FERÁL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo. Sala Preta, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>> Acesso em: 08 Nov. 2021.

FLORENTINO, Adilson. A Emergência de um Paradigma Crítico-Emancipatório para o Ensino do Teatro: Rumo à Escola Cidadã. 161-170. In: LIGIÉRO, Zeca, PEREIRA, Vitor HUGO ADLER, TELLES, Narciso. Teatro e dança como experiência comunitária. (Org). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

_____. A Ordem do Discurso. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro/São Paulo: Terra e Paz, 2018.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GIROUX, Henry. Escola Crítica e Política Cultural. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1992.

HALBWACHS. Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

NICOLESCU, Basarab. O Manifesto da Transdisciplinaridade. São Paulo: TRIOM, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, V. 2: n.3, 1989. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>> Acesso em: 25 Jun 2021.

RAMOS, Luiz Fernando. Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível. São Paulo: Annaramosblume, 2015.

RIO DE JANEIRO. Dispõe Sobre a Estrutura Organizacional, Pedagógica e Administrativa da Rede Pública Municipal de Educação. Lei Municipal nº 2619, de 16 de janeiro de 1998.

_____. **Multieducação: núcleo curricular básico.** Rio de Janeiro: 1996.

_____. **Orientações Técnico-Pedagógicas.** Secretaria Municipal de Educação. GPEC - Gerência de Projetos de Extensão Curricular. (Distribuição interna), 2018.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações. Polêmicas do nosso tempo.** São Paulo: Autores Associados, 1995.

THOMPSON, Paul. **A Voz do assado: história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

2.5 Fátima Verônica Santos

SANTOS, Fátima Verônica. **Toda Escola é um Centro Cultural: Política Pública de Cultura para Educação.** PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; CAPES; Adilson Florentino; fatimaveronica@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0003-0774-9025>

RESUMO

O presente projeto tem como objetivo realizar um estudo de campo e analisar características metodológicas, elementos e dispositivos do programa cultural Ocupa Escola realizado na rede de ensino público da cidade do Rio de Janeiro. A análise pode ser compreendida pelas configurações produzidas nas novas formas de agenciamento cultural e ações de políticas culturais inseridas no contexto escolar público. O objetivo principal é analisar os modos de implementação do programa cultural, dos processos de consolidação e ampliação, os modos de ação dos atores sociais nesses processos, considerando suas tensões, interesses e disputas em jogo. Portanto a hipótese chave deste trabalho recai sobre a problematização que implica nos modos como as experiências culturais das escolas públicas no eixo Política Pública de Cultura na Educação, mediante vínculos de parceria com agentes culturais, artistas, universitários, professores e agentes sociais, estão atentos às emergências transformadoras e complexas do nosso tempo presente, visando o entendimento e a legitimidade das artes como uma área de conhecimento e conteúdo no cotidiano da escola pública e uma ocupação da escola como um Centro Cultural Comunitário que atenda as Políticas Culturais.

Palavras-chave: Escola; cultura; arte; política pública.

ABSTRACT

This project aims to carry out a field study and analyze methodological characteristics, elements and devices of the Occupy School cultural program carried out in the public education network in the city of Rio de Janeiro. The analysis can be understood by the configurations produced in the new forms of cultural agency and cultural policy actions inserted in the public school context. The main objective is to analyze the modes of implementation of the cultural program, the consolidation and expansion processes, the modes of action of social actors in these processes, considering their tensions, interests and disputes at stake. Therefore, the key hypothesis of this work lies in the problematization that implies the ways in which the cultural experiences of public schools in the Public Policy of Culture in Education axis, through partnership links with cultural agents, artists, university students, teachers and social agents, are attentive to transforming and complex emergencies of our present time, aiming at the understanding and legitimacy of the arts as an area of knowledge and content in the daily life of public schools and an occupation of the school as a Community Cultural Center that meets Cultural Policies.

Keywords: School; culture; art; public policy.

INTRODUÇÃO

O presente projeto tem como objetivo realizar um estudo de campo e analisar comparativamente características metodológicas, elementos e dispositivos, entre do Programa Ocupa Escola. A análise pode ser compreendida pelas configurações produzidas nas novas formas de agenciamento cultural e ações políticas públicas inseridas no contexto escolar público. O objetivo principal é analisar os modos de implementação de ambos os programas culturais, os processos de consolidação e ampliação, os modos de ação dos atores sociais nesses processos, considerando suas tensões, interesses e disputas em jogo.

Portanto a hipótese chave deste trabalho recai sobre a problematização que implica nos modos como as experiências culturais das escolas públicas no eixo Rio-São Paulo, mediante vínculos de parceria com agentes culturais, artistas, universitários, professores e agentes sociais, estão atentos às emergências transformadoras e complexas do nosso tempo presente, visando o entendimento e a legitimidade das artes como uma área de conhecimento e conteúdo no cotidiano da escola pública.

O Programa Ocupa Escola, é realizado pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e formulado por artistas educadores integrantes do movimento social "Reage, Artista!" em diálogo com a sociedade civil e outros movimentos e coletivos sociais. O Programa trabalha com o conceito de Comunidade Cultural Escolar que compreende um conjunto de unidades escolares, formado por 1 escola-matriz, para atuar regularmente como Centro Cultural Comunitário aberto ao público durante a semana e nos finais de semana, além de 1 ou 2 escolas-parceiras que, dada a proximidade territorial, podem atuar integradas recebendo atividades do Programa. Foram mais de 500 Ocupações Artísticas, com programação variada, envolvendo diversidade de linguagens artísticas, além de debates e oficinas. Para isso foram contratados 6 mil artistas de todas as regiões da cidade.

Totalizando quase 2.000 horas de programações culturais, marcadas pela diversidade. Atendendo a 14.000 alunos no total. O Programa é articulado em cinco frentes: (1) Residências artísticas de grupos culturais locais para desenvolvimento de processos criativos; (2) Oficinas Artísticas para os alunos ministradas pelos Grupos Artísticos Residentes; (3) Ocupações Artísticas Abertas e Internas, incluindo o Ocupa Professor, que envolve diversas linguagens artísticas e ações educativas; (4) Seminário de Encerramento Festival de Encontros Ocupa Escola que é um evento de culminância realizado em três dias de ações do Programa: - REPÚBLICA DOS JOVENS; um encontro entre alunos das Unidades Escolares participantes do Programa - DIÁLOGOS OCUPA ESCOLA, que é uma ação para promover debates e seminários, envolvendo artistas, educadores, ativistas e representantes do poder público - OCUPAÇÃO ARTÍSTICA-CULTURAL em um parque público da cidade, com programação envolvendo estudantes, pais e educadores de todas as unidades escolares do Programa, assim como os artistas que participaram do Ocupa Escola durante o ano; (5) Caderno de experiências e metodologia e vídeo documental sobre

o Programa. Plano Municipal de Educação do Rio de Janeiro O programa Ocupa Escola serviu como base para a formulação da Emenda da Cultura 201 /202 do Plano Municipal de Educação do Rio de Janeiro, aprovadas em 2018 e que tem o prazo de 10 anos para implementar sua metodologia em 30% das escolas, aproximadamente 537 escolas, tendo em vista que o Rio de Janeiro tem a maior rede de escola pública da América Latina. Emendas da Cultura nas Escolas aprovadas para o Plano Municipal de Educação em 2018 na Câmara Municipal do Rio de Janeiro: Emenda aditiva 201 Acrescente-se na meta 7, onde couber, estratégia com a seguinte redação: (...) Garantir no quadro funcional da rede pública municipal de educação, com equiparação salarial compatível com o cargo, o profissional responsável pela produção das ações culturais, artísticas, esportivas, pela formação artística cultural dos profissionais da educação e pela organização do calendário de programações em diálogo com a comunidade escolar. APROVADA Emenda aditiva 202 Comissão de Educação - Acrescente-se na meta 7, onde couber, estratégia com a seguinte redação: (...) Viabilizar a utilização das estruturas físicas das escolas nos finais de semana para funcionamento de espaços de abrangência educacional, cultural e esportiva, geridos exclusivamente pelo poder público, como forma de fomentar a integração escola comunidade, o diálogo entre arte a cultura e a educação, a circulação da produção cultural e artística da cidade e programas de residência artística, e a formação artístico cultural dos profissionais de educação.

A rede pública municipal de Educação aumentará gradativamente o percentual de escolas municipais que atuarão com esta finalidade na seguinte projeção: em 2018 -10%, em 2020 -15%, em 2024-20%; em 2027-30%. APROVADA JUSTIFICATIVA A contemporaneidade da pesquisa está presente no fato de o Programa, objeto de estudo escolhido para servir de base para análise, se trata de uma experiência resultante de diálogo com a sociedade e com a instituição pública, atendendo às demandas e reivindicações de movimentos sociais e da sociedade civil.

O Programa Ocupa Escola é uma política pública de educação, efetiva e impactante, entre outros atributos; sua formulação foi realizada em parceria com os artistas e atores do campo da cultura e movimentos sociais em seus mais diversos níveis e linguagens. A pesquisa pode resultar em um relevante documento que

venha servir de base para orientar e oferecer diretrizes e princípios na formulação políticas públicas de cultura para a educação, capaz de apontar os caminhos que delineiam e possam validar uma política pública de Estado, de Governo e de origem popular, que possam contribuir para consolidação das artes como área de conhecimento, integradas no cotidiano da escola pública. Ressalto a relevância de fazer uma reflexão sobre o novo entendimento da escola como um Centro Cultural Comunitário em diálogo com iniciativas pedagógicas não formais e as produções artísticas da cidade; buscando a possibilidade de entender a escola como um local aberto à comunidade escolar, à comunidade do entorno e à difusão da arte e da cultura. Essa pesquisa visa pontuar a escola pública como um lugar para criar, recriar e acrescentar, de forma rica e com embasamento teórico e de campo, novos elementos aos conteúdos pedagógicos e valorizando a arte e a cultura como área do conhecimento.

METODOLOGIA

A metodologia a ser utilizada integra Diálogos Ocupa Escola: Seminário de Política Pública de Cultura na Educação, pesquisa bibliográfica (livros, artigos e teses/dissertações), hemerográfica (jornais, fascículos, periódicos, revistas, entre outros), videográfica (vídeos), iconográfica (imagens em diferentes suportes – pinturas, fotografias, ilustrações, entre outras) e pesquisa de campo. DIÁLOGOS OCUPA ESCOLA: SEMINÁRIO DE POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA NA EDUCAÇÃO.

Na possibilidade de acessar a Cultura e a Arte como forma de produção de conhecimento e conteúdo, a escola apresenta-se como centro cultural ou como um “polo catalisador de saberes”, como é apresentada por Ada Kroef (2017, p. 74) ao declarar que: (...) a escola produz-se não como ponto de partida da ação cultural, mas como um atravessamento de movimentos com variadas proveniências; como polo energético, catalisador de saberes, na medida em que modifica as velocidades e a direção dos fluxos, como uma espécie de zona de intensidades sem centro, vislumbrando as trocas de saberes e possibilitando novas configurações que não necessariamente escola.

“Diálogos Ocupa Escola: Seminário de Política Pública de Cultura na Educação” foi um encontro para abrir reflexões e análises sobre o papel da Política Pública de Cultura e Arte no âmbito da Educação através do conhecimento de diversos programas, entre eles, o Programa Ocupa Escola , Segundo Turno Cultural (Rio de Janeiro) entre outros. Estes encontros tiveram como objetivo fomentar diálogos que abordaram os paradigmas e desafios para a elaboração de programas de cultura dentro das escolas, abordamos também o contexto atual da pandemia e seus efeitos na educação, entre outras pautas urgentes, como mobilidade urbana considerando as dinâmicas da educação, arquitetura escolar e espaços físicos para práticas pedagógicas, e a importância de pesquisas científicas para os caminhos e novos horizontes na formulação de Política Pública de Cultura e Arte na Educação. Propomos uma composição de mesas de debates em meio virtual, constituídas por 5 Eixos e seus respectivos temas. Eixos: 1 – Toda Escola é um Centro Cultural Temas: Política Pública de Cultura na Educação. 2 – Programas e Projetos de Educação, Arte e Cultura Temas: 3 – Desdobramentos da Política Pública em arte e cultura e suas contribuições para descolonização do ensino: 4 – As Políticas Públicas para a mobilidade urbana incluem as dinâmicas da Educação? 5 – Como a academia pode contribuir para a construção de Política Pública de Cultura e Arte na Educação?

RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES

Os diálogos realizados durante o seminário apontaram caminhos para pesquisa tendo em vista que os eixos escolhidos puderam evidenciar rumos importantes para serem analisados e que podem contribuir para a fundamentação e legitimação das Políticas Culturais na Educação. Como citou o professor José Pacheco que participou da mesa de abertura “escola são pessoas” é preciso referenciar novamente os espaços escolares para além de prédios e salas e grades curriculares, buscando o entendimento e que as escolas, tanto no ambiente rural quanto urbano, são espaços que também contribuem para formação da cidadania cultural de cada um. Entender Escola, Comunidade e Centro Cultural como um núcleo fundamental para o desenvolvimento social. Entender que as Políticas

Culturais devem ocupar o centro do diálogo e moldar a tessitura social, considerando as diversas demandas e espaços para debates e construções.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude. A Reprodução: Elementos Para uma Teoria do Sistema de Ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRASIL. LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. BRASIL. Portaria MEC nº 1.144/2016. Diário Oficial da União Nº 196 de 11 de outubro de 2016. - Institui o novo mais educação.

FREIRE, Paulo. Ação Cultural para a Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. Escola Como Polo Cultural: Contornos Mutantes em Fronteiras Fixas. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

ALVAREZ; Sonia E; DAGRINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. (Orgs.). Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos: Novas Leituras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CALABRE, L. (Org.). Políticas Culturais: Um Campo de Estudos. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008. CHAUI, Marilena. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

2.6 Rafaeli Mattos

BASTOS, Rafaeli Mattos de Oliveira. Sapateado Ageless - o envelhecimento como o ápice da diversidade dos gestos sapateados. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; CAPES; Joana Ribeiro da Silva Tavares; rafaelimattos@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-4167-2458>

RESUMO

Quantos corpos houverem, haverão sapateado(s). A partir dessa afirmativa, o presente estudo possui como principal objetivo instituir um conceito de sapateado que abarque seu caráter diverso, a fim de tornar possível esse fazer a várias realidades de corpos. O que é sapateado? Quem pode sapatear? São questões que movem a construção conceitual-histórico-filosófica desse pensamento crítico/reflexivo oriundo da observação do contexto/cena do sapateado, de onde se constata a efervescência de uma diversidade de corpos e modos de fazer e existir. A observação de sapateadores em movimento, faz emergir questões das subjetividades, bem como, as identidades e suas respectivas diferenças, e é por esse viés que dá-se luz aos gestos, por onde o sujeito se diz. Como principal exemplo deste pensamento, será abordada a experiência do sapateado para terceira idade, grupo, até pouco tempo atrás, inimaginável estar inserido no contexto dessa arte, visto seus desafios técnicos e estéticos. O termo *ageless* é adotado para denominar o perfil dos idosos de hoje, os quais se conectam com a idade percebida e não a cronológica e buscam o sapateado como seu projeto de vida.

Palavras-chave: Corpo; sapateado; envelhecimento; gesto; dança.

ABSTRACT

How many bodies there are, there will be tap dance(s). Based on this statement, the main objective of this study is to establish a concept of tap dancing that encompasses its diverse character, in order to make it possible for this to be done to various realities of bodies. What is tap dancing? Who can tap? These are questions that move the conceptual-historical-philosophical construction of this critical/reflective thinking arising from the observation of the context/scene of tap dancing, from which one can see the effervescence of a diversity of bodies and ways of doing and existing. The observation of tap dancers in movement raises issues of subjectivities, as well as identities and their respective differences, and it is through this bias that gestures are given light, through which the subject speaks. As the

main example of this thought, the experience of tap dancing for the elderly will be addressed, a group, until recently, unimaginable to be inserted in the context of this art, given its technical and aesthetic challenges. The term ageless is adopted to denominate the profile of the elderly today, who are connected with the perceived age and not the chronological one, and who seek tap dancing as their life project.

Keywords: Body; tap dance; aging; gesture; dance.

Diante da instabilidade conceitual, os estudos dos sapateados se tornam um desafio, talvez por esse motivo, pouco abordado academicamente. O conceito de sapateado é uma confusão até mesmo em dicionários da língua portuguesa, causando o estranhamento sobre a própria arte: com sapato ou sem sapato, verbo no presente ou no passado, dança popular ou de uma técnica específica, origem norte-americana ou espanhola? Ao deparar-se com esse panorama, torna-se um caminho mais simples a aceitação do conceito colonizado: sapateado com chapinhas. Mas seria essa a melhor definição?

Ao observar o histórico do sapateado estadunidense, constata-se que esta dança, tal qual conhecemos hoje, é o resultado do encontro de expressões sapateadas de diversas culturas. Desta forma, se propõe que a ação de sapatear é uma manifestação presente em diferentes culturas pelo mundo, tais como a africana, a irlandesa, a brasileira, a espanhola, dentre outras, as quais em sua maioria apresentam originalmente um caráter ritualístico. No contexto mundial contemporâneo, segundo a historiadora Constance Valis Hill⁴, o sapateado de chapinhas vem se tornando uma arte cada vez mais multicultural, criando estilos particulares.

A partir desse entendimento do sapateado como uma expressão mais ampla que o sapateado estadunidense, a questão que surgiu foi: como identificar pontos em comum que abarcasse as especificidades desses sapateados tão diversos? O que poderia vir a ser seus princípios elementares? Então foi neste momento que

4 HILL, Constance Valis. Tap dancing America: a cultural history. New York: Oxford University Press, 2010.

busquei entender os lugares onde começa e termina toda a ação – o corpo do sapateador.

Ainda que intuitivamente, o atravessamento entre uma abordagem da percepção e a técnica do sapateado estadunidense, por meio do Sistema Artístico Sapateado(s) pode vir a ser as bases para uma investigação do gesto neste contexto, acessibilizando esta arte às diversas realidades de corpo, valorizando as expressões sapateadas individuais. A proposição por este percurso, parte de experimentos que extraíram uma expressividade sapateada pessoal e vem auxiliando diferentes grupos a experienciar a vivência de sons e movimentos, tais como os idosos.

Projetando este olhar para a sala de aula, foi possível facilitar a experiência do sapateado para os corpos envelhecidos nas oficinas e aulas regulares de sapateado para terceira idade. Desta realidade de corpo, debruçei-me sobre aqueles que tomam a dança como um projeto de vida, encontram na experiência dos gestos fonte de prazer, alegria e felicidade e na cena o lugar de fala de suas performatividades estéticas. A população brasileira, em destaque a carioca, está envelhecendo exponencialmente e em poucos anos, as pessoas acima de 60 anos serão a maioria. Notou-se que a sociedade ainda não têm espaços específicos para essa nova realidade de velhice, incluindo a dança.

Falar da distância entre a idade real (cronológica) e a idade sentida é uma crise de identificação, o que nos conduz a entender a não identificação dos idosos de hoje com as nomenclaturas, sênior, maturidade, melhor idade e terceira idade. Representa quase uma lacuna entre como a pessoa é vista e o que ela sente, pois, muitos afirmam se ver com dez a quinze anos a menos que sua idade biológica. Pensando nessa idade percebida, a qual o indivíduo sente que tem e não a que aparenta ter, se adota o termo *ageless*, ou indivíduos sem idade.

GOLDENBERG⁵ ressalta que a beleza da velhice está, exatamente, na sua singularidade, nas pequenas e grandes escolhas que cada indivíduo faz ao buscar concretizar seus projetos de vida. Ter um projeto de vida, segundo a referida autora,

5 GOLDENBERG, Mirian. Corpo, Envelhecimento e Felicidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

é não se aposentar de si mesmo, rejeitar os estereótipos e criar novas possibilidades e significados para o envelhecimento. Sendo esta fase da vida associada a perdas, como as limitações físicas, doenças, solidão, perda de status, em contrapartida, é possível encontrar aspectos positivos como amadurecimento, experiência, maturidade, sabedoria, aprendizado. A autora afirma que muitos velhos mostram que a liberdade e a felicidade são conquistas só possíveis na vida madura, e por isso incorpora a felicidade como um ganho do envelhecimento.

Traçando um paralelo com tudo que foi apresentado até aqui, os idosos que encontrei no projeto de sapateado para terceira idade possuíam o perfil *ageless* de ser. A partir de então, tornou-se interesse compreender quais desafios corporais seriam possíveis para esse grupo, que transformações técnicas e estéticas seriam necessárias para atender essas corporeidades. Para compartilhar essa experiência inicial, retomarei o segundo capítulo da minha dissertação de mestrado em Artes Visuais – Teoria e Prática da Arte⁶, intitulado “Sapateados?!”, nele foi discutido caminhos para se construir um discurso poético sapateado(s).

Acreditando que o ato de sapatear pode apresentar um processo artístico com um rico campo de possibilidades e desdobramentos de movimentação, sonoridade e visualidade, foi suposto o entendimento do corpo do sapateador como sistema artístico como um espaço de possibilidades para o modo de pensar e fazer sapateado, abrindo-se, assim, uma janela para a criação de diversos sapateados. Esses sapateados recontextualizados podem criar uma ponte dialética entre o histórico cultural do corpo e o meio em que está inserido e ampliar seu contexto/cena estético, somando recursos para a construção de um discurso poético. A proposição por este caminho tem como fim tratar as possíveis formas em que o sapateado se relaciona com suas imagens e discutir possíveis maneiras de reconfiguração do sapateado. Ao longo dos anos em salas de aula com diversos públicos, a aplicação prática desse pensamento tornou o sapateado acessível a qualquer faixa etária.

⁶ BASTOS, Rafaeli Mattos de Oliveira. Ah Vai Andas?! Um processo criativo a partir do(s) sapateado(s). Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2013.

O sapateado como todo sistema artístico tem como objetivo a criação estética; como sistema aberto, está disponível a flexões adversas, mas acredita-se que três desses subsistemas, presentes no histórico corporal do artista, o sapateador, sejam os pilares essenciais dessa grande estrutura que entra em sinergia no corpo do artista: dança, música e sapatos/interface. Compreendendo de que maneira esses elementos funcionam, independentemente e sinergicamente, talvez seja possível organizar e reorganizar em “n” maneiras o corpo do *performer*, a cena, o contexto e todo o fazer artístico.

Contudo, no sapateado cada passo/movimento de seu vocabulário possui seu som característico, provocando modificações postural, mental e emocional. Quando tem consciência corporal e mental sobre o som, o sapateador ganha referências corporais, entrando em um processo imagético de visualização simbólica do som. Seus movimentos confundem-se, ou fundem-se, em movimentos de dança e movimentos da música, tornam-se uma unidade, pois a plasticidade remete à dança e a sonoridade é precisamente musical.

O sapateador está o tempo todo se relacionando com informações musicais e movimentos referentes à dança, não de forma intuitiva, e sim com a complexidade de músico e bailarino. Os sapatos são a amplificação por onde são exteriorizadas as sonoridades rítmicas que o corpo propõe através do movimento e, por isso, eles são tão fundamentais para o sistema sapateado quanto os outros dois elementos que o compõem. Assim como os sistemas música e dança são integrantes do corpo do artista de sapateado, seus sapatos são quase como extensões de seus pés. Os sapatos não são meio, mas antes corpo.

Pensar sistemicamente o sapateado propõe uma reflexão sobre o conceito de sapateador, ou seja, o artista criador conectado com sua atualidade cultural. O sapateado como pode ser constatado até aqui é constituído de corpos, jeitos e maneiras diferentes de relações com ele. Sapatear é uma forma de ser e estar no mundo, ou seja, de perspectivas de falas subjetivas desse mundo e, segundo Flusser⁷, toda comunicação implica uma atitude, portanto, um gesto. Então,

7 FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014.

pensando na arte de sapatear como linguagem, observando a atitude sapateada de cada corpo, propõe-se instituir o sapateado como gesto.

Godard⁸, referindo-se à dança, reforça que a figura do gesto pouco ajuda a entender sua execução e percepção pelo bailarino e expectador. É possível reconhecer algumas constantes nos processos operadores do movimento e da sua interpretação visual, desta forma propõe o conceito de pré-movimento ou linguagem não consciente da postura. Assim, nomeia de pré-movimento a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Ele age no sistema de músculos gravitacionais⁹, determinando o estado de tensões do corpo, o que define a qualidade específica de cada gesto. Esses músculos registram as mudanças dos nossos estados afetivos e emocionais.

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber cada situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados.¹⁰ A observação do pré-movimento do corpo de cada sapateador pode vir a ser um mecanismo de reconhecimento de jeitos e maneiras dos gestos sapateados cultural e artístico.

Isabelle Lunay em entrevista concedida à Dani Lima¹¹ ressalta que o gesto deve ser pensado como uma totalidade impossível de se decompor, está ligado a um ambiente e preso a percepção do sujeito. Existe neste contexto uma forma de sentir e perceber particulares que se organiza como um sistema, assim a dimensão expressiva e dinâmica do gesto é sempre singular e própria de cada sujeito. Pensar o sapateado como gesto é considerar seu sistema expressivo próprio e a subjetividade da realidade de cada corpo sapateador, sendo assim possível instituí-lo um gesto artístico e/ou cultural.

8 GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.

9 Musculatura tônica.

10 /a, 1999, p. 15.

11 LIMA, Daniella. Gesto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

Instituir o sapateado como gestos é reconhecer seu caráter diverso, ressignificando-o na cena contemporânea, a exemplo sapateado ageless. A vivência do sapateado para terceira idade conduziu a repensar o sapateado a fim de torná-lo um desafio possível para qualquer corpo, quebrando os estereótipos de um fazer intangível para torná-lo um canal de expressão de cada ser.

Bibliografia

APRIGLIANO ORTHOF, Olivia. Como Se move a Atenção do Sapateador? (Dança em distração) / Olivia Aprigliano Orthof; orientador Roberta K. Matsumoto. -- Brasília, 2018.

BASTOS, Rafaeli Mattos de Oliveira. Ah Vai Andas?! Um Processo Criativo a Partir do(s) Sapateado(s). Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2013.

BERNARD, Michel. O Corpo. Tradução Renato Aguiar. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da Dança I. Belém: Programa de Pós Graduação em Artes, 2018.

CITRO, Silvia. Cuerpos en Movimiento: antropologia de y desde las danza, Editora Biblos: Buenos Aires, 2011.

ELIAS, Marina Fernanda. Cartografia de um Improvisador em Criação. UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.] 2011.

FLUSSER, Vilém. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.

_____ e KUYPERS, Patricia. Buracos Negros - Uma Entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, *O Percevejoonline*, Dossiê Corpo Cênico, Vol. 2, Nº 2, PPGAC/UNIRIO, 2010, p. 01-21.

_____ e MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space - "I'm in the Space and the Space is in Me". Summer/Fall, 2006. P. 32-38.

GOLDENBERG, Mirian. *A Bela Velhice*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *Corpo, Envelhecimento e Felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Velho é Lindo!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

HILL, Constance Valis. *Tap Dance in America: A Very Short History*. New York: New York Public Library for the Performing Arts, 2002.

HILL, Constance Valis. *Tap dancing America: a cultural history*. New York: Oxford University Press, 2010.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LEPECKI, André. *Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento*. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. Annablume, São Paulo, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: Estudos das Performances Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Daniella. *Gesto*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MUNIZ, Marcelo. *Sistema Háptico, Autorregulação e Movimento*. Repertório, Salvador, ano 21, nº 31, p.87-104, 2018.2

ROQUET, Christine. *Ler o Gesto, uma Ferramenta para a Pesquisa em Dança*. CENA, Nº 22, UFRGS, 2017.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. "A Análise do Movimento - Algumas Noções Segundo Hubert Godard". Porto Alegre: Anais do VII congresso da ABRACE, 2012.

2.7 Liége Müller

MÜLLER, LIÉGE. Uma reflexão sobre a relação entre o homem e a natureza na pesquisa de Jerzy Grotowski no Teatro das Fontes. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Tatiana Motta Lima; muller.liege@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3042-3739>

RESUMO

Neste artigo, proponho uma reflexão sobre as pesquisas desenvolvidas pelo diretor polonês Jerzy Grotowski na fase conhecida como Teatro das Fontes (1976-1982), onde a natureza, solidão e silêncio são utilizadas como ferramentas para o alargamento da percepção, autoconhecimento e reconexão do homem com sua essência. A partir dessas questões, estabeleço um diálogo entre as considerações feitas por Grotowski sobre a sua pesquisa e as observações realizadas por François Kahn (um dos participantes do grupo dessa pesquisa de Grotowski) sobre como o comportamento humano no meio ambiente natural e urbano pode influenciar o trabalho do ator sobre si mesmo.

Palavras-chave: natureza; Jerzy Grotowski; teatro das fontes; ação; percepção.

ABSTRACT

Grotowski in the phase known as Theatre of Sources (1976-1982), where nature, solitude and silence are used as tools for the expansion of perception, self-knowledge and reconnection of man with its essence. From these questions, I establish a dialogue between the considerations made by Grotowski about his research and the observations made by François Kahn (one of the participants in Grotowski's research group) about how behavior human in the natural and urban environment can influence the actor to work on himself.

Keywords: nature; Jerzy Grotowski; theatre of sources; action; perception.

Neste texto, proponho desenvolver uma reflexão sobre a pesquisa realizada pelo diretor polonês Jerzy Grotowski na fase conhecida como Teatro das Fontes (1976-1982) e as implicações artísticas geradas pelo seu trabalho em uma época onde as linguagens artísticas eram definidas a priori por categorias, ultrapassando, assim, os limites até então considerados convencionais do teatro. Nessa proposta de trabalho Grotowski abdicou da apresentação de espetáculos, investindo em pesquisas sobre o que ser humano poderia fazer com a sua solidão em um ambiente natural. Para tanto, Grotowski estava interessado em descobrir/inventar novas técnicas que pudessem permitir o surgimento de outros corpos/modos de subjetivação. A profundidade da pesquisa de Grotowski estabelece-se na capacidade de transformação que o indivíduo está disposto a se lançar, e consequentemente transformando o seu modo de vida.

Nas pesquisas práticas com a equipe do Teatro da Fontes, Grotowski tinha como propósito buscar e inventar procedimentos ou técnicas. A investigação estava centrada no que o ser humano poderia fazer com a sua solidão em um ambiente natural, numa tentativa de desenvolver experiências pessoais que possibilitassem, entre outros aspectos, o alargamento da percepção. O grupo era formado por pessoas de diferentes tradições e tinha como objetivo criar técnicas pessoais vinculadas às fontes, poderiam ser ações ou atos simples, como caminhar, correr ou subir em uma árvore. De acordo, com François Kahn as regras do trabalho eram as seguintes: “mínimo de 8 horas por dia de trabalho individual, no exterior (na natureza); nenhuma leitura que não fosse de ajuda ao trabalho; redução drástica do tempo dedicado a tomar chá ou comer; nada de conversa e nada de tabaco (e, é claro, nada de telefone, rádio ou televisão!)” (KAHN, 2019, p. 67). Com essas regras os participantes tinham que construir solitariamente uma ação individual que pudesse transformar a percepção cotidiana, tanto do atuante quanto da testemunha/participante que era chamado para verificar a pesquisa. Quando o ator conseguia encontrar a sua ação, ele a demonstrava para um outro membro do grupo, que era chamado de “testemunha”, e essa pessoa relatava a experiência para Grotowski. A continuação do trabalho dependia dessa avaliação, caso fosse negativa, o ator deveria encontrar outra ação, caso fosse positiva, ele seguiria investigando até encontrar algo mais elementar.

Grotowski poderia ter continuado seu trabalho em ambientes fechados no espaço urbano, no entanto, nas fases posteriores, conhecidas como Parateatro, Teatro das Fontes e Objective Drama, Grotowski direcionou a sua pesquisa para áreas mais rurais e afastadas do centro urbano. Possuía um espaço específico como uma sala de trabalho, mas também eram realizadas investigações na natureza. E no caso do Teatro das Fontes o trabalho era realizado tanto em espaços fechados quanto no ambiente externo. Acredito que o objetivo de Grotowski ao solicitar para os participantes uma investigação solitária na natureza seria para sintonizar com a pureza que ainda existe nesse lugar, voltar a escuta e atenção para a sinfonia presente em uma floresta e para a harmonia no barulho produzido pelos animais e vegetais. Mesmo com todos os sons desses seres não humanos, nesse espaço coabita um silêncio que nos traz paz, mobiliza e sensibiliza a nossa atenção despertando uma nova consciência sobre a vida.

Além disso, existe uma energia na floresta que indiretamente mobiliza o ser humano a se conectar consigo mesmo. Já nas áreas urbanas, existe tanto a poluição do ar quanto a poluição sonora e do visual, que o homem é arrebatado para fora do seu eu interior. Nas cidades, é necessário muito trabalho e dedicação para alcançar a paz que o ambiente da floresta proporciona naturalmente. No entanto, a nossa intenção não é a de romantizar a vida em meio a natureza, mas sim apresentar as oportunidades que esse ambiente pode proporcionar ao ser humano, afinal de contas existe uma sabedoria da natureza.

Grotowski em sua pesquisa propõe uma aproximação do ser humano com a natureza, de certa forma, uma reconexão do homem com algo pertencente a ele mesmo e que perdeu com o passar do tempo. Além disso, estabelece como meta a criação de uma técnica que possa funcionar não somente para o seu trabalho, mas também para auxiliar outros indivíduos a se desenvolverem. Então, acredito que Grotowski considerava que os benefícios de um ambiente puro como uma floresta poderiam favorecer a investigação e a criação de uma ação simples que pudesse funcionar com uma técnica que precede as diferenças. Dentro desse contexto, convém explicar que Grotowski desejava que essa ação fosse estruturada com movimentos orgânicos e simples, sendo que qualquer pessoa pudesse realizar, não se podia falar nada e com uma duração aproximada de uma hora. Depois de muita

investigação e trabalho, quando uma ação era encontrada, seguia-se com a repetição dessa estrutura sempre contando com os elementos imprevisíveis que podem surgir em um ambiente externo. Posteriormente, essa ação criada seria feita em conjunto com outros testemunhas/participantes, onde o participante guiava uma testemunha para realizar essa mesma ação com a intenção de ampliar a percepção de quem participava. Grotowski faz uma reflexão profunda sobre trabalho nesse período:

Teatro das Fontes é uma investigação sobre o que o ser humano pode fazer com sua própria solidão (ao lado do outro, ou de outrem). Em certa medida, pode-se dizer que em torno disso flutua - no sentido mais literal - o silêncio e a solidão transformados em força. (...) O contexto do trabalho sozinho, o fato de onde se está, a obviedade do lugar como ele é, sugere algo: se estamos no ambiente natural fora da sala de trabalho, não devemos transformar o ambiente em lixo (isso significa que não deixar rastros - os animais sabem disso), não fumar, não usar lanternas, não fazer barulho. (...) Olhando para você de fora, não posso realmente saber se, objetivamente, você parou este rio, mas posso saber se você está em silêncio. O silêncio exterior, se você o mantiver, pode aproximá-lo do silêncio interior, pelo menos em alguma medida, depois de algum tempo¹² (GROTOWSKI, 1997, p.261. Tradução nossa).

Tanto o silêncio quanto a solidão auxiliam o homem no desenvolvimento de uma capacidade de escutar a si mesmo, ao que comumente chamamos de intuição. Mas falo aqui de uma intuição refinada, que esta atenta ao todo, tal como, Kahn descreve esse trabalho em um “sentido bastante material, como um artesão: o esforço e a perseverança conjugados à atenção, precisão e intuição) (...) porque esse trabalho toca algo extremamente frágil, delicado e íntimo de cada indivíduo, em mim: o encontro entre o corpo, na sua totalidade, e o divino, o Outro” (KAHN, 2019, p. 115).

A chave da investigação no Teatro das Fontes estava em encontrar uma ação simples e concreta que pudesse alterar a maneira como o corpo percebe o mundo a sua volta, e assim, ampliar as suas possibilidades de conexão. Quando se modifica

¹² Theatre of Sources is an investigation about what the human being can do with his own solitude (next to the other, or to others). To some extent it can be said that around this is floating — in the most literal meaning — silence and solitude transformed into force. (...) The context of work alone, the fact of where one is, the obviousness of in the place as it is, suggests something: if we are in the natural environment outside of the workroom, we should not turn the environment into garbage (it means not to leave traces behind you — the animals know this), not smoking, not using flashlights, not making noise. (...) Looking on you from outside, I cannot really know if, objectively, you stopped this river, but I can know if you are silent. The exterior silence, if you are keeping it, can draw you near toward inner silence, at a minimum in some measure, after some time.

algo na forma como o corpo reage, essa transformação se irradia para todo o ser humano. Nesse sentido, é muito desafiador para o ator se lançar no desconhecido porque “fomos programados de tal forma que nossa atenção registra exclusivamente aqueles estímulos que estão de acordo com nossa imagem aprendida do mundo. Em outras palavras, sempre contamos a mesma história para nós mesmos¹³” (GROTOWSKI, 1997, p. 259. Tradução nossa). Assim, Grotowski estava interessado em descobrir ações que atuassem na alteração da forma como o indivíduo percebe o mundo a sua volta, segundo o artista “se as técnicas do corpo, cotidianas, habituais, específicas para uma cultura precisa, forem suspensas, essa suspensão é por si só um descondicionamento da percepção¹⁴” (GROTOWSKI, 1997, p. 259. Tradução nossa).

Acredito que esse trabalho está ligado diretamente com as energias corporais que constituem o ser humano. As referências sobre isso nos textos de Grotowski são poucas porque existia a preocupação dessa questão ser mal compreendida. De acordo com Kahn, a investigação sobre a energia “atravessou todas as etapas do trabalho e é fundamental pois é o combustível que alimenta o motor do corpo/coração/mental que somos” (KAHN, 2019, p. 123). Assim, Grotowski explica que esses aspectos do trabalho poderiam ser interpretados de acordo com a formação de cada um:

Mas o que buscamos neste projeto são as fontes das técnicas das fontes, e essas fontes devem ser extremamente pouco sofisticadas. Tudo o mais se desenvolveu depois e se diferenciou de acordo com os contextos sociais, culturais ou religiosos. Mas o principal deve ser algo extremamente simples e deve ser algo dado ao ser humano. Dado por quem? A resposta depende de suas preferências na área de semântica. Se suas preferências são religiosas, você pode dizer que é a semente da luz recebida de Deus. Se, por outro lado, suas preferências são seculares, pode-se dizer que está

¹³ (...) programmed in such a way that our attention records exclusively those stimuli that are in agreement with our learned image of the world. In other words, all the time we tell ourselves the same story.

¹⁴ (...) if the techniques Of the body, daily, habitual, specific for a precise culture, are suspended, this suspension is by itself a deconditioning of perception.

impresso no código genético de alguém¹⁵ (GROTOWSKI, 1997, p. 261. Tradução nossa).

A partir de todas essas reflexões sobre o trabalho investigativo feito por Grotowski no Teatro das Fontes verifica-se mais uma exploração em torno do ser humano do que propriamente uma investigação sobre o teatro propriamente dito. No entanto, alguns conceitos primordiais do teatro perpassavam invisivelmente as linhas investigativas durante toda a pesquisa, havia um deslizamento entre a arte e a vida, onde o foco principal era o trabalho do ator sobre si mesmo. Onde foi usado como ferramenta de pesquisa a solidão, o silêncio e o trabalho em ambientes externos, o contato com o não-humano, para trazer uma outra perspectiva de investigação que possibilita a ampliação da percepção e, assim, supera o jogo social e vai de encontro com o que pode literalmente ser chamado de despertar e acordar para uma outra forma de encarar a vida.

Bibliografia

KAHN, François. O Jardim: Relatos e Reflexões Sobre o Trabalho Parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. Tradução de Priscilla Duarte; revisão técnica Tatiana Motta Lima. São Paulo: É Realizações, 2019.

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

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of Sources. [1980-1982]. In: WOLFORD, Lisa. (org);

SCHECHNER, Richard. (org). The Grotowski Sourcebook. New York: Routledge, 1997.

SLOVIK, James; CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2013.

¹⁵ But what we search for in this Project are the sources of the techniques of sources, and these sources must be extremely unsophisticated. Everything else developed afterwards, and differentiated itself according to social, cultural or religious contexts. But the primary thing should be something extremely simple and it should be something given to the human being. Given by whom? The answer depends on your preferences in the area of semantics. If your preferences are religious, you can say it's the seed of light received from God. If, on the other hand, your preferences are secular, you can say that it's printed on one's genetic code.

2.8 Aline Vargas

VARGAS, Aline Rangel. *Encontros com as mães do Projeto Circulando: encontros com arte, escuta e cuidado*. PPGAC UNIRIO; PFE; Doutorado Acadêmico; Rosyane Trotta; alinevargas@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-9403-6888>

RESUMO

O Projeto Circulando atende jovens e adultos autistas e psicóticos, além de suas famílias. Começou em 2004, com o curso de psicologia da UFRJ. Em 2010, a partir da demanda de uma participante que demonstrava interesse em fazer teatro, uma estudante de psicologia entrou em contato com o Coletivo Teatro de Operações e assim realizaram um encontro para planejar a oficina. O trabalho realizado se prolongou de forma extraoficial na UNIRIO até março de 2013, quando conseguimos a parceria institucional da universidade, tornando-se projeto de extensão da UNIRIO.

Desde o início do trabalho, nós percebíamos que existia uma parcela muito importante que estava sendo negligenciada nos encontros: as famílias e/ou cuidadores dos participantes, que ficavam com tempo ocioso no jardim da UNIRIO aguardando o fim do atendimento. Em abril de 2014, depois de muito planejamento e um grande friozinho na barriga, iniciei um trabalho com um grupo de mães. Esse trabalho começou sem nenhuma pretensão, mas foi ganhando forma com o decorrer dos anos e continua até hoje no atendimento remoto. Esse trabalho de escuta das famílias também foi levado para outros dispositivos do Circulando, pois percebemos que as famílias precisam ser ouvidas, acolhidas e estimuladas.

Palavras-chave: Autismos; oficinas de teatro; pedagogia.

ABSTRACT

Projeto Circulando provides care for autistic and psychotic teens and adults, as well as their families. It started in 2004, with the psychology course at UFRJ; in 2010, as a result of a request from a participant who showed interest in doing

theater, a psychology student got in touch with Coletivo Teatro de Operações and they held a meeting to plan the workshop. The work was carried out unofficially at UNIRIO until March 2013, when we got the institutional partnership of the university, becoming an extension project at UNIRIO.

Since the beginning of the work, we realized that there was a very important part that was being neglected in the meetings: the families and/or caregivers of the participants, who were idle in the UNIRIO garden, waiting for the end of the appointment. In April 2014, after a lot of planning and butterflies in my stomach, I started a work with a group of mothers. This work began without any pretension, but it took shape over the years and continues remotely to this day. This work of listening to the families was also carried out to other Circulando devices, as we realized that families need to be listened, harbored and encouraged.

Keywords: autisms; theater workshops; pedagogy.

O Projeto Circulando¹⁶ atende jovens e adultos autistas e psicóticos, e suas famílias. Começou em 2004, com o curso de psicologia da UFRJ, como um dispositivo clínico ampliado, que se orienta pela psicanálise. Entre as ofertas de atividades do Circulando na UFRJ, temos o acompanhamento terapêutico, a oficina de teatro (e encontro para os responsáveis) e o ponto de encontro. O Circulando já teve diversas outras oficinas, que sempre surgiram através das demandas dos participantes e acabam quando essa demanda não existe mais. Uma das oficinas artísticas mais antigas no Circulando é a oficina de teatro.

Em 2010, a partir da demanda de uma participante do projeto que demonstrava interesse em fazer teatro, uma estudante de psicologia entrou em contato com o Coletivo Teatro de Operações e assim planejaram um primeiro encontro para ver como a oficina se daria. O trabalho realizado apenas com a parceria entre Teatro de Operações e UFRJ aconteceu até março de 2013, de forma extraoficial na UNIRIO e em diversos lugares que se tornavam possíveis para os encontros. Nesse período, circulamos literalmente pelos espaços que variavam entre as salas do Centro de

¹⁶ www.circulandoteatrounirio.com

Letras e Artes da UNIRIO, o Jardim da UNIRIO, o Campinho da UFRJ, a pista Claudio Coutinho, salas do Instituto de Psicologia da UFRJ, um espaço da Casa da Ciência da UFRJ, entre outros.

Em alguns desses encontros na UNIRIO, um dos participantes da oficina de teatro entrava na aula de corpo da Prof^a Dr^a Joana Ribeiro que acontecia na sala Nelly Laport, utilizada para trabalhos de corpo, ampla, toda espelhada, com chão de madeira e barras de ferro para alongamento. Esta sala fica localizada no térreo da UNIRIO, logo na entrada dos prédios de arte, e possui várias janelas grandes e espelhadas que possibilitam aos passantes acompanharem parte do processo das aulas. Algo chamou o participante para dentro e, partindo desses encontros, eu e Caito Guimaraens, que éramos os integrantes do coletivo que estavam à frente desse trabalho na época, fizemos um convite para a professora Joana e, em 2013, conseguimos oficializar o projeto como um projeto de extensão da UNIRIO.

Desde o início do trabalho, nós percebíamos que existia uma parcela muito importante que estava sendo negligenciada nos encontros: as famílias e/ou cuidadores dos participantes, que ficavam com tempo ocioso no jardim da UNIRIO aguardando o fim do atendimento. Em abril de 2014, depois de muito planejamento e um grande friozinho na barriga, comecei um trabalho com um grupo de mães¹⁷. Esse trabalho começou sem nenhuma pretensão, mas foi ganhando forma com o decorrer dos anos e continua até hoje no atendimento remoto. Esse trabalho de escuta das famílias também foi levado para outros dispositivos do Circulando, pois vimos ser essencial trabalhar com as famílias, que também precisam ser ouvidas, acolhidas e estimuladas. Importante dizer que o trabalho com as mães era feito em equipe, no encontro estava sempre um representante do teatro e um da psicologia.

Em 2014, criamos um trabalho voltado para o resgate de nossas histórias, desejos e individualidades. Partindo de uma relação com o feminino e das particularidades de cada uma, resgatamos memórias das fases da nossa infância, adolescência e vida adulta. Após alguns encontros iniciais, percebemos que era importante fazer com que aquele espaço fosse um lugar delas. Foi difícil encontrar

¹⁷ Por todas as trocas e aprendizados, agradeço muito a Antonieta, Maria José, Neide, Zilda, Ana, Cida e tantas outras que participaram do projeto em diversos momentos. A todas que passaram e às que ainda virão.

o momento de se desprender das narrativas dos filhos para encontrar as histórias delas mesmas. O diálogo começou através da arte. Ao longo dos encontros, como proposta para resgatar essas histórias, levei três envelopes para cada uma de nós, em tamanho A4, com a proposta de arquivar as memórias de cada fase que iam “pipocando” durante nossas conversas. Fomos escrevendo palavras, frases e trechos de memórias na parte externa de cada um dos envelopes, colocando dentro deles imagens e escritos recortados de jornais e revistas que nos remetiam a cada fase, e no final do ano, elaboramos uma caixa com esse material colado. As caixas foram então entregues no final para elas, com bombons de chocolate¹⁸.

Em 2015, às sextas, continuei coordenando o trabalho com esse grupo de mães. Às quintas, surgiu um novo grupo de trabalho e acolhimento dos responsáveis, que desta vez contava também com as presenças masculinas de um pai e um cuidador. Durante todo o período em que estive no Circulando presencialmente, essas foram as únicas figuras masculinas responsáveis pelos cuidados, pois a grande maioria das pessoas que levavam ao Circulando e que acompanhavam os participantes em seus cuidados diários eram sempre mulheres.



[Imagem 1: Oficina com as mães do Projeto Circulando. UNIRIO, 2015. Fonte: registro pessoal. Da esquerda para a direita: Antonieta; Aline; Maria José e Neide]

¹⁸ Em 2021, lendo o meu resumo do colóquio para o grupo de mães do Circulando, duas delas disseram que ainda têm a caixinha. Uma delas utiliza para guardar suas bijuterias e a outra, pequenas coisas. Ambas lembram com carinho desse início do nosso trabalho.

Nos encontros de sexta, começamos com a leitura do livro *Fernão, Capelo Gaivota*, de Richard Bach, e combinamos de seguir intercalando conversas e encontros de prática artística. A escolha pelo trabalho a partir de um livro serviu de “isca” para uma das mães que era recém-chegada ao projeto e ainda não se sentia à vontade para participar. Ela se sentava próximo à sala onde seu filho estava realizando o atendimento e ali permanecia até o final do encontro, sempre com um livro nas mãos. Após surgir o desejo de trabalhar com o livro, precisei convidá-la em dois ou três encontros até que ela aceitasse. Participou uma vez, gostou, teve alguma resistência no início, mas logo fez novas amigas e entendeu que aquele podia ser um espaço também dela.

Nos encontros, sempre havia um momento em que cantávamos juntas. A música foi entrando de forma bastante orgânica em nossos encontros. Após *Fernão, Capelo, Gaivota*, eu levei um livro¹⁹ com músicas do Gilberto Gil e trabalhos feitos por diferentes artistas a partir de cada uma das letras no livro. Nesse dia começamos a cantar e nunca mais paramos. No final do ano de 2015, depois de alguns ensaios, realizamos uma primeira apresentação na festa de encerramento das atividades do *Circulando*, com músicas solo e em grupo. Foi um sucesso. Era nítida a sensação de prazer e realização que envolvia todas nesse encontro.

Em 2016, nos empenhamos ainda mais na dinâmica do canto. Tivemos o *1º Encontro com o Autismo Circulando*, no início do ano, onde reapresentamos o repertório do encerramento do ano anterior. Após a apresentação, realizamos uma roda de conversa com as mães e os participantes do evento acadêmico, junto com todos os outras participantes das oficinas. No meio do ano, precisei me ausentar do projeto para me dedicar aos estudos para o mestrado em Artes da Cena, na UFRJ. Mas, como dizemos no *Circulando*, estamos sempre em um eterno retorno...

Em 2017, após passar para o mestrado em Artes da Cena, convidei as mães do grupo das sextas para realizarem uma ação comigo, *TEATRO ZINE Feminista*, uma investigação que começou em 2015 com uma pesquisa minha junto com o Teatro de Operações. Elas toparam prontamente e, no final do ano, realizamos a ação que foi sendo pesquisada e construída com elas ao longo de todo o ano.

¹⁹ TABORDA, 2000.

Durante o processo, levei dois livros da escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie²⁰, que são bem curtos e puderam circular por todas nós de semana em semana. Numa dessas trocas, uma das participantes comentou que foi curioso ler o livro, pois ao longo da história, ela foi se identificando cada vez mais com a autora e entendendo que ela sempre havia sido uma feminista, só não sabia ainda. Ela também disse que sua nora ficou feliz ao vê-la com o livro e saber que sua sogra estava indo pelo mesmo caminho que o dela.



[Imagem 2: Apresentação do *TEATRO ZINE Feminista*. UNIRIO, 2017. Fonte: Circulando].

De 2018 a 2020, por causa de uma mudança no horário da oficina, que conflitava com meu horário de trabalho na Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência (SMPD)²¹, precisei me afastar do projeto, mas continuei sendo parceira do Circulando, indo aos eventos, participando de mesas e alguns encontros esporádicos. Durante esse período, o trabalho com os responsáveis continuou com outrosicineiros, que desenvolveram atividades um pouco diferentes, partindo de jogos teatrais e algumas dinâmicas do Teatro do Oprimido criadas por Augusto Boal.

²⁰ ADICHIE, 2015; ADICHIE, 2017.

²¹ Em março de 2016, começo a dar aulas de teatro para pessoas de todas as idades e com diversos tipos de deficiência na unidade de Vila Isabel da SMPD.

No início de 2021, eu retorno ao Circulando, agora como doutoranda da UNIRIO e pesquisadora do tema Teatro e Pedagogias Periféricas. Retorno assim ao projeto de extensão que me formou e que continua formando tantos outros colegas na UNIRIO, sempre partindo da perspectiva da urgência de se pensar a exclusão na universidade pública e em toda a sociedade. Na oficina de teatro Circulando, atualmente coordenada pelas professoras Joana Ribeiro e Adriana Bonfatti, atuamos criando pequenas fissuras na estrutura ainda tão fechada, meritocrática, classista e pouco acessível da universidade pública, fazendo com que ela se abra para grupos de pessoas que estavam até pouco tempo tão distantes dela. Os jovens e adultos autistas e psicóticos participantes do Projeto Circulando frequentam uma universidade que é pública, e portanto deve ser sempre um espaço para todas, todes e todos. O fato de os participantes do projeto frequentarem o espaço da universidade faz com que corpos e comportamentos dissidentes sejam vistos naquele espaço, que pertençam a ele, por isso o espaço escolhido para a Oficina de Teatro Circulando é um espaço tão especial: a sala Nelly Laport, onde o amplo fluxo de pessoas faz tornar mais usual essas presenças divergentes, tanto nas salas, quanto nos jardins e nos corredores. É uma forma de fazer política na ação.

Durante a pandemia, a relação no ambiente *online* nem sempre contempla o encontro com todas as participantes do projeto, mas estamos inventando trabalhos com o que é viável. Não é fácil, está longe de ser o ideal, mas vemos que o trabalho nos ajudou muito nesse momento de isolamento social. A acolhida e manutenção dos afetos, principalmente, se tornam cruciais nesse momento de instabilidade social, emocional e financeira que estamos vivendo.

Nos encontros remotos com as mães durante o ano de 2021, resgatamos e contamos histórias de nossas ancestrais, trouxemos músicas que marcaram a nossa trajetória, fizemos trabalhos de canto e aquecimento vocal e também tiramos cartas de um jogo de autoempoderamento feminino. Nós compartilhamos nossas histórias de dores e amores, presentes no decorrer dos dias. Criamos uma rede de afetos que nos ampara e impulsiona, que nos acolhe e cuida. Um trabalho que se faz juntas.

Ao final de cada encontro, eu e a colega da psicologia conversamos um pouco e levantamos possibilidades para a continuação do trabalho. Cada dia é um pouco diferente do outro. Ainda que haja um planejamento para os encontros, cada dia sempre acontece mais em resposta às demandas das participantes do que de acordo com o planejamento da coordenação. Por isso se faz junto. O planejamento é um ponto de partida possível, mas são elas que nos indicam a direção e o caminho.

Bibliografia

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Sejam todos feministas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Para Educar Crianças Feministas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOLLOWAY, John. Fissurar o Capitalismo. São Paulo: Publisher, 2013.

TABORDA, Felipe. A Imagem do Som de Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000.

3 PERFORMANCES, CORPOS E IMAGENS

3.1 Léa Schmitt

LEAL, Léa Maria Schmitt. *Identidades a flor de piel: A performance da palenquera em Cartagena das Índias*. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Zeca Ligiéro lea.schmittleal@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-8804-0669>

Palenque es una región que se conoce por la lluvia y por la selva húmeda, voluptuosa y virgen que se siente a flor de piel y estremece el alma avivando el deseo de explorarla, mientras el cuerpo extasiado se contiene hasta sudar (*Fucsia*, enero-febrero de 2002).

RESUMO

O presente trabalho que se encontra em andamento, pretende desenvolver alguns aspectos sobre as representações imagéticas das distintas influências culturais e sociais que perpassam historicamente até nos dias de hoje a forma de vestir das mulheres afro-colombianas (palenqueras)²² incorporadas no discurso turístico na Colômbia. Efetuando uma análise a partir de uma leitura crítica junto as imagens e aos textos turísticos vinculados conjuntamente na indústria turística, tenho a intenção de compreender a maneira de como é construída discursivamente a mulher palenquera conhecida como a vendedora de frutas tropicais e doces pelas ruas de Cartagena das Índias, muitas das vezes, permitindo por alguns trocados poderem ser fotografadas.

Palavras-chave: Performance; cultura; afro-colombianas.

ABSTRACT

This present work in progress, intends to develop some aspects about the imagetic representations of the different cultural and social influences that historically permeate until today the way of dressing Afro-Colombian women (palenqueras) incorporated into the tourist discourse in Colombia. Performing an

²² Palenquera é o nome na qual se designa a mulher originaria de San Basilio do Palenque, pequena cidade localizada a mais ou menos 70 quilômetros de Cartagena das Índias. Sua fundação é atribuída a Benkos Biohó e um grupo de africanos escravizados quilombolas.

analysis from a critical reading together with the images and tourist texts linked together in the tourist industry, I intend to understand the way in which the palenquera woman is discursively constructed, known as the seller of tropical fruits and sweets in the streets of Cartagena de Indias, often allowing them to be photographed for a few exchanged.

Keywords: performance; culture; afro-colombians.

INTRODUÇÃO

Na costa do Caribe colombiano, a uma hora da cidade de Cartagena das Índias, entre montanhas e pântanos, há um lugar onde apesar da passagem dos tempos, seus habitantes vivem como fizeram há vários séculos, guiados pelos seus costumes, tradições e ritos africanos. Seus moradores preferem chamá-lo de Comunidade San Basilio de Palenque e não Palenque de San Basilio, argumentando que a cidade não é do santo, mas o santo é do povo.

Determinadas mulheres pertencentes a essa comunidade quilombola, constituíram-se em um dos ícones representativos destas (2) duas conhecidas cidades do Caribe.

Sua origem remonta da época da colônia espanhola, quando os escravizados liderados por Benkos Biohó²³, conseguiram escapar e se organizaram em um palenque (quilombo), destarte, San Basílio de Palenque é o primeiro território livre da América (1713), e tendo conservado e amalgamado os costumes, os ritos e as formas de expressão das comunidades africanas na qual faziam parte originalmente.

Em particular, este lugar é basicamente conhecido pelo seu símbolo nacional: as palenqueras. São mulheres de pele escura que se vestem com uma roupa muito especial composta por vestidos multicoloridos com tecido de cetim e/ou algodão. Elas são caracterizadas por sua maneira de andar, movendo seus

²³ Benkos Biohó, também conhecido como Domingo Biohó, nasceu na região de Biohó, Guina Bissau, África Ocidental, onde foi sequestrado pelo traficante português Pedro Gómez Reynal, vendido ao comerciante Juan de Palacios e revendido por este como escravo ao espanhol Alonso Campo em 1596 na cidade de Cartagena das Índias.

quadris e balançando em suas cabeças as bacias que carregam diariamente de sua cidade natal até Cartagena das Índias .

Além disso, os trajes típicos de San Basílio de Palenque são geralmente acompanhados por música tradicional, que resulta de uma mistura de música latina e africana, juntamente com instrumentos característicos de sua própria fabricação, como os tambores. Entre os instrumentos inconfundíveis deste palenque, destacam-se: o *bongo*, a *timba*, o *bombo*, o *pechiche*, o *alegre*, o *chamador*, as maracas e a *marimbula*. Falar sobre a clássica indumentária nesta área sem mencionar as festividades, as danças, as músicas e os instrumentos levaria a uma definição incompleta.

A profusa imagem em circulação das mulheres palenqueras em fotografias e textos turísticos de acordo com Dominguez (2014; 2019;), seria considerada uma das imagens mais propagadas virtualmente em todo o mundo²⁴, tornando-se uma atração exaltada e celebrada pelas ruas de Cartagena das Índias. Porém, se analisarmos historicamente o “caminho” que essas mulheres tiveram que perpassar para chegar ao reconhecimento de serem e se tornarem uma “atração turística”, reconhecida pelos governo e governantes, veremos que essa ressignificação imagética ocorreu a muito poucas décadas do século XX, destarte tenho a intenção de demonstrar que somente após os anos 1990 é que posso conjecturar que essas mulheres e seu pertencimento cultural, social, econômico e histórico puderam ser respeitados dentro da sociedade colombiana.

Deavila (2014) demonstra, por exemplo, que as palenqueras apareciam na imprensa associadas ao turismo desde os anos 80 do século XX. Porém, com a massificação do turismo ao longo da década de 1980/ 90, estas mulheres e todas aquelas trabalhadoras informais que se apresentavam e trabalhavam nas praias assumem uma relevância, pois começaram a ser visíveis como a face informal que persegue e pode “afetar” o turismo, tornando-se objeto de intervenção e controle por parte do governo local. Posso dizer que será significativo, a propagação da sua imagem a partir dos anos 1990, pois a administração local, determinou uma

²⁴ Uma breve busca na rede mundial de computadores, no caso o Google, ao inserir a palavra “palenqueras”, surgiram mais de 226 mil resultados.

uniformização referente as cores²⁵ que essas mulheres poderiam utilizar pelas *calles*, para *hacerlas más agradable a la vista del turismo*.

Esta pesquisa se constituirá em acompanhar e compreender o movimento das mulheres negras palenqueras, em circulação pelas ruas com as suas comidas, seus típicos trajes e, principalmente, no que tange a perpetuação de uma tradição que existe até hoje nas sociedades das Américas, além de buscar reforçar e assimilar a importância dessas mulheres para os fluxos, os deslocamentos, as interações e os significados desta atividade em termos das relações de gênero, trabalho e classe social. Assumindo que o gênero esta inexoravelmente conectado à oportunidade ocupacional (Branch, 2007), pretendo articular como o gênero, a cor e a classe reforçam determinadas categorias estruturais em espaços econômicos e sociais e como são vivenciadas através dos corpos das mulheres negras.

Pensar as mulheres de descendência africana e seus típicos trajes reelaborados significa pensá-las como patrimônio cultural cuja característica é a de transformar-se em uma performance social (GOFFMAN, 2002). Para este autor, a performance é, portanto, um evento de transmissão de informações e códigos culturais, e a relação estabelecida entre performer e espectador é uma qualidade essencial destes eventos sociais.

IDENTIDADES TURÍSTICAS AFRO-COLOMBIANAS

Cartagena das Índias e Palenque de San Basilio são duas cidades turísticas que se encontram no departamento de Bolívar, no Caribe colombiano, situadas a uma distância de 70 (setenta) quilômetros de distância, ambas as localidades representam atualmente, devido à sua trajetória histórica, como destinos para os visitantes e turistas que se encontram interessados em conhecer e apreciar às suas particularidades culturais e socioculturais, uma atração atrativa para as aqueles que tem a possibilidade de flunar por ambas as cidades. Em ambos os casos, o patrimônio cultural é o principal argumento a seu favor, pois Cartagena foi

²⁵ As palenqueras foram obrigadas a utilizar nas suas vestes as cores da bandeira da Colômbia, (amarelo, vermelho e azul).

declarada Patrimônio Mundial pela Unesco em 1984 e San Basilio do Palenque foi considerada uma obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005 pelo mesmo órgão.

Com a patrimonialização de ambas cidades, o sistema de fortificações, fez de Cartagena a principal localidade da Espanhã na América, e o substrato africano de escravos que se rebelaram contra as autoridades coloniais na então Província de Cartagena adquiriram, no que diz respeito à ativação da dimensão econômica do patrimônio, um novo valor, passando a definir e identificar a oferta de destinos, como evidenciado nos textos turísticos que o promovem e comercializam. Da tarefa de construção de uma imagem que possa ser reconhecida pelo turismo, as representações de Cartagena baseiam-se principalmente em referências do patrimônio tangível - fortalezas e muros, por exemplo - e as de Palenque de San Basilio em referências do patrimônio imaterial - um repertório de características e práticas culturais como a língua crioula dos Palenqueros, os rituais funerários, a música, a medicina tradicional e as formas de organização social que se manifestam e/ou evocam, a partir de "geografias simbólicas" (De San Eugenio, 2012), a ligação com África. A mobilização de acontecimentos históricos, expressões culturais e identidades territoriais, étnicas e raciais participa assim na configuração dos significados que melhor "vendem" estes dois lugares.

CONCLUSÕES

Tenho a intensão na minha pesquisa de doutorado que se encontra em andamento, examinar os efeitos ideológicos que vinculam a produção e a circulação de uma atrativa imagem idealizada nos mais distintos meios de propaganda turística, pois a imagem dessa mulher carregando em suas cabeças cestas com distintos produtos para a comercialização, exercem uma leitura errônea e estereotipada referente a realidade social, cultural e econômica vinculada nas distintas propagandas. Uma imagem idealizada e fictícia concernente a dificuldade que essa mulher encontra na vida real para a manutenção da sua herança africana.

Bibliografía

BRANCH, Enobong Hannah. The Creation of Restricted Opportunity due to the Intersection of Race & Sex: Black women in the Bottom Class. In: *Race, Gender & Class*. Vol. 14, n° 3-4, 2007. pp. 247-264

DEAVILA, Orlando Pertuz. Las Otras Caras del Paraíso: Veinte Años en la Historiografía del Turismo en el Caribe. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Universidad del Norte: Barranquilla, Colombia. núm. 23, mayoagosto, 2014, pp. 76-95

DOMINGUEZ, Freddy Àvila. Las Representaciones de Cartagena de Indias y Palenque de San Basilio (Colombia) en el Discurso Turístico, 2005-2018. Salamanca, Universidad D`Salamanca, 2019. (Tese).

_____. Lo “Afro” en el discurso turístico de Cartagena: subexposición y sobreexposición. In: *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*; (org.) MONTFORT, Ricardo Perez; RINAUDO, Christian. Marseille: IRD Éditions, 2014. pp. 189-213.

GOFFMAN, Erving. *A Representação de Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VELA, Jordi de San Eugenio. Aproximacion Teoricas y Conceptuales para una Definición del Estado del Arte de la Comunicación de los Destinos Turísticos. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 2012.

3.2 Ivan Faria

FARIA, Ivan dos Santos. SER[E]IA: O elemento autoficcional na cena teatral contemporânea. PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; Tania Alice; CAPES; ivansantofaria@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0200-1272>

RESUMO

Pesquisa em processo no âmbito do mestrado, o trabalho propõe a relação entre o mito da sereia e o elemento autoficcional. Assim, visa destacar o aspecto híbrido da cena teatral que se elabora a partir deste elemento e que se caracteriza pela justaposição de relatos reais e ficcionados. O objetivo do trabalho é levantar aspectos e potências do campo autoficcional na teatralidade contemporânea e elaborar procedimentos para acioná-lo. Através de metodologia performativa, ao mesmo tempo que analiso o campo da autoficção, elaboro trabalhos artísticos sobre o tema. Para o diálogo teórico, são convocadas autoras e autores tais como Janaina Leite, Giorgio Agamben e Sergio Blanco. Dentre as noções apresentadas, destaco a ideia de [co] habitar como elemento marcante do campo autoficcional.

Palavras-chave: Autoficção; teatro autoficcional; teatralidade contemporânea; performance; sereia.

ABSTRACT

Research in process in the scope of the master's degree, the work proposes the relationship between the myth of the mermaid and the autoficcional element. Thus, it aims to highlight the hybrid aspect of the theatrical scene that is elaborated from this element and that is characterized by the junction of real and fictional stories. The objective of the work is to raise aspects and powers of the autoficcional field in contemporary theatricality and elaborate procedures to activate it. Through performative methodology, while analyzing the field of autofiction, I elaborate artistic works on the subject. For the theoretical dialogue, authors such as Janaina Leite, Giorgio Agamben and Sergio Blanco are invited. Among the notions presented, I highlight the idea of [co]inhabit as a striking element of the autoficcional field.

Keywords: Autofiction; autoficcional theatre; contemporary theatricality; performance art; mermaid.

INSTAURANDO O CAMPO DE TRABALHO: TRAJETÓRIA DO TERMO "AUTOFICÇÃO"

O termo *autoficção* foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977 para questionar o termo *autobiografia* proposto pelo, também, escritor francês Philippe Lejeune em seu livro de 1975 “O Pacto Autobiográfico”. Onde Lejeune propõe um pacto de verdade com o leitor, Doubrovsky propõe aventura e dissonância:

Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes do mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, fora do bom senso e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita anterior ou posterior à literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autoficção. (DOUBROVSKY, capa, 1977 apud CAMPOS, 2018, p.15).

Vemos que a autoficção é, desde o início, uma espécie de resposta, ou um jogo com a autobiografia. Podemos ainda pensar junto com Janaina Leite (2014) e dizer que se trata de uma espécie de profanação: “Um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p. 1) ²⁶. No caso da literatura, o sagrado seria uma forma de narrativa restrita à um grupo específico e que Doubrovsky quer restituí-la ao uso de todos. O autor localiza seu interesse em narrativas fora do grupo dos “importantes do mundo” e “fora do bom senso e fora da sintaxe do romance” na citação acima. Essa atitude faz com que ele passe a considerar cartas, bilhetes, dedicatórias, recortes de jornal, certidões e uma série de elementos íntimos e cotidianos que passam a servir de matéria para a autoficção.

Originalmente pensado por Doubrovsky para nomear questões do campo da literatura, a noção de autoficção tem atravessado a esfera das artes da cena contemporânea e originado trabalhos que tencionam as noções do real e da representação. O dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco define a autoficção como sendo “o cruzamento entre relatos reais e relatos ficcionais”, e segue: “A autoficção é o lado sombrio da autobiografia e onde existe um pacto de verdade, como no caso da autobiografia, na autoficção existe um pacto de mentira” (BLANCO, 2018, p. 11, tradução nossa). Este pacto é um dos aspectos diretivos da autoficção e

²⁶ A noção de “profanação” presente na obra do filósofo Giorgio Agamben é apropriada pela artista e teórica Janaina Leite para pensar o uso do arquivo na cena teatral em seu livro “Autoescrituras performativas: do diário à cena” (2014).

diz respeito ao modo como a dramaturgia está montada de modo a nos fazer duvidar se os elementos da cena são originários do campo real ou não.

Um exemplo de cena autoficcional e do pacto de mentira é a peça “Tebas Land”, de Sergio Blanco. Na obra, um dramaturgo chamado “S” passa a visitar um jovem presidiário na cadeia para escrever uma peça baseada em sua vida. Inicialmente, o presidiário é convidado a desempenhar seu próprio personagem na peça. Mas depois, por questões legais, ele é substituído por um ator. Ao longo da peça, através de várias pistas e documentos, a cena faz a plateia hesitar entre crença e descrença do ator como ator, do ator como presidiário, e ainda da existência das entrevistas com o encarcerado. Não se trata de concluir, ao fim, se determinado elemento é verídico ou falso. Trata-se do modo como a construção nos faz duvidar entre a sensação de real e da invenção e de constatar, em última instância, que eles podem [co] habitar. Não mais o “ser *ou* não ser”, mas o “ser *e* não ser” (BLANCO, 2018, p.11).

[CO] HABITAR

O entendimento da simultaneidade pelo *e* conjuntivo faz com que a cena autoficcional se torne um terreno do múltiplo e, por isso, com bordas difusas, especialmente em relação a outras manifestações do Teatro do Real²⁷ com as quais a cena autoficcional partilha características. Dentre as referidas características destaco: o uso de arquivos em cena remete ao teatro documentário, procedimentos dramaturgicos de narrativa em primeira pessoa e depoimentos indicam semelhança com o biodrama e com o teatro autobiográfico, experiência temporal em que a ação em cena dura o tempo da ação é de ordem performativa.

Do mesmo modo como Doubrovsky usa de certa ironia com a autobiografia nomeada por Lejeune, a cena autoficcional também parece se aproximar dos gêneros avizinados para se apropriar de seus procedimentos e jogar com eles.

²⁷ O termo Teatro do Real “trata de dar conta das propostas desse teatro que busca o real como elemento, e pode ir do biodrama ao teatro autobiográfico, passando pelo teatro documentário, teatro reportagem, até pelo docudrama. [...] A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros” (BULHÕES; CARREIRA, 2013, p. 33-34). Ainda segundo Bulhões e Carreira (2013, p. 37), o livro fundador dos estudos do Teatro do Real é “Les théâtres du réel”, de Maryvonne Saison (1998).

Isso confere um aspecto híbrido e fugidio à cena em questão. Como a erva daninha que “existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. *Ela cresce entre* e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento, ela é uma lição de moral” (Miller apud DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 28)²⁸. Quando você pensa que localizou um procedimento singular ele se parecia com outro gênero teatral e a definição escapa, como um peixe que escorre das mãos.

Uma imagem recorrente para abordar a autobiografia e a autoficção é aquela presente no mito grego de Narciso em que ele, ao olhar seu reflexo na água, acredita ver outra pessoa e, assim, produz um outro de si. Influenciado por esse mito fui direcionando meu imaginário para paisagens aquosas e comecei a olhar a cena autoficcional como um campo movente, que se estabelece por seus fluxos (de águas) e pelo trânsito de seres que nele habitam. Dentre esses seres tenho visualizado as sereias, criaturas híbridas pois habitam dois mundos (a água e o ar) e por terem múltiplas naturezas (humano e animal). As sereias tem sido meu modo de navegar nesse campo.

Tenho pensado na autoficção como a sereiazinha de Andersen: uma irmã mais nova, curiosa, que se apaixona pelo diferente. A sereia se encanta pelo humano enquanto a autoficção – irmanada ao Teatro do Real – flerta deliberadamente com o drama e a confecção de texto em sua visada metalinguística. Nesse sentido, nossa sereia é uma leitora curiosa de Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Samuel Beckett e Machado de Assis. Ao mesmo tempo, sua coragem e caráter transgressor em romper limites e lançar-se no desconhecido foram provavelmente herdadas de sereias dadas ao performativo, como Angélica Liddell, Lola Arias, Janaina Leite, Spalding Gray, José Leonilson e Sophie Calle.

Não tenho interesse em delimitar a autoficção, não quero ser um caçador de sereias. Quero nadar com elas, ouvir seus cantos e, se possível, cantar junto. Assim, o que me proponho a fazer aqui não é um tratado da autoficção como gênero, mas uma cartografia das vivências e dos entendimentos que foram me

²⁸ Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari usam a imagem da erva daninha através do escritor Henry Miller para explicar o modelo de pensamento rizomático por eles proposto. Para mais sobre rizoma e modelo rizomático, ver *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

atravessando a partir das obras e referências que encontrei nessa pesquisa-caminhada. Trata-se de uma questão de geografia, ou como nomeia o filósofo Michel Foucault, uma questão de “heterotopologia”, uma ciência que estuda as heterotopias: os “lugares que se opõe a todos os outros, destinados, de certo modo, a apaga-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contraespaços” (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Como exemplo das heterotopias, o autor cita a cama dos pais em que as crianças descobrem o mar, a floresta, o espaço sideral. É uma subversão. Outros exemplos que ele dá são os jardins que surgem de dentro do espaço projetado e otimizado da cidade planejada, os cemitérios, as prisões, as casas de tolerância, as colônias de férias e, por fim, localiza um aspecto essencial desses lugares: “elas [as heterotopias] são a contestação de todos os outros espaços” (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Proponho olhar para a autoficção como uma cena heteotópica, ou ainda uma cena que dispara heterotopias, uma vez que ela é uma contestação ao espaço da cena - ao pensar a si própria pela metalinguagem que opera. Não é de alternância que se trata entre uma cena do real e uma cena pautada na ficção. É mais sobre furar o espaço, criar no entre, num corte transversal.

É como perceber esses dois espaços (ficção e real) não como polarizados, mas se atravessando, compondo uma mesma paisagem, [co]habitando. Como na Fita de Moebius, figura matemática que inspira a obra “Caminhando” da artista brasileira Lygia Clark, em que um dos lados conduz ao seu próprio avesso. Quando espaços que estavam organizados de modo opostos passam a ser transversais, a narrativa que se estabelece é também transversal: uma transnarrativa.

[IN] CONCLUSÕES

Ao longo deste resumo busquei dar um breve panorama de como tenho navegado pelo campo da autoficção tanto na tarefa de analisar obras quando elaborando eu mesmo proposições artísticas. Creio que o entendimento da Profanação, trazido por Janaína Leite da obra de Agamben, é central para a

questões que tenho elaborado, dentre elas a noção de [co]habitar. A simultaneidade que a autoficção nos permite entre ficção e realidade se apresenta como possibilidade de efetivar pesquisa e arte guiados por nossos desejos e marcas pessoais sem perder de vista os aspectos públicos e políticos de nossas ações.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BLANCO, Sergio. Autoficción: una ingeniería del yo. Madri: Punto de Vista, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. O Corpo Utópico, São Paulo: n1, 2013.

LEITE, Janaina. Autoescrituras Performativas: Do Diário à Cena. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

3.3 Brisa Rodrigues

RODRIGUES, Brisa. O corpo bandeira de Olympe de Gouges. PPGAC UNIRIO; PCI; Doutorado Acadêmico; Ana Bernstein. CNPq; Brisa M. B. Rodrigues; brisa-rodrigues@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7483-4011>

RESUMO

A presente comunicação faz articulações sobre o corpo bandeira de Olympe de Gouges (1748-1793), dramaturga iluminista, uma mulher de teatro. Considerando sua atuação com as peças: *L'eclavage des noirs, ou L'heureux naufrage* e *La France sauvée, ou Le Tyran détrôné*. E também o texto: *Le Bonheur Primitif de L'homme ou Les Rêveries Patriotiques*, em que propõem um teatro da mulher, dos autores e para pessoas de baixa renda econômica. Esta breve reflexão compõe a pesquisa: *Atuação ativista: o corpo bandeira em performance no teatro feminista*

contemporâneo, onde aprofundo estas e outras questões apresentadas sobre o ativismo no teatro, a vida e a morte de Olympe. Respeitando a complexidade dos acontecimentos históricos e entendendo o tempo em que ocorreram os fatos documentados, localizo sua atuação como o passado da libertação feminista no teatro.

Palavra-chave: Corpo bandeira; Olympe de Gouges; teatro feminista.

ABSTRACT

This communication makes articulations about the body flag of Olympe de Gouges (1748-1793), an Enlightenment playwright, a woman of theatre. Considering his performance with the pieces: L'eclavage des noirs, or L'heureux naufrage and La France sauvée, or Le Tyran détrôné. And also the text: Le Bonheur Primitif de L'homme or Les Rêveries Patriotiques, in which they propose a theater for women, authors and for low-income people. This brief reflection is part of the research: Acting activist: the body flag in performance in contemporary feminist theater, where I go deeper into these and other questions presented about activism in theater, the life and death of Olympe. Respecting the complexity of historical events and understanding the time in which the documented facts took place, I locate her performance as the past of feminist liberation in theater.

Keywords: Body flag; Olympe de Gouges; feminist theater.

Lego meu coração às mulheres, não as deixo um presente qualquer. Meu gênio criador aos autores dramáticos, ele não lhes será inútil. (GOUGES, 2020, p. 84)

Escrever sobre o teatro de Olympe de Gouges é resgatar o trabalho desta dramaturga iluminista, uma das pensadoras que inspirou o movimento pelo sufrágio feminino no século XVIII. Entre seus escritos, destaca-se o ativismo dos panfletos, como a autoria do famoso texto: *Declaração do direito da mulher e da cidadã*²⁹

²⁹ Teria inspirado o texto *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1883), autoria de Nísia Floresta.

(1791). Mas, sua atuação política deu-se fundamentalmente nos palcos, ou melhor, com suas peças, na prática dramaturgica. É considerada uma das pioneiras do feminismo no ocidente, como afirma Gláucia Francaro: “nascida em Montauban, na França, em 1748. Muitas vezes, seus textos são tratados como obras inaugurais do Feminismo” (2020, p.10). Portanto, neste artigo vamos investigar a vida e o teatro de Olympe de Gouges, entendendo que suas ideias em ofício a levaram à morte.

Ao traçar a jornada da vida de Olympe, nota-se que no ano em que foi guilhotinada, em 1793, suas narrativas já estavam levando o ativismo político à cena, como em suas peças: *Escravidão dos negros* e *Tirano Destronado* (1792)³⁰. Estas são exemplos de obras consideradas motivadoras para sua condenação. Logo, me interessa colocar em perspectiva que o feminismo, e suas interseccionalidades, enquanto movimento teórico e prático, pode ter origem também no teatro. Sendo o teatro feminista ou a arte feminista, uma das bases do movimento, desde os primeiros passos de sua organização no campo sociocultural. Então, a seguir passo a considerar passagens de algumas obras de Olympe de Gouges, que muitas vezes eram acompanhadas de cartas destinadas a autoridades da época e ao público, compondo prefácio ou posfácio, também observando a inserção da personagem “Olympe” e as inscrições de temas de sua vida pessoal presentes nas tramas.

Começamos esta análise com a peça: *Escravidão dos negros*, em que Gouges afirma ter sido a primeira dramaturgia escrita por ela, provavelmente antes de 1783: “Atingida há muito tempo pela situação horrorosa a qual os negros estavam submetidos, tratei da sua história na primeira obra dramática que saiu da minha imaginação” (2020, p. 56). Em 1785, esta peça foi selecionada para ser montada na *Comédie-Française*, comentarei sobre isso mais adiante. No entanto, devido a repercussão negativa entre os colonizadores foi reescrita e montada em 1789, no início da revolução francesa. Foi publicada em 1792, ganhando um novo prefácio, que visava apaziguar os ânimos gerados pelo conteúdo contido na dramaturgia, em que um homem escravizado mata um homem branco e é perdoado.

³⁰ Clarissa Palmer disponibiliza a tradução para o inglês destas peças e dos textos que aparecerão no decorrer deste trabalho, entre outros, em um site, um projeto em andamento desde 2013 até o presente. Disponível em: <<https://www.olympedegouges.eu/index.php>> Acesso em: 26/09/21.

Nesta peça Olympe adentra em pautas iluministas como os direitos naturais e humanos, apresentando a escravidão através do ponto de vista dos escravizados (na ficção) e de aliados à causa abolicionista. Olympe, que era membra da *Société des amis des Noirs* (Sociedade amiga dos escravos), escreve:

Aqui, finalmente, está o Drama que a avareza e a ambição baniram e que os homens justos aprovam. [...] Enquanto isso, sou culpada, sou acusada, apesar da ignorância em torno de l'Esclavage des Noirs, recebida em 1783 pela Comédie Française. [...] Esta produção é incendiária? Não. Tem um caráter sedicioso? Não. Por que os colonos me reprovam e por que falam de mim com tão pouco cuidado? Mas eles estão infelizes, tenho pena deles e respeitarei seu deplorável destino; não me permitirei nem mesmo lembrá-los de sua desumanidade (GOUGES, 1792)³¹

No primeiro ato desta peça que também pode ser chamada de O afortunado naufrágio são apresentados os personagens principais Zamor e Mirza, dois indianos escravizados, apaixonados e fugitivos que se abrigam em uma ilha inóspita, até que salvam a vida de um casal de naufragos franceses. Se no casal protagonista, o homem é descrito como culto e revolucionário e a mulher como uma jovem bonita e questionadora que aprende com seu amado sobre a vida, nos outros pares as mulheres são as mais corajosas, com senso de humanidade e justiça aflorados.

Sobre a personagem Mirza, a dramaturga coloca em questão a forma como foi apresentada em cena pela *Comédie-Française* e afirma: “Tentaram amansá-la [...]. Mirza conservou sua linguagem natural, e nada poderia ser mais brando. Parece-me que ela era um acréscimo ao interesse desse drama” (GOUGES, 2020, p.56). E considera a condição da mulher negra, entendendo a importância em refleti-la: “Meus conhecimentos mal começaram a se desenvolver e foi em uma idade em que as crianças nem pensam que o aspecto de uma mulher negra – que eu vira pela primeira vez – me poria a refletir e a fazer questões sobre sua cor” (idem, p. 55).

Neste mesmo texto citado, datado de 1788, antes da peça ser finalmente montada, Olympe sugere um desentendimento com os membros da *Comédie-Française*, sobretudo com os atores, solicitando para que adotassem as cores dos personagens e vestimentas como ela escrevera: “Nunca uma ocasião foi tão

31 Black Slavery, or the Fortunate Shipwreck na tradução de Clarissa Palmer (título original: L'esclavage des noirs, ou L'heureux naufrage). Disponível em: <https://www.olympedegouges.eu/esclavage_des_noirs.php> Acesso em: 16/09/21.

favorável [...]. Meu objetivo será preenchido, minha ambição, satisfeita, e pela cor a comédia se elevará no lugar de diminuir” (idem, p. 59).

Na biografia assinada pelos quadrinistas Catel Muller e José-Louis Bocquet, podemos ter acesso a outras informações do ocorrido, que gerou um processo jurídico posteriormente, apresentando uma versão sobre a relação de Olympe com a *Comédie-Française*. Na cronologia dos acontecimentos da vida da dramaturga, eles afirmam que Gouges teria se desentendido com algumas atrizes (2014, p. 414), um comentário do qual desconfio.

Neste romance dramaturgico, a autora se espelha na personagem náufraga Sophie, casada com Valère e filha ilegítima do governador M. de Saint-Frémont. Pois, Marie Gouze, filha da lavadeira Anne-Olympe, que era casada com o açougueiro Pierre Gouze, seria filha bastarda do também dramaturgo e escritor, o marquês de Pompignan, Jean-Jacques Lefranc: “A paternidade deste último não é atestada por nenhum documento oficial. [...] A assinatura de Pierre Gouze não consta na certidão de batismo de Marie, embora ele lhe dê o sobrenome” (BOQUECT; CATEL, 2014, p. 412). Assim surge o nome artístico de Olympe de Gouges, adotado em 1766 (idem, p. 412), uma homenagem a sua mãe e modificando seu sobrenome Gouze para de Gouges.

Talvez seja injusto com as inúmeras mulheres que vieram antes dela e que tiveram seus nomes apagados na história, também aquelas que atuaram em outros espaços menos celebrados como a França do século XVIII. Mas, se destaco aqui o pioneirismo de Olympe de Gouges para o feminismo, e sobretudo para o teatro feminista, é amparada em fatos. Assim como fez em 1789, propondo a criação de um teatro nacional feminino (BOQUECT; CATEL, 2014, p. 415), no texto *A felicidade primitiva da humanidade, ou Devaneios patrióticos*: “Um segundo teatro francês na capital há muito é solicitado. [...] Eu gostaria que esse projeto fosse intitulado *O Teatro Nacional, ou das mulheres* (GOUGES, 1789).

Além de apresentar sua proposta, a autora tece críticas a supervalorização dos atores em detrimento dos autores. Reivindicando e questionando: “Este novo teatro deve ser concedido, de direito, aos autores. [...] Por que os atores se tornaram proprietários de propriedades que não lhes pertencem?” (GOUGES,

1789)³². Contudo, seu projeto para instituir um segundo teatro nacional visava primordialmente abrir espaços para as mulheres, tanto as autoras quanto as atrizes, e também para pessoas de baixa renda.

A afirmação de que a luta de Olympe de Gouges, para conferir direitos e liberdade às mulheres, foi menos decisiva em sua condenação à morte do que o conteúdo antiescravagista e revolucionário de suas peças, é questionável. É verdade que houve resistência à aceitação da peça *A escravidão dos negros*, uma perseguição que durou muitos anos, e desde lá a dramaturga já estava ameaçada pela Bastilha.

Posteriormente, Olympe foi condenada pelo Tribunal Revolucionário, dentre outras, em causa da dramaturgia que começaremos a analisar brevemente a seguir, uma obra inacabada: *Salvação da França ou Tirano Destronado*, de 1792. Mesmo que não tenha sido publicada, ela mesma teria enviado algumas cópias da peça para o Comitê de Segurança Pública, que dois dias depois a prendeu (CENSER; HUN, 2021), em julho de 1793. Então, podemos entender que a crítica da dramaturga ia muito além do desejo popular para constituição de uma república, pois, sempre foi defensora dos direitos humanos e contra a barbárie. Por isso também foi acusada, como se estivesse defendendo a monarquia. Inclusive, esse texto, está presente nos documentos oficiais de seu julgamento, que afirma:

Em um manuscrito apreendido em sua casa, ao qual atribuiu um título patriótico apenas para que seus venenos circulassem mais livremente. [...] no manuscrito intitulado *La France sauvée, ou le Tyran détrôné* bem como no pôster intitulado *Olympe de Gouges au Tribunal Révolutionnaire* (idem).

O enredo da peça *Tirano Destronado* gira em torno da conjuração contra o rei Louis XVI e sua família, por forças populares revolucionárias que buscavam derrubar a monarquia. Foi inspirada nos acontecimentos daquele tempo, no ano de 1792, em que os Jacobinos chegaram ao poder. Porém, na peça, a autora dá maior importância narrativa a personagem da rainha Marie-Antoinette, quase toda a ação dramática gira em torno dela. Assim como fez com a resposta ao documento, proveniente da Revolução Francesa (1789-1799): *Declaração do Direito do Homem e do Cidadão*. O panfleto de sua autoria, também inspirado no iluminismo, foi escrito

³² *La France sauvée, ou Le Tyran détrôné*. Na tradução para o português, quinto capítulo: Esperança.

em formato de carta e destinado a rainha: “Pouco afeita à linguagem que se deve aos reis, não empregarei a adulação das cortesãs para fazer-vos homenagens com esta singular produção. Meu objetivo, Madame, é falar-vos francamente. Não esperarei, para expressar-me, pela época da liberdade” (2020, p. 31).

Esta dramaturgia, que pode ser chamada de *Salvação da França*, vai nessa mesma linha narrativa, em que a autora se insere na história buscando se comunicar com Marie-Antoinette. Escrevendo-lhe uma carta que conta sobre o plano dos Jacobinos contra Louis XVI. E depois vai encontrá-la, fazendo críticas aos bajuladores da corte. Antes da aparição de Olympe na peça, cria-se um suspense: quem seria a mulher audaciosa que ousa dizer aquilo que outros não têm coragem? Toda uma articulação é feita para que a rainha possa ouvi-la em segredo, escondida dentro de um armário em seus aposentos. Na trama esta conversa é mediada pela Princesa de Lamballe, Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan, historicamente reconhecida como amiga e confidente da rainha. Naquele mesmo ano em que a peça foi escrita, a princesa foi presa e executada de forma cruel, decepada e exposta em praça pública. Na cena, ela recebe e interpele Olympe de Gouges, que chega quebrando os protocolos e além disso, questionando a necessidade deles.

A suposta defesa de Olympe à família real francesa, ou como quiseram entender à época, à monarquia, dá-se sobretudo em virtude da coragem de se posicionar contra as tiranias de quaisquer espécies, a barbaridade e a violências. Esta defesa, por uma resolução natural, humana e democrática, atravessa sua obra. Inclusive, nos documentos de seu julgamento, consta, junto com a peça *Tirano Destronado*, citações ao projeto: *As três urnas*, que sugeria uma votação popular para decidir o tipo de regime que a França deveria adotar após a Revolução, governo republicano, federal ou monárquico.

As provocações de Gouges a levaram ao martírio, estas foram impressas tanto na sua obra teatral quanto em seu ativismo político e não podemos separar um do outro. O teatro de Olympe de Gouges, como podemos verificar neste trabalho, é um teatro ativista. Seu corpo foi bandeira dentro e fora de cena, na sua vida pública e íntima, sobretudo a partir de seu posicionamento que está marcado em toda sua obra. Seu engajamento foi tamanho que implicou a sua vida, doando seu

corpo em prol do futuro do teatro, das mulheres e na defesa da democracia e dos povos escravizados.

Bibliografia

BOQUET, José-Louis; CATEL, Mulle. *Olympe de Gouges*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014. 488 f.

CENSER, Jack R; HUN, Lynn. *The Trial of Olympe de Gouges. Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*. Project (City University of New York), 2021. Disponível em: <<https://revolution.chnm.org/d/488>> Acesso em: 22/09/21.

GOUGES, Olympe de. *Avante, mulheres! Declaração do Direito da Mulher e da Cidadã e Outros Textos*. Tradução e notas de Leandro Cardoso Marques da Silva. Prefácio de Gláucia Franccaro. São Paulo: Edipro, 2020. 95 f.

_____; *Black Slavery, or the Fortunate Shipwreck*. Tradução de Clarissa Palmer (título original: L'eclavage des noirs, ou L'heureux naufrage). 2021. Disponível em: <https://www.olympedegouges.eu/esclavage_des_noirs.php>. Acesso em: 16/09/21.

_____; *The Primitive Happiness of Mankind, or Patriotic Reveries*. Tradução de Clarissa Palmer (título original: Le Bonheur Primitif de L'homme ou Les Rêveries Patriotiques). 2021. Disponível em: <https://www.olympedegouges.eu/bonheur_primitif.php>. Acesso em: 20/09/21.

_____; *La France Sauvée, ou Le Tyran Détrôné*. Tradução de Clarissa Palmer. 2021. Disponível em: <https://www.olympedegouges.eu/la_france_sauvee.php>. Acesso em: 22/09/21.

_____; *The Three Urns, or the Welfare of the Motherland*. Tradução de Clarissa Palmer (título original: *Les Trois Urnes ou Le Salut de la Patrie*). 2021. Disponível em: <https://www.olympedegouges.eu/three_urns.php> Acesso em: 25/09/21.

3.4 Luciana Albertin

MALTA, Luciana Albertin. A Linguagem Cênica Preponderante do Coletivo Teatro de Roda. PPGAC UNIRIO; PCI; Mestrado Acadêmico; Juliana Manhães. luatriz@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8907-648X>

RESUMO

A presente pesquisa visa compreender a linguagem cênica preponderante do coletivo Teatro de Roda, desenvolvida por Mariozinho Telles e cinco gerações de atores desde 1983. Mapeia também o histórico de trinta e oito anos desse coletivo que resiste, hoje, mesmo após a partida do seu idealizador Mariozinho Telles, em 2017, atuando, principalmente, no cenário teatral carioca. O Teatro de Roda, em seu longo percurso, tem utilizado também do canto, dança e se aproximado das performances culturais brasileiras. Em suas apresentações, tanto prioriza as linguagens artísticas como a comunicação social; por meio do jogo e das conhecidas brincadeiras de roda, busca uma integração com sua plateia, em espaços públicos, onde tem se apresentado ao longo de toda sua existência. Sua linguagem envolve a criação de uma dramaturgia própria, formação de atores para este tipo de espetáculo, encenação para a rua e conhecimento das linguagens de cena populares brasileiras. A pesquisa tem sido desenvolvida, especialmente, a partir da história oral, contada por diversos integrantes, em entrevistas que, nesse momento pandêmico, têm sido realizadas de forma online; e do acesso aos acervos digitais do Teatro de Roda/Mariozinho Telles, do Circo Voador, CTO, entre outros. Por toda a amplitude do trabalho do Teatro de Roda como arte pública, em busca da linguagem a que se propõe, considerando a ausência de publicações acadêmicas sobre esse fazer teatral, faz-se necessário à valorização da cultura brasileira, esse começo do retrato dos trinta e oito anos do Teatro de Roda, como linguagem cênica e manifestação cultural, como também futuras pesquisas e aprofundamentos.

Palavras-chave: Teatro de Roda; Mariozinho Telles; teatro de rua; cantigas de roda; performances culturais brasileiras.

ABSTRACT

This research aims to understand the preponderant scenic language of the Teatro de Roda collective, developed by Mariozinho Telles and five generations of actors since 1983. It also maps the thirty-eight-year history of this collective that resists, today, even after the departure of its creator Mariozinho Telles, in 2017, acting mainly in the Rio de Janeiro theater scene. Teatro de Roda, over its long history, has also used singing, dancing and has come close to Brazilian cultural performances. In its presentations, it prioritizes both artistic languages and social communication; through the game and the well-known circle games, it seeks integration with its audience, in public spaces, where it has performed throughout its existence. Its language involves the creation of its own dramaturgy, training actors for this type of show, street staging and knowledge of popular Brazilian stage languages. The research has been developed, especially, from oral history, told by several members, in interviews that, in this pandemic moment, have been carried out online; and access to the digital collections of Teatro de Roda/Mariozinho Telles, Circo Voador, CTO, among others. For all the breadth of Teatro de Roda's work as public art, in search of the language it proposes, considering the absence of academic publications on this theatrical practice, it is necessary to value Brazilian culture, this beginning of the portrait of the thirty and eight years of Teatro de Roda, as a scenic language and cultural manifestation, as well as future research and deepening.

Keywords: Teatro de Roda; Mariozinho Telles; Street Theater; circle songs; Brazilian cultural performances.

Em 2016, por indicação de um amigo ator, candidatei-me para participar do elenco da Paixão de Cristo da Cinelândia, dirigida por Ginaldo de Souza, com a assistência de Mariozinho Telles. Foi quando conheci o criador do Teatro de Roda e sua companheira de vida e arte Maria Rita Rezende. Identificamo-nos de imediato. O nosso contato foi curto, durou o breve período de ensaios e apresentações. Passado alguns meses, por volta da metade de 2016, recebi uma ligação deles me convidando para participar da companhia Teatro de Roda que, no momento, ensaiava na Sociedade Brasileira de Autores e Artistas Teatrais - SBAT, a qual Mariozinho Telles

sempre esteve vinculado e participativo. Quando cheguei no primeiro dia de ensaio, o Mariozinho Telles não estava presente, pois já passava por um tratamento contra o câncer, o que só foi revelado ao elenco, após a sua partida, em 2017, conforme foi o seu desejo. E assim foram os nossos ensaios, não tínhamos a presença física dele, mas ele estava sempre em contato via telefone e mensagens, buscava saber de tudo por meio da sua companheira Maria Rita Rezende, que conduzia os trabalhos com a sua orientação.

Conheci tão pouco esse artista, pessoalmente, mas a sua obra me falava muito, tamanha grandiosidade, fui tocada por uma força que diria inexplicável para abraçar essa história, esse legado e levarmos juntos adiante. Maria Rita Rezende sempre diz que fui a escolhida, a última atriz escolhida por Mariozinho Telles para integrar a companhia. E é com muito amor que eu abraço essa causa, com muita honra que participo dessa história, que acontece, desde 1983, e merece ser contada. Que essas palavras aqui escritas sejam apenas o início de muito que há por vir, afinal, são trinta e oito anos de história, há muito por falar. Foram muitas as rodas, os espaços ocupados, as pessoas envolvidas, as mãos entrelaçadas, como Mariozinho Telles dizia: “o Teatro de Roda é feito de gente de mão dada”.

O coletivo Teatro de Roda pesquisa e desenvolve linguagens cênicas, destacam-se as intituladas: *Clássicos do Teatro* e *Teatro de Roda*. Sendo esta última a preponderante do coletivo, e a que, em 2004, também nomeou a companhia, após passar por outros nomes. É essa linguagem cênica, feita de gente de mão dada, que mais me encantou e tornou-se foco da minha pesquisa.

Mariozinho Telles e os atores da primeira geração começaram a desenvolver essa linguagem teatral, na Arena da Glória, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, realizando uma primeira apresentação teatral, no mesmo local, em 12 de junho de 1983, considerada data comemorativa do Teatro de Roda. O coletivo dessa primeira geração se apresentou no Festival Internacional de Paraty, de 1983 a 1985, e, no Circuito do Teatro de Rua do Rio de Janeiro, em 1984.

(Imagem 1 – A primeira geração de atores do Teatro de Roda, na Arena da Glória, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1983. Fonte: Acervo pessoal Mariozinho Telles – Teatro de Roda).

A segunda geração do coletivo, que se nomeia, nesse momento, como Cia Aérea de Teatro, dá continuidade ao desenvolvimento do trabalho, no Circo Voador, onde estreia, em 1986, o espetáculo teatral A Linda Rosa, de Mariozinho Telles.

A terceira geração de atores é formada no meio universitário, segue como Cia Aérea de Teatro, e dá prosseguimento à pesquisa da linguagem Teatro de Roda, apresentando A Linda Rosa no Cambralha PUC – Rio, no Circuito Universitário Face – Cesgranrio, em 1993, e no 1o Festival Universitário de Nova Friburgo, em 1994.

A quarta geração apresentou-se de 2002 a 2008, intitulou-se, por um tempo, como Grupo Atual, por volta de 2004, assume o nome da linguagem Teatro de Roda. Esta geração de atores elaborou uma pedagogia cênica infantil, própria do Teatro de Roda, e um sistema de capacitação específico para grupos de teatro, desenvolvendo trabalhos com crianças e adultos na Escola de Teatro Martins Penna. Criou um novo espetáculo dentro da linguagem, voltado para o universo infantil, chamado Samba-Lelê, que foi apresentado no Maracanãzinho, Aterro do Flamengo, Parque dos Patins, UFRJ, entre outros.

Por fim, a quinta geração lança O Belo Rei, novo espetáculo dentro da linguagem Teatro de Roda, contemplado pelo Fundo de Apoio ao Teatro – FATE 2010, pela primeira vez esta pesquisa de linguagem recebe um apoio. É esta geração que dá prosseguimento ao trabalho do coletivo, com suas pesquisas de linguagens e espetáculos até os dias atuais, mantendo a memória do seu idealizador Mariozinho Telles viva e presente no trabalho desenvolvido, como fonte de inspiração em projetos inéditos e até mesmo para os novos integrantes que chegam.

Entre os novos projetos, está a necessidade de registrar, estudar e compreender esses trinta e oito anos da linguagem Teatro de Roda, que ainda não foi registrada, academicamente, e não possui publicações. Este intuito parte dessa pesquisadora que vos fala e também integrante da companhia, desde 2016, ciente da importância desse registro não só para o Teatro de Roda, mas para o teatro brasileiro, especialmente, no que se refere a ocupação de espaço urbano, mencionado por Evelyn Lima (2006).

A linguagem Teatro de Roda surge da ideia de desenvolver a parte cênica das cantigas de roda populares brasileiras, e propõe espetáculos interativos entre atores e plateia numa roda. A dramaturgia é composta da alternância entre canções, danças, brincadeiras e cenas. O público participa de forma ativa, brincando e se divertindo, por vezes, argumentando, a partir de gatilhos provocadores que o texto incita e, por outras, em momentos espontâneos, não previstos, dramaturgicamente, no roteiro guia.

Um espetáculo realizado nessa linguagem teatral pode acontecer em qualquer lugar, desde que seja possível formar uma roda, seja na rua, praça, pátio, auditório, sala de aula, entre outros lugares. Mas, foi, no espaço público, fora do edifício teatral tradicional, o lugar onde surgiu e, certamente, mais se desenvolveu essa linguagem, especialmente, nas praças. “Desde a Ágora da Atenas Antiga até os nossos dias, uma das funções da praça pública tem sido a de mesclar pessoas e diversificar atividades” (LIMA, 2006, p. 39). O que vai de encontro com a ideologia do Teatro de Roda, que busca promover a integração, simbolizada pelas mãos entrelaçadas na roda, seu símbolo representativo. Assim como os trabalhos propostos por Augusto Boal e Amir Haddad, o Teatro de Roda visa produzir um teatro para todos os cidadãos, essencialmente, democrático.

O teatro de rua, assim como o de caixa, suscita inúmeras questões, mas a contingência do espaço aberto, composto de crianças, jovens, adultos, idosos, assim como de diferentes camadas sociais, demanda tratamento diferenciado, como a criação de uma obra capaz de dialogar com esse amplo espectro de pessoas. Por isso, o trânsito corrente com alegorias, que não têm significação literal, mas apontam para diversos sentidos e significados. É isso que faz do teatro de rua democrático por definição (TEIXEIRA, p. 119, 2020).

No Teatro de Roda, artistas e público dão-se as mãos, formando várias rodas, uma dentro da outra, no círculo central, nas rodas e nos seus anéis, entre uma roda e outra, evolui a cena. Há a figura do puxador que dá o diapasão das canções de roda e atua quase como um condutor do espetáculo. Inicialmente, essa figura era realizada por Mariozinho Telles, após a sua partida, passou a ser realizada por Maria Rita Rezende, sua companheira de vida e arte, integrante, ainda atuante, mais antiga da companhia.

(Imagem 2 – Espetáculo A Linda Roda, no Anfiteatro do Planetário da Gávea, Rio de Janeiro, 1989, direção de Mariozinho Telles. Fonte: Acervo pessoal Mariozinho Telles – Teatro de Roda).

Logo de início, para a composição da roda, o puxador traz uma fala agregadora, como esta reproduzida pela atriz Karina Diniz e adaptada para o contexto virtual na comemoração dos trinta e oito anos do Teatro de Roda³³:

Dando as mãos eu convido todos, todas, todes para entrarem com a gente nessa roda [...] num gesto de chamamento que o Mariozinho sempre fazia. Vem mãe! Vem, pai! Vem todo mundo! Vamos formar uma roda bem grande, a roda dos trinta e oito anos do Teatro de Roda! Vamos formar uma roda linda nesse chão virtual e dar as mãos. [...] Vem pai, vem mãe, vem vô, vem vô, vem você, vem você também, vem todo mundo pra essa roda enorme, essa roda agregadora, essa roda que é círculo. Rodas que percorreram gerações, gerações que abriram caminhos pra uma longa estrada de palco e também de muito asfalto. Histórias tecidas e cruzadas que perpassam os tempos, percorridas por diferentes terras, em diferentes ambientes e condições, por múltiplos e diferentes corpos. Todos encontrados, abraçados no concreto agregador chão da roda, da roda que é círculo, da roda que é repleta de horizontes e de narrativas.

Nesse processo de pesquisa, assim como essa fala e a roda que aderem a todos, busco envolver os outros integrantes do coletivo em todas as etapas, desde a construção do pré-projeto até o presente momento das entrevistas, que nomeei de *Entrevistas em Roda*, no qual todos os integrantes do coletivo participam, podendo inclusive tecer perguntas, sendo esta a metodologia escolhida. Pois acredito que essa história seja pra ser contada por gente de mão dada, por muitas vozes, muitas mãos, muitas rodas, muitos chãos. Afinal, o Teatro de Roda por essência é uma arte pública³⁴, de todos e para todos.

Em uma das entrevistas realizadas em coletivo, surgiu uma questão que tem sido bem importante no desenvolvimento da pesquisa, que é compreender como a roda pode afetar o local e a comunidade aonde ela acontece e vice-versa,

³³ Evento no canal do Teatro de Roda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GqWGi4aCfiM>

³⁴ “Arte Pública é um conceito consagrado no campo das artes visuais que define toda e qualquer obra de arte, permanente ou temporária, realizada em espaços públicos, de grande circulação e com acesso livre, o que transforma o transeunte em público de arte” (TURLE, 2012, p. 1).

como ela também pode ser afetada por esse local e comunidade. A atual diretora do Teatro de Roda, Maria Rita Rezende, relatou duas situações onde a roda influenciou o local, uma ocorrida em Rio das Ostras, onde uma criança conseguiu pedir socorro para a mãe que apanhava, constantemente, do avô da criança; e a outra que aconteceu, em Jurujuba, em Niterói, na qual uma garota muito tímida passou a se comunicar melhor e se tornou mais participativa, ao ter contato com o Teatro de Roda, vindo até seguir a carreira artística posteriormente.

Do contrário, influência da comunidade e localidade na roda, surgiram também diversos exemplos, modificações realizadas, nas cenas, a partir de apontamentos dos espectadores, destaco uma situação de interferência, durante o acontecimento da roda, apresentado pela atriz Roberta Mancuso a partir de uma vivência na favela do Alemão:

Era um momento de muita violência, foi um momento que as UPPs estavam chegando nas favelas e a polícia pacificadora, a gente sabe que não tem nada de pacificadora, eu lembro que, em 2013, o grito de rua era: 'UPP chegou pra matar trabalhador', então, era uma violência dentro da favelas tanto por parte do tráfico, tanto por parte da polícia pacificadora. Em 2011, tava rolando esse clima de truculência e as crianças estavam, evidentemente, muito afetadas por isso, então quando o personagem do irmão chega falando 'contra o inimigo', as crianças ficaram fazendo armas, 'tatatatatatá', e foi um mutirão em cima de mim puxando o meu cabelo, e a Karina que fazia o irmão, nessa época, teve que ficar falando "sem encostar, vamos jogar aqui de longe, de longe é melhor" e intervir, teve esse episódio de uma violência muito grande. E é claro que eles estavam brincando. Uma realidade que tava presente ali naquele momento né. Enfim, fizeram pra brincar, brincadeira é sério, brincadeira é carregada de verdade. Então, eles trouxeram muito essa realidade pra cena naquele momento (2021).

Fizemos uma análise, até então, de que o espetáculo chega de uma forma diferente para o espectador levando em conta a questão social das pessoas que estão naquele ambiente, às experiências vividas que cada uma daquelas pessoas tem. Mas costuma ser transformador para um lado e/ou para outro, como Augusto Boal, considerado um mestre para Mariozinho Telles, já dizia: "provoca-se a interpenetração da ficção na realidade e a da realidade na ficção: todos os presentes podem intervir a qualquer momento na busca de soluções para os problemas tratados" (BOAL, 2008, p. 20). Problemas esses que podem ser vistos a partir de distintas óticas e terem diferentes proposições de acordo com os

envolvidos. Mas notamos que a roda é um lugar de acontecimento, de encontros e afetações, onde as coisas circulam e podem se transformar. E assim é a roda do Teatro de Roda, um lugar de encontro da sociedade, com possibilidades de afetações múltiplas, experimentações de elementos das performances culturais brasileiras, em busca de um teatro genuinamente brasileiro, como dizia Mariozinho Telles, integrante do Outro Teatro apontado por Zeca Ligiéro (2012).

Bibliografia

Ata da 2ª Audiência pública da Comissão de Cultura realizada em 13/07/2006. Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: alerj.rj.gov.br. Acesso em: 8 set. 2020.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. Outro Teatro: Arte e Educação Entre a Tradição e as Experiências Performáticas. Revista Poiésis, n 19, p. 15-28, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. Outro Teatro: do Ritual à Performance. 450 f. Tese (progressão ao nível E - Professor titular em estudos da performance) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2015.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

TEIXEIRA, Adailton Alves. Teatro de Rua: Identidade, Território. São Paulo: Giostri, 2020.

TURLE, Licko. O Teatro de Rua é Arte Pública: Uma Possível Apropriação, por Amir Haddad, de um Conceito das Artes Visuais. v. 13, n. 1 (2012). Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2110> Visto em 20/09/2020.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. Tá na Rua: Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura e Ator sem Papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

Pesquisa: A Linguagem Cênica Preponderante do Coletivo Teatro de Roda.

Pesquisadora: Luciana Albertin Malta.

Material Suplementar:



Imagem 1 – A primeira geração de atores do *Teatro de Roda*, na Arena da Glória, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1983. Fonte: Acervo pessoal Mariozinho Telles – Teatro de Roda.



Imagem 2 – Espetáculo *A Linda Roda*, no Anfiteatro do Planetário da Gávea, Rio de Janeiro, 1989, direção de Mariozinho Telles. Fonte: Acervo pessoal Mariozinho Telles – Teatro de Roda.

4 PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA

4.1 Fernanda Mattos

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. Poéticas da iluminação no teatro infantil. PPGAC UNIRIO; PMC; Doutorado Acadêmico; Lidia Kosovski; fernanda.mattosdesouza@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-7156-8347>

RESUMO

Esta tese versa sobre o estudo das possibilidades da iluminação cênica na construção estética para o teatro infantil, considerando que o seu papel vai além de proporcionar visibilidade ao espetáculo, mas, principalmente, compor, com as outras artes, um discurso coerente e articulado, no qual cada elemento oferece uma contribuição particular para a poética cênica. Fantasia, ludicidade e magia são algumas das características mais evocadas no campo das visualidades cênicas voltadas para as infâncias. Parte disso, graças ao processo de criação de luz que envolve subjetividades e especificidades inerentes a cada criador. Esta tese, portanto, constitui-se do testemunho oral, feito de forma sistêmica e semidirigida, de cinco criadores de iluminação da cena carioca, especialmente escolhidos em razão de critérios pré-definidos, considerados justificáveis e relevantes para esta investigação. Dessa forma, pretende-se organizar um embasamento teórico acerca da concepção da iluminação no teatro para crianças no Rio de Janeiro, assim como suas funções estéticas e poéticas, oferecendo subsídios para a inserção da iluminação nessa categoria, como foco de pesquisa e campo fértil para a produção do pensamento poético.

Palavras-chave: Iluminação cênica; teatro infantil; poéticas; processos criativos; visualidades.

ABSTRACT

This thesis deals with the study of the possibilities of scenic lighting in the aesthetic construction for children's theater, considering that its role goes beyond

providing visibility to the spectacle, but mainly to compose, with the other arts, a coherent and articulate discourse, in the which each element offers a particular contribution to scenic poetics. Fantasy, playfulness and magic are some of the most evoked characteristics in the field of scenic visuals aimed at childhood. Part of this, thanks to the process of creating light that involves subjectivities and specificities inherent to each creator. This thesis, therefore, consists of the oral testimony, done in a systemic and semi-directed way, of five lighting designers from Rio de Janeiro scene, specially chosen due to pre-defined criterion, which we consider justifiable and relevant to this investigation. Thus, it is intended to organize a theoretical basis about the design of lighting in children's theater in Rio de Janeiro, as well as its aesthetic and poetic functions, offering subsidies for the insertion of lighting in this category, as a focus of research and a fertile field for the production of poetic thought.

Keywords: Stage lighting; children's theater; poetics; creative processes; views.

[...] a criança não pensa a partir de um corpo físico, e sim de um corpo fenomênico. Um corpo, portanto, como se fosse transmitido numa experiência íntima, o corpo como sistema de instrumentos que permitem contato com o mundo exterior. [...] Espaços do reconhecimento ocorrem na exposição aos processos de socialização, à natureza e à cultura. (WESTPHAL, 2009, p. 171-184).

Esta tese visa ao estudo das funções da iluminação na construção estética para o teatro infantil, considerando que o papel da iluminação na concepção cênica vai além de proporcionar visibilidade ao espetáculo, mas, principalmente, compõe, com as outras artes inerentes à cena, um discurso coerente e articulado, no qual cada elemento oferece uma contribuição particular para a imagem poética na obra teatral. Trata-se de envolver a criança (espectador) em um universo lúdico no qual cores, formas, texturas, sombras e intensidades luminosas são associadas à sua representação estética de mundo. Quando se apresenta o mundo a uma criança por meio do teatro, abre-se um leque de possibilidades lúdicas para uma imaginação fértil.

Segundo Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento:

é indescritível a sensação de estar em cena e ver o olhar das crianças pela primeira vez. A criança vai ao espetáculo disposta a se entregar a uma experiência artística e poética, sem se comedir. Ao contrário do adulto, elas não são influenciadas por aspectos que nada tem a ver com a obra de arte que contemplarão e vivenciarão. (VARGAS apud ACIOLY, 2009, p. 58).

Humberto Braga afirma que:

as linguagens artísticas ampliam a sensibilidade infantil e acrescentam valores essenciais do humanismo com consequências na reflexão posterior sobre ele mesmo como cidadão e sobre a sociedade em que vive (BRAGA apud ACIOLY, 2009, p. 15).

Nessa perspectiva, a luz convida para uma suspensão no tempo, para a experiência de um outro tempo, o tempo subjetivo, o tempo da fantasia, que a criança conhece tão bem. Essa mesma luz contribui para que o exercício da fantasia se dê com uma qualidade mágica.

Portanto, alinhando-se aos demais elementos cênicos, como o figurino, o cenário, a maquiagem, a sonoplastia e o texto, a iluminação entra como um importante fio que alinhava o conjunto, sublinhando os fatores psicológicos, priorizando o lúdico, criando atmosferas e enfatizando as nuances de cores e as texturas.

O olhar atento de uma criança a um foco de luz atravessando a fumaça do palco colorido por uma geral de iluminação azul pode ser imaginado por ela como um raio de sol ou mesmo como uma estrela cadente. Projeções de estrelas ou de nuvens feitas a partir de equipamentos específicos para uma determinada cena causam, na criança, a sensação de estar no próprio céu de seus desenhos feitos com giz de cera. Dessa forma, a luz adotaria uma função mais onírica, lúdica e poética, além de narrativa. Segundo Fatima Ortiz:

Constata-se que, no teatro para crianças a linguagem se faz através do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais. Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidencia de tudo que existe de fato etc.. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. (ORTIZ apud KÜHNER, 2013, p.60).

Relevantes companhias teatrais e encenadores brasileiros dedicam ou dedicaram sua obra ao desenvolvimento do teatro para crianças, tais como Maria Clara Machado e Ilo Krugli, que ganharam repercussão mundial, com peças como *Pluft, o fantasminha* e *Histórias de lenços e ventos*, remontadas diversas vezes

desde suas respectivas estreias em 1955 e 1974. A importância dessas duas obras não se dá apenas pelo seu valor textual, mas, no que interessa a esta pesquisa, pelos seus conceitos visuais no que se refere, inclusive, aos aspectos psicológicos, já que ambas as peças trabalham os elementos cênicos de forma diferente do que se via até então, daí, o seu valor histórico. Entretanto, como não há uma formação teórica que forneça ferramentas e conhecimento sobre o universo infantil e suas peculiaridades que orientem o iluminador a conceber a criação desse trabalho específico, tudo acontece a partir de seus próprios conhecimentos e subjetividades sobre infância e criança.

Na tese ‘Poéticas da iluminação no teatro infantil’, são pontuadas questões decorrentes de uma relação direta com a iluminação cênica para espetáculos infantis, através de hipóteses levantadas durante o período de estágio com o iluminador Jorginho de Carvalho, em 2013, quando pude observar os diversos conceitos estéticos utilizados por ele na criação de luz para espetáculos infantis. Tais questões abrangiam tanto a utilização de cores, sombras, intensidades, noções de claro e escuro, quanto a relação com os demais elementos cênicos, sempre em consonância com o espectador e pensando no desenvolvimento sensorial e sociocultural da criança, buscando sempre enfatizar o lúdico, despertando fascínio e encantamento.

A partir de então, passei a observar com outros olhos a iluminação cênica das peças infantis tentando imaginar como seus criadores assimilam o universo da criança, ao conceberem aquele ambiente e suas especificidades. Este projeto é fruto da vontade de explorar, de forma afetiva, a iluminação cênica no teatro infantil do Rio de Janeiro através de quem a produz. Abrir espaço para os iluminadores poetizarem suas criações elevando a criação de luz para o teatro infantil a uma nova instância, auxiliando, assim, as artes voltadas para criança em geral. O presente projeto pretende ressaltar a complexidade da iluminação criada para a cena infantil como uma linguagem profunda, que extrapola qualquer categorização e que coloca como fundamental a singularidade de cada artista iluminador.

Em entrevista, Jorginho de Carvalho observa:

Quando se assiste ao ensaio de uma peça infantil, o lúdico surge naturalmente, e o texto te fornece as informações necessárias ao desenho de iluminação da peça. As cores são de fundamental importância para a criança que está começando a processar as informações mundanas. Para o adulto, o céu é preto, para a criança, o céu é azul, por exemplo. É importante situar os espaços de atuação, situar o dia e a noite pois a criança convive com a hora de dormir e a hora de acordar, e esses códigos têm que ser preservados. Não abro mão das cores, muitas cores, a não ser que o cenário e o figurino já sejam muito coloridos. Quando isso acontece, eu uso o branco para iluminar e evidenciar as cores que já existem na cena³⁵.

A criança reorganiza visualidades, ressignifica a experiência teatral que lhe é oferecida e a aproveita como lhe convém, de acordo com suas subjetividades e liberdade de estética. Dotada de um ativo processo imaginativo, ao descobrir o dom de imaginar e fantasiar de maneira livre, a criança percebe que pode ir além da experiência imediata, visualizando mais que a simples racionalidade. Isso a coloca em um lugar privilegiado de criadora de fantasias e transformadora do mundo.

Em entrevista sobre criação de luz para teatro infantil, o iluminador Paulo Cesar Medeiros afirma:

Criar para teatro infantil é um desafio de qualidade. Só que com liberdade estética, uma liberdade de criação, que a gente não tem no teatro adulto. O teatro infantil... a luz do teatro infantil, pra mim virou um espaço de conquista de experimentação. A criança vive num mundo psicodélico. A criança não vê o mundo de uma maneira concreta, simples. A criança acredita que a magia existe. A criança demora a entender que a magia não existe.³⁶

Segundo Bachelard, (1988, p. 97), “a criança enxerga grande, a criança enxerga belo”. Enquanto espectadora teatral, essa também é uma característica que a coloca em um lugar vantajoso sobre o adulto, pois o lúdico surge para ela de forma natural e a fantasia faz parte de seu processo imaginativo.

Pode-se dizer que a arte como conhecimento intuitivo do mundo vai ter na imaginação e no sentimento o seu *Leitmotiv*. Mas é pela ludicidade que se encontra o fio invisível que sintoniza espectador e artista. (GONÇALVES, 2002, p.44)

³⁵ Entrevista concedida por Jorginho de Carvalho, em 2016, para a minha dissertação de mestrado: *Gambiarras de luz: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas*.

³⁶ Entrevista concedida por Paulo Cesar Medeiros, em 2021, para a minha tese de doutorado ainda em desenvolvimento.

Para Sans (1994 apud GONÇALVES, 2002, p. 44), essa sintonia é mais suscetível de ser encontrada no espectador infantil, pois ele lida com a expressão lúdica com maior liberdade, posto que é percebida como manifestação “natural” da infância.

Dessa forma, também são privilegiados os artistas criadores para esse público, já que o produto de sua arte terá, na recepção infantil, a mesma ludicidade que permeia seu imaginário.

Entretanto, devemos chamar a atenção para a incipiência de pesquisas sobre teatro infantil ou visualidades e linguagens visuais para essa categoria, além do fato de que a própria formação do iluminador cênico no Brasil se dá por meios não formais e experimentais, baseados no convívio uns com os outros através das gerações, como já discutido na minha pesquisa de mestrado (SOUZA, 2018).

As questões levantadas neste projeto de pesquisa estão diretamente ligadas a esse fazer teatral específico através dos tempos, considerando mudanças socioculturais, avanços tecnológicos no campo da iluminação cênica e, principalmente, as mudanças na concepção de infância inerentes a diferentes gerações.

A questão da memória também atravessa, em diferentes instâncias, a proposta desta pesquisa: está tanto no desejo de realização do registro do pensamento sobre o teatro para crianças, quanto na relação entre a tradição da iluminação e os desafios trazidos pelas novas tecnologias e mudanças socioculturais no universo infantil. É importante ressaltar que pretendo trabalhar com a noção de uma memória viva e criativa, suscetível a mudanças e transformações, e não uma memória rígida e engessada no registro. A relação com a memória impõe também a necessidade de traçar um breve panorama sobre teatro infantil no Rio de Janeiro não como foco do projeto, mas como base para contextualização, a fim de refletirmos sobre as relações entre a iluminação e a história do teatro brasileiro feito para crianças desde 1970.

Bibliografia

ACIOLY, Karen. Primeiro Catálogo Livre do Teatro Infantil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

GONÇALVES, Zilda. Nos Bastidores do Teatro Infantil. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2002.

KUHNER, Maria Helena. O Teatro Dito Infantil. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2013.

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. Gambiarras de Luz: Reflexões Sobre a Formação do Iluminador Cênico sob a Ótica de Três Gerações Cariocas. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2018.

WESTPHAL, Kristin. Zur Aktualität der Künste im Morgen. In: WESTPHAL, Kristin; LIEBERT, Wolf-Andreas (Org.). *Gegenwärtigkeit und Fremdheit. Wissenschaft und Künste im Dialog über Bildung*. Weinheim/Munich: Juventa, 2009. p. 171-184.

4.2 Izabel Araújo

ARAÚJO, Izabel. Gringo Cardia: a composição estética de um artista multifacetado, nos espetáculos de teatro *Fica Comigo Esta Noite*, *Solidão*, *A Comédia*, *Navalha na Carne* e o espetáculo de dança 4 X 4 da Cia de Dança Deborah Colker. PPGAC UNIRIO; PMC; Mestrado Acadêmico; Lidia Kosovski; izabel.araujo@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-7270-5654>

RESUMO

A presente pesquisa de mestrado em andamento tem como objetivo, fazer um estudo do trabalho do artista Gringo Cardia no início de sua carreira como cenógrafo, no final dos anos 80. Essa pesquisa está sendo desenvolvida através

de um recorte, por meio de três espetáculos de teatro e um de dança. São eles: *Fica Comigo Esta Noite*, de Flavio de Souza com direção de Jorge Fernando, *Solidão, A Comédia*, de Vicente Pereira com direção de Marcus Alvisi, *Navalha na Carne* de Plínio Marcos com direção também de Marcus Alvisi e o espetáculo de dança *4X4*, realizado pela Cia de Dança Deborah Colker com a direção da própria. Todos com a cenografia de Gringo Cardia. Gringo é arquiteto e atualmente tem atuado muito pouco no universo do teatro, só trabalhos muito específicos e de grande relevância para ele, que tem se dedicado mais ao desenvolvimento de curadorias de museus, como o Museu das Telecomunicações no Rio de Janeiro (Oi Futuro), Memorial Casa do Rio Vermelho Jorge Amado e Zélia Gatai em Salvador e o Memorial Minas Gerais em Belo Horizonte, entre outros. Dentro desse enfoque, o objetivo aqui é fazer uma breve análise através de um outro recorte que também está dentro da pesquisa, sobre cenografia, artes visuais e museus lugar para onde o artista tem destinado suas criações. Mesmo já constatando a importância do papel da cenografia na conjuntura contemporânea dos museus, ainda assim sobre essa posição, incidem alguns enganos e preconceitos atados a uma ideia estagnada e já superada que baliza a cenografia à representação, à simulação e à teatralidade. Cada vez mais, os museus estão adotando os espaços de museografia flexíveis nos dias de hoje, já que eles podem oferecer condições para grandes adequações e a capacidade de remodelação para ambientação de cada projeto vigente ou nova proposta curatorial. A maneira como se adota o nome arquitetura de exposições, cenografia de exposições ou *design* de exposições ocorre com a intenção de intitular o desempenho de definir e dispor das formas e do espaço com o foco na apresentação de um tema. No aspecto museológico, esses apelidos ostentam carregar sobre si de maneira exacerbada, minúcias de suas origens, ou seja enfatizando que arquitetura, teatro e *design* estão em desigualdade com o universo museológico. Estamos lidando aqui com um território dúbio onde se deve cada vez mais averiguar através de pesquisas e estudos as variantes e a capacidade de afinidades que eles favorecem a ambas as práticas artísticas.

Palavras-chave: Cenografia; teatro; espaços; museu.

ABSTRACT

The objective of this master research is to study the artist Gringo Cardia's work at the beginning of his career as a set designer at the end of the 80's in Rio de Janeiro. This research is being developed through a cutout, in three drama and dancing shows, such as: *Fica comigo esta noite* by Flavio de Souza and directed by Jorge Fernando Solidão, a comedy by Vicente Pereira and directed by Marcus Alvisi. *Navalha na carne* by Plinio Marcos, also directed by Marcus Alvisi. The dancing show *4 X 4* from Cia de Dança Deborah Colker and directed by her. Nowadays, Gringo has actuated very little in the drama universe, just specific works, considered very relevant for him. He has been dedicating himself to museum curatorships, as Museu das Telecomunicações in Rio de Janeiro (Oi Futuro), Memorial Casa do Rio Vermelho Jorge Amado e Zelia Gatai in Salvador and Memorial Minas Gerais in Belo Horizonte, among others. Focusing on this, the objective of this study is to do a short analysis through another cutout, which is also inside the research, about scenography, visual arts and museums. Even being considered the importance of scenography in the contemporary conjuncture of the museums, there are some mistakes and prejudice stuck on stagnant but already overcome ideas that mark out scenography to representation, simulation and theatrics. More and more, the museums are adopting flexible museography spaces, offering conditions for great adaptations and capacity for ambience remodulation to each present project or a new curatorial proposal. The way the names exhibition architecture, exhibition scenography and exhibition design are adopted occur with the intention of focusing on the presentation of a theme. In the museological aspect, these nicknames carry details of their origin, emphasizing that architecture, drama and design are in inequality with the museological universe. We are dealing with a dubious territory where it is increasingly necessary to investigate, through research and studies, the variations and the capacity for affinities that they favor to both artistic practices.

Keywords: Scenography; Drama; Spaces; Museum.

O que há de mais simbólico, entre cenografia, artes visuais e arquitetura, é o espaço, o lugar da experiência. No processo de criação do cenógrafo, pode-se destacar o entendimento e o desenho do espaço, a localização dos elementos visuais nesse espaço, a adequação, a composição, a colocação da cor, o trabalhado em parceria com o iluminador, responsável pela criação da luz e tudo isso feito com base em um texto ou num argumento apresentado para que se faça um espetáculo. Trata-se de um propósito extenso, onde a especialidade do profissional de cenografia é ampla, pois ele está ligado a um diálogo entre o argumento, as visualidades, a ação, a recepção, a presença de atores, a um lugar em questão e o espectador.

Uma grande diferença com as artes visuais se dá, porque nem sempre nelas o artista está presente fisicamente, ou seja não há o encontro entre o artista e espectador, o que o representa no caso é a sua obra, que na maioria das vezes são expostas sem possibilidade de modificações, se isso acontece, estamos falando de uma outra classificação artística que recebe o nome de *performance*, que vem a ser uma linguagem de relevância onde há uma aproximação superior entre a cenografia e as artes visuais. Não é necessário estar num teatro para se executar a apresentação de uma *performance*, pelo contrário os lugares favoritos já foram as galerias e os museus, mas hoje podem ser realizadas em espaços híbridos, ou seja onde se tenha vontade de realizá-las de forma previamente organizada.

O teatro contemporâneo, também não está mais atado a questão que sua realização deva ser executada dentro de edifícios teatrais. O mais importante agora é que os ambientes escolhidos sejam devidamente favoráveis à presença do artista, do público e principalmente a progressão da encenação. Tanto na cenografia quanto nas artes visuais, se faz necessário o uso de métodos técnicos e artísticos, que servem como instrumentos para processar e expressar ideias. As artes cênicas desvendaram através do teatro, a caixa cênica, que antes estava atrás do que era possível se ver. Trouxe para o espectador à infraestrutura, a maquinária, deixou o equipamento de luz, e tudo mais a mostra e sem truques, mostrou um universo cheio de realidade, imaginada e repleta de simbolismos, tudo laureado pela abstração.

Os conceitos perceptivos, psicológicos e estéticos, fazem parte da construção dos sentidos humanos, evoluem de acordo com a sociedade em que estão inseridos. Parecido com os signos que se adequam ao sentido do espaço real, a pintura, a arquitetura e as artes visuais, os signos da cenografia, também se alteram no tempo tanto na sua forma, quanto no seu conteúdo. A cenografia contemporânea projeta e elabora novos espaços para serem vividos pela experiência direta do corpo. A ideia é que cada vez mais ela seja pensada como a criação de espaços que possam permitir uma ocupação, uma habitação, de maneira dinâmica, diferente das criações e concepções clássicas com modelos de cenografias estáticos.

Os artistas e curadores tem um olhar contemporâneo, argumentado e desejado, mas que permaneceu de alguma forma sendo um espaço com o menor número de elementos para causar pouca ou nenhuma interferência, deveria ter um pé direito alto e paredes simétricas, perfeitamente niveladas, faziam parte do conjunto de elementos articulados que harmonizavam uma leitura do espectador alvo, realçando o olhar nas obras expostas.

A questão não é proteger uma forma em detrimento da outra, nem mesmo reputar que cenografia, arquitetura ou *design*, acarretam redimensionamentos ou excessos demasiados no projeto museográfico. O que de fato importa é assimilar que uma disciplina, pode alterar sua meta conceitual, incrementar suas possibilidades de aplicação, por conta de mudanças ocorridas com o decorrer do tempo. Falo de um pensamento crucial para que se pense a cenografia de forma mais expandida e seu emprego contemporâneo em áreas como a Museologia.

O museu já teve a propriedade de guardar dentro de si uma ou mais coleções de peças originais, o que o tornava um lugar muito singular, porém esse olhar está cada vez mais difícil de ser mantido, visto que os museus contemporâneos tem tido o objetivo de se apresentar com um entendimento de súbitos eventos, como exposições breves e incríveis e com o propósito de uma maior divulgação na mídia e um alcance cada vez maior de público.

Mas há uma unanimidade para exposições de arte e objetos raros. O responsável pelo projeto, que pode ser um cenógrafo, um arquiteto, o próprio expositor ou um *designer*, deve proteger com alguma seriedade e ter muito critério no que se refere a escolha dos materiais, organização espacial e cores, que devem

amparar e desvendar, da melhor maneira os objetos de arte selecionados. A cenografia tem tido grandes avanços tanto técnico quanto conceitual nos últimos anos e hoje não se limita mais a simulações ou formas de representação.

Bibliografia

FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

RATTO, Gianni. A Mochila do Mascate. São Paulo: Editora HUCITEC, 1996.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo - SP: Martins Fontes, 2002.

CASTILHO, Sonia Salcedo del. A Arte de Expor – Curadoria como Exoposis. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2014.

AUGÉ, Marc. Não Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas - SP: Editora Papirus, 2012

SARTORELLI, César Augusto. Arquitetura de Exposições – Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Editora SESC, 2019.

4.3 Sara Fagundes

O edifício teatral e o branqueamento do território: reflexões sobre cidade, teatro e colonialidade

Sara Fagundes³⁷

O filósofo peruano Anibal Quijano em seus estudos sobre as ressonâncias dos processos de colonização iniciados a partir da invasão das “Américas”³⁸ no

³⁷ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), orientada pela Prof. Dra. Evelyn F.W. Lima.

³⁸ Insiro aspas ao falar sobre o continente americano, pois a própria nomeação do conjunto heterogêneos de povos e de seus territórios sob o termo América é também um produto da colonização. Ver PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009. Editora UFPR.

século XV – especialmente da América Latina – defende que a colonialidade – diferentemente do colonialismo que teve fim após a “independência” dos países latino americanos – propagou-se no tempo e no espaço, de modo que a experiência colonial é um marco que até hoje reverbera não apenas no âmbito material e objetivo, mas também no campo da intersubjetividade³⁹. Como aponta o geógrafo Valter Cruz, “longe de ser algo irrelevante, a colonialidade é um resíduo irreduzível de nossa formação social e está arraigada em nossa sociedade.”⁴⁰

Por essa perspectiva, o espaço como uma esfera estruturante do social e do político foi (e é) um meio de expressão/ exercício da colonialidade nos países latino-americanos. Quando se reflete especificamente sobre o espaço urbano brasileiro, a noção de colonialidade do poder de Quijano se torna oportuna para pensar sobre uma série de dinâmicas que se constituem nas cidades. Parte-se da reflexão sobre as constantes importações de modelos urbanos (europeus e, nos tempos mais recentes, dos Estados Unidos da América) que atravessaram séculos e até hoje são implementados nas cidades brasileiras como expressões da colonialidade no âmbito do urbano – via de regra as soluções que não se constroem a partir das singularidades do território brasileiro, mas daquilo que se aplica em contextos estrangeiros, isto é, um pensamento universalizante sobre o urbano. A arquiteta e urbanista Raquel Rolnik aponta que a própria ideia de planejamento urbano que emerge das utopias do renascimento europeu – hoje consolidada como meio pelo qual se define e ordena o funcionamento das cidades – “está nas origens da modernidade, [que por sua vez] está origens da ocupação colonial do planeta”⁴¹.

A colonialidade inscrita no âmbito urbano, entretanto, não diz respeito apenas ao fato de que se importam modelos estrangeiros descolados de nossa realidade, mas na razão pelas quais estas importações se realizam, no modo como

³⁹ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: *Epistemologias do Sul*, org. Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Menezes, Coimbra: Edições Almedina, 2009, [p.73-110].

⁴⁰ CRUZ, Valter do Carmo. Geografia e pensamento descolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: Cruz e Oliveira, D. A. (Orgs.). *Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p.15.

⁴¹ ROLNIK, Raquel. Palestra realizada na Sessão 12 do curso A Colonialidade do Saber Urbano, no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da UFRJ, no dia 13/11/2020. Vídeo disponível em: <https://www.facebook.com/ettern.ippur/videos/709508606353183>

se realizam e o que produzem em termos materiais e simbólicos para a cidade, e, portanto, para a sociedade. Em termos das razões pelas quais se importam tais modelos, pode-se falar sobre os propósitos de dominação, espoliação e exercício do poder que estão na base da lógica colonial. Em relação ao modo como se aplicam, é relevante considerar que são realizadas de modo verticalizado e de cima para baixo, e na grande maioria dos casos, são planos e projetos autoritários e não discutidos com a sociedade. Em relação a este ponto, Muniz Sodré endossa tal perspectiva quando aponta que “o desconhecimento do povo como uma realidade própria, com formas culturais diferentes daquelas inscritas na utopia branca europeia vivida pelas elites dirigentes, foi típico da passagem do Brasil à modernização capitalista”⁴². Esta imagem da verticalidade é oportuna para pensar sobre as intenções e resultados destes processos – tanto em termos materiais quanto simbólicos – pois tais projetos visam esmagar as preexistências e as diferenças para instituir um modelo hegemônico, universal pautado e construído a partir de uma lógica eurocêntrica, branca e burguesa. Esmagamento este, visto no contexto brasileiro por Abdias Nascimento como forma de genocídio cultural das populações negras de origem africana e dos povos originários⁴³.

Se tomarmos a longa trajetória das relações entre cidade e teatro, os estudos da pesquisadora Christine Boyer, apontam como o edifício teatral foi, ao longo dos séculos, entendido e concebido como uma tipologia estruturante da dinâmica urbana europeia. Compreendidos, portanto, como elementos constituintes da imagem e da dinâmica da urbe – ou como aponta Evelyn Lima, como “uma forma simbólica no conceito de cidade”⁴⁴ –, os edifícios teatrais engendram e reverberam práticas sócio espaciais de determinados espaços-tempo. E se a importação de fórmulas europeias se constituiu como uma prática recorrente do do urbanismo brasileiro, a mesma lógica de conceber o edifício teatral como um dispositivo conformador da dinâmica urbana também foi aplicada em diferentes momentos e

⁴² SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002, p.128.

⁴³ NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo - Documentos de uma Militância Pan-Africanista*. Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

⁴⁴ *Ibidem*, p.12.

em diferentes cidades brasileiras. Por isso, tais tipologias também foram e são, em muitos casos, meios de construção e (re) afirmação da ordem hegemônica colonial, ou ainda da colonialidade do poder inscrita no âmbito urbano.

A título de exemplificação, evoco um caso emblemático em que o edifício teatral emerge como forma de expressão de um modelo urbano hegemônico e colonial: o Teatro Municipal do Rio de Janeiro inaugurado no início do século XX. Lima aponta que tal edifício, inspirado na *Opéra Garnier* de Paris, se inscreveu como um monumento na paisagem carioca do início do século XX, sendo um dos emblemas da reforma urbanística comandada pelo prefeito da época, Pereira Passos.⁴⁵ Consideração fundamental é que não apenas o teatro alude às propostas de Charles Garnier para a casa de ópera francesa, como a proposta urbanística implementada por Passos segue o mesmo pensamento e estrutura das mudanças encabeçadas por Georges-Eugène Haussmann para a renovação da Paris do século XIX – ou seja, uma importação de modelo tanto urbano quanto teatral.

Em relação ao contexto da reforma urbana empreendida por Passos, Muniz Sodré aponta que “A reforma da cidade, ao mesmo tempo em que teatralizaria na suntuosidade dos prédios o imaginário burguês nativo [...] forneceria também baluartes contra as infiltrações negro-populares”⁴⁶. Ou seja, tal reforma buscava a partir desta teatralização do espaço urbano, tendo como espelho a realidade francesa, se inscrever como um dispositivo de afastamento das populações não brancas daquele território.

É nesta perspectiva que se inscreve um aspecto central que subjaz nestas propostas de renovação urbana – ontem e hoje – e que se ligam à colonialidade do poder: o branqueamento do território⁴⁷. Não se tratava apenas de criar um imaginário urbano europeizado a partir da arquitetura eclética e dos bulevares aos moldes parisienses, mas de retirar as populações pobres e predominantemente negras do território e instituir um símbolo europeu e branco no centro da cidade.

⁴⁵ LIMA, Evelyn F.W. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia Rio de Janeiro 1813-1950. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000, pp 207-233.

⁴⁶ SODRÉ, Op. Cit. 2002, p. 45.

⁴⁷ Conceito desenvolvido pelo geógrafo Renato Emerson dos Santos.

Segundo Quijano (2009), a criação da ideia de raça – e a consequente hierarquização social a partir do fenótipo – está no cerne do projeto colonial moderno e foi utilizada, no caso do território brasileiro, como meio de subalternizar e oprimir tanto os povos originários quanto as populações negras sequestradas do continente africano.

Nascimento quando reflete sobre questões étnico-raciais no Brasil aponta que foi justamente essa “premissa da superioridade da raça branca (caucásica, europeia) e da inferioridade da raça negra (africana)” que produziu a “ideologia do branqueamento da população brasileira”⁴⁸. Ideologia esta que se instaurou a partir de uma série de dispositivos cruéis, desde a escravização das populações negras a partir do século XVI, do extermínio dos povos indígenas, passando pelas políticas migratórias do século XX, e também pelo ataque às culturas dos povos originários e das populações de origem africana. É por essa perspectiva que Nascimento⁴⁹ entende que estas políticas de branqueamento fazem parte do processo de genocídio praticado contra tais populações.

Assim, a reforma empreendida por Passos, “baseada em discursos de transformação estética, sanitária e viária, para dar ar de modernidade à cidade num contexto agrarista-exportador, teve na expulsão de populações (em sua maioria, negras) dos cortiços uma das principais ações”⁵⁰. No que diz respeito ao conceito de branqueamento do território, o geógrafo Renato Emerson Santos aponta que tal perspectiva pode ser compreendida a partir de três dimensões espaciais,

o branqueamento da ocupação, com a substituição de não brancos (negros e indígenas) por brancos na composição populacional de porções do território (através de assentamentos de imigrantes, expulsão ou extermínio dos indesejados); o branqueamento da imagem do território, com narrativas de histórias locais que se iniciam a partir da chegada dos brancos, e eliminam a presença de outros grupos enquanto protagonistas de processos históricos; e o branqueamento cultural do

⁴⁸ NASCIMENTO, *Op. Cit.* 2019, p. 240.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 243.

⁵⁰ SANTOS, Renato Emerson dos; SILVA, Karoline Santos da; RIBEIRO, Lisyane Pereira; SILVA, Naiara do Carmo. Disputas de lugar e a Pequena África no centro do Rio de Janeiro: Reação ou ação? Resistência ou r-existência e protagonismo? Revista Indisciplinar: Urbanismo Biopolítico, EAD, UFMG, Belo Horizonte, 2017 [p.464-490], p. 474.

território, com a imposição da primazia de matrizes, signos e símbolos culturais que constituem e identificam territórios, lugares e regiões.⁵¹

Portanto, se o Teatro Municipal se inscreve como um dos símbolos da reforma urbana de Passos, tal edifício se inscreve também como uma expressão do “branqueamento cultural do território”. Lima enfatiza que “companhias nacionais não tiveram muitas chances [...] e o teatro [...] tornou-se um símbolo do alto padrão de vida, com espetáculos riquíssimos contratados no exterior e frequentados pelas elites da cidade.”⁵². Por esta perspectiva, o que se constata é que não apenas os espetáculos abrigados pelo Teatro Municipal eram espetáculos de companhias predominantemente brancas, como o uso do edifício teatral também se dirigiu à tal população⁵³.

Portanto, o que se observa a partir deste exemplo mencionado é que o edifício teatral pode se inscrever como um dispositivo urbano que visa o branqueamento do território, sendo parte de uma engrenagem que buscou embranquecer a cultura e a sociedade brasileiras negando e subalternizando outros saberes, outras práticas sociais, artísticas e espaciais. Nesse sentido, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro se tornou parte um projeto de cidade e de sociedade brancas, burguesas e excludentes, e, portanto, parte da engrenagem de genocídio das culturas originárias de Abya Yala e das culturas de matrizes africanas. Afinal, como pontua Nascimento “Nosso país desenvolveu uma cultura baseada em valores racistas, institucionalizando uma situação de características patológicas, a patologia da brancura, e uma forma de interação racial que se caracterizava como genocídio na forma e na prática.”⁵⁴

⁵¹ *Ibidem*, p. 469-470.

⁵² LIMA, Evelyn F.W. *Op. Cit.* 2000, p. 228.

⁵³ Relevante ressaltar que, ainda que o referido teatro fosse palco para as companhias estrangeiras e/ou brasileiras (predominantemente brancas), existem, ontem e hoje, casos que subvertem e insurgem contra essa premissa, como por exemplo, a estreia do Teatro Experimental do Negro, no ano de 1945, que se realizou nos palcos do Municipal.

⁵⁴ NASCIMENTO, *Op. Cit.* 2019, p. 93.

Bibliografia

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: *Epistemologias do Sul*, org. Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Menezes, Coimbra: Edições Almedina, 2009, [p.73-110].

CRUZ, Valter do Carmo. Geografia e Pensamento Descolonial: Notas Sobre um Diálogo Necessário para a Renovação do Pensamento Crítico. In: Cruz e Oliveira, D. A. (Orgs.). *Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, [p.15-36].

ROLNIK, Raquel. Palestra Realizada na Sessão 12 do Curso A Colonialidade do Saber Urbano, no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da UFRJ, no dia 13/11/2020.

Vídeo disponível em:
<https://www.facebook.com/ettern.ippur/videos/709508606353183>

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo - Documentos de uma Militância Pan-Africanista*. Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

LIMA, Evelyn F.W. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia Rio de Janeiro 1813-1950. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

SANTOS, Renato Emerson dos; SILVA, Karoline Santos da; RIBEIRO, Lisyanne Pereira; SILVA, Naiara do Carmo. Disputas de Lugar e a Pequena África no Centro do Rio de Janeiro: Reação ou Ação? Resistência ou R-existência e Protagonismo? Revista Indisciplinar: Urbanismo Biopolítico, EAD, UFMG, Belo Horizonte, 2017 [p.464-490].

4.4 Marcos França

O ESPECTADOR NA CENA DO PEQUENO GESTO; PPGAC UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica - PMC; MESTRADO ACADÊMICO; Orientadora: Lidia Kosovski; email: marcos.franca1969@hotmail.com; identificação do ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1555-9945>

“Todos precisamos de arte porque somos humanos, pensamos, articulamos o mundo e a arte é um sinal disso. Arte é exatamente a lembrança de que eu refaço, reconstruo o mundo, a partir do meu olhar, a cada momento, e me posiciono em relação a ele a cada obra que faço.” Antonio Guedes.⁵⁵

Conta a lenda que quando Téspis se desloca do coro inaugurando a arte do ator e o próprio fazer teatral, ele o faz com uma pergunta sobre o sagrado, sobre o passado imemorial. E quando ele afirma ser Dionísio, o que era imemorial se torna terreno. O coro, ao ver aquele homem transformando o sagrado em profano, se reconhece pelo estranhamento.

Kantor em seu *Teatro da Morte* nos revela que esse ato de ruptura provocou grande comoção: “como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a IMAGEM DO HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de se ver a SI MESMOS. Foi, com toda a certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica”.⁵⁶ Kantor diz que é tarefa nossa, dos que fazem teatro, fazer renascer o impacto original desse instante.

Ao pensar em minha pesquisa e na minha trajetória como ator da Companhia Teatro do Pequeno Gesto, percebi que em todas os espetáculos do grupo havia uma questão sempre presente: a linguagem como experiência teatral. Antonio Guedes, diretor da Companhia, defende que a experiência no teatro é ver à nossa frente a reinvenção da linguagem. Ou seja, “vai-se ao teatro não para sair do mundo, mas para revê-lo sob a forma de construção semelhante à constituição de nosso mundo

⁵⁵ GUEDES, Antonio. Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. p. 184

⁵⁶ KANTOR, Tadeusz, O teatro da morte. Revista Folhetim n.0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p.16

cotidiano, embora diferente dele”⁵⁷. A linguagem, pois, é essa experiência de ampliar o mundo e de, ao se remeter ao mundo, alargar sua própria realidade.

O Teatro do Pequeno Gesto, em sua pesquisa sobre a linguagem, quis desde sempre questionar o lugar em que dialogam ator e o espectador: “costumamos separar esses dois universos do acontecimento teatral – a encenação e a plateia – atribuindo a cada um deles um papel: um descreve sua história e o outro apreende a história descrita”⁵⁸. Guedes critica essa separação assim como Augusto Boal o faz ao dialogar com Brecht contra um teatro “digestivo” e “hipnotizante”; entre “os atores e a sala, a divisão imutável das tarefas entre os que têm permissão de falar e agir, e os que ficam confinados ao mutismo e à escuridão”⁵⁹. Embora na maioria das encenações da companhia haja de fato uma separação espacial entre cena e plateia, a ideia do diretor é que não haja um “dentro” e um “fora”, ou seja, Guedes acredita que a cena tem a obrigação de contaminar o espectador como a peste de Artaud, que convoca forças que reconduzem o espírito à origem de seus conflitos.⁶⁰

A cena, para Guedes, não comunica nada. Pois a comunicação, conforme entendemos hoje é um vetor, algo que se dá numa verticalidade, de cima pra baixo. Uma imposição quase opressora do artista. A cena não é uma via de mão única, mas uma construção a partir de diversos elementos. A cena deve atravessar o espectador para que ele, imerso em uma experiência, seja quase que um co-autor da obra. Sendo assim, para Guedes, não há como falar de comunicação no teatro, mas de experiências de realidades.⁶¹ O espectador não é esse ser passivo, submisso, que recebe de um grande articulador lições sobre a vida, sobre o homem e seu meio; o espectador não é contemplador de algo a qual não pertence; ao contrário, é mais um elemento do acontecimento teatral. Acontecimento que só existe nessa relação, nessa troca. O espectador como defende Rancière, emancipa-

⁵⁷ GUEDES, Antonio. A cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos. Revista Folhetim. n.1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998. p. 59

⁵⁸ Ibidem. p.57

⁵⁹ BOAL, Julian. Um Teatro Subjuntivo. Posfácio de O teatro do oprimido. São Paulo: Editora 34. 2019

⁶⁰ ARTAUT, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991. p. 24

⁶¹ GUEDES, Antonio. A cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos. Revista Folhetim. N.1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p.63

se quando questiona a oposição entre olhar e agir quando compreende que olhar também é uma ação, quando “observa, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si”⁶².

Esse compor o seu próprio poema, essa emancipação ao tornar-se parte da obra, de não ser somente espectador, é justamente o caráter político do teatro como pensou Augusto Boal. Para ele, todo o teatro é político porque política são todas as atividades do homem⁶³. Se não há barreiras entre atores e espectadores, todos nós podemos representar e protagonizar as transformações da sociedade. A questão política está presente em todos os trabalhos do Teatro do Pequeno Gesto, mas não de uma forma partidária. Está na relação entre o indivíduo e a sociedade. As peças do grupo não apontam diretrizes ou defendem ideologias. Não são um instrumento de discursos. Antes, são encenações que fazem uma provocação com o intuito de retirar o espectador do lugar de contemplação, da passividade, para um lugar de participação e de questionamento. Uma política do ponto de vista da ética, como um pensamento que rege uma coletividade.

Essa era a dimensão que estávamos buscando; a ética se refere diretamente ao indivíduo, mas um indivíduo lançado na relação com um núcleo social. Se a política é um posicionamento no mundo e a manifestação desse posicionamento de forma coerente, a ética é uma reflexão que estabelece parâmetros que orientam a concretização daquele posicionamento. Política é, portanto, o discurso que encontra ação correspondente dentro do âmbito dos limites estabelecidos pela ética.⁶⁴

Em *A Serpente*, montagem de 1998, o tema é justamente a potencialidade de uma paixão que desencadeia reações incontroláveis. “São pessoas que permitem que seus impulsos assumam o controle de seus atos. E, de tal forma as paixões tomam conta dos personagens, que eles quase perdem a forma humana para assemelharem a animais que não param de roer seus próprios ossos”.⁶⁵ Já em *Henrique IV (2000)* a encenação de Guedes tensionava realidade e ficção, tema que

⁶² RANCIÉRE, Jacques. O espectador emancipado. 2012. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, p. 17

⁶³ BOAL, Augusto. O teatro do oprimido. São Paulo: Editora 34. 2019

⁶⁴ GUEDES, Antonio. Editorial. Revista Folhetim. N.22. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005 p.16

⁶⁵ GUEDES, Antonio. A Serpente. Revista Folhetim, n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. P. 118

permeia toda a obra de Pirandello. Toda a realidade é uma construção, assim como a obra de ficção. É a vida que se tornando concreta através da arte. Em *A Filha do Teatro* (2009), há uma clara vontade de romper com o espaço entre palco e plateia. Guedes traz o espectador para dentro da cena ao espelhar duas plateias e dividir o palco através de um tecido translúcido que permite uma fusão dos elementos cênicos e da própria plateia. Em *AntígonaCreonte* (2011) a dimensão política se dá em humanizar a figura de Creonte. Antígona e Creonte tem o mesmo peso e a relação entre os dois não pode ser vista de forma tão somente maniqueísta. Se Antígona é uma representante da tradição, Creonte tenta inaugurar uma nova era onde a lei não é mais ditada pelos deuses e sim pelos homens. Já nas montagens da obra de Valère Novarina, *Teatro dos Ouvidos* (2011) e *Vocês que habitam o tempo* (2018), a criação da própria linguagem é o tema. Novarina trabalha uma linguagem abrindo mão de dizer alguma coisa. O que se ouve, portanto, é uma construção individual do espectador e o que esse espectador apreende não será jamais o que outro irá apreender.

Em todos os exemplos citados, o espectador é aquele que completa a obra. É através de seu olhar que a obra se dá. O teatro não é o lugar da ilusão, mas de uma experiência reveladora. Ao retirar o espectador de um lugar de passividade, ele é obrigado a tomar uma posição diante do que vê. Koudela diz que, para Brecht, o teatro é um espaço mediador entre o espectador e o mundo e é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: “interrogando-se diante das contradições de uma realidade que a cena já não lhe apresenta como evidente, mas sim como possível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modifica-lo”.⁶⁶ Brecht nos mostra que a ficção no palco é uma realidade construída; um real que por ser construído permite a sua desconstrução. Como aponta Walter Benjamin em seu ensaio *Autor como produtor*, Brecht combate qualquer ilusão por parte do público:

Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. (...) a descoberta das condições se efetua por meio da

⁶⁶ KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht, um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 25

interrupção das sequências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel.⁶⁷

Tomar posição. Olhar com distanciamento. Como o observador que se afasta de um quadro para melhor apreciá-lo e ser tocado pela obra. Distanciar é mostrar, é aguçar o olhar. É exercer uma crítica à pura ilusão e identificação como defende Didi-Hubermman: “Distanciar seria mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente as diferenças.”⁶⁸. Hubermman diz que o distanciamento é uma operação de *conhecimento* que visa possibilitar um olhar crítico sobre a história⁶⁹. O espectador executa um trabalho de montagem e desmontagem sobre o que vê no palco, e este conhecimento por essa composição e decomposição dos elementos, leva ao exercício da razão crítica, possibilitando uma tomada de posição.

Um teatro que o Pequeno Gesto buscou nos trinta anos de existência da companhia ao inserir o espectador para dentro da cena, eliminando qualquer aparato ilusório que pudesse orientar o seu olhar, desconstruindo e o provocando uma tomada de posição, não de modo afirmativo, mas abrindo possibilidades, descortinando caminhos. Para que ele saia da sala não com respostas, mas com uma indagação que provoque uma atitude. Uma pedagogia que ao colocar a plateia como parte da obra, obriga a mesma a se posicionar diante do que vê, pois só assim a cena se completa. Todos somos atores e espectadores, como disse Boal. Todos estamos imersos nessa mesma experiência de ampliar nossa maneira de ver o mundo como àquele instante em que Téspis estranhamente deu voz ao sagrado e mostrou que poderíamos representar uns aos outros de modo tão concreto que poderíamos inventar nossa própria realidade.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. O Autor como produtor. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.133

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017. p.63

⁶⁹ Idem. p.64

Bibliografia

ARTAUT, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. 1991. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido*. São Paulo: Editora 34. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição: O Olho da História*, Volume 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

GUEDES, Antonio. *A Cena, a Plateia... Dois Universos, Muitos Sentidos*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

_ *Editorial*. Revista Folhetim. N.22. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005.

_ *Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

_ *A Serpente*. Revista Folhetim, n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Revista Folhetim n.0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht, um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

5 POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL

5.1 Beatriz Magno

MAGNO ALVES DE OLIVEIRA, Beatriz. *Arquiteturas da totalidade teatral: um relato sobre pesquisa em arquivo na cidade de Munique*. PPGAC UNIRIO; Poéticas da Cena e do Texto Teatral; Doutorado Acadêmico; Vanessa Teixeira de Oliveira e Nic Leonhardt (LMU); DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst / Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão); beatriz.magno@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0685-3632>

RESUMO

O presente trabalho reflete retrospectivamente sobre a pesquisa de doutorado iniciada em março de 2020 e intitulada “Teatros Totais: o controle da atenção como ferramenta política”. O projeto teve como objetos de análise quatro arquiteturas teatrais idealizadas por encenadores de origem germânica, um do século XIX, Richard Wagner, e três do início do século XX, Georg Fuchs, Max Reinhardt e Erwin Piscator. A proposta foi pensar como o conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou de totalidade artística, proposto inicialmente por Wagner pôde ter repercutido em cada uma dessas experiências teatrais-arquitetônicas e, ainda, como tais arquiteturas contribuíam para o direcionamento da atenção do público. Após o período de um ano e meio de pesquisa, de realizada a banca de qualificação e iniciada a estadia na cidade de Munique para realização da Cotutela de tese, se fez necessário reorganizar os caminhos e planejar as próximas etapas da investigação. O presente trabalho, portanto, tem caráter processual e de reflexão metodológica. Sendo assim, a apresentação discutiu possíveis encaminhamentos de acordo com os novos materiais bibliográficos e iconográficos encontrados nos arquivos e bibliotecas da cidade.

Palavras-chave: Arquitetura teatral; Teatro alemão; Gesamtkunstwerk; Recepção teatral; Arquivo.

ABSTRACT

The present paper retrospectively reflects on the doctoral research started in March 2020 and entitled "Total Theatres: the control of attention as a political tool". The project has as objects of analysis four theatrical architectures conceived by directors of Germanic origin, one from the 19th century, Richard Wagner, and three from the beginning of the 20th century, Georg Fuchs, Max Reinhardt, and Erwin Piscator. The proposal is to think how the concept of Gesamtkunstwerk, or artistic totality, initially proposed by Wagner may have repercussions in each of these theatrical-architectural experiences and how such architectures contributed to direct the audience's attention. After a year and a half of research, after the qualification exams and the stay in Munich to do the thesis' research, it became necessary to reorganize the paths and plan the next steps of the investigation. The present work, therefore, has a procedural character and a methodological reflection. Thus, according to the new bibliographic and iconographic materials found in the city's archives and libraries, the presentation discussed possible ways forward.

Keywords: Theater architecture; German theater; Gesamtkunstwerk; Theatrical reception; Archive.

Arquiteturas da totalidade teatral: um relato sobre pesquisa em arquivo na cidade de Munique

O presente artigo terá a sua estrutura análoga a da apresentação realizada no XXI Colóquio do PPGAC UNIRIO. Assim como o título "Arquiteturas da totalidade teatral: um relato sobre pesquisa em arquivo na cidade de Munique", meu texto será dividido em duas partes, na primeira, apresentarei brevemente minha pesquisa de doutorado e os principais temas por ela abordados. Tentarei abordar nesse primeiro momento como a ideia de "totalidade" atravessa toda a análise dos encenadores e teatros estudados. Na segunda parte, discutirei mais especificamente o estágio no qual a pesquisa se encontra atualmente, ou seja, abordarei alguns encaminhamentos trazidos pela banca de qualificação, recém realizada, e os

desafios trazidos pelo início da estadia em Munique, para a realização da cotutela de tese na Ludwig- Maximilians- Universität (LMU), e na lida com os arquivos históricos da cidade.

Apresentação da pesquisa

A proposta da tese é investigar as relações entre totalidade, arquitetura e atenção nas obras de três encenadores de origem germânica que viveram e trabalharam nos anos iniciais do século XX. Cada um deles tiveram a experiência de pensar, em conjunto com arquitetos, uma arquitetura teatral que pudesse ser construída especificamente de acordo com as necessidades de suas cenas. Partindo do conceito de *Gesamtkunstwerk* pensado por Richard Wagner, em 1849 – no seu livro *A obra de arte do futuro* (WAGNER, 2003) – bem como da criação do *Bayreuth Festspielhaus*⁷⁰, em 1879, buscarei analisar como suas ideias reverberaram nas obras e experiências espaciais de Georg Fuchs, no Münchner Künstlertheater cujo arquiteto foi Max Littmann; de Max Reinhardt no *Großes Schauspielhaus Berlin*⁷², cujo arquiteto foi Hans Poelzig e de Erwin Piscator e Walter Gropius no projeto do *Totaltheater*.

Inicialmente, poderíamos nos questionar o que essas propostas artísticas teriam em comum e o porquê de estudá-las em conjunto. A resposta para esses questionamentos está relacionada ao fato de que cada um desses artistas da cena, em parceria com arquitetos, pôde criar novos modelos de estruturas arquitetônicas idealmente capazes de receber suas encenações. Desse modo, foram encenadores que pensaram não só seus espetáculos, mas também o espaço que iria abrigá-los e, com isso, as relações possíveis do público com a cena que essas estruturas arquitetônicas seriam capazes de produzir.

Sendo assim, buscarei compreender como cada um desses artistas lidaram com a ideia de totalidade artística presente no conceito de *Gesamtkunstwerk*

⁷⁰ Todas as traduções apresentadas nas notas de rodapé são traduções livres realizadas pela autora.

⁷¹ Na tradução para o português: Casa de Festivais de Bayreuth.

⁷² Na tradução para o português: Grande Casa de Espetáculos de Berlim.

wagneriano. Nesse ponto, gostaria de ressaltar dois aspectos fundamentais à ideia de totalidade para Wagner. O primeiro, estaria relacionado a uma ideia de totalidade que sugere uma integração entre público e cena por meio da identificação. Para isso ele desenvolve diferentes modos possíveis para atingir essa integração. Para Wagner, essa totalidade cênica seria capaz de gerar um sentimento de comunidade entre indivíduos que se identificam entre si (WAGNER, 2003).

O segundo aspecto da ideia de totalidade presente na proposta wagneriana é a ideia de integração de diferentes gêneros artísticos em apenas uma obra de arte. Segundo Wagner, o ser humano só seria capaz de criar uma obra artística que se aproxima da perfeição da natureza, quando em coletivo, na criação coletiva de artistas de diferentes especialidades. O teatro, ou a ópera, seria a forma artística capaz de reunir essa multiplicidade de saberes e seria assim a forma artística mais completa.

Será a partir dessas duas perspectivas de entendimento do conceito de totalidade que buscarei analisar cada um dos artistas propostos e seus empreendimentos arquitetônicos. Buscarei investigar, como cada um desses artistas do início do século XX se aproximaram da proposta wagneriana e se distanciaram dela, em cada um desses dois aspectos.

Estágio atual da pesquisa

A pesquisa aqui apresentada teve início no ano de 2020 no PPGAC UNIRIO sob orientação da professora Vanessa Teixeira de Oliveira. No momento de início do doutorado, iniciaram também as medidas de restrição para contenção da pandemia de COVID-19 que acabava de chegar ao Brasil. Sendo assim, as aulas iniciais do doutorado foram adiadas por aproximadamente um semestre e meio. Durante esses meses de quarentena, busquei retomar minha dissertação de mestrado recém defendida e publiquei dois artigos⁷³ a partir dela. Essa retomada da pesquisa de

⁷³ *A cena política, a política da cena: Reflexões sobre modernidade na arquitetura teatral alemã*. Link de acesso: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19326>
Georg Fuchs e a Função Social do Teatro: apontamentos sobre o livro A revolução do teatro. Link de acesso: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/tsTBngsrvt43nkymTBvgGfz/?lang=pt>

mestrado, me motivou a pensar encaminhamentos para o doutorado que ainda aguardava seu início efetivo.

Desde o mestrado e a elaboração do projeto de doutorado a possibilidade de realização de um estágio sanduiche na Alemanha se fez necessária para que fosse possível dar continuidade às minhas pesquisas. Sendo assim, naquele momento, iniciei a busca por possíveis universidades, professores orientadores no exterior e modos de financiamento. Nessa busca, conheci o trabalho da professora Nic Leonhardt na LMU e descobri a já existente parceria entre o *Institut für Theaterwissenschaft*⁷⁴ e o PPGAC. Realizei todo o processo para obtenção da bolsa para doutorado com dupla orientação do DAAD e fui aceita pela professora Leonhardt e pela LMU para realizar o doutorado em cotutela na instituição.

Como parte fundamental do estudo proposto no projeto de doutorado reformulado para a cotutela, estava a pesquisa em arquivos históricos não só na cidade de Munique, onde fica localizada a universidade, mas também em diferentes cidades na Alemanha e na Áustria. Neste trabalho, tentarei abordar um pouco do contato que tive com arquivos e bibliotecas da cidade de Munique.

Após quase dois meses na cidade, tive a oportunidade de visitar e contactar a *Bayrische Staatsbibliothek*⁷⁵, as bibliotecas da Ludwig- Maximilians- Universität München, a biblioteca especializada do *Deutsches Theatermuseum*⁷⁶ e uma das filiais da *Münchner Stadtbibliothek*⁷⁷, denominada *Monacensia*, localizada no prédio da antiga casa do escultor Adolf von Hildebrandt (que também foi assunto da minha dissertação de mestrado). Além disso, contactei ainda os acervos de fotos e arquivos gráficos do *Deutsches Theatermuseum*, que não possui sua coleção digitalizada nem disponível na internet.

Já com esses primeiros contatos, pude perceber a existência de materiais que muito complementariam a minha pesquisa sobre Georg Fuchs e o *Münchner*

⁷⁴ Em português: Instituto de Estudos Teatrais.

⁷⁵ Na tradução para o português: Biblioteca do Estado da Baviera.

⁷⁶ Na tradução para o português: Museu do Teatro Alemão.

⁷⁷ Na tradução para o português: Biblioteca da Cidade Munique.

*Kunstlertheater*⁷⁸ realizada no mestrado. O próprio *Deutsches Theatermuseum* possui algumas publicações que serão bastante relevantes para a pesquisa, tais publicações têm como finalidade a difusão e popularização do seu acervo. Como o museu não possui um catálogo online de todo o material que possui, serão essas obras que irão orientar inicialmente as minhas buscas. Digo isso, pois não é permitida a lida direta com os arquivos históricos armazenados pelo museu e, portanto, é necessário saber o que desejamos encontrar e solicitar previamente o acesso aos materiais à pessoa responsável. Como uma estudante que nunca trabalhou anteriormente com arquivos físicos no Brasil, todos esses procedimentos e metodologias ainda me são novidade.

Dentre os livros que poderão me auxiliar na busca por materiais a serem encontrados nos arquivos, devo citar a obra *Theater.Bau.Effekte! Der Architekt Max Littmann und München zur Prinzregentenzeit*⁷⁹ (LAIBLIN, 2016), tal livro apresenta alguns dos desenhos e materiais iconográficos apresentados na exposição de mesmo nome realizada pelo *Deutsches Theatermuseum*. O livro apresenta um pouco da história e do trabalho do arquiteto que projetou o *Münchner Kunstlertheater*, em parceria com Georg Fuchs. Todo os arquivos de Max Littmann se encontram em posse do Museu do Teatro Alemão e esse livro me dará uma boa noção dos materiais relevantes que poderei encontrar nesse acervo.

Ainda sobre a série de livros produzidos pelo museu, e que irão me ajudar a investigar seus acervos, devo citar o *Deutsches Theatermuseum: Entdecken, was dahinter steckt*⁸⁰ (Deutsches Theatermuseum, 2010). Nesse livro de comemoração dos 100 anos do museu, as pesquisadoras responsáveis por cada um dos acervos escrevem sobre os conteúdos de suas coleções e sobre formas de investigá-las.

Além desses dois livros, devo ressaltar ainda que me deparei com bibliografias sobre assuntos que nunca havia tido acesso anteriormente, dentre eles, livros sobre os parques de exposições comuns na Alemanha do início do

⁷⁸ Na tradução para o português: Teatro dos Artistas de Munique.

⁷⁹ Na tradução para o português: Teatro.Construção.Efeito! O arquiteto Max Littmann e a Munique da época do príncipe regente.

⁸⁰ Na tradução para o português: Museu do Teatro Alemão: descobrindo o que está por trás.

século XX. Sobre isso, devo ressaltar que o *Münchner Künstlertheater* foi construído dentro do contexto de criação do parque de exposições para a *Ausstellung München*⁸¹ de 1908. Um exemplo de obra que aborda essa temática é o livro *Vom Ausstellungspark zum internationalen Messeplatz: München 1904 bis 1984*⁸² (Münchner Stadtmuseum e Münchner Messe- und Ausstellungsgesellschaft MBH (MMG), 1984).

Outro livro consultado e que contém relevantes informações tanto sobre o *Münchener Künstlertheater* quanto sobre outros teatros nos quais Max Reinhardt trabalhou é o *Welttheater Reinhardt. Die Reinhardt-Bühnen: Bauten - Spielstätten - Inszenierungen*⁸³ (Huesmann, 1983). Tal obra consiste em um inventário de todos os teatros nos quais Max Reinhardt trabalhou com plantas e outros dados técnicos, além das obras que ele produziu e suas informações. Nesse livro, encontrei as plantas baixas do *Münchner Künstlertheater* antes e depois da reforma realizada para favorecer as apresentações de Reinhardt, tal reforma teve como objetivo a ampliação da profundidade do palco. Essa modificação da estrutura do teatro se contrapõe à ideia de um palco relevo proposto inicialmente por Fuchs e executado por Littmann na construção do teatro.

Enfim, com esse curto período de pesquisa em Munique já foi possível vislumbrar um pouco das inúmeras novas fontes de pesquisa as quais terei acesso nos próximos dois anos de cotutela. Materiais históricos dos acervos, novas bibliografias, visitas a museus e teatros, bem como o conhecimento da dinâmica das cidades nas quais as arquiteturas teatrais pesquisadas estavam inseridas. Devo ressaltar ainda, que a ênfase nos aspectos arquitetônicos, nas forças produtivas envolvidas nas construções dos teatros, bem como no entendimento do conceito de totalidade trazido pelos artistas estudados foram direcionamentos sugeridos pela recém realizada banca de qualificação.

⁸¹ Na tradução para o português: Exposição de Munique.

⁸² Na tradução para o português: Dos parques de exposição aos espaços para grandes eventos: Munique 1904 a 1984.

⁸³ Na tradução para o português: Teatro do mundo Reinhardt: Os palcos de Reinhardt: Edifícios - Espaço de cena - Encenações.

Bibliografia

DEUTSCHES THEATERMUSEUM. Deutsches Theatermuseum: Entdecken, was Dahinter Steckt. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2010.

HUESMANN, H. Welttheater Reinhardt. Die Reinhardt-Bühnen. Bauten - Spielstätten - Inszenierungen. München: Prestel, 1983.

LAIBLIN, M. Theater.Bau.Effekte! Der Architekt Max Littmann und München zur Prinzregentenzeit. Leipzig: Seemann Henschel GmbH & Co KG, 2016.

MÜNCHNER STADTMUSEUM; MÜNCHNER MESSE- UND AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT MBH (MMG) (EDS.). Vom Ausstellungspark zum internationalen Masseurplatz: München 1904 bis 1984. München: Peter Winkler-Verlag, 1984.

WAGNER, R. A Obra de Arte do Futuro. Lisboa: Editora Antígona, 2003.

6 HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

Camila Santos

SANTOS, Camila. Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício: escrita e encenação de peças teatrais cômicas. PPGAC UNIRIO; HTA – Doutorado Acadêmico; Maria de Lourdes Rabetti; camilaafreitas@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-7046-9045>

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar o início de uma pesquisa sobre o teatro feito em Goiás, a partir da trajetória artística do comediógrafo goiano Hugo Zorzetti e do Grupo Teatro Exercício, considerando a escrita e encenação de peças cômicas realizadas pelo autor após o fim da ditadura militar no Brasil. Hugo Zorzetti foi professor, diretor e dramaturgo e esteve desde a década de 1960 envolvido diretamente com as práticas teatrais em Goiânia, sendo responsável pela formação de diversos artistas e grupos de teatro no estado de Goiás. Por isso, esta pesquisa busca contribuir com os estudos de História e Historiografia do Teatro e das Artes, especialmente, no âmbito do Teatro Brasileiro, uma vez que os estudos sobre o teatro em Goiás ainda são escassos.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro; dramaturgia; Zorzetti.

ABSTRACT

This study intends to present the beginning of a research about the theater done in Goiás, from the artistic trajectory of the Goiás comedigrapher Hugo Zorzetti and the Teatro Exercise Group, considering the writing and staging of comic plays performed by the author after the end of the military dictatorship in Brazil. Hugo Zorzetti was a teacher, director and playwright and since the 1960s he has been directly involved with theatrical practices in Goiânia, being responsible for the formation of several artists and theater groups in the state of Goiás. Therefore, this research seeks to contribute to the studies of History and Historiography of Theater and the Arts, especially within the scope of the Brazilian Theater, since studies on theater in Goiás are still scarce.

Keywords: Brazilian Theater; dramaturgy; Zorzetti.

Inserido no campo dos estudos de dramaturgia e história do teatro, esse estudo apresenta parte de uma pesquisa em andamento, orientada pela prof.^a Dra. Maria de Lourdes Rabetti, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), cujo objetivo é investigar a trajetória artística do dramaturgo e encenador goiano Hugo Zorzetti e o grupo Teatro Exercício criado na década de 1970, considerando a escrita e encenação de peças cômicas realizadas pelo autor após o fim da ditadura militar no Brasil.

É comum ler em sites e jornais goianos ou mesmo ouvir de artistas que acompanharam a trajetória de Hugo Zorzetti o quão importante foi a sua contribuição para a cena teatral goiana. Decerto, a informação possui bases históricas concretas, inclusive, para se afirmar que a presença do autor no painel histórico e cultural de Goiânia foi determinante para o fortalecimento do teatro do estado.

Hugo Zorzetti formou-se em Letras pela Universidade Católica, atual Pontifícia Universidade Católica de Goiás, e muitas das relações que criaria futuramente com o teatro advêm do seu ofício como professor de Língua Portuguesa e Literatura. A década de 1970, em especial, marcou a trajetória teatral de Zorzetti, uma vez que, ocupando o cargo de professor de Literatura no Colégio Universitário em Goiânia, ele criou, em 1971, o grupo TESE – Teatro Experimental do Estudante Secundarista – que desde o início sofreu fortemente com as repressões ocasionadas pela repressão da ditadura militar.

Em entrevista concedida ao professor da Universidade Federal de Goiás Saulo Dallago em 2007, Zorzetti descreve:

Isso foi na década de 70, a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve à Ditadura, a guerrilha aqui muito próxima, os estudantes muito engajados (...) então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende, mas muita atividade subterrânea (ZORZETTI, apud DALLAGO, 2007, p.128).

Devido a uma reforma educacional ocorrida na época, a qual determinou que as ciências humanas seriam ministradas no Lyceu de Goiânia, o grupo TESE foi transferido para a referida escola. Nesse período, os integrantes do grupo ensaiavam para uma apresentação da comédia de Molière, *O Burguês Fidalgo*, em “uma releitura que incorporava críticas à burguesia esnobe de Goiânia” (ZORZETTI, 2014, p.49).

No entanto, o grupo foi surpreendido em um dos dias de ensaio pela notícia, dada pelo porteiro, de que a entrada do grupo no teatro da escola havia sido proibida pela diretora. Em seguida, questionada pelos atores, a diretora justificou que a ordem de proibição teria sido emitida pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), o qual tinha provas fotográficas das orgias ocorridas durante os ensaios do grupo. Hugo Zorzetti descreve esse episódio no livro *Memória do Teatro Goiano: a cena da ditadura*, e comenta: “E sabíamos que, por trás daquela mentira sobre drogas e sexo nos ensaios, estava o plano de nos afastar do exercício ideológico, já conhecido por eles” (ZORZETTI, 2014, p.52).

Por isso, o grupo foi obrigado a sair da escola e, em função dessas circunstâncias, Zorzetti fundou o grupo CHAOS, que passou a ocupar uma oficina mecânica como espaço de ensaio e criação. Segundo ele, na entrevista mencionada acima, os alunos e professores que integravam o grupo CHAOS foram tomando rumos diferentes e só permaneceram no grupo os que realmente estavam interessados e envolvidos ideologicamente com o teatro. E, buscando o caminho de um teatro politizado, Hugo Zorzetti e outros importantes nomes do teatro em Goiânia fundaram, ao final do ano de 1973, o Teatro Exercício, que ainda resiste até os dias atuais, mesmo após o falecimento do dramaturgo em 2017.

Um dos primeiros espetáculos montados pelo Teatro Exercício, cujo texto foi escrito por Zorzetti na década de 1970, chama-se *A Barricada*. Com esse espetáculo, o grupo viajou por várias cidades e estados brasileiros, ganhando força e prestígio ao longo dos anos, e chegou a ser considerado pela revista *Veja*, nos anos 80, um dos melhores grupos teatrais do Brasil. No entanto, também perdeu sua força no decorrer do tempo, pois vários atores saíram para tentar novos caminhos em São Paulo e Rio de Janeiro. Zorzetti continuou escrevendo, enveredou-se pela comédia,

compôs e publicou diversas peças cômicas de forte teor político ao longo de sua trajetória dentro e fora do Teatro Exercício.

Ao longo do tempo o grupo foi se tornando uma referência de formação para atores e fazedores de teatro em geral. Zorzetti, talvez pela sua formação acadêmica, sempre teve gosto em esmiuçar os modos, as referências, as teorias etc., do fazer teatral, e assim, o Teatro Exercício tornou-se uma espécie de escola para os que se atreviam a ingressar no meio artístico. Nilton Rodrigues, um dos fundadores do Teatro Exercício, na orelha do livro “Memória do teatro goiano: a cena no interior”, comenta:

Mais do que reunir gente de talento, escrever peças geniais e montar espetáculos aplaudidos e premiados, Hugo Zorzetti tem o mérito de formar atores, atrizes, professores de teatro, que atuam como multiplicadores de seu trabalho. Entre cursos de extensão da Universidade Federal de Goiás e cursos livres, o professor é responsável pela formação de centenas de profissionais de teatro que estão na ativa em diversos rincões deste estado e em todo o País (RODRIGUES, 2008, orelha do livro).

Zorzetti também foi professor da Universidade Federal de Goiás, e no ano 2000, juntamente com o apoio da professora Glacy Antunes de Oliveira, então diretora da Escola de Música da UFG, criou o curso de Artes Cênicas na mesma instituição, inaugurando novos rumos para a formação profissional do artista de teatro e do pesquisador em Artes Cênicas em Goiás. Em 2002, já aposentado do serviço público, Hugo Zorzetti também recomeçou e dirigiu o Curso Profissionalizante de Teatro do Centro de Educação Profissional Basileu França, antiga Escola de Arte Veiga Valle, da Secretaria Estadual de Educação.

No entanto, bem antes, no ano de 1983, Zorzetti iniciou, junto à Pró-Reitoria de Extensão da UFG, o projeto Memória do Teatro Goiano, que culminou anos depois nas primeiras publicações de pesquisa em história do teatro no Estado de Goiás. Composta por três tomos, *Memória do Teatro Goiano*, nome dado aos livros publicados, trata-se de um registro extenso e intenso feito pelo autor, como ele mesmo dizia:

Este trabalho é a conclusão de uma tarefa que eu vinha adiando há pelos menos dez anos. Venho há muito me empenhando em coletar dados e informações sobre o teatro feito em Goiás. Pesquisei fontes e colhi dados que remontam às primeiras e tênues manifestações cênicas goianas, a partir do século XVIII. Nunca perdi a oportunidade de garimpar alguma evidência de movimento teatral significativo, quando visitei, a passeio ou a trabalho algum município do estado. Entrevistei pessoas, colhi depoimentos de gente envolvida direta e indiretamente nesses movimentos. Fui, então,

construindo um dossiê substancial sobre a existência da efêmera cena goiana (ZORZETTI, 2005).

Os títulos das obras são: *Memória do Teatro Goiano, A cena na Capital: Os Chamados "Pioneiros"; Memória do Teatro Goiano: A cena no interior; Memória do Teatro Goiano: a cena na ditadura*. Em especial, nesse último livro, Hugo Zorzetti também se dedica a relatar parte da história do grupo Teatro Exercício, destacando a atuação de alguns atores, momentos e encenações.

Além desses registros, há ainda a publicação de peças teatrais cômicas de Hugo Zorzetti e uma obra dedicada a teorização sobre o riso e as técnicas de comicidade, que constituem um material de extrema importância para esta pesquisa. Dentre as publicações de peças teatrais, vale destacar a coletânea *Comédias*, com sete peças teatrais cômicas, sendo a maioria delas encenada pelo próprio autor ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990. No entanto, o comediógrafo ainda reúne mais de 15 peças teatrais que ainda não foram publicadas, mas foram encenadas pelo grupo.

Hugo Zorzetti resistiu política e artisticamente de todas as formas, como homem de teatro que foi. Sua obra deixa para a posteridade uma provocação para a responsabilidade do artista enquanto ser político que é. A morte do dramaturgo no dia 5 de dezembro de 2017, acarretada por um câncer no pâncreas, representou a perda de uma parte da história do teatro goiano que ainda, aos quase 70 anos, persistia na luta juntamente com toda a classe artística de Goiás.

Nesse sentido, considerando a obra e relevância artística, cultural e social de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício para o estado de Goiás, esta pesquisa busca contribuir para os estudos de história do teatro brasileiro, pois embora Zorzetti tenha se dedicado a registrar parte da memória da cena teatral goiana, pouco se encontra sobre as suas contribuições, que são consideradas fundamentais no processo de desenvolvimento e crescimento da produção teatral em Goiás.

Bibliografia

DALLAGO, Saulo G.S. A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, 2007. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás, p.231.

RODRIGUES, Nilton. Orelha do Livro. In: ZORZETTI, Hugo. Memória do teatro goiano: a cena no interior. Goiânia, Kelps, 2008.

ZORZETTI, Hugo. Memória do Teatro Goiano, A Cena na Capital: "Os Chamados Pioneiros". Goiânia: UCG, 2005.

_____. Memória do Teatro Goiano: volume 3: a cena na ditadura. Goiânia: Editora UFG, 2014.

6.2 Nina Pamplona

ESTEVES, Nina Pamplona. Orlando Miranda e a sua contribuição para as Artes Cênicas – um recorte de 1965 até 1985. PPGAC UNIRIO; HTA; Mestrado Acadêmico; Elza de Andrade; ninapamplona@edu.unirio.br ; <https://orcid.org/0000-0002-2234-3042>

RESUMO

A pesquisa de mestrado em andamento tem como objetivo investigar a atuação de Orlando Miranda de Carvalho, um homem de teatro que é uma personagem importante para compreendermos a cena cultural – brasileira em geral e, em especial, a carioca – entre as décadas de 1960 e 1980, tendo trabalhado sempre por trás das cortinas. Dono do teatro Princesa Isabel desde 1965 até hoje e diretor do Serviço Nacional de Teatro durante os anos de 1974 a 1985, auxiliou na implementação de medidas públicas voltadas para as artes cênicas em plena ditadura militar, contribuindo com um legado para a memória nacional, como, por exemplo, a volta do Concurso Nacional de Dramaturgia e a compra da casa de Paschoal Carlos Magno, que abriga o Teatro Duse. O trabalho buscará compreender a ambiguidade de um homem que transitava entre a classe artística e um governo militar numa época fortemente marcada pela censura às artes no Brasil. Para tanto, se baseará em história oral, análise documental e revisão bibliográfica.

Palavras-chave: Orlando Miranda; teatro Princesa Isabel; Serviço Nacional de Teatro; ditadura militar.

ABSTRACT

This master's research in progress aims to investigate the career of Orlando Miranda de Carvalho, a theatre man who is an important character to understand the cultural scene - Brazilian in general and, especially, from Rio de Janeiro - between the 1960s and the 1980s, having worked all his life behind the curtains. Owner of Princesa Isabel theatre since 1965 and director of the National Theater Service from 1974 to 1985, he made important contributions to the implementation of public measures at the performing arts during the military dictatorship, contributing with a legacy for the national memory, such as, for example, the return of the National Dramaturgy Contest and the purchase of Paschoal Carlos Magno's house, which hosts the Duse Theater. The work's will try to bring some light to the ambiguity of a man who moved between the artistic class and a military government in a time strongly marked by censorship of the arts in Brazil. For that, it will be based on oral history, document analysis and bibliographic review.

Keywords: Orlando Miranda; Princesa Isabel Theatre; National Theater Service; military dictatorship.

A ideia para a dissertação foi inspirada em um momento em que, como atriz, estava ensaiando uma apresentação no Teatro Princesa Isabel. Sentada na plateia, percebi que duas poltronas à minha frente com placas indicando lugares reservados para os censores. Percebi que ali estava registrada parte da memória de um momento tão duro e obscuro da nossa história. Aquelas cadeiras faziam com que os espectadores não esquecessem que passamos por um longo período de censura das Artes.

Ingressei neste ano no mestrado e a pesquisa, que está no início, é orientada pela Professora Doutora Elza de Andrade. O trabalho consiste em investigar a trajetória do produtor, empresário teatral e gestor público Orlando Miranda de Carvalho, considerando a parte da história do Teatro Princesa Isabel (de que é proprietário), a companhia que leva o mesmo nome e sua gestão frente ao Serviço Nacional de Teatro entre 1974 e 1985. O recorte temporal escolhido para a reflexão

sobre sua atuação junto ao teatro e à Companhia Princesa Isabel foi de 1965, ano de sua inauguração, até 1985.

Por meio do Orlando Miranda busco compreender a cena cultural brasileira em geral, e em especial, a carioca. Pretendo também avançar no conhecimento sobre o *modus operandi* de produção teatral no Brasil nas décadas de 60, 70 e 80. O recorte ainda está extenso e junto com a orientadora estamos investigando as questões que serão aprofundadas.

Para traçar a trajetória de Orlando Miranda, pretendo trabalhar com o conceito de ilusão biográfica, de Pierre Bourdieu, a fim de evitar a armadilha de encarar o trabalho de uma vida como um conjunto coerente, linear, orientado e destituído de contradições. Pretendo compreender sua trajetória, como afirma Pierre Bourdieu, norteadas por um conjunto de relações inseridas em um determinado espaço social.

Orlando Miranda de Carvalho – nascido em 1935 e tendo cursado a Escola Dramática Municipal – funda em 1965, com mais dois sócios, o Teatro Princesa Isabel, localizado numa galeria no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. A casa, com 300 lugares – comportando 200 pessoas na plateia e 100 no balcão – apresentava uma programação heterogênea, voltada para comédias, espetáculos musicais e teatro infantil. Nela foram encenados importantes espetáculos como “Roda Viva” (1968) – de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – e uma montagem de “O Avarento” (1969) – de Molière, com Procópio Ferreira. Orlando também dirigiu, entre 1974 e 1985, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado em 1937 por Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, com objetivo de desenvolver o aprimorar o teatro brasileiro⁸⁴.

O Teatro Princesa Isabel se mostrou como um importante *locus* de difusão e desenvolvimento da cena teatral de sua época. Segundo José Dias (2012), desde sua fundação, o “Princesa” já recebeu dezenas de comédias, peças infantis, shows e uma lista imensa de atores – sempre sob a direção de uma mesma pessoa. Isso chama a atenção principalmente por se tratar de um equipamento cultural de

⁸⁴ Vinculado ao Ministério da Educação e Cultura durante toda a gestão de Miranda, o SNT viria a ser incorporado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

natureza privada. Nele foram encenadas peças ditas como de resistência – como “O Botequim”, de Francesco Guarnieri, uma metáfora cênica crítica sobre a situação política brasileira na década de 1970 –, comédias – a exemplo de “A Guerra Mais ou Menos Santa”, comédia-satírica de Mário Brasini que inaugurou a casa – e espetáculos infantis – como “A Revolta dos Brinquedos”, de Pernambuco de Oliveira. Tal perfil fazia com que fosse frequentado por diferentes tipos de público.

Um ano após a abertura do espaço, Orlando Miranda juntamente com seus dois sócios, Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira, fundaram a Companhia Princesa Isabel⁸⁵. Além de produzir várias peças no próprio teatro, a companhia também excursionou por todo o país com espetáculos como “Os Pais Abstratos” (1968) com Glauce Rocha, Darlene Glória e Jorge Dória, e o já citado “O Avarento” (1969).

Em 1974, Miranda foi nomeado diretor do SNT, tendo deixado importantes contribuições para as Artes Cênicas no Brasil, como a reativação do Concurso Nacional de Dramaturgia; a criação do Projeto Criança, centrado na formação do público de teatro infantil; o Projeto Memória, voltado à preservação da história do teatro nacional; as aquisições da casa de Paschoal Carlos Magno, que abriga o Teatro Duse, e do Teatro Dulcina, que hospedou a Companhia Dramática Brasileira; a criação da Escola Nacional de Circo; e a edição de cerca de 165 publicações sobre artes cênicas, deixando um importante legado para a memória do teatro nacional (SILVA, 2014).

Miranda pode ser considerado um homem teatral ambíguo, uma vez que transitou entre a burocracia governamental durante o governo militar e o meio teatral, ambiente fortemente marcado pela contestação ao regime autoritário que vigorava no país. Seu primeiro mandato à frente do SNT, aliás, coincidiu com parte do período de vigência do Ato Institucional número 5. Segundo Miliandre Garcia de Souza (2011), Orlando Miranda apresenta uma dicotomia interessante, pois ao mesmo tempo em que atuava como produtor teatral, trabalhava para um órgão público federal, ou seja, circulava entre dois meios que possuíam uma complexa e tensa relação. Souza avalia que tal contradição não deve dar espaço a uma

85 Pedro Veiga também foi ator e dramaturgo e Pernambuco Oliveira, cenógrafo, figurinista, diretor e dramaturgo.

avaliação maniqueísta, que trate Miranda como “mocinho” ou “bandido”, mas como um articulador cultural, com vínculos com o governo e a classe artística.

A pesquisa se baseará em história oral, análise documental e revisão bibliográfica. Tendo em vista que narrativas orais são construídas a partir de memórias, é importante assumir uma postura cautelosa ao trabalhar com fontes do gênero, “buscando entender o que tais memórias representam para o entrevistado e como elas estão sendo (re)construídas e externalizadas no momento da entrevista” (SILVEIRA, 2007, p. 42).

Como boa parte da pesquisa se baseará em registros documentais, o projeto será desenvolvido com a consciência das limitações de uma análise baseada em documentos. Para Beti Rabetti (1999), é necessário analisá-los tendo em vista as diversas camadas em que estão inseridos, como o ambiente sociocultural, seu tempo, sua relação com outros campos e as subjetividades de quem os redige. Buscarei, portanto, contextualizar as fontes documentais encontradas e fazer disso um constante exercício de leitura crítica das fontes.

A escolha por uma personagem desse gênero se dá por consciência de que a história do teatro não se limita às experiências de atores, diretores e dramaturgos, mas se enriquece ao envolver outros profissionais, como produtores, técnicos, cenógrafos e figurinistas. Pretendo, assim, desenvolver uma investigação através de um recorte da cena teatral brasileira eminentemente analítico e crítico, tal qual sugerido por Tânia Brandão (2001). Ou seja, o intento é que a pesquisa extrapole o campo da mera enumeração de fatos históricos e promova uma reflexão crítica a partir das estruturas artística e social em que Orlando estava inserido.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRANDÃO, Tania. Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro. In: Sala Preta, ano 1, v. 1, São Paulo, sep. 2001b, p. 199-217.

DIAS, José da S. Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

RABETTI, Beti. Subsídios para a História do Ator no Brasil: Pontuações em Torno do Lugar Ocupado pelo Modo de Interpretar de Dulcina de Moraes Entre Tradição Popular e Projeto Moderno. In: Revista do Lume. Campinas: COCEN – UNICAMP, agosto de 1999, p. 31-55. (n. 2).

SILVA, Ana Luisa Soares. A Produção Teatral Carioca História, Exemplos e Experiências. 2014. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.

SILVEIRA, É. S. História Oral e Memória: Pensando um Perfil de Historiador Etnográfico. MÉTIS: história & cultura, v. 6, n. 12, p. 35-44, jul/dez. 2007.

SOUZA, M. G. A Gestão de Orlando Miranda no SNT e os Paradoxos da “Hegemonia Cultura de Esquerda”. In.: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, junho de 2011. Anais. São Paulo, junho de 2011, p. 1-23.

6.3 Antonio Gilberto

FERREIRA, Antonio Gilberto Porto. Jorge Andrade: a (des) construção da trajetória do dramaturgo. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Tania Brandão da Silva; antoniogilber@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8995-9602>

RESUMO

A presente comunicação refere-se à pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, na linha História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA), sob orientação da Profa. Dra. Tania Brandão da Silva, e tem como principal característica a investigação sobre a construção da trajetória do dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984). O principal recorte desta comunicação será a narrativa do desenvolvimento da pesquisa dentro

do período pandêmico, o que determinou a concepção de novas estratégias de pesquisa.

Palavras-chave: Jorge Andrade; pesquisa; história oral.

ABSTRACT

The present communication refers to the research that is being developed in the Doctorate of the Post-Graduate Program in Performing Arts at UNIRIO, in the History of Theater and Arts (HTA) line, under the guidance of PHD Professor Tania Brandão da Silva, and its main characteristic is the investigation into the construction of the trajectory of the playwright Jorge Andrade (1922-1984). The main focus of this communication will be the narrative of the research development during the pandemic period, which determined the conception of new research strategies.

Keywords: Jorge Andrade; search; oral history.

A presente comunicação refere-se à pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, na linha História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA), sob orientação da Profa. Dra. Tania Brandão da Silva e tem como principal característica a investigação sobre o processo de (des) construção da trajetória de Jorge Andrade (Barretos/SP, 21/5/1922 – São Paulo/SP, 13/3/1984) como dramaturgo. Apesar do reconhecimento obtido com montagens de grande repercussão e a conquista de prêmios, Jorge Andrade se afastou do teatro por diversos motivos. Trabalhou como professor, jornalista e autor de telenovelas, se destacando também nessas áreas. A motivação para a realização deste trabalho surgiu durante o processo do Mestrado, quando o objeto de pesquisa foi o texto e a primeira montagem da peça mais autobiográfica do autor, *Rasto atrás* (1965). A partir da análise do texto e do *estudo de caso* da primeira encenação realizada em 1967 pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro, dirigida por Gianni Ratto (1916-2005), surgiram algumas questões

relevantes em torno da biografia e da carreira profissional do dramaturgo, objetos da atual pesquisa.

Um dos assuntos investigados nesse trabalho refere-se ao esquecimento que sua obra dramática sofreu, apesar de todo reconhecimento por parte dos cânones da crítica literária e teatral dos anos 1950 e 1960, e das atuais publicações de novas abordagens que analisam sua dramaturgia, enquanto temática, evolução estética e reflexão histórica (principalmente no que diz respeito às dez peças que formam o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*).

A fundamentação teórica adotada para tratar do tema desta pesquisa e de sua problematização foi estruturada a partir de extensa e minuciosa revisão bibliográfica referente à biografia e obra do autor. Como base metodológica foram utilizados os conceitos de “memória”, “identidade” e “projeto” desenvolvidos por Gilberto Velho (1945-2012) que apresentam uma estrutura teórica e conceitual que abrange todas as fases necessárias para a análise da (des) construção da trajetória profissional de Jorge Andrade.

Pretendemos apresentar no XXI Colóquio do PPGAC da UNIRIO, através de comunicação oral, um relato sobre as novas possibilidades que foram criadas para que a pesquisa não fosse paralisada em função dos limites impostos pela pandemia a partir de março de 2020.

Uma das principais fontes utilizadas na pesquisa foi a história oral. Foram gravados depoimentos de familiares, amigos e profissionais que trabalharam direta ou indiretamente com Jorge Andrade, por meio de um aplicativo de videoconferência que coloca em contato virtual o entrevistador e o entrevistado. Antes da pandemia os depoimentos eram registrados em encontros presenciais, basicamente com a utilização de um gravador digital de áudio. Assim ocorreu durante a pesquisa do Mestrado (2017-2019). Ao mesmo tempo em que perdemos o contato direto com o entrevistado, ganhamos ao conseguir registrar seu depoimento por meio da videoconferência, que permite a gravação da imagem e som, tornando o registro mais completo.

Outro ponto positivo que merece ser destacado é que as gravações realizadas de forma remota facilitaram o processo de produção, principalmente no que se refere ao registro das entrevistas de pessoas que residem em outras

idades do país. Essa nova modalidade promoveu uma economia de recursos financeiros (que seriam gastos com viagem, hospedagem, alimentação do pesquisador) e diminuiu o tempo necessário para a realização de cada depoimento.

Com o fechamento das bibliotecas e acervos das poucas instituições que preservam a memória das artes cênicas do nosso país, ficamos privados de ter acesso a dossiês de documentação e iconografia referentes à vida e aos trabalhos do autor pesquisado. Isso nos levou a intensificar a busca por materiais (como programas, fotografias, entrevistas, reportagens e críticas publicadas em jornais e revistas) junto às pessoas envolvidas direta ou indiretamente com o tema da pesquisa. Foi preciosa a colaboração de profissionais que conseguiram digitalizar e enviar os materiais que pertenciam aos seus acervos pessoais e que muito contribuíram para o trabalho.

Nesse momento foi fundamental pesquisar nas bibliotecas que disponibilizam seus acervos digitalizados para consulta *online*. Mas nem todas as instituições possuem seus acervos digitalizados e disponíveis para essa modalidade de consulta. Foi necessário realizar contatos com vários locais para apresentar as necessidades da pesquisa e solicitar alternativa de acesso ao material. Em alguns locais foi possível contar com a colaboração dos funcionários (muitas vezes de um único funcionário que estava responsável pelo setor dentro do período de isolamento social) que digitalizavam o material solicitado e nos enviavam por e-mail. Outros locais preferiam copiar o texto (cópias em xerox) e enviar pelo correio mediante depósito de pagamento antecipado por parte do pesquisador. Enfim, foram descobertas muitas alternativas para conseguir prosseguir com a pesquisa dentro dessa nova realidade. A partir do segundo semestre de 2021 foi possível agendar pesquisa presencial em algumas bibliotecas que possuem acervo que dialoga diretamente com a presente pesquisa. Como exemplo podemos citar o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, onde está depositado e guardado o acervo físico de Jorge Andrade.

As mudanças que ocorreram desde 2020 nos mostraram o quanto precisamos nos reinventar para prosseguir vivendo e desenvolvendo nosso trabalho como pesquisadores. Criar novas possibilidades em vez de fomentar a frustração pelas ações que não foram realizadas.

Dentro deste contexto de novas possibilidades e do aprimoramento de ferramentas que já eram utilizadas anteriormente, a pesquisa conseguiu ser viabilizada e se encontra em processo de conclusão, conforme as etapas descritas no projeto de pesquisa de doutorado.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

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

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRANDÃO, Tania. *Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOSSE, François. *O Desafio biográfico – Escrever uma Vida*. São Paulo: Edusp, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

STEEN, E. V. “Jorge Andrade”. In:_____. *Viver & escrever*, vol. 3. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VELHO, Gilberto. “Memória, Identidade e Projeto”. In:_____. *Projeto e Metamorfose – antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

6.4 Thais Vasconcelos

VASCONCELOS, Thais. *Homens do Teatro: Diálogo entre as obras de Martins Pena e Lima Penante*. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Beti Rabetti; tvasconcelos@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-8236-7305>

RESUMO

O presente trabalho pretende estabelecer o diálogo entre as obras de Martins Pena e Lima Penante, com a intenção de inserir o artista paraense Lima Penante no quadro de comediógrafos brasileiros. Apesar do intervalo de pelo menos trinta anos entre as atividades de Martins Pena e Lima Penante, é possível notar as semelhanças que os aproximam, no que tange às construções de escrita e as divergências, especialmente sobre a formação curricular de ambos. A hipótese de que Pena influenciou a produção dramaturgical de Penante fica cada vez mais óbvia ao observarmos as duas obras em paralelo.

Palavras-chave: Comédia brasileira; dramaturgia; entremez.

ABSTRACT

The present work intends to establish a dialogue between the works of Martins Pena and Lima Penante, with the intention of inserting the artist from Pará Lima Penante in the framework of Brazilian comedigraphers. Despite the interval of at least thirty years between the activities of Martins Pena and Lima Penante, it is possible to notice the similarities that bring them together, with regard to the constructions of writing and the divergences, especially regarding the curricular formation of both. The hypothesis that Pena influenced Penante's dramaturgical production becomes increasingly obvious when we look at the two works in parallel.

Keywords: Brazilian comedy; dramaturgy; entremez.

Homens do Teatro: Diálogo entre as obras de Martins Pena e Lima Penante.

Para a pesquisa de doutorado, meu projeto se intitula *Entre Pará e Amazonas: Circulação e repertório na cena teatral nortista na segunda metade do século XIX*, sob orientação da professora Beti Rabetti.

Um dos objetivos dessa pesquisa é abarcar o surgimento das atividades artísticas teatrais em Manaus e Belém, durante a metade do século XIX, a partir das trajetórias dos artistas José de Lima Penante, ator, dramaturgo e empresário

paraense e da atriz e empresária ítalo-brasileira Manuela Lucci, assim como desenvolver a análise das obras dramáticas de Lima Penante.

O trecho da pesquisa que será compartilhado aqui, eu chamei de *Homens do Teatro: Diálogo entre as obras de Martins Pena e Lima Penante*. Esse recorte surgiu durante o segundo semestre de 2021, durante a disciplina Seminário de Tese, sob orientação da professora Beti Rabetti.

Neste estudo tentaremos estabelecer um diálogo entre as obras de Martins Pena e Lima Penante, com a intenção de descortinar o trabalho do artista paraense e inseri-lo no quadro de comediógrafos brasileiros. Essa investigação se fez, principalmente, a partir da obra de Vilma Sant'anna Arêas *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura das obras de Martins Pena* e o material dramático disponível de Lima Penante e os periódicos do período, além da minha pesquisa de mestrado intitulada *José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX*, defendida no Programa de Pós Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, em 2019, sob a orientação do professor Dr. Márcio Páscoa.

Lima Penante nasceu no Pará em 1840 e se dedicou ao teatro desde 1852, aos 12 anos, até seu último ano de vida em 1889. Atualmente temos acesso a um total de onze obras do autor, em um universo de aproximadamente 43 e obras publicadas.

A escrita de Vilma Sant'Anna Arêas se debruça brilhantemente na trajetória de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) sob um viés que abarca, além da análise minuciosa das obras escritas pelo dramaturgo carioca, como também suas referências a partir da vivência em um Brasil pós Independência e as heranças do pensamento social que circundava a produção dramática naquele período.

Apesar do intervalo de pelo menos trinta anos entre as atividades de Martins Pena e Lima Penante, é impossível não notar as semelhanças que os aproximam, no que tange às construções de escrita e as divergências. O que nos sugere as fontes primárias, sobre Lima Penante, é a constante referência de que lhe faltava estudo, enquanto Martins Pena pode contar com uma trajetória acadêmica que lhe rendeu

posição e notoriedade. A hipótese de que Pena influenciou a produção dramática de Penante fica cada vez mais óbvia ao analisarmos as duas obras em paralelo.

Os estilos da escrita ainda em desenvolvimento e em constante transição no país, marcaram as criações de Pena, que Arêas muitas vezes se refere apontando ora o teor “etnográfico” das primeiras comédias, ora maturidade alcançada nas derradeiras escritas, referindo-se a essas como resultado de êxito na utilização das mecânicas da cena em harmonia às ferramentas da escrita. Reconhecendo, assim, a contribuição do autor no nascimento da comédia de costumes e indagando os caminhos que a sua escrita teria tomado se ele não tivesse precocemente falecido, vítima da tuberculose, aos trinta e três anos de idade.

Ao contrário do que os críticos da época diziam, hoje é possível assumir que Martins Pena foi precursor de um estilo que apesar de não ser considerado sério, figura nos patamares mais altos da escrita cômica brasileira, apresentando na sua obra o equilíbrio entre o popular, no sentido de alcance e de linguagem, e o crítico-denunciador entrelaçado nas linhas e nas entrelinhas da narrativa romântica. Contando com todos os elementos atrativos que chamavam a atenção do público através das farsas rocambolescas, mas que exigiam algum tipo de reflexão sobre temas mais sérios. Falaremos mais a frente sobre essa questão.

Martins Pena, nas palavras de Arêas, foi um apaixonado homem do teatro, e se dedicou, além das escritas dramáticas, às críticas de espetáculos líricos que se apresentavam entre 1846 e 1847, publicadas em Folhetins do Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro. Durante a escrita dos Folhetins, Pena confessa seu desejo de escrever para a ópera cômica - sugerindo abertamente o gosto que atravessa o teatro e deságua também na música.

O papel desempenhado por Martins Pena a partir da leitura crítica da cena teatral novecentista foi de grande valia para os estudos dessa época, mas a sua notoriedade fica a cargo da sua vasta produção cômica que representa para a historiografia do teatro brasileiro uma herança que perpassa séculos.

A genialidade de Martins Pena em sua obra cômica é inegável e para abarcar suas possíveis inspirações, nos remetemos à produção ibérica setecentista através de

um gênero de peças que se assemelha em vários aspectos às primeiras escritas de Pena: o *entremez*.

Célia Berrettini () aponta a seguinte definição para *entremez* e uma pista sobre as inspirações de Martins Pena:

Não grandes em dimensão, com efeito, são os entremezes. Apenas breves peças, sem nenhuma gravidade, pois aceitam, alegremente, o caos do mundo; pintam os vícios e as imperfeições da sociedade e das instituições humanas; mas o ambiente cômico tira-lhes a seriedade.

(...) E uma pergunta se nos impõe: Conheceria Martins Penna o Cervantes entremezista? Parece-nos que se aproxima aqui muito mais do autor espanhol e de suas divertidas peças curtas que de Molière; e é assim que deixamos a pergunta no ar... (BERRETTINI, 1980, p. 24 e 51)

Neste estudo Berrettini revela as influências de Cervantes ao compor suas peças e impedindo que o gênero desaparecesse ou se transformasse em “burla chocarreira”, apesar de não ser considerado o criador do estilo - isto é atribuído ao espanhol Lope de Rueda.

É claro que Pena bebeu nas inspirações ibéricas do *entremez*, acrescentando além do viés cômico e farsesco, à musicalidade na cena. É também possível que o comediógrafo tenha descoberto a *Commedia dell'Arte*, talvez não por esse nome, mas a partir de elementos presentes nos *entremezes* portugueses.

Arêas identifica em *A Família e a Festa na Roça* recursos ligados ao *entremez* a partir da análise feita por José Daniel Rodrigues da Costa acerca da estrutura apresentada nos entremezes:

Compostos em geral de dois quadros, sem grande ligação entre si; no primeiro, a apresentação dos personagens, um conflito rudimentar (as vezes nem isso) e, através de conversas, preparação para o segundo quadro; este realize o desejo das personagens, desenrolando-se em geral em lugares públicos, com gritos e pregões, Dando oportunidade a pintura de um quadro de costumes. (ARÊAS, 1987, p. 124)

Contudo, inversamente ao *entremez*, Martins Pena não se detém em utilizar apenas recursos da comicidade, ele sublinha suas opiniões aos modelos ideológicos de que a educação é a mola propulsora do progresso. Ressaltando mais uma vez seu apreço pelas qualidades educacionais que o Estado deveria proporcionar.

Martins Pena compôs sua obra utilizando inúmeros recursos que Arêas pontua no decorrer da obra, são alguns deles: o uso do contexto amoroso entre

jovens que lutam para permanecerem juntos, endossados pelos criados ladinos, e desempenhando embates contra os velhos que, por sua vez, anseiam por casamentos de conveniência, pautado nos lucros que estes podem gerar; os contrastes entre a rústica roça e a capital citadina, contando com a dualidade entre moralidade versus a corrupção, o ignorante roceiro descobrindo as vicitudes da cidade, entre outros embates; a crítica à escravidão e os assuntos polêmicos relacionados a ela, bem como as denúncias de ações do estado e as políticas que envolviam a sociedade brasileira ainda jovem; o uso de tipos, distribuídos conforme posição social, que compõe uma vasta galeria nos personagens de Pena e o contraste entre eles - (o roceiro e o citadino, os jovens apaixonados, os funcionários públicos que vão desde juízes aos burocratas mais baixos, a alcoviteira, a moça recatada, a moça namoradeira, os criados ladinos, figuras da igreja, estrangeiros “maquinistas”, escravos e outros que se subdividem entre esses e por fim, um estudo psicológico motivado pela obra de Molière.

O uso da linguagem popular também marcou as comédias de Pena, bem como outros recursos da comédia, identificados por Arêas, como as tramas rocambolescas e seus imbróglis, as mudanças repentinas na narrativa - os chamados *coup-de-theatre*, as repetições textuais, os disfarces e esconderijos, os números musicais chamados de *couplets* as tentativas, quase sempre fortuitas, do enlace entre a farsa e a crítica social - esta última como grande trunfo da obra cômica de Martins Pena.

O autor se empenhou em denunciar o lado sombrio de uma sociedade escravocrata que se formou às bases colonizadoras, apesar de uma certa timidez, a crítica era presentificada em suas obras.

Destacamos a fala de Bárbara Heliodora em *Os caminhos do Teatro Ocidental* (2013):

‘mas se a função do teatro é a de refletir a natureza, essa natureza é principalmente social, e seria impossível existir um teatro brasileiro nos moldes dos grandes clássicos europeus simplesmente porque não havia aqui uma sociedade a ser refletida naqueles termos. Se podemos dizer que o teatro brasileiro começa com Martins Pena, é porque, em suas comédias, ele foi brasileiro, refletindo a modéstia e a fragilidade da vida cultural no Rio de Janeiro entre quinze e vinte anos depois da Independência’. (HELIODORA, 2013, p.376).

Os dramaturgos do Brasil pós Independência ainda carregavam o desejo de resgatar as linguagens europeias que retratavam a sociedade ocidental, porém tentavam reproduzir a ideia em um país cuja formação ainda era imatura. Como retratar um lugar a partir de bases europeias, que enfrentava problemas distintos dos seus colonizadores? A tarefa era propor uma crítica com a cor local brasileira e Martins Pena talvez tenha sido o que melhor a desempenhou.

Essa é uma das pontes de interesses entre os dois dramaturgos. Sobre José de Lima Penante, sabe-se que o paraense filiou-se à primeira sociedade abolicionista manauara, no início da década de 1870, quando manteve morada no Amazonas. Essa é uma das muitas pistas descobertas nesse trabalho sobre as trajetórias de artistas atuantes na cena teatral brasileira, separados geograficamente, mas em concordância com o espírito do seu tempo.

Manaus e Belém já ganharam estudos sobre a vida musical, no período novecentista, que podem enriquecer a pesquisa sobre circulação e repertório das companhias líricas e mesmo das dramáticas, em um período em que esses gêneros disputavam os palcos do Norte - seja nos pequenos teatros, seja nas duas principais casas de ópera das cidades nortistas.

Dentre as companhias profissionais estrangeiras e os grupos amadores locais, destacou-se a produção de José de Lima Penante nos palcos das províncias do Norte e do Nordeste.

A partir do estudo de Vilma Sant'Anna Arêas sobre a trajetória de Martins Pena, é possível identificar as principais influências dos gêneros escritos por Lima Penante, mesmo com o intervalo de uma geração entre os artistas.

A comédia de costumes investigada minuciosamente por Martins Pena, serviu de base para as construções de Lima Penante, bem como as temáticas abordadas, o uso frequente da galeria de tipos, até mesmo as tentativas de escrita de dramas, se deu de forma similar a de Martins Pena. É claro, contando com os inúmeros percalços presentes nos caminhos do artista.

A construção da obra de Arêas, classificando a escrita em paralelo a vida de Pena, servirá de aporte para a análise das obras de Lima Penante e sua importante contribuição para a dramaturgia cômica brasileira.

Bibliografia

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. Na Tapera de Santa Cruz: Uma Leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERRETTINI, Célia. O Teatro Ontem e Hoje. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HELIODORA, Bárbara. Os Caminhos do Teatro Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VASCONCELOS, Thais. José de Lima Penante e a Dramaturgia Teatral na Manaus do Século XIX. Manaus: Mamoeiro, 2021.

6.5 Arnaldo Marques

MARQUES DA CUNHA, Arnaldo. O indomável Paulo Afonso Grisolli (1934- 2004): experimentos e contribuições para a cena brasileira da segunda metade do século XX. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Elza Maria Ferraz de Andrade; arnaldo.marques@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0003-1048-9260>

RESUMO

Teatrólogo e roteirista, diretor de teatro e tv, começou e acabou jornalista: editor do Caderno B do Jornal do Brasil de 1964 a 1972, no Rio de Janeiro, seu último trabalho foi no Correio do Brasil durante alguns meses em Portugal onde, ao longo de uma década por lá, teve uma filha portuguesa. O Brasil lhe fez falta: ninguém lembrava mais quem ele era e o que fizera num estúdio de televisão ou mesmo num palco. Cheio de planos e problemas de saúde, por falta de trabalho morreu na penúria. Esta pesquisa busca vasculhar alguns pontos de sua trajetória

profissional, sobretudo seus experimentos e contribuições à cena brasileira no decorrer da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Grisolli; Teatro brasileiro; experimentalismo; teledramaturgo.

ABSTRACT

Dramatist and screenwriter, theater and TV diretor, he started and ended up as a journalist: editor of Caderno B at Jornal do Brasil from 1964 to 1972, in Rio de Janeiro, his last job was at Correio do Brasil for a few months in Portugal where, throughout over a decade there, he had a Portuguese daughter. Brazil missed him: no one remembered who he was and what he had done in a television studio or even on stage. Full of plans and health problems, due to lack of work, he died in penury. This research seeks to explore some points of his professional trajectory, especially his experiments and contributions to the Brazilian scene during the second half of the 20th century.

Keywords: Grisolli; Brazilian theater; experimentalism; television dramatist.

Ao eger, como marco inicial narrativo, a cena brasileira recente do último meio século configurando-se como pretexto suficiente e plausível para o incremento desta minha proposta de pesquisa – já em andamento, desde a recente conclusão do meu mestrado –, decido começar puxando o fio da meada por alguém dono de uma personalidade artística brilhante o bastante para justificar a escolha de tal ponto de partida: um brasileiro que irá adotar, bem mais tarde, também a nacionalidade portuguesa – o cidadão e imenso artista chamado Paulo Afonso Grisolli (1934-2004).

O adjetivo a ele apostado logo de antemão no título desta minha pesquisa – o “indomado” – busca tipificar o seu preponderante caráter empreendedor, instigante e inquieto, que o levou a virar um artista/cidadão visivelmente inconformado com a realidade do mundo à sua volta.

Primeiramente – e já com o intuito de mover o que estivesse ao seu alcance para interferir no rumo geral e pessoal de sua própria vida –, abraçou o jornalismo como sua atividade profissional principal para, logo em seguida, também se aproximar aos poucos da arte teatral como meio desejável de prover tanto a própria sobrevivência material quanto a existencial, intelectual e criativa – diversos e merecidos “qualificativos” –, mediante sua incontida manifestação individual que, no fim das contas, se revelou bastante produtiva.

A personalidade artística de Grisolli é diretamente identificada com a primeira iniciativa de se romper com a tônica “renovadora” dominante da “concepção” da encenação como um índice inegável da “modernidade” cênica na cena carioca, sempre contra uma “antiga forma de se fazer teatro”. E que, por extensão, contaminou a representação nacional como um todo, desde a etapa da formação de atores até a da manutenção de sua profissionalização.

Por sua própria conta e risco, Grisolli exterioriza sua visão da essência experimentalista inerente a qualquer invenção cênica – sem dúvida, um traço precursor de algo que já transparece na versão autoral por ele produzida (em 1966) para montar o espetáculo Onde canta o sabiá, a partir do texto original (datado de 1921) do dramaturgo brasileiro Gastão Tojeiro (1880-1965), encenação já vista desde há muito como um pertinente estudo de caso da incidência experimentalista inédita na cena nacional, observação recorrente no sentido de ser apontada como precursora obra de referência estética para nossa atividade cultural e para a produção do Teatro Brasileiro que se segue.

A partir desta incursão de Grisolli na cena teatral e assumidamente como diretor cênico, dono desta originalíssima concepção sincrônica ao propor esta montagem que abarca o saldo artístico já acumulado pelo “moderno” Teatro Brasileiro praticado até então para, logo em seguida, preparar seu salto estético experimental em consonância com imperativos da “contracultura” por nós importada, e que cá chegou para confrontar o status quo brasileiro.

Em sua atuação profissional, Grisolli irá desenhar um caminho pleno de desafios a serem enfrentados, estendendo sua influência não só pelos rumos aqui tomados por sua atividade teatral já que, bem mais além disso, acaba provocando a

emergência de uma determinada “ebulição” na teledramaturgia brasileira – desde 1982, e até o início dos anos de 1990, contratado pela Central Globo de Produção (CGP) como diretor-executivo de um dos Núcleos de Programação, onde “inventou” a então chamada “Casa de Criação”.

Após este percurso inovador bem-sucedido, e já no exterior, foi convidado a dirigir telenovelas em Portugal (para as redes locais de teledifusão SIC e RTP), país para onde se transferiu e lá ficou até seu fim prematuro, ainda em intensa atividade laboral e no seio de sua nova família por lá formada, que incluía a sua nova mulher e a filha do casal, ambas portuguesas.

Certamente esta síntese até aqui providenciada, à guisa de uma possível introdução à pesquisa a princípio pensada, não poderia dar conta da amplitude de sua importância para a narrativa recente da História do Teatro Brasileiro. Quem sabe este projeto poderá, de fato, contribuir para a memória coletiva ao compensar, em parte, a ausência de um efetivo reconhecimento póstumo manifestado a respeito do trabalho desenvolvido por Grisolli ao longo de toda a sua trajetória artística, tanto no Brasil quanto em Portugal.

De fato, a pesquisa propriamente dita ainda se encontra em etapa inicial – tanto aqui no Rio quanto fora da cidade e até do país – sobretudo ao envolver, inevitavelmente, o desconhecimento existente cá entre nós da labuta de Grisolli em pouco mais de uma década de “sobrevida” em terras lusitanas.

Talvez deva academicamente me “penitenciar”, aqui, pela admiração e entusiasmo por mim demonstrados, muito embora evidentemente – confesso – inspirado nos feitos concretos desta figura ímpar da Cultura brasileira, ao longo de seu percurso artístico profissional cumprido no decorrer da segunda metade do século passado.

Em depoimento (1981)⁸⁶ concedido à pesquisadora e historiadora Tania Brandão, motivado pelo levantamento da trajetória artística cumprida por Joel de Carvalho (1930-1974), Grisolli relembra como chegou à cidade em 1959, proveniente de São Paulo, após o fim de seu casamento com a atriz paulista Célia Helena (1936-1997). Nesta época, já chegou ao Rio com trabalho garantido pelo convite feito por parte da equipe nuclear do Teatro de Arena, ainda antes de vir e, a seguir, por ele aceito para que funcionasse como gestor daquele conjunto teatral paulistano – por sua vez, historicamente inovador também –, composto por um coletivo de reconhecidos artistas reunidos numa companhia teatral em plena temporada em cartaz na cidade do Rio de Janeiro.

Após um duro período de penúria financeira, em que acaba largando o grupo com o qual chegou ao Rio já trabalhando com função definida e garantida, Grisolli decide ficar na cidade e, para tanto, volta a exercer o seu outro ofício – o de jornalista: desde 1964 e até 1972, trabalha como Editor-geral de Cultura do Caderno B, renomado suplemento diário do Jornal do Brasil, valorizada posição profissional à época que já lhe asseguraria a sobrevivência financeira permitindo-lhe, ainda, alternar esta ocupação então principal com as suas atividades desenvolvidas intermitentemente no ambiente teatral.

Nesta mesma ocasião, aproxima-se de um núcleo de pintores e gravuristas que se reúnem em uma Associação Internacional de Artistas Plásticos, dentre os quais se incluem Anna Letycia (1929-2018) e Carlos Vergara (1941-): ambos já haviam trabalhado com cenografia e figurinos para O Tablado de Maria Clara Machado (1921-2001) e, mais adiante, irão intermediar o valioso contato estabelecido por Grisolli com a diretoria administrativa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM/RJ.

Em 1966, ao dirigir Onde canta o sabiá, de Gastão Tojeiro, Grisolli vê, surpreendido, o seu espetáculo ser publicamente reconhecido como uma espécie

⁸⁶ Salvo indicação em contrário, todas as informações a seguir, que lhe dizem respeito, foram retiradas deste depoimento prestado por Grisolli uma vez que me vi, logo no momento inicial desta pesquisa, ainda diante da escassez de registros documentais tanto sobre sua trajetória quanto a do grupo A Comunidade.

de “marco zero” de um esforço inicial pioneiro – qual seja: inovador, inédito, original, reconhecimento recebido por parte de seus pares assim como de verdadeiros intelectuais que compunham a Crítica especializada da época.

Assim é que esta sua criação cênica acaba sendo incensada como a primeira montagem, em cartaz no Rio, a enfatizar tanto a questão da encenação propriamente dita quanto determinado tipo de abordagem não literária, materializada por meio de experimentações intrínsecas à própria encenação. Para sorte sua, contou com as mesmas pessoas que labutavam na lida da Crítica especializada e que, em geral, integravam as Comissões especiais, fossem governamentais ou não, especialmente formadas para eventos de premiação dos melhores profissionais da temporada teatral ou mesmo para o fomento ou estímulo direto à produção cênica.

O próprio Grisolli considera esta montagem, sob sua concepção e direção cênicas, um provável “divisor de águas” no desenvolvimento futuro imediato do Teatro Brasileiro contemporâneo, justamente por introduzir uma linguagem gestual, vocal e corporal inovadora a partir de um texto com dramaturgia absolutamente convencional e cuja elaboração parece mesmo “datada” – ou seja, “estagnada” em termos de uma “modernidade” mais exigente – quando de sua verdadeira concepção e criação em 1921:

Onde canta o sabiá estreou no ano de 1921 pela Companhia Abigail Maia, contabilizando duzentas representações entre 08/06 e 22/08 e sendo considerada o maior êxito teatral do ano, com sucessivas reprises em 1922, 1924 e 1929. Volta à cena em 1934 com a Companhia Popular de Comédia. (RABETTI, 2007, p. 81).

Montagem logo retomada dois anos depois, com Antonio Pedro (1940-) como Assistente de direção, a inquietude na busca por novas linguagens permanece intacta nesta remontagem, pois não só trouxe o artista Grisolli ao encontro de outro artista “gigante” – Joel de Carvalho –, graças à amiga gravurista em comum Anna Letycia mas, também, por ter levado o próprio José Celso Martinez Corrêa (1937-) a declarar que criou Roda viva (em 1968) diretamente influenciado por este trabalho pioneiro, conforme confirma Johana Albuquerque (2012):

A atuação de Grisolli, ao lado de Amir Haddad, é decisiva para as primeiras experimentações na cena carioca. A maioria das realizações à frente do grupo A Comunidade. Inclusive, o próprio José Celso confessa ter visto no

pioneiro Onde Canta o Sabiá, 1966, algo que tenta implantar em seu teatro a partir de O Rei da Vela, 1967. (ALBUQUERQUE, 2012, p. 218)

Em suma, emerge neste momento uma teatralidade decorrente desta dialética inaugural, alguma sintaxe fundadora de outras possibilidades narrativas “alternativas”, sem falar nos demais instrumentais a serem empregados como novos recursos acionados para a efetivação do fenômeno teatral, tais como tudo aquilo que diz respeito à materialidade física da arquitetura espacial da cena – concepção, em sua origem, verdadeiramente “experimentalista” do espaço cênico.

Por fim, para concluir, aproveito as preciosas palavras expressas pelo homem/autor Grisolli, autoplagiando-se na emblemática fala do “Bufão”: “(...) São só palavras, mas é delas que provém a minha força (...)” – tentadora inspiração mais do que desafiadora, é claro, e bem na medida para um imenso cidadão e indomado artista cênico brasileiro, apaixonado e apaixonante.

Bibliografia

ANOS 70, vol. 3 – Teatro. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-80. 7 v. il. CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. Teatro experimental (1967-1978) – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), orientação do Prof. Dr. João Roberto Farias. São Paulo, 2012.

HADDAD, Amir. Construção, comunidade, comunicação. Entrevista concedida ao crítico Yan Michalski. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22 jun. 1969.

RABETTI, Beti. Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Depoimentos já recolhidos:

– Entrevista de Paulo Afonso Grisolli para Tania Brandão (1981, cópia datilografada). Rio de Janeiro: Acervo Cedoc / Funarte, Dossiê “Personalidades Artes Cênicas / Joel de Carvalho”. – Registrados em áudio, já transcritos e copidescados:

o Amir Haddad (diretor-fundador de A Comunidade)

o Colmar Diniz (ator-produtor, cenógrafo, figurinista e aderecista de A Comunidade)
o Maria Esmeralda Forte (atriz-produtora de A Comunidade)

o Rubens Araújo (ator-produtor de A Comunidade) Digitalizações de manuscritos e de textos datilografados:

- Anotações de Paulo Afonso Grisolli sobre sua peça A parábola da megera indomável, datilografadas, s/d. Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Espetáculos Teatro Adulto”. - Anotações de Paulo Afonso Grisolli sobre sua encenação de O Barbeiro de Sevilha, datilografadas, s/d; Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Teatro Adulto”. - Montagem do musical Alice no país divino-maravilhoso (Grisolli, Sidney Miller, Tite de Lemos e Flaksman), 1970; Rio de Janeiro: Cedoc / Funarte, Dossiê “Espetáculos Teatro Adulto”.

6.6 Julia Carrera

CARRERA, Julia. Luzes, Som, Câmera e... Soleil! O Cinema de Ariane Mnouchkine. PPGAC UNIRIO; HTA; Doutorado Acadêmico; Ana Bulhões Carvalho; juliacarrera@gmail.com

RESUMO

A tese, já qualificada, está em desenvolvimento e parte da hipótese de que o Théâtre du Soleil pode ter sua história contada a partir do cinema. Verifica-se este aspecto ao se analisar a sua filmografia e ao observar os procedimentos técnicos cinematográficos e os modos de operação instituídos na companhia. O filme Os Náufragos do Louca Esperança (2015) aponta uma síntese dos processos que derivam da união entre teatro e cinema na obra do Soleil e, por isso, a análise dos procedimentos técnicos que hibridizam a cena presencial e filmada norteia esta investigação. Acrescento cruzamentos entre aspectos históricos da trupe e de sua fundadora e teço relações com os filmes e espetáculos realizados. Nos anos 2000 o Théâtre du Soleil retoma a realização de filmes iniciada em 1974. Passados vinte anos desta retomada e diante dos desafios que envolvem as artes da cena durante

a pandemia, investigar um teatro que flerta com o cinema e o audiovisual há 57 anos ganha novo sentido. A retomada dos conceitos “filme de teatro”, “cineficação da cena” (PICON-VALLIN, 2007) e “intermedialidade” (PLUTTA, 2011), à luz do Soleil e do contexto atual, está presente e faz-se necessária, oportuna. A metodologia utilizada inclui pesquisa de materiais e entrevistas iniciais com artistas envolvidos. É esperado realizar a etapa sanduíche em Paris, a partir de setembro, sob a orientação de Béatrice Picon-Vallin, desde que a crise sanitária permita.

Palavras-chave: Filme de teatro, cineficação da cena, cinema, audiovisual, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.

ABSTRACT

This thesis, already qualified, is in development and starts from the hypothesis that the Théâtre du Soleil can have its story told from the cinema. This aspect can be verified when analyzing its filmography and observing the cinematographic technical procedures and the modes of operation instituted in the company. The film *Os Náufragos do Louca Esperança* (2015) points to a synthesis of the processes that derives from the union between theater and cinema in Soleil's work and, therefore, the analysis of the technical procedures that hybridize the live and filmed scene guides this investigation. I added crossings between historical aspects of the troupe and its founder and weave relationships with the films and shows performed. In the 2000s, the Théâtre du Soleil resumes making films that started in 1974. Twenty years after this resumption and in the face of the challenges involved in the performing arts during the pandemic, investigating a theater that has been flirting with cinema and audiovisuals for 57 years takes on new meaning. The resumption of the concepts “theater film”, “cinefication of the scene” (PICON-VALLIN, 2007) and “intermediality” (PLUTTA, 2011), in the light of Soleil and the current context, is present and becomes necessary, opportune. The methodology used includes research of materials and initial interviews with the artists involved. The sandwich scholarship is expected to take place in Paris, starting in September, under the guidance of Béatrice Picon-Vallin, as long as the health crisis allows.

Keywords: Theatre film, cinefication of the scene, cinema, audio-visual, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.

Existe, com efeito, um hiato intransponível ou mesmo uma oposição entre as artes teatral e cinematográfica? Há alguma coisa genuinamente “teatral”, de espécie diferente do que é verdadeiramente “cinematográfico”? (SONTAG, 1987, p.99)

Em meio à pesquisa que envolve o cinema e o teatro destaco duas formas de hibridação dessas artes, bastante presentes entre seus realizadores e que servirão de balizas principais para esta pesquisa: os filmes de teatro e a cineficação da cena. Ambos os conceitos foram cunhados por Béatrice Picon-Vallin em seus estudos sobre a cena contemporânea (sendo que este último é uma proposição de Sergei Eisenstein, efetivamente) e oferecem o contorno científico aos fenômenos que podem ser constatados na quase totalidade de espetáculos teatrais que flertam com o cinema e experiências cinematográficas que nascem no fazer teatral. Ainda que hoje, após mais dez anos, as análises possam ser ampliadas em alguns aspectos que tangem à presença da imagem digital e seus efeitos de interatividade e conectividade através da presença da Internet em manifestações artísticas, os conceitos permanecem como uma das estruturas mais claras para se pensar a hibridação entre teatro e cinema, especificamente.

Neste caminho, sustenta a autora que cinema e teatro passariam a pertencer a mesma vertente estética, em “uma sociedade fundada na comunicação, na qual tudo deve entrar em circulação mundial, em um movimento circular e em um turbilhão engendrado pela multiplicação tecnológica dos procedimentos de reprodução e das superfícies de inscrição – telas.” (PICON-VALLIN, 2008, p. 156). Neste contexto, o cinema estaria evocando o que haveria de artesanal em sua essência ao aproximar-se do teatro, para diferenciar-se da reprodução frenética e estéril de imagens que sequer guardariam um referente no mundo real, como a imagem digital: Segundo Philippe Dubois, a imagem digital seria a última etapa da trajetória da busca da imagem como representação do real. Se desde as pinturas paleolíticas, o homem emprega sua *téchnè* no sentido de recriar a realidade, visando subtrair ao máximo o hiato entre o mundo real e sua produção de imagens,

é somente no século XXI, com a imagem digital (ou informática, de síntese), produzida totalmente pela tecnologia, que este ideal é alcançado, subvertendo a lógica vigente até então: a imagem deixa de ser uma reprodução do real, mas torna-se um outro modelo de real, o qual se procura reproduzir. “Não há mais necessidade destes instrumentos de captação e reprodução, pois de agora em diante o próprio objeto a se “representar” pertence à ordem das máquinas. Ele é gerado pelo programa de computador, e não existe fora dele.” (DUBOIS, 2004, p. 47)

Retomando os conceitos que Picon-Vallin nos propõe, falemos de filmes de teatro e cineficação da cena, ou seja, os processos do cinema que invadem a cena de uma forma explícita, exterior, quando os elementos do cinema surgem sobre o palco, como a projeção de legendas ou de imagens, por exemplo, ou também pela trilhasonora. E a cineficação interna, quando os procedimentos cinematográficos fazem parte do processo e da poética dos espetáculos. Ariane transita por essas trilhas reinventando gramáticas cênicas muito particulares, o que poderia se aproximar talvez à “intermedialidade”, uma proposição de Izabela Pluta que trata sobre o atravessamento e diálogo de diversas mídias no teatro, tendo o ator como ponto de fuga da criação.

Partindo do “Filme de Teatro”, um conceito que pode ser muito bem exemplificado pela experiência do Théâtre du Soleil, ousou propor alguns apontamentos, alguns possíveis desdobramentos. Um filme de teatro pode ser analisado como um registro testemunhal, naturalmente no caso do Soleil também como a inscrição do acontecimento teatral. Assim como uma partitura para a inscrição musical, uma notação coreográfica para a dança e o movimento, talvez o filme de teatro possa evidenciar-se como a possível inscrição do espetáculo em sua totalidade, incluindo a dramaturgia, a encenação, a atuação, a música e a recepção do público. O filme de teatro pode revelar o caráter de memória do acontecimento tornando-se material de arquivo, ou mesmo uma escrita de artista, um registro dos resquícios do processo presentes na obra, uma reflexão imagética, editada, da sua prática, um legado eternizado. Neste terreno, ouvimos dizer que o filme *L’Aventure du Théâtre du Soleil* (2009) é como o livro que Ariane não escreveu. Ao mesmo tempo o filme de teatro guarda o caráter de um novo original, tem sua autonomia como obra mesmo dialogando com outras criações, tem um valor em si, intrínseco,

e pode ser apreciado na sua essência, independentemente de suas possíveis utilidades funcionais.

Os filmes do Théâtre du Soleil se encaixam nessas características e eu me perguntei quais são os fatores que poderiam explicar esse acontecimento. Qual a origem desse cinema tão presente, tão complexificado, na obra da trupe de teatro? Naturalmente eu me volto não só para a própria biografia de Ariane Mnouchkine, mas para a cena teatral no século XX, quando o cinema molda o imaginário humano. Philippe Dubois conceitua isso como o “efeito cinema”, como enxergamos o mundo a partir do cinema, como montamos a experiência humana a partir da linguagem cinematográfica, principalmente em nossas criações artísticas.

Seguindo esta perspectiva, ousou propor mais alguns apontamentos. É um fato que o Soleil é uma trupe de teatro mas também poderiam compor uma companhia de cinema. Por este ângulo, os modos de produção, os procedimentos e características do Soleil normalmente filiados ao teatro, também poderiam ser filiados ao cinema. Os galpões/ espaço da cena/ estúdio, a presença de toda a equipe artística e técnica em todos os dias de processo, o elenco que trabalha com figurino, caracterização, adereços e cenários desde o primeiro dia de ensaio, a organização coletiva horizontal remetendo às associações do primeiro cinema, anterior aos grandes estúdios, a criação de obras que fundem um tema, uma forma/edição e proporcionam uma experiência imersiva que transborda a cena, criando um efeito específico no espectador. entre outras características, poderiam evidenciar a presença de uma poética única, um híbrido entre os modos de produção do teatro e do cinema.

Estes são os pilares sobre os quais me sustento para pensar a obra de Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil neste pesquisa. Eu, que sou uma pesquisadora e artista brasileira, cujos primeiros contatos com a obra da companhia se deram, justamente, por seus filmes. É portanto do ponto de vista de espectadora destes filmes (e posteriormente de alguns espetáculos) que ensaio algumas análises, imaginando que, assim como eu, há um público de espectadores espalhados por todo o globo que viverá esta mesma experiência. Ao contrário do público do teatro, que guardará na carne as impressões únicas de assistir um

espetáculo do Soleil, os espectadores dos filmes são um público que o conhecerá pela sua imagem capturada na tela. Entre perdas e ganhos, o público dos filmes tende a ultrapassar em número o público do teatro, ultrapassando gerações, cruzando fronteiras, vencendo barreiras sanitárias. Mais do que manter a memória da companhia viva e o diálogo franco com o público de diferentes épocas, os filmes do Soleil são obras de arte originais com valor intrínseco resguardado. E experienciamos isso porque temos a chance de nos debruçar sobre a trajetória de uma companhia de teatro (e cinema) longeva, que nasce no século XX e chega ao século XXI com o mesmo vigor, a mesma paixão. Uma companhia que nasce sob certos paradigmas que já vinham sendo alterados neste início de século XXI, e com a atual crise sanitária, vê estas alterações ganharem uma aceleração inimaginável.

Em minha pesquisa doutoral eu procuro aprofundar as conceituações, crio uma possível categorização para os 16 filmes da companhia que eu analiso (em contraponto aos 34 espetáculos), analiso os elementos fundantes do Soleil à luz de uma possível artesanaria cinematográfica (penso na sede da companhia, estrutura de organização e multiculturalismo do grupo humano que se transmuta há décadas, processos de criação e propostas imersivas para as plateias em 57 anos) e analiso os filmes propriamente ditos, em especial *Os Náufragos do Louca Esperança* (2013).

Os filmes incluídos são dezesseis:

- 1789 – *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1974),
- Molière ou *la Vie d'un Honnête Homme* (1978),
- *Méphisto - Le Roman d'une carrière* (1980),
- *À la Recherche du Soleil* (1986),
- *L'Indiade ou L'Inde de leurs Rêves* (1989),
- *La Nuit Miraculeuse* (1989),
- *Au Soleil Même la Nuit* (1996),
- *D'Après La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes* (1999),
- *Tambours sur la Digue* (2002),

- Le Dernier Caravansérail (2006),
- Un Soleil à Kaboul... Ou Plutôt Deux (2007),
- Les Éphémères (2009),
- Un Cercle de Connaisseurs (2009),
- Ariane Mnouchkine – L’Aventure du Théâtre du Soleil (2009),
- Les Naufragés du Fol Espoir (2013),
- Ariane Mnouchkine au Pays du Théâtre (2014).

E me atrevo a tecer algumas considerações.... Se o Soleil não tivesse nomeado seus espetáculos e filmes com o mesmo título, teríamos menos dificuldade em observar que se tratam de criações independentes. Outros artistas se dedicaram ao teatro e ao cinema e suas obras os fizeram conquistar igualmente os títulos de encenadores e cineastas, sem prejuízos, como Ingmar Bergman. É preciso analisar o motivo pelo qual o senso comum considera os filmes do Soleil como meros registros ou apêndices dos espetáculos.

O Soleil, na figura de Ariane Mnouchkine, tem uma capacidade extraordinária, visionária, de prospectar a sociedade de cada época e identificar uma tônica, uma forma que dialoga com estas questões sociais, da mesma forma que um certo cinema se conecta às urgências do seu tempo. Este princípio talvez tenha permitido à companhia mergulhar no multiculturalismo, em diferentes formas (dramaturgia clássica, máscaras, diferentes tradições orientais, cinema e, recentemente, o canto) e, assim, manter acesa a interlocução ativa com seus diferentes públicos, ao longo dos últimos 57 anos. Se pensarmos que pela própria efemeridade do teatro, pela continuidade do trabalho da companhia e pelas condições do mundo atual (possivelmente será cada vez mais difícil realizar longas viagens com grupos e volumes tão grandes para turnês), o público do Soleil se formará cada vez mais a partir da assistência dos filmes e isso se constituirá uma forma de diálogo muito potente, porque permanente, com diferentes sociedades, para além das fronteiras geográficas e temporais.

Considerando finalmente que na aurora de 2020 uma pandemia viral fez todo o planeta isolar-se em uma distopia inesperada, é certo que nós, viventes desse momento, não seremos os mesmos daqui por diante. E, certamente, a arte também não será. A mudança no acesso à cena já se deu, ainda que de forma compulsória, premida pela necessidade: milhares de filmes e registros em vídeos de espetáculos de teatro, dança, performance, concertos, musicais, máster classes, entrevistas, documentários, de companhias e artistas de todo o planeta foram disponibilizados ao público, quase que de uma hora para a outra, através da internet. Isto sem falar dos acervos de grandes e pequenas distribuidoras de filmes de todo o globo que foram disponibilizados e multiplicados em plataformas digitais, públicas e privadas. Ou seja, de uma hora para a outra, a humanidade tornou-se capaz de fruir praticamente de toda e qualquer obra produzida nos séculos XX e XXI, em sua própria casa, em diversos formatos visuais, produzindo formas de recepção ainda desconhecidas. Em paralelo, artistas e grupos de todo o mundo se viram obrigados a experimentar formatos de cena mediados pelas telas, em um possível “videoteatro”. Mais além, este novo paradigma se dá em um momento em que permanece difícil imaginar como será o retorno às artes performativas de modo presencial, como fazíamos anteriormente. O encontro entre um artista e um espectador não será como antes definitivamente.

Diante disto, as investigações sobre as interseções e transmutações entre teatro e cinema ganham uma nova perspectiva e uma relevância inédita, especialmente ao se considerarem todas as experiências cênicas criadas até então como registros de um passado, como memória de um tempo e de uma humanidade agora em absoluta e visível metamorfose. Nesse contexto, o Théâtre du Soleil atravessa fronteiras geográficas e cronológicas e vence a efemeridade do teatro, em mais uma utopia realizada.

Bibliografia

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

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

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

_____. Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années. Paris: Actes Sud, 2014.

_____. Os mundos íntimos do Soleil. Revista Sala Preta, nº 7, ECAUSP, São Paulo, 2007.

_____. A cena em ensaios. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Le ciné théâtre d'Ariane Mnouchkine. Site Théâtre du Soleil. Paris, 2017.

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

SONTAG, Suzanne. A Vontade Radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1, 1987

7 MESA DE TEATRO, PERFORMANCE, FEMINISMOS E INTERSECCIONALIDADES

Composta por:

Prof.^a Dr.^a Ana Bernstein (PPGAC/UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Maria Brígida de Miranda (PPGT/UDESC)

Pesquisadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO:

Brisa Rodrigues (org.)

Cristina Flores

Léa Schmitt

Sandra Bonomini

Rio de Janeiro, quinta-feira, 25 de novembro de 2021.



Performance Mamilos Boche de Mamilos, de Cristina Flores. Foto: Marcos Chaves, 2016.

Apresentação da mesa

Bom dia a todas, todes, todos. Primeiro eu queria dizer que é uma alegria participar dessa mesa organizada pela Brisa Rodrigues, não só por estar junto de várias orientandas e da Léa, também. Mas especialmente pela presença da professora Maria Brígida de Miranda, que é professora titular do departamento de artes cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina e que vem desenvolvendo um trabalho feminista importante, tanto no campo acadêmico quanto na prática artística. Eu espero que esse seja o primeiro encontro de muitos outros e que a gente possa ter outras colaborações. Então, primeiro eu vou apresentar as pessoas da mesa, depois eu vou fazer uma breve auto apresentação.

Ah, desculpa, me pediram pra fazer uma audiodescrição e eu esqueci: meu nome é Ana Bernstein, eu sou professora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Sou uma mulher de meia idade, branca, uso óculos, estou de camisa cor de vinho e com uma estante de livros atrás de mim.

Agora eu vou apresentar as participantes da mesa. Bom, nós temos aqui com a gente, a professora Maria Brígida de Miranda, que é atriz, diretora teatral, preparadora de atores e atrizes. *Doctor of Philosophy* área Teatro pela *La Trobe University*, mestre em Artes/Teatro pela *University of Exeter*. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília – UNB. Leciona nas áreas de direção, interpretação teatral e abriu o campo de pesquisa teórico/práticas em teatro feminista, estudos de gênero nas artes cênicas – PPGT/UDESC. Ela é editora da revista *Urdimento* – revista de estudos em artes cênicas (UDESC), co-fundadora e coordenadora do GT (grupo de trabalho) Mulheres da Cena na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE.

Brisa Rodrigues, que é a organizadora desse dessa mesa, é atriz, doutoranda em artes cênicas pelo PPGC/UNIRIO, onde desenvolve a tese “*Atuação ativista: o corpo bandeira em performance no teatro feminista contemporâneo*”. Ela é mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, especialista no ensino contemporâneo de arte pelo Curso de Especialização

Saberes e Práticas na Educação Básica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, e bacharel em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA. É integrante do grupo de pesquisa MOTIM –Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes, registrado nos diretórios do CNPq/UERJ.

A Léa Schmitt é doutoranda em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em Rio, é mestre em artes cênicas também pela UNIRIO, bacharel e licenciada em educação artística pela Universidade Estácio de Sá. Realizou especialização em moda, figurino e design na instituição de ensino *Accademia de Costume e di moda* em Roma – Itália. É pesquisadora do Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndia/NEPAA da UNIRIO, com destaque na compreensão da indumentária afro-brasileira e afro-diaspórica da América Latina como performance social e cultural.

Cristina Flores é atriz, premiada duas vezes com o Prêmio Shell, vencedora do prêmio Questão de crítica, é graduada pela Faculdade de Artes Cênicas da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/UNIRIO, vencedora da bolsa de estímulo à criação, experimentação e pesquisa artística da FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro, e está desenvolvendo a dissertação intitulada *Mamilo os sintomas e antenas: a performance, o mamilo broche de mamilo, o paradoxo do triunfo sobre a necessidade e a superação da mulher*.

Sandra Bonomini é artista cênica, performer, pesquisadora e tradutora. Doutoranda e mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO, com linha de pesquisa em performance (PCI). Ela possui especialização em Movimento e Ação, Arte da Performance pela Faculdade Angel Vianna e é bacharel em Artes Cênicas pela Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. É vencedora em segundo lugar do *Concurso de Ensaio de investigação em perspectiva de gênero* (2020), organizado pela Unesco, pela igualdade de gênero e povo do Peru, com o ensaio: *120 dias de silêncio reflexões a partir da performance presidência de Regina José Galindo*.

Eu (Ana), sou doutora em Estudos da Performance pela *New York University*, mestre em História Social da Cultura pela PUC/Rio, sou bacharel em Teoria do teatro pela UNIRIO e faço parte da linha de pesquisa *Processos e métodos de*

criação cênica (PMC), e também de História e historiografia do teatro e das artes (HTA) como segunda linha de pesquisa. Na minha pesquisa de doutorado em *Performances Studies*, eu me voltei para o campo da arte da performance, das artes visuais, focando principalmente em prática de artistas mulheres que lançavam mão do corpo e de narrativas autobiográficas, ou ficcionalmente autobiográficas, nos seus trabalhos, criando o que eu identifiquei como uma *escrita do corpo*. E desde que eu passei a integrar o corpo docente do PPGAC/UNIRIO, venho desenvolvendo cursos sobre teorias e práticas feministas nas artes cênicas e visuais e orientando dissertações e teses nas áreas de performance, teatro e teoria feminista. Eu sou coordenadora, junto com Laura Erber, da coleção *Perspectiva Feminista*, editada pela Zazie Edições. E só estou chamando atenção para isso porque foi uma coleção que, de fato, nasceu dos cursos que ministramos juntas na PPGAC/UNIRIO. Então, diante da constatação da inexistência de traduções em português de textos que a gente queria usar, resolvemos criar essa coleção onde os textos de importantes autoras feministas estão sendo traduzidos e publicados em formato de *open access*, de forma que os alunos/as alunas podem baixar em PDF, gratuitamente.

Bom, eu vou falar brevemente e vou pedir para a Brisa tomar conta do tempo para mim, por favor.

Vou falar brevemente do meu novo projeto de pesquisa, *Arte e Transformação Social: Feminismo, Antirracismo e Decolonialidade nas Artes Cênicas, Artes Visuais e Audiovisuais Contemporâneas no Brasil*, que se propõe a fazer um estudo crítico-afetivo de trabalhos contemporâneos desenvolvidos nos campos da performance, do teatro, da dança, da instalação e das artes visuais e do cinema.

A primeira coisa a destacar é que os trabalhos selecionados para essa pesquisa são resultados de encontros afetivos, de forças que me moveram, me afetaram e provocaram, por sua vez, reflexões, discussões, críticas, textos e novas ementas de cursos, por meio dos quais circularam e envolveram tantos outros corpos. Os afetos, assim como as experiências artísticas, têm o poder de criar — e também de desfazer — mundos. É na interação política e afetiva que se dá entre as

obras e o público, particularmente em performances e espetáculos cênicos que congregam corpos em espaços públicos, compartilhados, que vemos o potencial transformador da arte. As artes oferecem uma arena para a prática do pensamento crítico e do dissenso. Tomando emprestadas as palavras do crítico Moacir dos Anjos, as artes têm a capacidade "de afetar qualquer um através de mecanismos ou gatilhos cognitivos que vão além do que o discurso organizado oferta, lembrando que há questões para as quais, muitas vezes, a palavra falta." (Anjos, 2019, s/p.) Experiências artísticas, ao vivo e/ou mediadas, podem nos tirar de nossa zona de conforto, produzir interações afetivas que permitem aos espectadores ver a partir de uma perspectiva diferente e imaginar formas mais inclusivas de viver em sociedade.

Os trabalhos escolhidos para essa pesquisa são obras que nascem de uma interrogação crítica e poética sobre a sociedade que partilhamos, sobre nossas vivências sob um regime de colonialidade de poder, ser e saber, sobre a profunda desigualdade e opressão de raça, de classe e de gênero, mas que também falam de sonhos, de esperança, de solidariedade, de lutas, de alegrias e afetos que circulam e nos movem, abrindo os olhos, os sentidos e o pensamento para modos outros de viver. Estes trabalhos formam, por assim dizer, um arquivo de afetos e práticas artísticas que serão analisados de modo crítico-afetivo a partir dos aportes teóricos da teoria decolonial, especialmente do feminismo decolonial e do feminismo interseccional negro, da crítica ao neoliberalismo e da teoria do afeto. Então, eu vou citar alguns trabalhos escolhidos que estou pesquisando, escrevendo a respeito: *Altamira 2042*, performance instalação de Gabriela Carneiro da Cunha; *Vestígios*, uma instalação coreográfica de Marta Soares baseada em suas pesquisas sobre os sambaquis, cemitérios indígenas pré-históricos localizados no litoral do Brasil; *Kaapora, o chamado das matas*, curta-metragem da cineasta tupinambá Olinda Muniz Wanderley;; as performances *Agosto* (2020) e *Bombri!* (2010), de Priscila Rezende; *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2019) e *Pajé-Onça caçando na Avenida Paulista* (2018), duas performances de Denilson Baniwa, artista e curador pertencente ao povo Baniwa da região do rio Negro no Amazonas; e o trabalho da dramaturga e cineasta Laura Castro, doutoranda do PPGAC/UNIRIO,

Aos nossos filhos, um filme muito bacana. Além de outros trabalhos que não estão elencados aqui.

O projeto de pesquisa, de caráter transdisciplinar, examina como práticas da arte contemporânea manifestam as relações entre arte, afeto e política. Entendidas como ações performativas, isto é, ações que criam e transformam o mundo em que vivemos, as práticas artísticas atuam não apenas na esfera estética mas também estão implicadas com a realidade social e política, seja interrogando-a ou reafirmando normas e valores hegemônicos. Parafraseando Diamond, Varney e Amich (2017), a arte pode tanto contribuir para a costura do tecido social ou ajudar a desfazê-lo, e frequentemente contribui para ambos. No Brasil, isso significa lançar um olhar sobre as desigualdades profundas e os problemas estruturais de uma sociedade fundada pela violência colonial, marcada pelo genocídio das populações indígenas, pela escravidão forçada de africanos e indígenas que sustentaram o sistema de plantação estabelecido pelos colonizadores e pelo estupro sistemático de mulheres negras e indígenas por europeus, um crime que se manifesta perversamente na diversidade étnica da população do Brasil, dando origem à falácia da "democracia racial".

A gente sabe que a violência da colonização não se extinguiu com o fim do colonialismo, uma vez que "as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo" (Ballestrin, 2013, p. 99) mas se perpetuam até hoje e se traduzem, por exemplo, no racismo estrutural da sociedade brasileira que condena a população negra à precariedade, à marginalidade, à pobreza e à violência do estado e trata os povos originários como estrangeiros em sua própria terra. Essa pesquisa foca no trabalho desses artistas que abordam, de formas complexas e múltiplas, essas questões políticas e sociais urgentes. Então, como eu falei, os conceitos e aportes teóricos que vão servir a essa pesquisa são a teoria decolonial, particularmente o feminismo decolonial e negro, as teorias do afeto e a crítica ao neoliberalismo.

Como o tempo é curto eu vou falar um pouquinho do porquê da teoria do afeto.

Enquanto arte e política são, como diz Moacir dos Anjos, "duas das formas mais antigas e constantes" de imaginar uma realidade diferente (Anjos, 2018, p.106), o afeto é um conceito analítico fundamental para entender as experiências artísticas, políticas e sociais. Em performances públicas, práticas de arte visual e cinema, os corpos se reúnem em espaços compartilhados onde diversas formas de afeto circulam por meio das trocas que ocorrem entre artistas (ou obras) e espectadores, e entre os próprios membros do público, manifestando assim o que Raymond Williams chama de "estruturas de sentimentos", processos vivos que articulam formações sociais (Williams, 1977).

Vários estudos sobre o afeto e suas dimensões públicas e políticas (Cartwright, 2015) concordam que afetos não se referem a sentimentos relacionados a um indivíduo específico; isto é, não residem em um indivíduo, nem são sua propriedade. Em vez disso, o afeto é uma experiência coletiva compartilhada que ocorre de forma relacional. Os afetos circulam entre sujeitos e objetos, movem-se entre eles, por vezes colam-se a eles, mas não residem neles. A teórica feminista Sarah Ahmed propõe um modelo econômico no qual o afeto é entendido como uma forma de capital. Em outras palavras, o afeto, como valor, circula entre sujeitos e objetos, envolvendo-os e ligando-os, e produzindo, por meio de sua circulação, um acúmulo de valor afetivo em objetos ou signos. Então, embora eles não sejam propriedades dos sujeitos, eles têm a capacidade de ligar estes sujeitos.

Nesse sentido, reforçando o que foi dito anteriormente, mais importante do que determinar o que é o afeto (ou a emoção, o sentimento), é investigar o que ele *faz*, o modo como ele media "a relação entre o psíquico e o social, e entre o individual e o coletivo". (Ahmed, 2004, p.119)

O conceito de economia afetiva de Ahmed permite compreender, por exemplo, sob nova perspectiva, a questão do ódio direcionado aos sujeitos não brancos, aos imigrantes, à comunidade LGBTQI+, às mulheres, enfim, aos subalternizados. Segundo a lógica da autora, o ódio é, ele também, econômico, ou seja, "não reside em um determinado sujeito ou objeto" mas "circula entre significantes em relações de diferença e de deslocamento". (Idem) Afetos aderem a

determinados corpos e objetos e deslizam sobre outros, ligam indivíduos e coletividades, alinhando-os em grupos (como, por exemplo, supremacistas brancos). O ódio reorganiza corpos e espaços sociais, produz a separação entre “nós” e os “outros”, conferindo significados negativos que se colam àqueles considerados outros, que passam a ser lidos como odiosos, ameaçadores. Em vez de residir em um objeto, o ódio se gruda nele, fazendo com que este pareça ser a origem do mesmo.

Isso fica evidente na atual polarização que a gente está vivendo neste momento no país. A forma como os afetos são centrais para a vida pública, desde o seu emprego para produzir patriotismo nacional, a manifestação do público em nome de formas sociais de opressão e violência, até apelos apaixonados ao ativismo" (Cvetkovich e Pellegrini, 2003, s/p). Se a gente pensar, por exemplo, nas recentes mobilizações de afeto e impactos na vida pública, a gente pode lembrar exemplos recentes da mobilização de afetos e seu impacto na vida pública podemos como os violentos protestos organizados pelo Movimento Brasil Livre (MBL) contra a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, sob a alegação de que as obras expostas profanavam símbolos católicos e promoviam a pedofilia e a zoofilia, provocando o encerramento da exposição pelos patrocinadores. E a própria escolha dos slogans “Pátria amada Brasil” e “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, para a propaganda deste governo (governo Bolsonaro), é uma mobilização através de afetos e impacta na vida pública.

As artes são esferas de ação nas quais os afetos e emoções circulam de modo visível e invisível. São experiências cujos rastros se prolongam mesmo após o fim do evento, aquilo que José Muñoz identifica como efêmera, "todas aquelas coisas que permanecem após uma performance, uma espécie de evidência do que aconteceu, mas certamente não a coisa em si" (Muñoz, 1996, p.10, tradução minha). Os efeitos e afetos das performances, dos espetáculos teatrais e de dança, de filmes, de instalações e da fotografia, persistem e podem gerar novas ações e/ou formas, constituindo aquilo que Austin denomina atos perlocucionários. Nessa pesquisa, utilizo conceitos dos estudos de performance para examinar obras e performances não por seus potenciais significados, mas sim pelo que fazem. Em

outras palavras, vou investigar e avaliar a força ilocucionária dessas obras e seus efeitos posteriores, seus atos perlocucionários.

É fundamental ressaltar importância do pensamento feminista para essa virada afetiva, não apenas pelo fato de que a teoria feminista e as práticas artísticas feministas foram pioneiras em seu engajamento com o corpo, mas também porque, historicamente, o feminino tem sido intimamente associado, no pensamento ocidental patriarcal logocêntrico, com as emoções. Na lógica binária patriarcal, o masculino é associado de modo rígido e hierárquico, à razão, ao *cógit*, e o feminino às emoções, ao corpo, à natureza (cuja íntima relação se traduz na ideia de Mãe Natureza). Como pontua Ahmed, "Esta projeção de 'emoção' sobre os corpos dos outros não só funciona para excluir os outros dos domínios do pensamento e da racionalidade, mas também para ocultar os aspectos emocionais e encarnados do pensamento e da razão" (2014, p.170, tradução minha). Assim, a lógica cartesiana que separa corpo e mente, *cógit* e emoções, atende a fins e interesses políticos específicos, e legitima a opressão e a violência contra as mulheres e sujeitos feminilizados segundo essa perspectiva: negros, indígenas, imigrantes, LGBTQI+.

Enfim, para terminar, em termos de metodologia, além de uma metodologia feminista, eu também faço uso aqui de uma metodologia dos estudos da performance. Porque o projeto de pesquisa não visa realizar uma leitura das obras selecionadas, não vou tratar os trabalhos como textos a serem lidos. Há aqui uma recusa do modelo etnográfico do Clifford Geertz que propõe a cultura como o texto. Me identifico antes com a metodologia dos estudos da performance, segunda qual o pesquisador ou pesquisadora não só estuda as ações, mas também são informadas por elas, posicionando-se dentro do campo da pesquisa, ao invés de se colocar como um observador exterior.

Para os estudos da performance o conhecimento é sempre conhecimento ancorado no corpo, nos gestos, nas entonações, nos afetos, nas práticas culturais. Então, Ao invés da observação empírica e da análise crítica distanciada, o "saber isso" e o "saber sobre", propõe-se o "saber como" e o "saber quem" (Conquergood, 2002, p.146). Analisar qualquer objeto como performance significa perguntar o que este objeto *faz*, como ele se comporta, que relações ele estabelece com seu público,

com outros objetos, examiná-lo como uma prática, como algo vivo. O Dwighth Conquergood fala muito disso, que “O desafio permanente é recusar e suplantar essa divisão entrincheirada de trabalho, esse *apartheid* de conhecimentos, que se pratica na academia como a diferença entre pensar e fazer, interpretar e elaborar, conceitualizar e criar.” Então, justamente, o diferencial e a contribuição mais radical dos estudos da performance reside nesse modo híbrido de pesquisa e produção de conhecimento. Que é uma pesquisa e produção de conhecimento calcada no afeto, nos corpos, nas trocas.

Vou encerrar por aqui porque eu acho que já devo ter passado do meu tempo. Queria agradecer e passar a palavra para a professora Maria Brígida de Miranda.

Maria Brígida de Miranda – Bom dia a todos, todas e todes, meu nome é Maria Brígida, eu sou uma professora, sou uma mulher branca, cis, estou com cabelo preso, estou com *headphone*, com uma echarpe colorida de cores claras no pescoço e uma blusa branca. Atrás de mim tem um sofá branco, um piano fechado e uma porta de vidro. Eu gostaria de agradecer ao convite da professora Ana, ao convite da Brisa Rodrigues. E já parabenizar também, Ana, pelo seu trabalho, pela sua pesquisa. Eu tive a oportunidade de ouvir falar muito da Ana Bernstein pelo meu orientando de doutorado, Cleilson Queiroz, que foi estudante da UNIRIO – orientando de mestrado da Ana. E eu já estava ouvindo falar muito das suas pesquisas, Ana. É muito bom te ouvir, ver esse projeto de pesquisa ganhando corpo e eu espero poder ficar mais perto de você e saber mais desse projeto. Já anotei algumas das referências que você deu hoje aqui.

Queria também dar um oi, pois, estou conhecendo agora a Léa Shmitt, a Sandra Bonomini e a Cristina Flores. E mais uma vez agradecer esse convite, é a primeira vez que eu estou participando de um evento do PPGAC/UNIRIO. A gente recebe muitas pessoas da UNIRIO aqui na Universidade do Estado de Santa Catarina e agradeço a oportunidade de participar deste colóquio.

Bom, vou tentar controlar meu tempo de fala. E queria agradecer a Nina Pamplona, também, e pedir para ela colocar os slides, se for possível.

Eu queria apresentar um pouquinho da minha formação: sou atriz e diretora, estudei artes cênicas e dei aula, por três anos, na Universidade de Brasília – UNB. Fiz mestrado na Universidade de Exeter na área de prática teatral, isso já tem bastante tempo, em 1994/95, e lá foi a primeira vez que eu ouvi o termo teatro feminista. Foi a primeira vez que eu encontrei esse termo em uma disciplina, ministrada por uma professora chamada Olga Taxidou⁸⁷, e eu simplesmente me recusei a fazer essa disciplina e fui fazer uma outra chamada teatro socialista. Eu tinha curiosidade sobre aquilo, teatro feminista, e ao mesmo tempo uma rejeição à ideia de feminismo. A gente tá falando em década de 90. Um pouquinho antes, eu já tinha ouvido falar na palavra gênero por uma professora chamada Lúcia Sander, que foi professora na área de teoria literária, na Universidade de Brasília. Ela foi uma das precursoras dos estudos de gênero e literatura dramática no Brasil, discutindo, traduzindo e trabalhando sobre o teatro de Susan Glaspell.

Então, só para eu situar um pouquinho essas pesquisas sobre gênero e sobre teatro feminista, de que eu tenho conhecimento. Elas já existem há algum tempo no Brasil, com a Lúcia Sander na década de 90. E em outros países esse termo teatro feminista já está estabelecido como um campo de estudo, já na década de 90. Na verdade, na década de 80 já são áreas que estão sendo campo de estudo nas universidades, nos departamentos de literatura ou teatro. A Lúcia Sander, faleceu esse ano e ela tendo sido uma precursora, ela também estudou em Nova York, acho que na Universidade de Nova York. Então, ela teve contato com muitas das mulheres que estavam desenvolvendo esse campo na década de 90, nos Estados Unidos. Peggy Phelan, é uma delas, que produziu e escreveu muita coisa sobre feminismo e arte feminista no teatro.

Só para situar um pouquinho essas histórias, em 1994, eu tenho então o contato com esse termo teatro feminista, tenho medo dele e não me aproximo. Quando eu volto para o Brasil e trabalho por um tempo da Universidade de Brasília, como professora efetiva do departamento de artes cênicas, eu monto um grupo chamado teatro de guerrilha. Onde vou trabalhar com as pessoas do teatro político, mas, não acessando as questões de gênero. Quando vou para Austrália fazer o doutorado, em 1999, vou trabalhar com a ideia de pesquisar o teatro físico. A minha

⁸⁷ <<https://www.ed.ac.uk/profile/olga-taxidou>>.

orientadora era a Peta Tait⁸⁸, que além de trabalhar com teatro físico, fazia exatamente essa trança: o alinhamento entre uma discussão sobre corpo, sobre o teatro físico à uma discussão sobre feminismo nas artes e teatro feminista, praticas teatrais feministas.

Essa questão que a Ana apontou, de como as práticas artísticas feministas trouxeram para o campo da arte e da filosofia o pensamento sobre o corpo, eu vou encontrar essa materialidade do corpo nas pesquisas com a Peta Tait. Ela tem um livro publicado chamado *Converging Realities*, sobre teatro feminista. Então, eu vou ler esse livro, vou começar a entender e perder o medo do feminismo.

Eu cresci numa época em que o Silvio Santos tinha um programa chamado Namoro na TV. Alguém assistiu esse programa? Alguém se lembra? (risos) Eu, quando criança assistia isso. Ele perguntava para as mocinhas e para as mulheres interessadas em arrumar um namorado: “você é feminista ou é feminina?” e infalivelmente todas diziam: “eu sou feminina”. Esse medo do feminismo é uma coisa muito curiosa com a mídia brasileira, não só a brasileira, mas, como a mídia fortalece o patriarcado nesse jogo, nessa brincadeira, nessa polarização. Então, ou você é uma mulher feminina ou você é feminista, ou seja, alguma coisa monstruosa, alguma coisa que não é dentro do padrão, dentro da norma. Você é uma coisa aterrorizadora. Eu acho que fui perdendo esse medo a partir do momento que eu fui estudando e tendo contato com essa orientadora (Peta Tait) que foi me trazendo um material muito interessante.

Quando eu voltei para o Brasil, vou escrever uma tese sobre preparação de atores e atrizes a partir das práticas marciais e meditativas: como essas práticas vão sendo introduzidas no sistema de treinamento de atores e atrizes no início do século XX. O Yoga em Stanislavski, as práticas de Yoga no trabalho do Jerzy Grotowski, algumas práticas marciais como o Karatê, Aikido e como isso vai reforçando uma ideia de masculinidade na cena, uma ideia de corpo universal e neutro, mas, na verdade um corpo masculino. Então, a questão da discussão sobre gênero e feminismo começa a permear toda a minha tese à medida que o pensando corpo e tornando esse corpo gendrado. E no caso, eu, na Austrália, como uma

⁸⁸ <<https://scholars.latrobe.edu.au/pltait/publications>>.

mulher não branca. Eu sou branca no Brasil, mas na Austrália era não branca, uma mulher racializada pela cultura australiana. Me percebi ali como uma mulher Latina e que também tinha que discutir a questão racial.

Quando eu volto para o Brasil em 2004, começo a trabalhar na Universidade do Estado de Santa Catarina e naquele momento só tinha uma professora trabalhando com questões de gênero no centro de artes da UDESC. Na verdade, tem principalmente no departamento de história e de educação, tem muitas mulheres envolvidas, muitas pesquisas sobre feminismo em diferentes áreas do conhecimento e isso se mostra no seminário internacional *Fazendo Gênero* que é sediado pela UDESC e pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, há muitos anos. A gente teve esse ano a décima primeira edição, ele é um evento que acontecia a cada dois anos e agora a cada três anos, portanto, tem mais de 20 anos. Então, o que acontece? Quando eu chego de volta ao Brasil e venho para Santa Catarina, para Florianópolis, começo a participar como professora da UDESC e encontro uma professora que trabalha com gênero no centro de artes, na área de música, que era a professora Mig (Maria Igenes Mello). Ela estava discutindo exatamente questões de gênero na música indígena: como as mulheres indígenas trabalham com determinados instrumentos e homens indígenas com outros. Foi só um primeiro contato que tive com a Mig, pois, ela faleceu um pouco depois. E na área de teatro não tinha, naquele momento, ninguém trabalhando com gênero e com teatro feminista. Então, além de estar trabalhando, com essa abordagem sobre o treinamento de atores e atrizes e fazendo uma crítica sobre isso, eu também vejo necessidade ir abrindo esse campo de discussão. Por que eu falava gênero ou feminismo e todo mundo perguntava onde é que estava o meu sutiã. De novo essa ideia, o medo do feminismo, o medo da antítese da mulher no feminismo.

Em 2006, eu me torno professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina e posso desenvolver pesquisas e oficialmente eu posso desenvolver um projeto de pesquisa. Enquanto colaboradora, professora substituta, eu não podia ter isso numa planilha do programa, no meu planejamento de horários. Mas, a partir do momento que me torno professora efetiva, sim. Então, a partir de 2006 eu iniciei as pesquisas que naquele momento se chama: pesquisas poéticas do feminino e masculino, oficialmente num grupo de estudos Teatro e Gênero. Com pessoas

convidadas, alunas e alunos, mas é um grupo que passa a ser basicamente de alunos da graduação. E começo as orientações de TCC e de iniciação científica. Em 2007, a partir desse grupo, tinha uma peça que eu tinha assistido na Austrália, que eu tinha gostado muito, de uma montagem estudantil com a minha orientadora como diretora (Peta Tait), uma peça chamada *Vinegar Tom – O gato vinagreiro* (em tradução). É uma peça muito montada em universidades estrangeiras de língua inglesa, Inglaterra, Estados Unidos, Austrália. Ela foi escrita, em 1976, por uma dramaturga muito conhecida na Inglaterra chamada Caryl Churchill. Ela escreve essa peça em processo colaborativo com um grupo de teatro feminista/socialista inglês chamado *Monstrous Regiment*, formado por homens e mulheres do teatro profissional, e na década de 70, elas resolvem escrever e montar essa peça juntas, porque estão fazendo parte de uma manifestação pró-aborto. Aí elas encontram com a Caryl Churchill e começam a escrever uma peça sobre isso. Essa peça é considerada uma peça ícone do teatro feminista porque ela tem uma estrutura brechtiana, é feita em episódio e cada episódio trata de uma questão da agenda do movimento feminista da época. Então, trata de um tema que está ligado ao movimento feminista daquela época na Inglaterra: a questão do aborto, a questão do envelhecimento, a questão do desejo da sexualidade da mulher idosa. São vários aspectos dessa agenda da década de 70, é uma peça da segunda onda feminista.



Vinegar Tom (UDESC). Kamila Debortoli como Margery. Foto Cleide Oliveira, 2018.

E o que que acontece? A gente monta essa peça na UDESC em uma disciplina obrigatória chamada: montagem teatral. São vários alunos e alunas que participam, um projeto que dura 1 ano entre a montagem e a circulação da peça. Essa é a primeira montagem que a gente vai trabalhar uma dramaturgia feminista clássica, vamos dizer assim, uma dramaturgia feminista icônica, marcante. Uma peça que tem muitos personagens, que é entrecortada por músicas, então naquele momento eu convidei algumas das alunas que tocavam e cantavam para formarem uma banda e criarem uma versão em português das letras da peça *Vinegar Tom*. É uma peça sobre bruxaria, é teatro documental também, ela vai trabalhar sobre os autos do último processo de inquisição na cidade de Essex na Inglaterra. Onde várias mulheres são presas, torturadas e condenadas ao enforcamento por serem consideradas Bruxas pela própria vizinhança. Por questões muito mínimas, tipo, alguém acusa uma mulher de bruxaria porque quando alguém estava fazendo manteiga o leite não se transformou em manteiga – “ah, ela passou naquela hora e me xingou”, então ela é uma bruxa. Coisas de uma situação de miséria, pobreza e de brigas entre vizinhos é transformado num grande massacre e apoiado pela igreja. É uma peça que é chamada de dramaturgia feminista e moderna dentro dos moldes de um feminismo-socialista. Olhando para um evento, para um fenômeno cultural ou uma calçada das bruxas e com as práticas místicas também. Porque tem situações, por exemplo, a Tama Ribeiro foi uma das atrizes que fez a personagem curandeira, a feiticeira ou a tratante. O que é visto como curanderia ou benzedeira, no teatro socialista-feminista, é tratado de uma maneira muito materialista, assim – isso é uma necessidade de alguém pobre para criar relações de afeto e de poder com a sua comunidade. Então, a peça tem nesses aspectos, também, uma análise social que puxa para um olhar feminista-socialista.

Em todas as disciplinas de graduação que eu ministrei na UDESC, eu trouxe um texto escrito por uma mulher e de preferência um texto com características do teatro feminista. Mas, a gente foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz – FUNART, 2008. Onde eu propus uma montagem de uma peça de teatro feminista escrita pela Peta Tait, que tinha sido minha orientadora na Austrália. Ela escreveu uma peça sobre histeria e sobre a relação de duas personalidades históricas. (1) O doutor Jean-Martin Charcot, que é considerado o pai da neurologia e da psiquiatria,

um médico francês do século 19. Ele iniciou as pesquisas sobre histeria e ele tinha uma clínica no hospital chamado Hospital *la Salpêtrière*, em Paris. Essa clínica tinha mais de quatro mil mulheres presas, mulheres da classe baixa e ele foi trabalhar com esses corpos de mulheres encarceradas. Olhando a histeria em uma outra perspectiva, não como uma questão de uma pessoa sendo atormentados por espíritos, sendo embruxadas, mas, a histeria como uma questão patológica, como uma doença. Aí vem todo o procedimento científico, só que é um procedimento científico que mistura muitos aspectos da performance, do teatro e das artes plásticas. Ele começou a usar a imagem das pacientes, o uso de fotografia, a apresentação delas em estado de surto. Por meio da hipnose ele induz os surtos histéricos, então, tem uma performance a cada terça-feira e quinta-feira. Elas eram convocadas para essa performance do que é histeria, para médicos ou para leigos, enquanto ele (Charcot) fazia a apresentação.

Essa peça escrita pela Peta Tait, vai fazer uma discussão sobre a histeria e sobre o trabalho do Jean-Martin Charcot, mas não tendo ele como protagonista. A protagonista é uma paciente que realmente existiu a (2) Augustine. E essa paciente ela é muito significativa para os estudos de teatro feminista, porque na década de 90 vai surgir pelo menos cinco peças de teatro sobre a Augustine. Ela se torna uma heroína feminista nas peças de teatro. Por que ela passa por esse processo de encarceramento no *La Salpêtrière* e se tornar uma cobaia dos experimentos do Charcot mas curiosamente ela consegue fugir pela porta da frente do hospital, vestido de homem. Assim, tem toda uma discussão sobre: É possível ser mulher na sociedade e ser considerada livre ou sã? Ou a partir do momento que você é mulher você pode ser considerado o louca e encarcerado, simplesmente por ser mulher? Então, tem essa discussão ao longo do texto inteiro, é um texto que trata de tudo isso de uma maneira muito fluida. Não há necessariamente uma questão política ventilador de maneira panfletária ou muito didática. Não é uma peça brechtiana, nesse sentido também, mas essas questões estão permeando toda a dramaturgia.

O espetáculo *Retrato de Augustine* estreou em 2010, é uma peça que trabalha com a histeria, mas que coloca as mulheres consideradas histéricas, as mulheres que trabalham como enfermeiras e desloca um pouco essa ideia de sororidade e da categoria mulher como uma igualdade, apresentando essas

mulheres em diferentes lugares. E também o corpo médico, o Charcot e os homens que trabalham como médicos internos, fotógrafos e os atendentes também, os homens limpam os espaços, que manipulam e limpam o corpo dessas mulheres.

Então, em 2008, tem essa abertura desse campo de estudos no Programa de Pós-graduação em Teatro no PPGT/UDESC. Quando eu entro para o programa começo a orientar dissertações de mestrado e depois tese de doutorado. A primeira tese vai ser da Daiane Dordete, que hoje é diretora do Centro de Artes. Ela escreveu, em 2015, uma tese sobre questões *queer* no trabalho vocal na preparação de atores e atrizes e performers. Esse trabalho está disponível online na biblioteca da UDESC. Ela também queria um GT na Abrace, junto com outras pessoas da área de voz, para pensar a voz de atores, atores e atrizes. A partir de 2008 até o presente, a gente faz publicação de teses, dissertações, produção de encontros, eventos específicos sobre arte, teatro, feminismo e gênero. Tem muita escrita, tradução de artigos e peças teatrais na área.

A Cristina está me perguntando aqui sobre o texto do espetáculo *Retrato de Augustine*.

Bem, sobre o texto, eu traduzi (para português) e a gente vai publicar, estou procurando uma editora. A Peta quer publicar esse texto também em inglês, em uma editora muito importante na Austrália, Currency Press especialista em publicação de peças teatrais.

Para finalizar, vou falar de algumas ações, a gente fez três simpósios específicos de teatro feminista no *Seminário Internacional Fazendo Gênero - GT Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade*. Fundamos, partir de 2017, uma disciplina de pós-graduação chamada *introdução ao teatro feminista*. E a gente forma, nesse mesmo ano, uma linha de pesquisa chamada *imagens políticas*, que fazem parte, eu e as professoras: Dra. Daiane Dordete, Dra. Fátima Costa de Lima, Dra. Monique Vandresen, Dra. Tereza Franzoni e a Dra. Luciana Lyra da UERJ, que já é colaboradora do nosso programa há bastante tempo. E a criação do grupo *Mulheres da Cena* na ABRACE, em 2018. Fazem parte desse grupo, eu, Luciana Lyra, Dra. Dodi Leal da Universidade Federal

do Sul da Bahia – UFSB, Dra. Lígia Tourinho da UFRJ e a Dra. Lúcia Romano da Universidade Estadual Paulista – Unesp.

Então, é isso gente e desculpa, pois, passei do tempo. Ah, só passa esses slides para mostrar as duas publicações, os dois dossiês específicos sobre feminismo da Revista Urdimento.



Revista Urdimento (PPGT/UDESC). Dossiê Teatro, gênero e feminismos, v. 2 n. 21 (2013). Dossiê Teatros Feministas: Lutas e Conquistas, v. 3 n. 33 (2018).

É uma revista online, de acesso gratuito. Esses dois dossiês temáticos são: *Teatro, gênero e feminismos*, de 2013 e *Teatros feministas: Lutas e conquistas*, de 2018. É isso! Muito obrigada pelo tempo.

Ana Bernstein – Brígida, super obrigado pela sua apresentação maravilhosa e depois, na hora dos debates, a gente pode fazer alguns comentários. Então, eu vou passar a palavra para Brisa Rodrigues.

Brisa Rodrigues – Olá, bom dia, obrigada pelo espaço, por terem aceitado compor essa mesa, às professoras e as colegas do programa. Eu vou me apresentar brevemente, falar um pouco da minha jornada.

Meu nome é Brisa, sou sertaneja natural de Petrolina (PE) e venho originalmente da Escola de Teatro da UFBA, onde me formei bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral. E comecei a pensar sobre uma pesquisa que pretendia levantar questões sobre o corpo, meu corpo, inicialmente enquanto sujeito e objeto de arte. Mas, acabei me deparando com alguns limites em relação a técnica de teatro e atuação, não era exatamente sobre técnica que eu queria falar. Eu me formei no ano de 2011 e em 2012 ficamos em cartaz em alguns teatros de Salvador com a nossa peça de formatura, *Meu nome é mentira*, do encenador e dramaturgo Prof. Dr. Luiz Marfuz.

Mudei para o Rio de Janeiro, em 2013 e 2014 tentei ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, com um projeto que ainda não estava muito bem estruturado, então, por isso não passou. Mas, com o passar do tempo fui me aprofundando na minha pesquisa e em 2016 consegui entrar no Programa de Pós-Graduação em Arte da UERJ.

Voltando um pouco na linha do tempo, em 2014, encontrei um artigo que sempre gosto de citar porque é muito importante na minha trajetória pessoal, que é o artigo sociológico *Corpo, geração, identidade: a marcha das vadias no Brasil*, de Carla Gomes e Bila Sorj. Nesse artigo as autoras falam da Marcha das Vadias (*SlutWalk*), que me chamou atenção já no seu início em 2011. Eu fiquei atenta a esse movimento e começo a entender que, pelo menos para mim e para as pessoas da minha geração, a partir de 2011, o feminismo ficou cada vez mais pulsante. Na verdade, um pouco antes, a partir de 2006, o *Femen* já fazia algumas performances, invadia eventos importantes como a semana de moda de Paris. Isso foi o que apareceu para mim a princípio.

Esse artigo da Carla Gomes e da Bila Sorj vai transcrever e traduzir um manifesto das alunas universitárias de Toronto, no Canadá, que deram o pontapé inicial nessa marcha que tomou conta do mundo todo. Aqui no Brasil a marcha aconteceu em vários estados, inclusive no Rio de Janeiro. Elas vão citar esse

manifesto que fala sobre o corpo-bandeira e isso vai me chamar atenção porque a princípio minha ideia era falar sobre um corpo-instrumento, ainda na UFBA, nas aulas de pesquisa do professor Dr. Marcos Barbosa, que também é dramaturgo. Assim, eu vou pegar esse termo e começar a tentar fazer um levantamento do corpo bandeira na performance, não só nas performances das marchas de rua, que era inicialmente a minha intenção, mas, também na história da arte da performance e no teatro. Mais para frente eu vou falar um pouquinho disso porque faz parte da minha pesquisa atual no PPGAC da UNIRIO.

Então, eu finalmente consigo entrar no Programa de Pós-Graduação em Arte da UERJ, em 2016, e em 2018 defendi a dissertação *A Bárbara: o corpo bandeira da mulher revolucionária e as práticas feministas nas artes*. A professora Brígida fez parte de todo meu processo de mestrado, desde antes da banca da qualificação, pois, foi uma das coordenadoras de um GT (grupo de trabalho) sobre teatro feminista do qual eu participei, no *Seminário Internacional 13º Mundo de Mulheres por Direitos e Fazendo Gênero 11*. E na qualificação ela me fez uma provocação: “por que você está falando sobre a Marcha das Vadias, você participou das marchas?” Eu falei que não, eu só li algumas coisas sobre e vi que estava acontecendo. Um ano antes, eu tinha participado desse grupo de trabalho *Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade* que foi lá na UFSC em parceria com a UDESC e a professora Brígida coordena junto com a Profa. Dra. Luciana Lyra. Assim, eu decidi falar sobre esta experiência, do contato com outras pesquisadoras até a *Marcha Mundo de Mulheres por Direitos*, que ocorreu na ocasião.

Eu defendi essa dissertação com orientação da querida professora PhD. Luciana Lyra, que também embarcou em um processo de criação comigo. Nós entramos em laboratório e escrevemos uma peça, uma perfopalestra, o solo feminista intitulado *A Bárbara*. Em homenagem a Bárbara de Alencar, que foi uma das mulheres que compunha o meu mito-guia (junto com Antígona, Dilma Rousseff e Marielle Franco). Eu trabalhei com a *Mitologia em Arte* que é um sistema rizomático de criação artística, fundado e fomentado pela professora Luciana Lyra, desde antes da sua tese defendida na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. E eu vou aproveitar que estou com essa dramaturga e diretora, e ela

topou fazer esse solo comigo. Assim, minha dissertação é uma pesquisa teórico/prática que tem esses dois resultados: a dissertação e esse solo *A Bárbara*.

Bom, desde 2016, eu faço parte do MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas as artes, que é vinculado ao CNPq/UERJ, como a professora Ana introduziu. Esse grupo de pesquisa é coordenado também pela Profa. Dra. Luciana Lyra, acho que a professora Brígida também faz parte e é integrado por outras e outros pesquisadoras e pesquisadores, como Adriana Rolim, Cristiane de Souza, Paulo de Melo, Kleber Lourenço e Fernanda Dias, para falar de alguns companheiros e companheiras que também estão em pesquisa de doutorado e mestrado, e que caminham por essa área de teatro feminista e suas interseccionalidades.

A Bárbara estreou no festival *Aldeia do Velho Chico*, em Petrolina, e foi minha volta, pois, eu fiz uma viagem longa que passou por Salvador e depois pelo Rio de Janeiro. Enfim, até me emociono porque eu voltei com *A Bárbara* para esse festival que eu vi nascer, que tem muitos anos de edições na cidade de Petrolina e é um festival de resistência. Em 2019, eu continuo com essa pesquisa e comecei a cursar especialização em Ensino Contemporâneo de Arte na Educação Básica, no CESPEB da Faculdade de Educação da UFRJ.

Desculpa, estou emocionada (pausa).

Eu acho importante falar que todas as professoras que me orientaram, a Profa. Dra. Celeia Machado, nesse curso de especialização, a professora Luciana e agora a professora Ana Bernstein, me deram a maior força para eu continuar com essa pesquisa. Não é fácil, a gente encontra muitas barreiras e o feminismo é muito mal visto, então, é sempre uma luta a gente falar. Essa mesa, pra mim, também é uma realização muito grande porque em 2013, quando pela primeira eu tentei entrar no programa de pós-graduação e já estava falando sobre feminismo, me desculpem os colegas do programa, mas, eu senti que o PPGAC da UNIRIO ainda não estava aberto para esse campo de pesquisa. Felizmente, depois de defender a minha dissertação, na UERJ, e voltar, tentar novamente entrar com um edital de doutorado, esse campo de estudos em ascensão, o feminismo, já estava um pouco mais difundido na sociedade. Eu acho que o teatro feminista é um campo de estudos em ascensão. Então, agora a UNIRIO recebeu muito bem esse meu projeto de tese

que está em processo, que por enquanto está intitulado como *Atuação ativista: o corpo bandeira em performance no teatro feminista contemporâneo*.

Eu não posso falar muito sobre esse projeto porque ainda estou na pesquisa e amanhã vou falar mais sobre *O corpo bandeira de Olympe de Gouges*, que foi uma dramaturga francesa. Ela foi guilhotinada, em 1793, por causa das suas peças de teatro e ativismo. A gente fala muito da Olympe como uma ativista porque ela fez alguns panfletos políticos e se posicionava na sua época. Inclusive, ela tinha um pensamento iluminista, mas, criticava os iluministas que excluíram as mulheres da agenda do movimento e por isso ela vai fazer um panfleto muito conhecido que é a *Declaração do Direito da Mulher e da Cidadã*, em resposta a *Declaração do Direito do Homem e do Cidadão*. Ela faz essa resposta e também se posiciona em suas peças, assim influenciou o movimento sufragista e o feminismo. Então, eu vou falar um pouco mais sobre isso amanhã na mesa da linha de pesquisa que eu participo, que é a mesa PCI – Performance, corpo e imagem.

Para finalizar, gostaria de dizer também que nesse curso de especialização eu decidi pesquisar sobre teatro feminista na escola, foi um desafio muito grande, por isso que eu agradeço muito a minha orientadora, a professora Celeia. E ao final do curso, eu defendi a monografia *Pedagogias feministas na escola: a Metodologia em Arte como prática libertadora*, utilizando desse sistema rizomático fundado pela professora PhD. Luciana Lyra. E foi muito complexo lidar com teatro feminista na educação básica, justamente por causa de todo preconceito que se tem sobre o termo feminismo.

Bom, eu não vou me estender mais, eu não sei quanto tempo já passou. Somente agradecer a vocês e daqui a pouco a gente pode conversar mais. Obrigada!

Ana Bernstein – Obrigada, Brisa. Os afetos, né? (risos). Então, agora eu vou passar a palavra para a Léa, que é doutoranda do PPGAC/UNIRIO.

Léa Schmitt – Olá, bom dia! Gente que potência de falas, estou encantada.

Bom, me chamo Léa, eu sempre digo que eu sou a loira do NEPAA (risos), pois me encontro vinculada desde o mestrado ao Núcleo de Estudos das

Performances Afro-Ameríndia. Com muito orgulho sou doutoranda, orientanda, junto ao professor doutor Zeca Ligiéro, na qual desde o início abraçou com muito respeito a minha pesquisa e ponderações dentro da academia, com isso, devo confessar que tenho grande afeto, respeito e admiração pelas trocas e saberes na qual fui entrando em contato. Primeiramente, obrigado pelo convite, Brisa, admito que foi uma surpresa quando recebi o convite para participar dessa mesa, com tantas falas pontuais e primordiais, para refletirmos a importância do feminismo. Eu disse, gente, como assim? Logo eu? Bem, sou uma mulher branca, pinto meus cabelos de loiros, obviamente não são naturais. Tenho os olhos castanhos, estou usando óculos de grau com a armação em vermelho e um par de brincos inspirados nos anos 60. Atrás de mim tem alguns papéis espalhados pela parede do meu escritório, e no centro se encontra uma grande mandala toda trabalhada no branco.

Eu começo com uma pequena pergunta aos meus ouvintes e participantes dessa mesa: Como nós poderíamos pensar em um corpo performático? Ou mesmo, como se dá essa performance cultural e social dentro das diásporas africana? Eu quero dizer, como esse corpo estará sendo vestido ou mesmo transmutado e ficcionalizado visualmente para a cena? Quando eu menciono “cena” digo a partir dos conceitos de Erving Goffman, na qual iniciou a sua pesquisa em 1957, e, em 1959 lançou o livro “A representação do Eu na vida cotidiana”, e, posteriormente determinados conceitos referentes a performance da vida convencional e consuetudinária dentro da sociedade, foram aprofundados por Victor Turner, Richard Schechner e Zeca Ligiéro. De acordo com esses autores, as performances existem como ações e interações.

Alguma das minhas preocupações atuais decorrentes da minha pesquisa realizada nos últimos anos, abarca compreender esse modo de vestir da mulher afro-brasileira. Pois, ao me debruçar nas suas transformações, pois, a persona da baiana no Brasil é criada a partir de uma tradição afro-brasileira – assim, porque tem tantos atravessamentos nesse modo de vestir, hoje conhecido com baiana, que não é possível para dizer precisamente a origem. Então, eu fui entrando em contato com uma espécie de memória invisível e não revelada dos modelos ancestrais povoando a imaginação latino-americana. A baiana aparece hora no carnaval, hora em performances culturais locais e sem dúvida me abriu uma nova perspectiva de

entendimento que a baiana, tão brasileira, não foi um fenômeno apenas nacional, mas que ocorreu também nos países colonizados pela Espanha. Então, essa pesquisa me leva a expandir o projeto na busca de identificar em países como Colômbia e Cuba a presença de personagens similares. Algo que sempre me vem em mente quando inicio a leitura de alguma pesquisa acadêmica, seja colombiana e /ou cubana, me surge a pergunta: como aconteceram esses processos? Como se reavivaram e estabeleceram trocas e intercâmbios com os modelos equivalentes da baiana em outros países da diáspora africana? E como a indústria cultural reconfigurou essa persona, essa personagem, que chamamos de baiana, palenquera ou a afro-cubana. A mulher vestida com trajes típicos, hora vendendo frutas e se deixando fotografar por turistas na cidade de Cartagena das Índias ou vendendo charuto e às vezes fumando um puro nas ruas de Havana.

Meu tema do projeto, até o presente momento, tem como título: *As baianas: de afirmação da identidade negra africana nas Américas à modelo sensual da indústria cultural do século 20*. Essa pesquisa tenciona e objetiva a investigação e análise das mais distintas representações vestimentares assumidas pelas mulheres vendedoras ou ganhadeiras afro-colombianas e afro-cubanas em seu traje típico. Vestimenta essa que até hoje se encontra pelas ruas de Cartagena das Índias ou em cidades turísticas em Cuba. Eu desejo detectar e apontar a importância no espaço social, cultural e patrimonial e na manutenção de projetos em sociedade. A minha intenção constitui-se em iniciar a pesquisa com o objetivo de mostrar que as mulheres de descendência africana conseguiram conquistar os direitos, com muita força, resistência e luta à manutenção, preservando a sua cultura e a licença de permanecer no campo urbano. E com isso assinalar que essas mulheres com influência focada nas vendas de iguarias e no seu modo de vestir, acabou por valorizar, enaltecer e manter vivas as tradições pertencentes a cultura africana.

Eu pretendo iluminar as distintas práticas culturais e a maneira como elas existem, resistem e constroem seus espaços de poder, representação e expressão. Se você colocar no Google a palavra: palenquera, irão se abrir muitas imagens dessa mulher, vestindo um típico traje, junto aos turistas ou mesmo em frente a algum prédio histórico, está é uma imagem muito profusa. Uma coisa que sempre reverberava, já no mestrado, pois durante a elaboração da dissertação, surgiu

muitas hipóteses, eu desejei analisar a formação dessa roupa real que hoje é conhecido como baiana até a ficcionalização dentro das artes. Então, como aconteceu, como teria ocorrido essa transmutação dentro do teatro de revista? Primeiramente, eu analisei essas mulheres do final do século 19, que inicialmente eram brancas e “estrangeiras” e que ficcionalizavam como baianas. Depois disso, a partir de 1910/20, começaram a surgir mulheres afro-brasileiras, no teatro de revista, mas, o que me surpreendeu quando eu estava realizando a pesquisa é que a nossa historiografia não se interessou pela história dessas mulheres. Foi muito difícil efetuar essa pesquisa e encontrar matérias referentes a essas mulheres.

Então, eu comecei a refletir, esse modo de vestir, hoje conhecido como baiana, não poderia ser encontrado somente no Brasil. Até porque se você analisa o fluxo das mulheres escravizadas que chegaram aqui no nosso país, elas também se expandiram para outros países da América Latina. Um dia eu estava conversando com o Zeca no NEPAA, começamos a ponderar, quanto a um determinado modo de vestir não poderia existir e ser encontrado somente em solo brasileiro. É claro que cada um tem suas particularidades, suas diferenças. Eu vejo que aqui tem um pouquinho do ibérico, tem do europeu, do muçulmano. Destarte, eu quero entender porque as mulheres afro colombianas e afro-cubanas não usam as anáguas, já que é uma peça tão importante para a elaboração desse modo de vestir.

A pesquisa ainda se encontra em processo, mas, eu tenho uma hipótese. Pois, muitas dessas imagens que nós conhecemos dessas mulheres, estou falando em Cuba e na Colômbia, tem uma certa influência também, principalmente a partir da década de 30 e 40 do século passado, se você pega filmes daquele período que retratam as mulheres dançando ritmos distintos, esse modelo é muito parecido (com as baianas).

Uma pergunta que ficava sempre girando em torno da minha mente, porque as mesmas usarem o colorido, no caso, as cores da bandeira colombiana? As nossas baianas usam branco porque Manoel Vitorino decidiu, em 1899, que as mulheres tinham que usar branco por questão de higiene, do asseio. E eu ficava refletindo o porquê dessas mulheres usarem as roupas nas cores da bandeira, não fazia sentindo essas estampas muito fortes, muito intensas. E por acaso eu

consegui encontrar o motivo em um livro da área de turismo, pois, eu fui para a antropologia, para a sociologia e ninguém falava. As pessoas falam do lumpalufa que é um ritual fúnebre de palenque quilombola, falam de outras tradições, mas ninguém fala desse modo de vestir das mulheres. Não sei qual é o preconceito, pois eu retenho ter a sua importância tentar compreender. Então, eu descobri que o ministério local, posso dizer assim, obrigou essas mulheres a utilizarem (as cores da bandeira). A partir daí fui analisar os jornais, *El Universal* e outros jornais, e a imagem dessas mulheres, ao mesmo tempo, é propagada pelos meios de comunicação, obviamente elas se tornaram uma atração turística e em algum momento direi até exaltada. Encontraremos a imagem da Palenquera, da índia Catalina que nos Estados Unidos seria Pocahontas, aqui no Brasil poderíamos pensar na Paraguaçu, enfim, existem esses estereótipos. Então, eu consegui descobrir que, como a indústria cultural não tinham como lutar contra a presença dessas mulheres na arquitetura das cidades, elas tinham que usar determinado tipo de traje.

Essas mulheres, até hoje, têm muita dificuldade econômica, social, cultural e ainda são desrespeitadas. É uma dicotomia, pois, se você coloca as propagandas do governo elas estão lá, mas, ao mesmo tempo elas são agredidas e não são respeitadas. Então, para mim é muito importante. Vou tentar ir no próximo ano (para a Colômbia), eu pretendia ir esse ano, mas, não houve possibilidade por conta da pandemia. Pois, eu quero encontrar algumas respostas para essas hipóteses que então surgiram em torno da minha pesquisa.

É isso gente, muito obrigada! E desculpe se eu falei muito.

Ana Bernstein – Não, você estava no tempo certo. Obrigada Léa, muito interessante a pesquisa. Agora vou passar a palavra para Cristina Flores, minha orientanda de mestrado.

Cristina Flores – Olá, bom dia a todas, todos, todes.

Meu nome é Cristina Flores. Eu sou branca, ao fundo tem um violão e a placa da Marielle Franco. Eu sou mestranda, orientanda da professora Ana Bernstein. Parabéns ao PPGAC da UNIRIO pelo 30º ano, estou muito feliz de estar aqui.

O título da minha pesquisa é *Mamilos, sintomas e antenas: a performance Mamilo Broche de Mamilo, o paradoxo do triunfo sobre a necessidade e a superação da mulher*. Minha pesquisa investiga e reflete teoricamente sobre a experiência performática “Mamilo Broche de Mamilo”. uma performada que nasceu da constatação de que a exposição do mamilo feminino é crime quando portado por civis e é remunerado quando vendido por atrizes, como eu. Eu proponho um olhar antissexista barroquiano sobre as nossas little burkinhas ocidentais e também em diálogo com as artes plásticas e inspirada em Lygia Clark, a pesquisa dedica especial atenção à “fantasmática” dos mamilos, buscando contextualizá-los, política e socialmente, ao longo do tempo.

A ação de furar a camisa duas vezes, na altura dos mamilos, deixando-os aparentes, estabelece uma situação visual que reduz o mamilo a um penduricalho prescindível, e os mamilos passam então a “funcionar” como *buttons*, medalhas, broches, viram adereço, enfim, figuram subjetivamente como transeuntes. Como observa Heloisa Buarque de Hollanda, “A performance [Mamilo Broche de Mamilo] consiste no mais simples ajuste de alfaiataria. Duas bifurcações na altura do seio, expondo o bico. Voilá, o mamilo agora é um broche, um adorno.” (HOLLANDA, 2018, p.165)

Contrabandear meus próprios mamilos, e os de quem quiser aderir à moda, em áreas urbanas de segurança máxima, além de viabilizar seu uso em redes sociais. Ao ser objetificado, o “mamilo broche” deixar de protagonizar a vida do corpo feminino que o carrega, e vira transeunte, em uma operação que demonstrarei ter sido pautada pela objetividade feminista reivindicada por Donna Haraway. Em uma dissertação ensaística em torno de articulações para a defesa da possibilidade comum de uso próprio do próprio corpo, com ênfase no mamilo e, em diálogo com alguns pensadores decoloniais e interseccionais como Paul Preciado, Gloria Anzaldúa, entre outras. E apoiada em leituras de Monique Wittig, Judith Butler, Djamila Ribeiro, Susan Bordo, Angela Davis, bell hooks e Sojourner Truth, entre outras.

Piratar os próprios mamilos, transformando-os em próteses para deixá-los “respirar”, fora das “*Little Burkinhas*”, me fez refletir sobre essa necessidade social

como moda e analisar a arquitetura dessa subjetividade, o que farei nessa escrita apoiada nas ideias de Flávio de Carvalho, especialmente as contidas em “A Moda e o Novo Homem” (2010), e em diálogo com Gilda de Mello e Souza e seu “O espírito das roupas: a moda no século dezenove” (1987). A pesquisa autoetnográfica da performance “Mamilo Broche de Mamilo” servirá como ponto de partida para a investigação de questões mais amplas como identidade, sexualidade, gênero, linguagem e a potência da ficção em oposição à ficção da promessa, a realidade reivindicando aquela velha terra prometida em que todos os corpos poderão conviver com equanimidade.

Retirados de cena apenas na realidade, os mamilos precisam retornar aos corpos das mulheres, para que elas possam portá-los como todo mundo. O olhar heteronormativo não deveria seguir sendo imposto, legal e estruturalmente, sobre o uso do corpo feminino, o que nos livraria, enquanto sociedade, de uma mensagem que certamente colabora com o feminicídio, crime que bate recordes anuais no Brasil, de que uma mulher pode e deve ser punida pelo que sentem por ela, que atenta ao pudor do outro mesmo arbitrariamente, e não só pelo que despe mas também pelo que veste, desde as saias, cujas medidas servem de argumento comumente apresentado pelos que justificam estupros, até a efetiva criminalização dos mamilos. A opressão dos corpos das mulheres na sociedade gera patologias reconhecidamente femininas.

Daí também a minha vontade de ler, Brígida. Eu tenho lido Didi-Huberman falando sobre histeria, maravilhoso, uma indicação da Ana. Vou gostar de ler uma peça que coloca a Augustine como primeiro sujeito da situação.

A performance de uma feminilidade imposta pelo heterocapitalismo fundamentalista custa vidas. Aos quarenta e seis anos e contando, começarei por relatar que desde o início da vida profissional, aos vinte anos, lidei (de lida, trabalho) com a existência dos meus peitos e com o que eles poderiam provocar social e profissionalmente, sua fantasmática, termo cunhado por Lygia Clark, que uso agora para descrever a ciência daquele invisível, a fantasmática do peito, que virou cena de teatro e dá título ao meu primeiro capítulo. Precisei entender o papel que mamilos exerciam em um mundo de subjetividades que deságua no real, onde é

recente a transformação do regime disciplinar, apontado por Foucault em “Vigiar e Punir” (1975) para um regime farmacopornográfico, como analisa Paul Preciado em Pornotopia (2010). Vou me deparar, através de Preciado, com o reconhecimento desse novo regime de controle dos corpos e da nova produção da subjetividade, sobre o que passa a se estabelecer, depois da Segunda Guerra Mundial, com o aparecimento de novos materiais sintéticos como o plástico e o silicone, inventados para reconstrução de membros perdidos e na sequência transformados em acessórios sexuais, gerando uma cada vez mais poderosa indústria de próteses e dildos, também citados por Preciado em seu “Manifesto Contrassexual” (2014). Sem falar na fabricação e na facilidade de circulação de substâncias endócrinas - que existem para separar heterossexualidade e reprodução, cujo exemplo clássico seria a pílula anticoncepcional patenteada em 1947 - promovidas e distribuídas pela, cada dia mais poderosa, indústria farmacêutica. Como parte do fenômeno que caracteriza a profunda mudança de nossa ordem psíquica até a econômica mundial, pós Segunda Guerra, Preciado observou o crescimento exponencial da pornografia, a partir da criação da marca “Playboy” em 1953, esquentando a Guerra Fria. É quando a pornografia passa a ser consumida como cultura de massa, o que colabora para uma nova subjetivação do novo homem urbano, solteiro ou divorciado, heterossexual (Preciado, 2015). A Playboy não é só uma revista de conteúdo erótico, ela faz parte do imaginário arquitetônico da segunda metade do século XX com suas mansões viradas do avesso, borrando as fronteiras entre o público e o privado, entre o íntimo e o espetacular, e é responsável pela criação de um novo sonho de consumo, algo como “um teto todo dele”, como escreve Preciado em referência a Virginia Woolf. A Playboy marcou a transição para uma nova era masculina antes mesmo da segunda onda feminista e dos movimentos de liberação sexual, propagando uma nova masculinidade heterossexual e se transformando na primeira Pornotopia da era da comunicação de massas. Para o autor, diante do império do lar heterossexual dos anos 1950, topos central do sonho estadunidense, a Playboy teria lutado pela construção de uma utopia paralela: “o império do solteiro na cidade” (PRECIADO, 2015, p. 31) Preciado nos ajuda a compreender um capitalismo que define como “quente”, reconhecidamente diferente do capitalismo

puritano do século XIX que Foucault pôde analisar como “disciplinador”. Preciado nota que

[...] as premissas de penalização de toda atividade sexual que não tenha fins reprodutivos e da masturbação viam-se substituídas pela obtenção de capital através da regulação de reprodução e da incitação à masturbação multimídia em escala global. (PRECIADO, 2010, p. 119)

Nesse quadro é como se as mulheres seguissem sendo, ao menos legalmente e com tudo que decorre do fato, julgadas por leis de um mundo que não existe mais.

A minha grande questão: A linguagem já não nos teria oferecido ferramentas suficientes para nos livrar desses flagrantes há tempos?

Eu vou me qualificar, deixa eu contar um pouquinho o que está acontecendo. Estou escrevendo o segundo capítulo. Para dar um panorama da pesquisa, posso citar os títulos dos capítulos.

Meu primeiro capítulo é *A fantasmática do peito* e está dividido em duas partes: (1) *A Descoberta e o contexto da descoberta: Atriz pode, mulher não pode. Uma questão econômica e da ordem do serviço*; (2) *Cosmocartas, a peça da Lygia Clark e de Hélio Oiticica, 2013 e a fantasmática do peito*. O segundo capítulo, que estou escrevendo, está intitulado: *A criação da performance Mamilo Broche de Mamilo no carnaval de 2016*. Onde eu tirei essa foto (foto da capa), a foto é de um artista plástico Marcos Chaves. O Capítulo está dividido em três partes: (1) “*Devolvo teu mamilo só por hoje*”; (2) *Mamilos piratas de gêneros*, (3) *Pequeno aparte sobre islamofobia de gênero*. O terceiro capítulo é *O paradoxo do triunfo sobre a necessidade*. Está dividido em: (1) *A feminilidade é minha neblina*; (2) *A saída é pelo mamilo ou Mamilo antenna*. E a conclusão: Ninguém nasce mulher, você se torna mulher, depois supera.

É isso. Muito obrigada a todes!

Ana Bernstein – Muito obrigada Cristina. Eu vou passar a palavra para a Sandra Bonomini, doutoranda, também minha orientanda do PPGAC da UNIRIO.

Sandra Bonomini – Olá gente! Bom dia com todas, todes e todos. Muito obrigada por esse convite tão especial, para estar nesta mesa.

Eu sou uma mulher branca de cabelo curto, estou de vestido colorido, sem fones de ouvido. Tem uma parede branca lá atrás com um pequeno quadro, tem uma janela à direita. Então, aproveito para me apresentar como mulher, artista, feminista, lésbica e mãe. Escolhi essas categorias, estas marcas justamente por serem constantemente silenciadas e apagadas, mas que hoje estão aqui super falantes. Acho muito interessante essa mesa estar acontecendo hoje por que é um dia muito especial, é o *Dia Internacional para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres*, 25 de novembro, e estamos aqui fazendo os conjuros afetivos, teóricos, práticos e colocando nossos corpos.

Nesses dez minutos gostaria de compartilhar com vocês um pouco do percurso que esta sendo para mim transformar uma dissertação de mestrado numa tese de doutorado. E se sobrar tempo, gostaria de compartilhar um pouquinho dos projetos de performance e das artistas com as quais venho dialogando nesta pesquisa.

Começo dizendo que, mais do que nunca, trata-se de afeto(s), (co)presença e coletividade.

Trata-se de escuta, de exercitarmos o lugar não apenas de fala, mas de escuta. Uma escuta atenta, aberta e (ex)cêntrica. Trata-se de continuar um trabalho cujas aberturas, interrogações e incertezas são imensas, porém aqui tento preencher, responder, experimentar, resolver, errar, recuar, respirar, avançar, confiar, escutar, abrir e escrever.

Esta pesquisa de doutorado nasce diretamente da criação da minha dissertação de mestrado defendida em outubro de 2019 no PPGAC da Unirio. Naquele rito de passagem que foi a defesa, a banca examinadora me indicou para “passagem direta para o doutorado”. Eu mal tinha ideia do que aquilo significava, e

demorei bastante para entender a real dimensão do desafio, pois não me foi proposto iniciar uma nova pesquisa de zero, mas continuar e aprofundar a existente, de modo a torná-la em uma tese. Lembro-me claramente que no dia da defesa, encerrei meus vinte minutos de fala com a frase: “Eu não tenho certeza de nada”. Me lembro da dificuldade para encerrar a pesquisa, para colocar um ponto final quando, na verdade, muitas janelas foram se abrindo no percurso. Hoje sei que a pesquisa continua em aberto, em processo, no fluxo sentipensante das sensações, das incertezas e dos afetos, a pesquisa continua *a flor de piel*, e mais encarnada. Eu continuo não tendo certeza de muita coisa, pois convivemos com a ausência de perspectivas num estado de guerra permanente, criamos nas ruínas e a partir delas. Portanto, tenho certeza da urgência de uma escrita permeável e atravessada por movimentos telúricos causados pela ruptura de silêncios não apenas meus, mas nossos. Escrever aqui é permitir escavações profundas até o encontro dos traços das memórias colonizadas (DONINI, 2019), das dores e aberturas, da carne viva e o sangramento que o processo de descolonizar nosso inconsciente, nosso saber e nosso ser implica. Diante da paralisia, o movimento. Localizo e sinto a costura desse trabalho exatamente no entre, na intersecção das práticas artísticas performáticas de mulheres que me interpelam, e da minha própria experiência de vida, no cruzamento entre passado, memória, e a imaginação e re-imaginação ativa de futuros possíveis: O presente. A escuta é, segundo Rita Segato, o primeiro passo, a primeira demanda para nós, artistas latino-americanxs reelaborarmos o sentido de nossas práticas, de modo a contribuir e afetar positivamente a nossa comunidade.

É da ponte que enxergo o antes e o depois que marcam essa pesquisa, porque sim, o processo de escrita, criação e elaboração dessa tese é atravessada desde março de 2020 pela pandemia do novo Coronavírus, e que no Brasil ganha uma dimensão outra. Uma dimensão marcada pela (necro)política, o descaso, o negacionismo, e falta de empatia, isto é, uma dimensão marcada e pautada por uma pedagogia da crueldade. (SEGATO, 2018) Uma ponte, embora feita escombros pandêmico, que configura-se no momento atual como o território fértil e resistente - mas também território para pensarmos na reexistência, e para repensarmos as nossas práticas artísticas, teóricas, afetivas... em fim, nossas práticas políticas.

A poeta e feminista chicana Gloria Anzaldúa inspira-me em todo esse trajeto afetivo-intelectual me encorajando e me lembrando que é possível a intimidade e a autobiografia atravessarem os muros da academia, é possível que relatos pessoais ganhem dimensão política e recomponham as esferas do saber colonizado, é possível enxergarmos as práticas artísticas nessa esfera do saber justamente, como coloca o artista e pesquisador Miro Spinelli, pela sua capacidade “de acessar saberes e desejos do corpo que são sistematicamente soterrados por sofisticadas tecnologias de poder”.

A dissertação de mestrado a que esta tese dá continuidade foi composta pelo diálogo intenso com o trabalho de três artistas contemporâneas latino-americanas - Ana Luisa Santos (Brasil), Regina José Galindo (Guatemala) e Mirella Carbone (Peru) -. Cada capítulo referiu-se a um projeto específico de performance, criado por essas artistas, e podia ser lido de forma independente, aleatoriamente sem que isso comprometesse a compreensão do trabalho em sua totalidade. Os estudos de caso que conformam o corpo desta investigação eram precedidos por um primeiro capítulo, onde eu apontava as teorias e pensamentos que, a meu ver, estão relacionados às questões tratadas ao longo dos projetos artísticos. E é aqui que surge a primeira grande mudança na estrutura para a elaboração da tese. O capítulo acima mencionado vem sendo fragmentado e realocado ao longo das três - hoje partes - da tese, e também na introdução. Com o intuito de diluir ainda mais a distância entre teoria e prática, entre os conceitos chave de alguns autorxs e o pensamento dxs artistas e suas obras e, também, para estabelecer uma relação menos hierárquica e mais horizontal entre os diferentes saberes é que considero pertinente essa escolha. Após os primeiros anos de investigação essa separação entre teoria e prática, hoje, carece de sentido para mim. Vejo o próprio processo de escrita da tese como processo de criação, além de que as performances aqui documentadas são a fonte de toda a elaboração teórica, portanto acho interessante tentar essa diluição de fronteiras entre os saberes. A segunda mudança na estrutura foi uma descoberta recente, que me leva a perguntar: Quais as diferenças entre uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado, além do aprofundamento dos conteúdos e do escopo do trabalho? Para responder a pergunta desmontei o quebra-cabeças, e escutei com atenção. O trabalho, além de

ganhar novos conteúdos, referências e de revisar os existentes, precisava de uma outra dimensão, mais abrangente e ampla, pelo que os capítulos transformaram-se em três grandes partes, cada uma delas diferenciada da outra por questões temáticas. Devo dizer que o processo de revisão da dissertação com o fim de torná-la em uma tese, como me foi indicado no ato da defesa em 2019, tem sido e continua a ser um desafio, pois a cada nova leitura da minha própria escrita novos questionamentos, contradições e dúvidas surgem, mas a ideia é mais amadurecer o trabalho do que mudá-lo 100%. Interessa-me que ele cresça como eu sinto que cresci, e que ele seja atingido e atravessado por esse período intenso e doloroso da vida, porque acredito que todxs nós fomos ou estamos sendo atravessadxs de alguma maneira.

Para dialogar com as performances e com as artistas latino-americanas que compõem essa investigação apoio-me em perspectivas feministas não hegemônicas (sejam elas decoloniais, interseccionais ou do feminismo negro, etc), que rompem com uma visão eurocentrada, isto é, que tem ignorado a interseccionalidade, a imbricação, segundo María Lugones, “das relações de raça/classe/sexualidade/gênero”, mas que também se posicionam para além da problemática da desigualdade de gênero, da categoria “Mulher” como princípio de luta. Essa visão eurocêntrica do feminismo é criticada, também, por Lélia Gonzalez, que nos lembra do “esquecimento” do feminismo hegemônico que não pode mais ser esquecido. O da discriminação racial, o marcador colonial de raça, na maioria das vezes ausente nas análises feministas. Cabe a nós, que habitamos o espaço privilegiado da academia reelaborar e reivindicar a história, micropoliticamente, por meio da inclusão e visibilidade dos saberes subestimados e violentamente apagados. Apoio-me também, no pensamento-ação de artistas-pesquisadorxs brasileirxs contemporâneos que teorizam a noção de colonialidade, e também no pensamento de feministas brancas - aquelas que carinhosamente Lélia Gonzalez chama de “mulheres-exceções”, comprometidas com os feminismos, e cujas iniciativas foram e são de “aproximação, solidariedade e respeito à diferença” (GONZALEZ, 2020, p. 139). Interessa-me então, os diversos modos em que a colonialidade e o patriarcado operam nos corpos e nos sujeitos contra-hegemônicos, e a arte da performance como resistência e modo possível de

reexistência, de unir fragmentos e de cicatrizar. Como “linha de fuga que deforma as formas do poder através do tempo” (MOMBAÇA, 2016, p. 5) e permite, em resposta, processos despatriarcaliza(dores) e (anti)coloniais.

A seguir apresento, de maneira resumida, as partes que compõem essa pesquisa:

1. Pontos de fuga: Performances do atrito ou existências lésbicas na arte e na vida.

Essa primeira parte consta de 2 capítulos referentes a projetos de performance criados pelas artistas Ana Luisa Santos (Brasil) e Mirella Carbone (Peru).

O primeiro é *Vida virilha, falos falidos: Discussões a partir das performances Viril e Fállica de Ana Luisa Santos*. Ana Luisa discute e traz a noção de vulnerabilidade como atributo outro e necessário da virilidade, e, a partir de uma experiência pessoal vai questionar a masculinidade tóxica dominante dessa cultura falocêntrica.

O segundo capítulo desta primeira parte intitula-se *Dobras do silêncio, uma homenagem. Diálogos com a performance Paso Doble* da bailarina e coreógrafa peruana Mirella Carbone. Esse capítulo é, como o título diz, uma homenagem. Em *Paso Doble*, (2004) Carbone parte da autobiografia para criar algumas presenças ou devires de si mesma, que permitem-lhe criticar as imposições identitárias que a sociedade *limeña* colonial, classista, machista, homofóbica e racista exige. Essa obra está inserida no campo da performance e do teatro dança.

2. Vivas nos queremos ou em busca da performance-cicatriz.

Nessa segunda parte da pesquisa apresento o projeto de performance *Presencia*, da artista guatemalteca Regina José Galindo, sobre treze feminicídios ocorridos em seu país e a impunidade imperante do Estado. A partir de *Presencia* é possível, nessa nova fase da investigação, ampliar o debate incorporando alguns projetos artísticos recentes, de artistas que denunciam a violência estrutural, colocando o corpo tanto no espaço público quanto no privado. Incorporo, neste capítulo, as performances - ainda não trabalhadas - *Agosto* da artista mineira Priscila Rezende e *30Menos* da minha autoria, ambas sobre os feminicídios

ocorridos no Brasil e no Peru durante o período de confinamento, causado pela pandemia do novo Coronavírus. Duas performances criadas e apresentadas de casa, remotamente, durante o período de quarentena. Incorpo ao debate a performance *Un violador en tu camino*, do coletivo chileno *Las Tesis*, apresentada pela primeira vez no dia 25 de novembro de 2019, na comemoração do Dia Internacional da Eliminação da Violência contra as Mulheres, na cidade de Valparaíso, Chile. Essa performance viralizou e foi reproduzida pelo mundo.

3. Práticas coletivas de cuidado durante a pandemia.

Nesta terceira e última parte da investigação, dedicada ao diálogo com e a análise de práticas artísticas performáticas criadas no Brasil, durante a pandemia, destaco as noções de coletividade e de cuidado, a partir de duas performances do projeto *Mulheres em quarentena: performances de manutenção*, com curadoria da diretora e performer paulista Eliana Monteiro. As performances são: *Insuflação de uma morte crônica*, y *O que restou do barro silenciou a mulher*. Ambas dizem sobre sobre essa urgência de coletivizar as experiências e de compartilhar as dores, pois como disse Monteiro, “não tem uma dor que é só minha, eu não vou conseguir sair do inferno sozinha”.

O projeto nasce da necessidade das artistas de responder ao que vem acontecendo atualmente em decorrência da Covid19 e a (necro)política brasileira.

A performance *Insuflação de uma morte crônica*, foi apresentada do dia 3 ao dia 16 de agosto de 2020 na cidade de São Paulo e transmitida ao vivo, sem interrupções, pelo canal de YouTube do projeto Mulheres em quarentena. As performers moraram juntas num apartamento, e durante quatorze dias encheram cem mil balões pretos, número equivalente aos óbitos para Covid19 no Brasil até esse momento, e conviveram com eles em suas atividades cotidianas. A performance finalizou após quatorze dias de trabalho e 100.000 bexigas pretas infladas que preencheram o espaço do apartamento completamente, do chão até o teto. É preciso criar espaço para o luto, é preciso visibilizar as ausências e honrá-las, o que ao meu ver se configura como um gesto de cuidado e um ato de resiliência, uma das respostas da arte diante do genocídio. As performers, simbolicamente, devolvem o ar para quem o perdeu. Qual o volume de 100,000

vidas-mortes? Em que momento nos tornamos números, percentagens ou estatísticas?

Então, vou precisar concluir. É muito importante, nesse momento, levar em consideração as noções de coletividade, porque como várias das entrevistadas falaram, a gente não vai conseguir sair desses escombros sozinhas, então, sozinhas a gente não faz nada.

Obrigada e desculpe por ter passado um pouco do tempo.

Ana Bernstein – Foi uma mesa maravilhosa. Queria agradecer, mais uma vez, a organização do Colóquio. Acho que essa mesa reforça a importância dos estudos Feministas no PPGAC da UNIRIO. Eu gostaria muito que a gente tivesse uma linha de pesquisa voltada para esse campo de estudos. Por enquanto, tem sido um trabalho um pouco solitário. Uma das coisas que foram faladas aqui, que a professora Brígida levantou na fala dela, isso atravessou outras falas também, é a questão do medo do feminismo, do preconceito e acho que isso, felizmente, está mudando. A gente consegue ver uma grande mudança do modo como o feminismo é visto no país, desde 2015, com a Primavera Feminista. Mas para isso é preciso um trabalho constante, como a professora Brígida vem fazendo na Universidade (PPGT/UDESC), um trabalho teórico, prático, um trabalho de criar alianças, parcerias. Por isso, essa mesa me dá muita alegria.

Vocês gostariam de levantar questões umas para as outras? Brisa gostaria de fazer sua audiodescrição, que ela esqueceu de fazer no momento da fala dela.

Brisa Rodrigues – Isso! Eu acho importante! Eu fiquei emocionada e acabou me fugindo da memória a audiodescrição. Aqui é Brisa falando, sou uma mulher parda, hoje estou com um vestido com estampa que imita onça, estou com uma trança e estou em uma sala que tem duas janelas. Se me permite professora Ana, eu gostaria de fazer uma pergunta para a professora Brígida. Aproveitar que estamos, agora, dividindo a tela, olhando nos olhos e agradecer a ela pela presença. Queria perguntar para a professora Brígida se poderia falar sobre essas estratégias

que vocês (PPGT/UDESC) usaram para levantar esse campo de pesquisa na universidade que você leciona? Como eu acho que esta mesa, de hoje, é uma dessas estratégias. É uma forma de documentar, de se inscrever e localizar nossas pesquisas.

Maria Brígida de Miranda – Obrigada Brisa! Quando você começou a falar, eu comecei a me emocionar e meu lápis de olho borrou todo (risos). Transbordasse para cá também, muito legal! Então, quero parabenizar a Ana, pela abertura desse espaço na UNIRIO. Parabenizar a Lea, a Cristina e a Sandra pelas pesquisas. São muito legais! Fiquei super curiosa, pela maneira como vocês falam dessas pesquisas, tão referenciadas, tão ancoradas em teóricas dos estudos feministas e da área de performance. Acho que essa já é uma das estratégias, vocês estarem juntas. Concordo com a Ana, tem um crescimento incrível dessa fala feminista, por várias mulheres, homens, por pessoas não binárias. A quantidade de eventos que teve. Até o fato da Judith Butler ter sido perseguida e ter ganhado popularidade. Aquela coisa, “falem bem ou falem mal mas falem de mim”. Afinal de contas, quem é Judith Butler? Quando eu cheguei aqui, em 2004, poucas pessoas da área de Artes Cênicas e Artes conheciam a Judith Butler, pelo menos aqui em Santa Catarina. E agora ela é como um Elvis Presley da cena acadêmica. Todo mundo conhece, quem não conhece tem que conhecer. Acho que, assim como tem esse engendramento das áreas artísticas e das redes sociais, a gente sabe que tem o *backlash*, a tentativa de cercear, conter e criminalizar esses estudos. Estou em um estado onde as pessoas fazem esse projeto, a criminalização e demonização dos estudos feministas. Um projeto que recorre a mitos antigos, aos fantasmas que já foram criados contra as mulheres. É curioso ver que isso é feito por muitas mulheres, há muitas mulheres nesse projeto patriarcal. Essa ideia da categoria mulher como uma categoria única desconsidera a associação de muitas mulheres e talvez as mulheres sejam o sustentáculo do patriarcado. Então, o terrorismo contra o feminismo ele tem um motivo. Porque se as mulheres começarem a si perceberem dentro do patriarcado, elas desmontam o patriarcado. A cooptação de mulheres pelo sistema patriarcal é muito forte, pois somos as geradoras desses homens. Não só geradoras de corpos, mas geradoras como nutridoras, tias, babás, secretárias,

assessoras. Esse é o poder desses corpos femininos no patriarcado. Para tentar responder sua pergunta, Brisa. Eu acho que uma das formas é desenvolver projetos artísticos que sejam também teóricos e práticos, desenvolver encontros, fazer grupos de leitura, grupos de estudo e, mais ainda, oferecer disciplinas na pós-graduação. Por que essa rede que a gente tá criando demora, mas tem um impacto.

Como a Ana falou, gera um campo de afetos. Por que a gente ficar estudando sozinha, ainda mais agora na pandemia, todas essas leituras que a gente faz mexe com nossas memórias, com nossas histórias pessoais. Então, às vezes a gente fica com muita raiva, com muita tristeza, mágoa. E feminismo não se faz só com raiva, tristeza e mágoa. Talvez seja um dos ingredientes da porção dos conjuros. Mas, tem que ter uma forma que comunique, que seja possível uma comunicação afetiva e convidativa. Se a gente trabalha só com o destilado dessas nossas histórias, isso as afasta. Eu trabalho com teatro e o teatro tem essa coisa de: como a gente faz as pessoas assistirem a peça até o final? Tem que ter essa alquimia da peça teatral, a alquimia dos grupos de estudo, das disciplinas. Tem que ter um espaço pra falar de nós, essa é uma qualidade dos estudos feministas, onde "O pessoal é político" (Carol Hanish, 1969). Eu estou falando de mim o tempo inteiro e não por uma questão egóica, mas porque eu estou imersa no sistema patriarcal. Nessas questões que me preocupam ou que me agradam tanto. Então, todas essas pesquisas que vocês falaram aqui estão nesse lugar, nesse ancorar nas histórias pessoais, também.

Ana Bernstein – Obrigada! Gente, infelizmente nossa conversa está chegando ao fim. O que mostra que a gente precisava do dobro de tempo para esta conversa. Tenho certeza que vocês teriam outras questões. Eu também gostaria de ouvir minhas orientandas, mas recebi uma mensagem que temos que encerrar. Então, eu sugiro que façamos isso novamente, mesmo que fora do Colóquio, em outra situação, que a gente marque um encontro porque acho que ainda há muito para ser conversado.

8 MESA DE ENCERRAMENTO

Composta por:

Prof.^a Dr.^a Vanessa Teixeira de Oliveira (PPGAC/UNIRIO)

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk

Prof.^a Dr.^a Marina Henriques

Prof.^a Dr.^a Tania Alice

Caio Picarelli (mestrado)

Rio de Janeiro, sexta-feira, 26 de novembro de 2021.

Apresentação da mesa

Caio Picarelli: Olá! Boa tarde a todos, todas e todes. Eu me chamo Caio Picarelli.

Sou biologicamente nascido homem, branco, gordo. Tenho cabelos e olhos castanhos. Meus cabelos estão presos com uma faixa vermelha e um coque frouxo. Uso uma bata preta. No meu fundo tem uma parede branca e a minha direita tem uma cortina meio chumbo. Eu vou ser o mediador dessa mesa de encerramento do vigésimo primeiro colóquio de pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. Me sinto completamente honrado de estar com essas cinco figuras docentes incríveis, eu já farei suas apresentações em breve.

Primeiramente, eu gostaria de agradecer à todas as pessoas, às pesquisadoras e os pesquisadores que enviaram suas pesquisas em andamento para o nosso Colóquio, e agradecer profundamente à comissão organizadora desse evento, que constam os seguintes nomes: Aline Vargas (doutoranda) Brisa Rodrigues (doutoranda), Caio Picarelli (Mestrando e este que vos fala), Fátima Verônica (doutoranda), Fernanda Mattos (doutoranda), Grégory Pinheiro (Mestrando), Karine Luiz (doutoranda), Léa Schmitt (doutoranda), Nina Pamplona (mestranda), Thais Vasconcelos (doutoranda) e Tomaz Barroso (doutorando). Meu

muito obrigado à essas pessoas incríveis que estão fazendo de tudo para que tenhamos uma ótima experiência nesses tempos tão complexos.

Eu abro a minha curta fala, citando a minha querida mestra Angel Vianna, que diz que a arte se identifica e se articula com a vida, então, o movimento e o pensamento estão sempre juntos, porque o pensamento é movimento. Isso reafirma a ideia de Nietzsche, quando diz que nós devemos pensar como a gente dança, permitindo que todas as impermanências perpassem pelo nosso corpo, principalmente durante o momento de adversidade. Em 2018, começamos a acompanhar o processo de sucateamento da Ciência, vindos dum governo laico, e, em 2020, foi agravado com a situação pandêmica, causada pela COVID-19.

Esse momento nos fez repensar como desenvolver os nossos seminários, a nossa prática de pesquisa e hoje, ainda no final de 2021, nos vemos nesse processo limítrofe, onde não sabemos o que terminou e o que começou. Sendo assim, é um ato de resistência estarmos todes aqui e tal como a nossa mesa de abertura abordou como foi fecundado nesse lindo programa, nossa mesa de encerramento tem o prazer de dar o tom do que virá agora. Porque falar de PPGAC é também falar de pesquisa em artes no Brasil. Eu tenho muito orgulho de fazer parte deste programa tão potente, tão importante e cada vez mais contemporâneo nos dias de hoje. Dito isto, desculpem a demora. Vou apresentar essa preciosa mesa que aqui está.

Temos aqui a professora e doutora Vanessa Teixeira, que é professora associada do departamento de teoria do teatro e coordenadora do Programa da Pós-Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, é coordenadora externa do Lab Ator (Laboratório de Processos do Ator e da Cena da Escola de Belas Artes da UFRJ). Autora do livro *Eisenstein Ultrateatral*, pela Editora Perspectiva, com o seu lançamento em 2008. Sua tese de doutorado, *Eisenstein-Ivan-Meyerhold: Teatro e Enigma no Cinema de Serguei M. Eisenstein*, será publicado em 2022 com o apoio financeiro da FAPERJ.

Também temos o professor e doutor Leonardo Munk, que é professor associado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, atuando tanto na graduação, no Bacharelado em Estética do Teatro, quanto na Pós-Graduação, no

nosso PPGAC da UNIRIO, e se dedica aos estudos dos seguintes temas: a noção de dramaturgia em seu sentido expandido e as relações entre o corpo e o espaço nas Artes da Cena.

Também temos a professora e doutora Tania Alice. Ela sonha com uma revolução dos afetos pela performance e pretende performar até que isso aconteça, por isso publicou os livros: *Performance como Revolução dos Afetos, Manual para Performers e não Performers* e *Pourquoi la Performance?* Atuou como artista pesquisadora convidada em universidades internacionais como a CALARTS⁸⁹, junto da Bolsa CAPES/Fulbright; na Universidade Livre de Bruxelas, cátedra de cooperação internacional em artes; na Université de Franche-Comté, como artista pesquisadora convidada. Também foi palestrante convidada na Sorbonne, entre outros. Fundadora dos Performers sem Fronteiras, artista, docente, pesquisadora da UNIRIO, diretora do grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas, ativo junto da CAPES. Terapeuta do trauma e instrutora de Yoga do RISO. Realizou projetos artísticos participativos e relacionais em salas, cozinhas, espaços urbanos, florestas e até mesmo teatros e galerias do mundo inteiro com pessoas, árvores e animais.

Em seguida apresento a professora e doutora Joana Ribeiro, professora de dança e movimento da Escola de Teatro da UNIRIO. Integra os programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Metrado Profissional na UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento–LABAN, pós-doutora pela Universidade Paris-8, com a qual desenvolve um acordo de mútua cooperação. Publicou *Klauss Vianna, do Coreógrafo ao Diretor*, de 2010 e *O Corpo Cênico, Entre a Dança e o Teatro*, de 2013, ambas pela editora Annablume. *Grupo Teatro do Movimento, um Gesto Expressivo de Klauss e Angel Vianna na Dança Brasileira* pela Editora Gramma, em 2019, e, recentemente, o *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena*, de 2021, pela editora Multifoco, lançado oficialmente aqui no nosso Colóquio.

Também lhes apresento a professora e doutora Marina Henriques. É professora associada do Departamento de Ensino de Teatro aqui na UNIRIO.

⁸⁹ California Institute of the Arts.

Coordena o Programa de Extensão Teatro em Comunidades. Faz parte do quadro permanente do PPGAC da UNIRIO e atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas, o nosso PPGEAC. Nosso Mestrado Profissional.

Por uma escolha coletiva optamos por nos manter todas, todos e todes nessa tela como uma grande roda de conversa. Já que não podemos ter esse contato, nem olhar na face de todas as pessoas que nos assistem, assim optamos. Seguiremos então a ordem que eu anteriormente disse e agora dou a palavra para a nossa querida coordenadora Vanessa. Sejam todes muito bem vindes. Sua palavra, professora.

Vanessa Teixeira: Boa tarde a todos, a todas, a todes. Caio, muito obrigada pela apresentação, e gostaria de dizer que, em primeiro lugar, eu realmente estou muito feliz com a realização do Colóquio. Como você falou, é um ato de resistência. Até quero falar também sobre isso nesse momento. É importantíssimo que o Colóquio aconteça anualmente, que tenha essa regularidade. Fiquei muito feliz com todo o engajamento da comissão de organização do evento. Não vou dizer aqui o nome de cada um de vocês, você já disse, mas realmente muito obrigada. Isso é muito importante. Eu queria também agradecer pelo tema do Colóquio ser os 30 anos do PPGAC, e de pesquisa em Artes Cênicas. Que bom que vocês abraçaram essa ideia. Vocês poderiam não ter abraçado, mas que bom que fizeram do Colóquio essa possibilidade de estarmos discentes e docentes, enfim, conversando sobre o programa. Também gostaria de saudar os meus colegas queridos do programa, acho que vai ser uma tarde bem produtiva.

Queria então falar, Caio, como você bem começou, o tema da mesa, Perspectivas para os próximos anos do PPGAC, mas assim, de fundo né, dessas perspectivas para os próximos anos de PPGAC eu queria falar inicialmente, talvez mais fundamentalmente, sobre o próprio desafio de se fazer pesquisa no Brasil neste momento. E depois falar sobre a pesquisa em Artes Cênicas. Porque no que diz respeito propriamente a pesquisa, no Brasil, atualmente, hoje mesmo está ocorrendo o dia da defesa da Pós-Graduação, que é um evento promovido pela

Sociedade Brasileira Para o Progresso da Ciência (SBPC), e não posso deixar de pontuar isso, porque é mais um ato de resistência. No momento acabei de receber aqui cartas abertas, escritas também pela SBPC, aqui pelo meu WhatsApp, acabei de receber outras mensagens. A gente tem os grupos de *zap*, da associação dos coordenadores de programas de Pós-Graduação em arte, porque é realmente uma luta que está sendo diária, praticamente, então está havendo este dia de defesa da Pós-Graduação e há mesas sobre assuntos que eu também gostaria de tocar aqui.

Sobre o financiamento da pesquisa e da Avaliação quadrienal da CAPES: Quando a gente olha a programação, vem escrito também as mesas sobre o financiamento, a avaliação da quadrienal vem dizendo assim: “A Pós-Graduação em perigo?” É, de algum modo, a Pós-Graduação está em perigo, sim né? Com relação ao financiamento da pesquisa científica. Vocês devem estar acompanhando que o CNPQ teve um corte, deixou de receber, em uma jogada aí do Ministro da Economia, seiscentos milhões de reais de seu orçamento e o CNPQ também esperava receber dois, vírgula um bilhões de reais do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e esse dinheiro continua retido. Então é gravíssima a situação porque é isso, são as condições materiais para a gente fazer a nossa pesquisa e isso atinge todas as áreas do conhecimento. É isso. Não tem recursos para Laboratórios de Pesquisa, bolsas de Iniciação Científica, de mestrado, de doutorado, atualização de biblioteca. Então, isso com relação ao financiamento. Vocês já sabem como isso afeta a vida de todos nós e de tanta gente que acaba tendo que ir embora ou desistir de uma carreira acadêmica, de pesquisa, enfim, para poder, já que não há condição material para fazer isso, não é? Não adiante querer, só mentalizar não vai rolar. Precisa também de alguma condição material para isso.

Um outro ponto grave também é a judicialização da Avaliação Quadrienal da CAPES. Como vocês devem saber, a avaliação se encontra paralisada. A avaliação do quadriênio, que foi de 2017 a 2021, se encontra paralisada na Justiça, porque virou um caso de Justiça, porque há uma ação que questiona a mudança dos parâmetros da avaliação, dizendo que justamente as regras foram mudadas no meio do jogo. Vamos dizer assim, sendo que, enfim, a mudança na avaliação foi discutida, no âmbito de todas as áreas, enfim, é óbvio que há críticas às formas de como a avaliação acontece. Quem participa da avaliação sabe que é um trabalho

insano. A plataforma Lattes do CNPQ não se comunica direito com a plataforma Sucupira. Desculpe a expressão, mas como se diz na minha terra é um trabalho de égua, assim, você ficar ajustando as coisas, mas a avaliação, mesmo com os problemas que ela tem ela não pode deixar de existir. Porque justamente é ela, é essa avaliação que é importante para manter os parâmetros de qualidade da pesquisa no Brasil. Né? Porque se não qualquer um pode abrir um curso de Pós-Graduação. Se não tiver esses parâmetros de qualidade para pesquisa no Brasil.

Então, a gente já tem essa situação complicada que a Pós-Graduação está vivendo no momento, no Brasil. Essa questão do financiamento e da judicialização, e se a gente pensar Pesquisa em Artes Cênicas, aí é mais complicado ainda. Só para vocês terem ideia, eu acho interessante colocar aqui isso, a nossa representante de área, que é a professora Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, acabou tendo uma mudança no conselho técnico científico da CAPES e nós perdemos a cadeira de Artes e ela agora é suplente da área de Letras. Ou seja, a área de Artes, no Conselho Técnico e Científico é suplente da área de Letras. Só para vocês terem uma ideia da situação nacional do Conselho Técnico e Científico da CAPES. E a nossa área de Artes sofre ainda mais com os cortes orçamentários. E se a gente vê a situação da pesquisa em Artes no mundo todo, nos EUA, na Inglaterra, na Austrália, cursos de Artes estão sendo fechados. Faz muito tempo que aqui no Brasil também, a gente não consegue bolsa, por exemplo de Pós-Doutorado. Para os professores e professoras continuarem as nossas pesquisas no lugar que a gente queira, por exemplo. Até porque, justamente, na nossa área de Artes nós não somos considerados uma área prioritária. Para muita gente o que a gente faz é fumaça.

Então, realmente é bem complicada a situação, mas eu estou falando tudo isso aqui não é para nos desanimar, mas é só para deixar claro que no momento, mais que nunca, nós temos que ser pesquisadoras e pesquisadores militantes. Essa palavra de militância que me veio na cabeça. Eu escutei uma primeira vez o nosso professor José da Costa falando que militava pela universidade. Eu pensei, realmente, a universidade, diante do quadro, precisa se alinhar com esse tipo de proposta.

E, ontem, eu participei também de uma reunião com todos os coordenadores dos Programas de Pós-Graduação de Arte, com a nossa representação diária, que conta também com o professor Paulo Merísio, que é do nosso programa também. Ele é Coordenador Adjunto de Programas Acadêmicos e a gente percebe muito facilmente nessa reunião, eu fiquei atenta a isso, as palavras mais utilizadas eram resistência e luta. Então, é isso, estamos nesses termos. Resistência e luta, porque a universidade está inscrita na nossa constituição como Ensino, Pesquisa e Extensão. Se não tiver isso, não é. Se faltar alguma dessas coisas, enfim. O que eu queria dizer eu falei. Um pouco desse quadro geral, assim, para a gente ter isso em mente, mas preciso dizer também que em algum momento a gente tem que marcar para a gente poder falar mais da avaliação da última quadrienal. Talvez é isso. Tanto trabalho investido para fazer esse mega relatório em nosso programa, mas talvez essa situação na Justiça tome mais tempo, mas enfim, só para dizer para vocês que ao fazer o relatório do nosso Programa eu percebi o quanto ele é forte [áudio e vídeo ruins]. Talvez um dia a gente possa marcar uma reunião para isso, de como, realmente, há tanto internacionalmente como socialmente, o impacto social, nacional e internacional. Um programa tão grande, com tantos professores, eu acho que são 39, se eu não me engano. E com tantos discentes, enfim. Realmente tem uma magnitude impressionante o nosso programa.

E mais que isso, por outro lado, um dos pontos que me aflige desses desafios, do meu ponto de vista do PPGAC, que são vários, e meus colegas aqui vão complementar, outros aspectos do que eu estou dizendo, não dá para tratar de tudo. Me preocupa também a UNIRIO, por exemplo, não ter uma editora. A gente não difundir mais a nossa pesquisa. Então queria dizer assim, até que por conta desse trabalho de militância também, até porque a nossa área de Artes, por um lado, a nossa área recebe pouco dinheiro, mas por outro lado a nossa área também pede pouco dinheiro. A nossa Pró-Reitora de Pós-Graduação Pesquisa e Inovação trouxe os dados para a gente de que, por exemplo, nos editais da FAPERJ a Área de Artes é a que menos pede recursos, né?

Então, ciente disso, teve no ano passado, 2020 e em 2021 teve editais de apoio aos Programas de Pós-Graduação da FAPERJ e nós fomos contemplados. Tanto no edital de 2020 quanto no edital de 2021 por esses editais, e só dizer para vocês que

justamente, não sei se vocês têm conhecimento, mas o edital de 2020 foi como o projeto 30 anos do PPGAC-UNIRIO, projeto de editoração e digitalização do acervo, então justamente, comemorando o Programa nós estamos lançando nosso selo editorial, que se chama *O Percevejo*, em comemoração à nossa revista que, enfim, já não existe mais, mas que ela vai seguir de algum modo por meio dessas publicações então nesse projeto da FAPERJ, o objeto desse edital é publicação impressos. Em impressão e e-book. O primeiro com artigos selecionados da Revista *O Percevejo*, tanto a versão impressa quanto online e o segundo volume com novos artigos, para justificar mostrar a nossa pesquisa na atualidade. E também dentro desse edital já foram digitalizados os 13 números da *Percevejo* que só existiam em versão impressa e espero que até o fim do ano, porque já está digitalizado, espero deixar disponível no site para todos e todas.

E o edital de 2021 que nós fomos contemplados é para justamente a publicação de um livro para cada linha de pesquisa. Então cada linha de pesquisa vai decidir o formato desse livro.

Gente, eu esqueci de fazer a minha audiodescrição. Agora que eu percebi, me desculpem. Enfim, eu sou parda, estou usando uma camisa laranja para vermelho, tem uma estante com livros atrás de mim e uso brincos. É muito difícil fazer a nossa audiodescrição, assim.

Mas, enfim, é mais ou menos isso. Esse segundo edital é justamente para a gente publicar um livro para cada linha. *A Percevejo*, foi com muita pena que deixou de existir, por vários motivos. Ela foi a principal experiência de publicação do PPGAC. A revista nasceu no departamento de Teoria do Teatro em 1993, mas eu acho, e aí, enfim, depois ela se tornou do PPGAC. Queria aqui falar especialmente da professora Ana Maria Bulhões, eu pensava que ela ia falar da *Percevejo* na mesa de abertura, ela não falou, mas enfim. Ela também foi militante da revista. Porque é isso, se não, não ia para a frente. Mas eu acho que é o modelo que tem que ser repensado também. Se a gente tiver. Até a própria Sala Preta da USP também acabou encerrando os trabalhos. Eu acho que isso vai ser uma das coisas que a gente vai ter que repensar também, e fico também pensando nessas novas

possibilidades de difusão. Se a gente não poderia ter... Eu fico animada assim, mas realizar isso é complicado.

Ou não, se tiver muita gente engajada, mas a gente poderia pensar em outras formas de difusão do programa, não no sentido de propaganda do Programa, mas no sentido mesmo de devolver para a sociedade. De fazer ver todas as atividades que a gente faz e que eu sei que não é pouca coisa. A gente poderia ter programas no YouTube, a gente poderia, enfim, fazer *podcast*, sites, traduções, né? Tem uma infinidade de maneiras para a gente difundir mais as nossas pesquisas.

Eu tinha pensado em projetar também o que que foi colocado no planejamento estratégico do Programa, no relatório, porque nós temos muitos projetos ligados a ampliar a nossa rede internacional do Programa, tem um mestrado internacional em Artes, um super projeto que está concorrendo ao edital, europeu que o professor Da Costa está à frente. Os acordos internacionais. Tem também parcerias, convênios, projetos de convênio com outras universidades no Brasil. Ampliação das redes nacionais e internacionais. E também outras questões envolvendo o próprio planejamento, e também a autoavaliação do programa. Porque é isso, assim, eu acho que um dos grandes desafios, e eu vou encerrando por aqui, é que as exigências também são cada vez mais complexas. E a gente precisa, realmente, cada vez mais trabalhar junto. Porque é isso, está cada vez mais complexo. Se exige algo de uma gestão muito, assim, muito próxima da gestão empresarial no programa e a gente não tem esse suporte interno institucional. Por exemplo, agora falando como coordenadora, eu não tenho diminuição de carga horária e financeiramente também, pelo tanto de trabalho que você tem por conta de tanto de trabalho que você tem, a complexidade, enfim. Tem que lidar também com recursos financeiros. Mas gente, é isso. Eu falei meio assim, são muitos desafios na verdade, mas é isso. As palavras que eu queria terminar são essas: resistência, luta e viva a universidade pública. É isso que a gente tem que ter sempre em mente, na cabeça. É isso, obrigada.

Caio Picarelli: Muito obrigado, professora Vanessa. Realmente, são belíssimas palavras terminando a sua fala e viva à universidade pública e de

qualidade! Para que a gente não se esqueça disso. E é muito bonito você trazer *A Percevejo*, porque é um marco na nossa história, utilizada como referência de pesquisa até hoje. Então isso também fala muito da grandiosidade do PPGAC e da seriedade das pessoas que passam por esse programa. A gente também não pode esquecer que pesquisa em Artes é política pura. Não se distancia, então muito obrigado por esse seu grande alerta, extremamente necessário e a gente vai retomar no final da exposição das pessoas. Muito obrigado, professora. Agora eu vou convidar o professor Léo Munk para abrir o seu microfone, se áudio descrever, e, por favor professor, seja muito bem-vindo.

Leonardo Munk: Obrigado Caio. Boa tarde. É um prazer estar aqui nesta mesa de encerramento. Bem, sou branco, calvo, com uma barba praticamente branca, com um óculos de armação preta, estou com uma camisa preta. Ao meu fundo tem uma parede branca, do meu lado esquerdo/direito, já não sei mais, uma janela com uma persiana e acho que é isso. (risos) E gostaria de dizer que eu acho que é um prazer dividir a mesa com essas colegas queridas, com as quais eu já estive em vários momentos aqui, várias comissões. Comissão é o que não falta, não é verdade? E também agradecer a vocês todos, discentes, por organização desse congresso, porque não é fácil, né? E, como a Vanessa mesmo falou, é fundamental, e vida longa para os próximos colóquios, né?

Esse aqui é o vigésimo primeiro, marcando essa data importante dos trinta anos do PPGAC. Nosso papel aqui é de estarmos todos muito honrados e esperando fazer uma bela tarde. Até porque a gente está na sequência daquela mesa linda, né? Que foi, claro, considerando todo o evento, mas a gente teve uma belíssima mesa com a presença da Ana Bulhões, da Beti Rabetti, do Zeca e da Maria Helena... esqueci alguém? Acho que não, né? Falei todo mundo. E que foi uma beleza. Falamos sobre a história do Programa, e como tem história. E acho que, inclusive dando sequência à essa menção, é bastante desafiador dizer, ou compartilhar aqui com vocês quais são as perspectivas para os próximos anos do PPGAC. Especialmente no momento que a Vanessa bem descreveu e que, na verdade, todos nós sabemos, que não é muito propício, né?

Não vou nem falar de arte, pesquisa. Se tá tão difícil para a pesquisa, imagina para a arte? Na verdade, a situação ainda é mais complexa. Mas eu acho que gostaria também de falar sobre as realizações. O que a gente pode realizar. O que a gente pode fazer, mesmo contra a corrente. Porque acho que desde o primeiro momento em que eu optei na minha biografia por me dedicar inicialmente aos estudos literários, eu sabia que eu estava nadando contra a corrente. Isso eu sempre soube. Em momentos melhores, inclusive. A gente está só, me parece, mas esse momento vai passar. Tenho certeza disso. Em breve teremos condições, num contexto bem mais favorável. Eu acho que um caminho que não tem volta e, de algum modo tem haver também com os aspectos positivos que vieram com essa pandemia, eu acho que inclusive a própria realização desse Colóquio, nesse formato e esses nossos encontros virtuais possibilitam inclusive, uma conversa com pessoas com as quais a gente não poderia ter. Não podemos eventualmente encontrar. Eu acho que isso a gente tem que trazer e somar. A gente, acho, que está vendo isso diariamente, seja nas aulas da graduação, seja nas aulas da pós-graduação. Esse desejo de comunicação e esse desejo de troca. Porque o PPGAC, ele é plural. E eu acho que essa possibilidade, abrindo essa janela virtual, isso enriquece muito a nossa discussão e a nossa nacionalização, que na verdade o PPGAC sempre foi ímã, então tem gente do Brasil inteiro vindo tanto na graduação quanto na Pós-graduação e, na verdade aqui que começa o que seria o tema da minha fala que é o inevitável movimento rumo a internacionalização, que na verdade já está acontecendo. Já está acontecendo e, na verdade, eu gostaria de dividir um pouco da minha experiência aqui e falar para vocês também, porque eu fiquei pensando o que que eu poderia abordar, além de algumas questões, digamos, abstratas e pensar em algo de concreto. Falar para o doutorando, mesmo para o mestrando, eventualmente para o aluno de graduação que está aqui. Como que a gente pode fazer pesquisa mesmo num momento adverso como este e, eu acho que a possibilidade de correremos atrás de bolsas de pesquisa no exterior. Há anos atrás, o foco era quase que exclusivamente Estados Unidos e Europa e agora, cada vez mais, esse leque de possibilidades se abre, no sentido de a gente poder conversar com a América Latina, cada vez maior, interlocução com os nossos hermanos e com África e com outros lugares. Então, eu gostaria de falar um

pouquinho disso: da possibilidade de vocês mestrandos e doutorandos eventualmente darem continuidade as suas pesquisas no exterior.

A gente tem aqui na mesa mesmo Tânia Alice, que tem feito parcerias, Joana Ribeiro também, que acho que inclusive vai falar um pouquinho sobre isso também. Rapidamente nós trocamos umas figurinhas. Marina Henriques também tem experiências nesse sentido com os Estados Unidos e acho que, também tem o meu caso especial, que já data de algum tempo, eu tive essa experiência com a bolsa sanduíche. Eu fui para Berlim e acho que é um caminho um pouco também sobre o que falou a Vanessa, que a gente deve procurar financiamento. A gente enquanto gestor, e eu era gestor até pouco tempo, como coordenador do mestrado acadêmico, nós enquanto gestores precisamos procurar modos de fomentar a pesquisa, mas vocês, discentes, também podem fazer isso buscando contatos e possibilidades para que esses estudos e essas pesquisas de fato ocorram.

É fato que a gente tem em um primeiro momento, a CAPES como primeiro local onde o discente pode ir. Na verdade, atualmente, há uma mediação da IES, no caso da UNIRIO, da UFRJ, por meio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, e esses editais são anuais. É claro que nós tivemos, em função da pandemia, um problema com relação a esses editais. Acredito eu que no ano que vem as coisas, mais ou menos, se normalizem. Todos esperamos isso, e claro que os orientandos também exercem um papel fundamental nisso, pois os discentes podem conseguir contato por intermédio de seus orientadores, na verdade, dos professores orientadores, mas os discentes também podem fazer o seu dever de casa e procurar através de pesquisa e olhando os currículos dos professores quais aqueles que podem de fato auxiliá-los em suas respectivas pesquisas.

E foi mais ou menos o que eu fiz há uns quinze, um pouquinho mais, uns dezesseis anos atrás, quando eu me vi movido a ir, especialmente no caso da Alemanha, para fazer as minhas pesquisas, no caso ainda era na época no campo das letras. Eu vim da Escola de Letras e posso dizer, inclusive, que a minha ida para o local, no caso Berlim, foi proposital a escolha de Berlim, justamente pela efervescência teatral, artística daquela cidade, posso dizer que inclusive, foi o *turning point*, foi o momento de mudança até mesmo de foco e que de algum modo

me levou e me trouxe até aqui, à Escola de Teatro da UNIRIO. Foi justamente o estar *in loco*, tendo a possibilidade de conviver, de ter acesso a vida teatral, musical de Berlim que de algum modo movimentou os meus estudos para os estudos da cena.

E, claro, que quando a gente fala de estudos da Cena, a gente sabe da importância que é esse *in loco*. Mais do que qualquer outra coisa. Meu caso foi exatamente esse. Procurei um professor, mandei aquela carta padrão para inúmeros professores, alguns deram aceite. Claro que eu fiz todo o procedimento que atualmente é feito pelas IEF's, todo um apanhado feito, que é um edital onde os programas selecionam os seus possíveis candidatos, quer dizer, que podem ou não ganhar essa bolsa. Eu, na minha experiência eu tive a oportunidade de ficar um ano em Berlim. Me parece que atualmente o normal é de quatro até seis meses, pela CAPES, se não estou enganado.

Mas, não há apenas a CAPES. Eu acho que isso que é importante também da gente divulgar, que as pessoas possam ter também consciência de que há outros institutos e outras possibilidades para pesquisar em outros lugares, em outros países, como por exemplo, a Alemanha, onde há o DAD. A melhor tradução para DAD seria um serviço de intercâmbio e você pode fazer um doutorado integral ou um doutorado sanduíche. No caso do Canadá, também há possibilidades de ir para o Canadá. O governo canadense disponibiliza também algumas bolsas e isso não é, veja, é só entrar no site das próprias universidades. Se a gente pensar nos Estados Unidos, tem a *Fullbright* que inclusive eu estava navegando recentemente e a previsão para a abertura para as inscrições será em junho de 2022. A gente tem aí, é claro, a possibilidade de todos os Estados Unidos da América e o campo lá de estudos teatrais de performance é muito relevante, acho que vale muito a pena.

A gente tem também, considerando aqui a América Latina, a rede de Macro Universidades de América Latina e do Caribe, que também propicia bolsas, se não me engano nós temos duas orientandas de doutorado que conseguiram recentemente bolsas e fora, passaram um período no lugar escolhido, ou seja, acho isso fundamental e tudo rumando para exatamente esse processo, né, os vários acordos internacionais, cada vez mais corrente o desejo também de cotutela, que na

verdade o doutorado sanduíche é algo mais simples. Acho importante frisar isso também, como é mais fácil.

Cotutela é um sistema um pouco mais complexo, tivemos já exemplos de cotutela, eu acho que a Joana vai falar um pouquinho sobre isso também. Ela inclusive tem uma experiência concreta no assunto, não é Joana? Ou seja, digamos, esse movimento eu acho que é um movimento que não tem volta e que a gente tem que abraçar, né? Muito porque a UNIRIO tem muito a oferecer, na verdade, é uma via de mão dupla. Não é só nós irmos, eles também devem vir para cá, e num movimento que todo mundo ganha e eu acho que esse novo formato propicia inclusive isso, propicia esses novos encontros, essas novas possibilidades e eu acho que a gente deve aceitar, ou abraçar essa transformação, né? Porque na verdade foi uma transformação. Nós nos reinventamos ao longo de um ano e meio, eu acho que foi uma reinvenção de todos nós em todos os extratos, graduação, Pós-Graduação e isso eu acho que deve vir para ficar, inclusive, no futuro. Eu me vejo, consigo me ver eventualmente em sala de aula e porque não também em um computador, em uma câmera. Eu não sei, de fato, como isso será feito em termos de logística, mas eu acho que é algo do qual a gente não deve abrir mão porque traz a possibilidade de fato, concreta, dessa comunicação em nível Global e porque não também, bastante ecológica uma vez que a gente pode até fazer esses nossos encontros gastando muito menos passagem e queimando muito menos carbono. Porque afinal de contas isso também é política. É política das artes e é Política de ecologia, é Política de uma nova forma de comunicação. Uma nova forma de comunicação que eu acho que veio para ficar.

Eu acho que era isso, basicamente, que eu tinha para falar. Fiz um levantamento aqui sobre vários institutos e estou com vários PDF's, mas, em todo caso, o nosso PPGAC divulgará, eu acho que essa comunicação deve estar mais, digamos, disponível, possível para que todos vocês, discentes possam de fato realizar as suas respectivas pesquisas nos lugares que assim preferirem.

Caio Picarelli: Muito obrigado professor pela sua contribuição. Te escuto e me sinto convidado a refletir novamente sobre o movimento, como o movimento está

completamente intrínseco ao lado da pesquisa, numa inércia que nós vamos conseguir levantar outras epistemes possíveis para a pesquisa. Então, mais uma vez a gente vê esse estreitamento entre o movimento e a pesquisa e que cada vez mais faz menos sentido essa divisão de teorias e práticas.

Acho que você levanta pontos muitos interessantes para a gente estender o nosso diálogo e que ao fim das falas, como essa situação desse hibridismo no porvir e o que será esse hibridismo, né? Acho que é muito importante de pensarmos. Muito obrigado, novamente.

Agora eu vou convidar a professora Tânia Alice, mas, antes de chamá-la, gostaria de dizer à professora que a comissão organizadora ficou sabendo da defesa do seu memorial para professora titular e me pediu formalmente para parabenizá-la por essa etapa porque isso indica e fala muito da sua extensa trajetória enquanto artista, docente e pesquisadora. Então, em nome da comissão, com muito orgulho e com muito carinho, te congratulo por essa defesa professora e, por favor, pode abrir o seu microfone e seja muito bem-vinda a essa nossa roda.

Tânia Alice: Boa tarde, pessoas queridas. Eu vou começar com a minha audiodescrição. Sou uma mulher de quarenta e cinco anos, tenho cor da pele de café com muito leite, eu uso um batom cor de morango, brincos com flores, eu tenho cabelo castanho até o ombro, castanho com vários fios brancos que o governo Bolsonaro me deu e estou usando uma camisa cheia de árvores, flores e uma Frida Kahlo desenhada. Estou no meu ateliê que é um quarto pintado de amarelo com nuvens no teto. Atrás de mim tem um São Francisco de Assis e umas florezinhas, umas luzes piscando e uns quadros que eu pintei junto com o meu cachorro durante a pandemia e várias obras de *performances* aí que a gente anda fazendo. Estou acompanhada de plantas, muitos livros, algumas pelúcias, um quadro para anotar coisas, um gato gordo e ruivo e o meu cachorro que está por aí também. Enfim, para vocês entenderem um pouco a atmosfera.

A primeira coisa: eu queria agradecer de verdade. Agradecer e celebrar. Agradecer primeiro o convite e o prazer de poder estar nessa mesa com colegas

que eu admiro de verdade e profundamente, que têm trabalhos tão profundos e relevantes. Parabenizando e celebrando essa equipe de alunes e alunos absolutamente incríveis que estão organizando essa semana incansavelmente. Uma semana que começou evocando o passado, um passado que está nutrindo esse presente e esse futuro que a gente foi convocado a sonhar hoje e nós continuamos aqui apesar de tudo. Apesar das políticas genocidas, apesar da pandemia continuamos aqui, como disse a Vanessa, resistindo, existindo e nos conectando com essa força. Então, parabéns para a equipe toda pelo trabalho incansável pois eu acho que essa equipe conseguiu não somente constituir uma programação extremamente rica, mas conseguiu trabalhar também de uma maneira extremamente cuidadosa e atenta com todas as pessoas envolvidas, então isso merece para mim realmente um carinho particular.

Estou também aqui celebrando trinta anos de existência de um programa de pós-graduação em pesquisa em arte, isso realmente vale muito à pena ser destacado e ser celebrado mais uma vez, dentro desse contexto de sucateamento que a Vanessa trouxe para a gente, e que não está nada fácil. Então eu acho que essa vitória, ela se deve muito ao trabalho coletivo e a construção coletiva que a gente anda fazendo, e, simbolicamente por isso que a gente optou de estarmos todas juntas e juntos aqui na telinha para esse encerramento, para também estar materializando essa força coletiva. Então, eu queria agradecer e celebrar também todo mundo que atuou pela fundação do programa. A gente viu na primeira mesa essas pessoas todas aí comprometidas, e as pessoas que também se comprometem no dia a dia a manter o programa em pé, assumindo a função de coordenação num contexto superdifícil, a gente vê aí a Vanessa e todos os coordenadores também, o que eles passam, e todos os artistas pesquisadores que estão atuando ativamente com pesquisas e produções artísticas e acadêmicas consistentes, complementares e que dão esse brilho para o nosso programa. O Léo falou do ímã, né? Destaco também todas as pessoas que se colocam com integridade, generosidade, para estar compondo as comissões, bancas, para estar atuando ativamente na produção de conhecimento, para estar publicando, para estar criando, estar orientando. Aquilo tudo que a gente faz.

Por fim, queria celebrar o conjunto dos alunos, alunas, alunes que estão compondo esse programa, porque eles que fazem tudo valer à pena, porque eles estão trazendo descobertas, inovação na pesquisa em arte e vão ajudando o programa a manter essa qualidade que ele tem, e que também estão pesquisando nesse contexto extremamente difícil de sucateamento e de falta de verba, e que mesmo assim estão se mantendo em pé para desenvolver as suas pesquisas, então antes de falar de algumas perspectivas, dou um novo VIVA À UNIVERSIDADE PÚBLICA, GRATUITA E DE QUALIDADE!

Um Viva à pesquisa em arte, a pesquisa com criatividade e, não esquecendo, da pesquisa feita com alegria, porque é disso que eu quero falar hoje. A alegria como um vetor de existência e de resistência nesse contexto difícil. E gostaria de começar com uma frase do Manoel de Barros que eu gosto muito. Ele diz assim: que a importância de uma coisa não pode ser medida por fita métrica ou barômetro. Então a gente pode colocar aqui também o Currículo Lattes, avaliações quadrienais, a gente sabe que faz parte, mas enfim. Mas dizer que a importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que essa coisa produz em nós, é um pouco sobre isso que eu gostaria de falar.

Então eu fiquei pensando de trazer um pouco aqui do trabalho realizado pelo conjunto das pesquisadoras e pesquisadores do grupo de pesquisa de práticas performativas contemporâneas, que é o grupo que eu coordeno junto com o Gilson Motta, que é da UFRJ, vinculado ao CNPQ e que integra pesquisadores da UNIRIO, da UFRJ, da Federal do Paraná, da USP, da Universidade Livre de Bruxelas, da Université de Franche-Comté, que são as duas universidades com as quais eu trabalho com parceria, estabeleci convênios e muitos alunos já foram e voltaram dessas duas universidades. Então, a gente nesse grupo de pesquisa trabalha com um projeto guarda-chuva chamado Poéticas do Cuidado, Arte em Tempos de Crise, a gente trabalha justamente com projetos relacionados ao contexto e eu acho que é fundamental nós falarmos de cuidado em um contexto onde a gente está assolado por uma crise planetária ecológica mundial que está devastando o mundo e consequentemente afetando a saúde física e mental dos moradores desse planeta Brasil/programa de pós-graduação/NÓS.

Então, esse grupo de pesquisa abriga o coletivo dos Performers Sem Fronteiras, que há mais de 10 anos, por meio de ações, realiza uma pesquisa prática sobre possibilidades de atuação pela performance em zonas de crise e de trauma. Então agora que o mundo se estendeu como uma grande zona de crise e de trauma, não falta trabalho, né? Acredito que nesse momento de crise, se a gente fala de perspectivas, me parece fundamental que no meio das nossas pesquisas a gente pense também em restaurar uma porosidade no sentido eco-somático, que faz a gente pensar a nossa relação com esse mundo no qual vivemos, e também restaurar o prazer na pesquisa porque eu acredito que o sério e o importante são coisas bastante distintas.

E pesquisas e ações artísticas contundentes e consistentes não precisam vir carregadas de um peso que a gente as vezes herdou de uma tradição com a qual a gente não se identifica mais tanto, ou de uma seriedade que muitas vezes é utilizada como um critério de valoração e valorização da importância e da contundência de uma pesquisa, então, eu acredito, como mostra essa foto da aula de Yoga do Riso, que foi até colocada aí pela comissão no *folder*, que é muito importante a gente afirmar nesse momento mais do que nunca a potência da vida e do encanto por meio dos nossos trabalhos acadêmicos que realizamos.

E, se isso é uma loucura, eu convido todo mundo, realmente para convocar a loucura em si e a se juntar a gente. O tema da mesa é perspectivas, então eu queria traçar brevemente algumas perspectivas e compartilhar do que eu penso e que poderia vir a ser, utopicamente, talvez, mas também olhando para o concreto. Tratar de uma arte pós-pandêmica no contexto que a gente está vivendo. Então eu estou sonhando, mas o sonho é para ser concretizado mesmo.

A primeira coisa que eu sonho é que as nossas pesquisas em arte possam acentuar a dimensão experiencial na pesquisa e que a gente possa investir na saúde afetiva e somática dentro do nosso trabalho de pesquisadora e pesquisador, e também cuidar da saúde mental dos pesquisadores que estão se envolvendo nas pesquisas no sentido da gente estar contemplando a experiência somática do pesquisador provocada pelo acontecimento do criar e pesquisar.

Daí, vou me referindo um pouco à Lygia Clark, Nise da Silveira, Lula Wanderley, enfim, toda uma “tropinha” que vem junto aí com a gente. E me parece que, nesse momento, é extremamente necessário a gente construir, ou reconstruir os nossos corpos que estão traumatizados por uma pandemia. A gente trabalha no *release* das tensões acumuladas para a gente poder nos habituar à dimensão presencial do encontro e das suas intensidades, da gente entender somaticamente o outro como riqueza e não como ameaça, e, assim, a gente pode voltar a se encontrar e criar coletivamente.

Então cito aqui dois trabalhos de doutorado do grupo nesse sentido: do Diogo Resende, que ajudou a criar a Clínica Somático Performativa; e a Bárbara Santos, que trabalha sobre modos de devolver e de cuidar por meio da cozinha.

Segundo ponto: eu acredito muito em uma arte e uma pesquisa que promovam cura, nem que seja repensando o adoecimento mental, do qual a gente às vezes corrobora dentro de um programa de pós-graduação, sem intenção consciente, óbvio, mas às vezes por falta de consciência, outras, por falta de atenção, às vezes sendo atropelados pelas múltiplas demandas, ou pela falta de imaginação em quebrar determinado paradigma. Por vezes a gente está perpetuando também um racismo, um machismo, um especismo e julgando natural.

Então, eu desejo muito, quando falo de cura nas nossas pesquisas, não falar de cura no sentido de normalização de um sujeito doente e de um sujeito normal dentro de uma sociedade doente, mas na construção de uma sociedade que ative potências de vida e afetos alegres. Então acredito que a gente precisa também, urgentemente, dentro das nossas pesquisas, cultivar o que o Dalai Lama chama de desarmamento emocional e nesse sentido ativar também as potências de criação. Cito aqui o Marcelo Asth, com sua pesquisa sobre performance para a terceira idade, e de ativação de vitalidade para as pessoas idosas, que foi indicada ao prêmio CAPES de teses; quero citar também o Marcelo Castro, que está trabalhando sobre performance e HIV, sobre Vivências e a resignificação de processos traumáticos; Mariana Rêgo, que está trabalhando sobre a questão da gestação e de como performar a mulher mãe nesse contexto que a gente está vivendo, e a Jéssika

Menkel, que está trabalhando sobre performances que dizem respeito a um período do ano, que são os Papais Noéis.

Então, o terceiro ponto que eu queria colocar aqui é a importância de uma pesquisa focada na escuta do outro. E aí, quando eu falo de escuta, eu digo uma escuta qualificada e atenta às demandas e às necessidades do outro. Seja às pessoas com neurodivergências, sejam todos os tipos de pessoas que estão no nosso programa, para que elas possam encontrar o seu lugar e a sua maneira específica de estar trabalhando.

Voltando ao item anterior, eu acho muito importante também que a gente pense em acolher bastante pesquisas que vão estar pensando e usando o enfoque antirracista, antimachista, antiespecista, para que a gente possa transformar essa estrutura por dentro. E aí eu quero citar meus maravilhosos alunos de iniciação científica que lutam por isso: a Gisele de Paula; Gabriela Estolano, que trabalha sobre a questão do feminino; Zé Caetano; a iniciação artística do Lucas Rodrigues que trabalha sobre a questão das performances e, enfim, também lembrando aqui a vitalidade, a importância e o desejo que a iniciação científica faça sempre mais parte do nosso programa de pós-graduação, pois eles que estão trazendo essas condições todas.

Aí, um quarto ponto que eu acho importante é que a gente pense em uma pesquisa sustentável, e quando eu falo de uma pesquisa sustentável eu falo em um sentido amplo, uma pesquisa não só sustentável pra gente, mas também sustentável para o mundo no qual a gente está vivendo, aí eu trago a Manuela Melão, com a pesquisa que também está no campo das performances; o mestrado da Fernanda Paixão, que trabalhou sobre a questão dos bebês e que também trabalhou no resgate das sabedorias femininas ancestrais, especificamente em relação ao cuidado com a terra.

Quinto ponto (são sete, só): a gente pensar e repensar por meio de nossas pesquisas o sistema econômico vigente, propondo outras formas de troca. E aí eu gostaria de citar, um doutorado desenvolvido na UFF pela Lívia de Moura que criou a bolsa dos afetos, onde você pode comprar qualquer tipo de coisa, tudo. É por via da moeda do afeto. É um projeto de arte que ela desenvolveu, e esse projeto está se

estendendo para hospedagem, compra de cesta básica. Então, é uma moeda paralela que permite aos alunos também de estar sobrevivendo, comendo, pesquisando, se alimentando, fazendo tratamento floral. Isso tudo por meio de uma moeda que ela inventou que é o afeto. Então, fala sobre a gente investir também em pesquisas que envolvem economias paralelas.

Pode parecer um pouco cafona, mas eu acho importante falar que a gente precisa falar de amor, quando a gente fala de pesquisa. E, eu acho que a palavra do amor ela está um pouco enfraquecida pelo narcisismo que vem sendo alimentado pelas redes sociais e tende a usar o outro como um espelho e que vai promover mais ainda o isolamento do que a pandemia já está promovendo. Então, ressalto a importância de a gente poder olhar para o outro com amorosidade, e aí eu quero citar a Cláudia Melli, que fez um trabalho lindo de mestrado e depois de doutorado com a Nara Keiserman sobre a abertura dos *chacras*, a abertura ao mundo, a abertura ao outro; e o Ivan também que apresentou hoje de manhã e fala das transformações pessoais, a questão da Sereia, e das múltiplas identidades que a gente pode abarcar. E aí, eu quero citar Bell Hooks, vou pedir licença aqui para citar, ela falou o seguinte: "Indivíduos que escolhem amar podem alterar, e alteram a própria vida para honrar a primazia da ética amorosa. Nós fazemos isso ao escolher trabalhar com indivíduos que admiramos e respeitamos, ao nos comprometermos em nos entregar inteiramente em nossos relacionamentos, ao abraçar uma visão global, em que vemos nossa vida e nosso destino como intimamente ligados ao de todos e todas as pessoas do planeta". Esse trecho é do último livro dela chamado *Novas Formas de Amor*, e, enfim, é muito interessante.

Por último, acredito que por meio das nossas pesquisas, seja importante a gente inventar modos de viver juntos que nos contemplem de verdade. Seja modos novos, que não são já dados, colocados, mas que seriam mundos que brotam da nossa imaginação. Somos artistas, né. Então é isso que a gente faz, a gente inventa outros mundos, a gente imagina outros mundos para que possamos viver mais confortavelmente. Talvez o que nesse aqui nos é dado realmente não convém. Então penso em mundos que possam fugir um pouco da tirania das redes sociais, imperativas, produtivistas, tirania do ego que é movido por uma insegurança estrutural, por uma falta de confiança na vida como fluxo, como ensinamento dos

processos sim, ou seja, acho que pesquisar para inventar mundos que correspondem, de fato, aos nossos anseios, desejos de transformação e que não sejam uma *fake news*, um espelho pálido daquilo que a gente deseja de verdade.

E aí eu cito Diego Baffi e seu trabalho de doutorado sobre estrangeiridade, onde ele inventou muitos outros mundos e muitos países. Trago também o livro que eu lancei ano passado, *Manual para Performers e Não-Performers*. Se você não sabe como fazer performance, pega o livro e vai experimentando, vai testando que alguma coisa vai brotar dali e quero claro, falar também do Pós-Doutorado tão criativo e maravilhoso do Marcelo Denny, nosso grande amigo que faleceu no início da pandemia, mas que vai estar sempre conosco e vai estar sempre em todas as minhas falas.

Então, eu quero encerrar minha fala com o convite bem abrangente, para que todas, todos e todes juntas possamos nos ajudar mutuamente a desconstruir essas estruturas, muitas vezes opressivas e que nosso programa também carrega. Não que a gente queira, mas ele carrega. Então a gente precisa ser atenta a essas estruturas. Para a gente desconstruir essas estruturas, para que essas brechas possam emergir e que a gente possa ativar as forças de vida que vão nos trazer saúde, esperança e alegria, dentro desse contexto difícil. E eu quero encerrar a minha fala com uma frase que eu adoro, do Simas e do Rufino, quando eles dizem que “o contrário da vida não é a morte, é o desencanto”. É isso.

Caio Picarelli: Muito obrigado, professora Tânia Alice, por ser essa imensa inspiração. Sou muito suspeito e faço parte desse grupo de pesquisa tão precioso. Acho uma quebra de paradigma quando a gente pensa novos modos e encaminhamentos da pesquisa em arte e, te escutando, me vem uma frase de Tatsumi Hijikata, o fundador do Butoh, que sobre momentos de crise dizia: “que possamos continuar sendo essas armas letais que sonham”. Essas armas letais, que sonham com modos de operação em um mundo que, mesmo em crise, é possível a gente encontrar a pulsão do riso, que é geradora de conhecimento, mas que ela não precisa ser sempre tão clássica, para se dizer.

Então, muito obrigado pela sua fala. Nossa, quantas emoções, né? Quantas emoções que a gente está tendo nessa mesa, muita gratidão por todas as pessoas que falaram até agora. Eu chamo agora então a professora Joana Ribeiro. Se aproxime professora, por favor. Abrindo o microfone e seja muito bem-vinda.

Joana Ribeiro: Obrigada Caio, boa tarde colegas, boa tarde Tânia Alice, Vanessa, Marina, Leonardo, todos que estão aqui com a gente. Na verdade, eu gostaria de começar parabenizando por esse colóquio, que foi emocionante, está sendo. Queria também parabenizar e agradecer a comissão de organização composta por Aline, Caio, Brisa, Gregory, Fátima, Fernanda, Léia, Nina, Carine de Oliveira, Thais Vasconcellos, Tomaz Barroso. Desculpem, não falei todos os sobrenomes, porque o Caio falou o nome deles no início, mas eu acho importante reforçar que esse colóquio foi organizado, pensado por vocês, e eu fiquei pensando como poder contribuir. Confesso que fiquei meio pega de surpresa para estar nessa mesa. Estive logo no início, na abertura, e vou estar agora aqui no fechamento. Estive também no lançamento do livro.

Vou fazer uma breve audiodescrição: sou uma mulher de pele parda, cabelos castanhos, cacheados na altura dos ombros, tenho olhos castanhos, estou usando óculos de aro vermelho, com detalhes em preto, um fone de ouvido branco, uma blusa preta com renda e uns detalhes amarelos. Atrás de mim tem uma estante vermelha com uns livros que a gente lançou na segunda feira. Estou na sala da minha casa que virou a minha sala de aula durante a pandemia. Bem-vindos, bem-vindas à sala.

Bom, perspectivas para os próximos anos. Apesar do farol estar voltado para frente, eu não pude deixar de acender também a parte de trás e eu me dei conta que eu estou aqui faz vinte anos, no PPGAC. E que eu passei por todas as instâncias desse programa: fui mestranda com bolsa CAPES, não em todos os anos, no segundo ano; doutoranda, com bolsa CAPES, fiz estágio doutoral, com a bolsa PDEE; fui pós-doutora, PRODOC-CAPES, e hoje em dia eu sou membro permanente. Então, acho que são vinte anos de trajetória e são vinte oito anos de UNIRIO. Me dei conta que estou na UNIRIO há 28 anos, entrei em 1993. Sou ex-aluna do curso de Teoria do

Teatro, que formou a base da pesquisadora que eu sou hoje. Eternamente grata a este curso e atuo atualmente no curso de Atuação Cênica, no Departamento de Interpretação como professora de dança e movimento, a antiga expressão corporal, como a gente falava nos anos 1970.

Bem, o que falar nessa mesa, né? Haveria muitos aspectos, muitos desejos, muitas projeções. Eu pensei em apresentar algo que eu construí para o PPGAC, para que ele possa ser usufruído por vocês. E quando eu digo vocês, são todos. Todos os corpos da UNIRIO podem usufruir, seja o corpo docente, seja o corpo discente, e o corpo técnico também. Então, do que se trata? Como o professor Léo havia anunciado, vou apresentar um acordo que foi realizado e que também é uma confluência com o campo da dança, onde eu venho atuando como artista, pesquisadora, professora. Para eu poder apresentar as possibilidades é importante também dizer como elas foram sendo construídas. Para apresentar, é um acordo de mútua cooperação entre a Universidade Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, e a UNIRIO. É um acordo internacional que foi assinado durante a pandemia e tem vigência de cinco anos. É um acordo pandêmico/pós-pandêmico, e pré-pandêmico. É disso que eu vou tentar falar agora nos meus 10, 15 minutos. Essas ações datam do início dos anos 1990. O que acontece no final dos anos 1990 no Rio de Janeiro? Chega aqui uma linha de pesquisa em análise do movimento intitulada: Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado / *Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé* (AFCMD). Essa linha é trazida tanto por Silvia Soter, pesquisadora, professora da UFRJ, egressa do departamento de dança da Paris 8, no âmbito do qual nós temos esse acordo; e a Silvia traz a Nathalie Schulmann, para uma prática. Essa é a primeira vez que eu tenho contato com essa linha de pesquisa, que é uma linha emergente na França, no campo da dança e imbricada com o campo das somáticas, e que também tem uma entrada na universidade e é disso que eu vou falar daqui a pouco.

Essa linha, nos anos 1980, era conhecida como “Kinesiologia / *Kinésiologie*”, e, a partir dos anos 1990, recebe esse nome, Análise Funcional do Corpo no Movimento da Dança. O que é isso? É um campo de estudo do gesto e da percepção, que na dança serviria fortemente naquela época à prevenção de lesão, uma vez que o bailarino é um atleta, né? Dos palcos e da emoção também. Pois bem, essa linha

começa a ser colocada num diploma nacional que havia na França, na época, que seria o correspondente aqui no Brasil aos nossos cursos de Licenciatura em dança. Então, para você poder atuar como professor, você tinha que poder passar em uma prova, e tinha uma formação. E é lá que começa essa linha.

Na cabeça, no início da fundação dessa linha, nós tínhamos os pesquisadores, ex-bailarinos, Odile Rouquet, formada também em uma prática de educação somática, a Ideokinesis, e o Hubert Godard, ex-bailarino, também formado numa prática somática, e o Rolfing. Essa formação acontecia também no Centro Nacional da Dança / *Centre national de la Danse* (CND), que é um grande centro, seria o nosso Centro Coreográfico, na cidade do Rio de Janeiro, mas com bastante subsídio do governo. Então, de 2000 a 2002, no final dos anos 1990, eu conheço essa linha e pleiteio fazer essa formação para a qual sou aceita, mas, em paralelo, eu passo no edital do mestrado e começo a pesquisa sobre a técnica Klauss Vianna no Teatro Brasileiro, que era também uma continuidade do trabalho de conclusão de curso em teoria do teatro. Bom, dois anos do mestrado, mais durante os dois anos de mestrado, continuo fazendo cursos no Brasil com Nathalie Schulmann, e, em 2003, eu faço o edital para o doutorado. Isso já é de 2003 até 2007. Nesse período, começa a possibilidade, como professor Leonardo Munk falou, da bolsa sanduíche. Na época era intitulada de PDEE, Programa de Doutorado com Estágio no Exterior. Nós fomos os três primeiros, se não me engano, em 2003; Beatriz Venâncio, em 2004; o professor Paulo Merísio; e, em 2005, eu.

Então, fui, dessa vez com a bolsa para a França, para poder estudar na Paris 8. Por que na Paris 8? Porque o Hubert Godard, junto com o Michel Bernard, um filósofo que vinha do Departamento de Teatro, haviam fundado um Departamento de Dança, onde essa linha de pesquisa era estruturante no estudo do gesto. Havia também outra linha que eu já havia começado a ter contato que era a de Estudo da História da Dança, com a Isabelle Launay.

Bom, essa chegada na Paris 8, em 2005, numa época com subsídio da bolsa, foi fundamental, uma vez que todo o campo referencial que eu estudava, Patrice Pavis, Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Michel Bernard, Yves Lorelle e Jean-Marie Pradier, se corporificou. E as minhas referências viraram aulas e trocas. Em

paralelo também foi possível fazer formações em Análise Funcional no Centro Nacional da Dança e ter contato com pesquisadores e coreógrafos emergentes para pensar o campo de pesquisa no âmbito internacional, como Françoise e Dominique Dupuy, também pioneiros da dança moderna na França, assim como o casal Vianna (Klauss e Angel) no Brasil; Philippe Genty e Mary Underwood; a coreógrafa de Butô - Carlotta Ikeda; a pioneira da dança contemporânea norte-americana, Anna Halprin.

Quer dizer, ali foi possível começar a pensar o campo realmente internacional. Por que eu digo isso? Para defender sempre esse lugar da possibilidade de levarmos o nosso objeto nacional para pensar em distanciamento, em deslocamento, para conversar em outras línguas, com outras referências, e entrar em contato com o campo de pesquisa do Departamento da Dança, que tinha a linha de História da Dança, e ainda tem, com a Isabelle Launay; tinha a linha da Crítica da Dança, com a Isabelle Ginot. Hoje essa linha migrou para Julie Perrin, e a Isabelle Ginot abriu o campo somático dentro da Paris 8. A linha de Análise do Movimento com o Hubert Godard, que migrou para Cristine Roquet e aí agora eu vou chegar na nossa parceria, e uma linha atual, também da Antropologia da Dança com a Mahalia Lassibile.

Bom, voltando para o Brasil, foi uma porta que se abriu e aí começou uma ponte. Findado o doutorado, através do pós-doutorado, comecei a trabalhar ativamente com a professora Nara Keiserman e a professora Enamar Ramos no Grupo de Pesquisa e no Laboratório Artes do Movimento. E começamos a organizar eventos Internacionais na UNIRIO, com subsídios tanto do Brasil, quanto do estrangeiro, se juntando para trazer pessoas que nos ajudassem a pensar o campo em rede. Bom, esses eventos foram, por exemplo, o 2º ENGRUPE Dança, Diálogos e Dinâmica, os Seminários Internacionais Corpo Cênico, e os encontros, Simpósios Internacionais, como o Encontro entre Vera Mantero e André Lepecki.

Todo esse material está acessível no site⁹⁰ do Laboratório Artes do Movimento. Em paralelo começou também um trabalho forte de traduções, então eu também vou deixar indicações de traduções, que trouxeram esse campo para

⁹⁰ <https://www.laboratorioartismovimento.com/>

dialogar com a nossa língua portuguesa, seja na relação com a Educação Somática, Análise do Movimento ou Antropologia da Dança, e aí eu até dei uma relação para Aline ir indo colocando no *chat*, mas eles estão disponíveis no nosso site.

Eu me lembro que na época, em uma anedota, me dei conta que o campo da dança estava entrando na UNIRIO, quando durante um evento eu vi uma grande barraquinha com produtos de dança. Uma coisa que é muito comum em congresso de dança e eu vi aquilo nos jardins da UNIRIO. Eu falei, gente! Bom, isso é só um detalhe. Dentro dessa continuidade de cooperações, em seguida me torno professora temporária da UNIRIO, e a partir de 2013 eu sou professora efetiva. Como professora efetiva, continuei as colaborações e começamos a trazer e convidar, com subsídios estrangeiros também, os professores orientadores a vir ao Brasil. Então, professora Christine Roquet, e, mais recentemente, estamos abrindo para outras redes.

A partir daí uma outra anedota que eu vou contar, é que em 2005, quando eu cheguei na Paris 8, logo no início, eu deveria fazer a minha inscrição no Programa e havia uma taxa na época de 400 euros. E eu não tinha 400 euros. Eu não tinha dinheiro nenhum, porque eu tive um problema seríssimo com meu cartão e passei o primeiro mês com 100 euros emprestados, mas a Isabelle Launay falou, não, não, ela não precisa pagar porque nós temos um acordo de mútua cooperação. Foi descoberto, que não havia mais esse acordo, hoje essa taxa. Antes da pandemia, o governo Macron queria, estava num processo para subir essa taxa para cerca de 3.000 euros, na Inglaterra são cerca de mil libras, então, é uma anedota, mas ela também traz um pouco as pontes que se abrem através dos acordos.

Bom, estando no PPGAC, agora como membro efetiva, uma das ações que eu venho militando foi o acordo. Ele foi assinado e foi possível fazer um estágio doutoral, e um estágio pós-doutoral sem bolsa, com meus subsídios e meu salário, dividido por cinco. Foi durante esse pós-doutorado na França que eu consegui efetivar esse acordo, e na época a Luar Maria Monteiro Vargas Escobar estava com a bolsa PDSE, e ali foi possível fazer uma transição para uma cotutela internacional. Luar Maria defendeu uma tese intitulada, *Da Coreografia à Dramaturgia do Gesto: Mutações das Práticas Coreográficas no teatro carioca*. Foi possível também

trabalhar na tradução do nosso campo brasileiro para a língua francesa, fazer uma jornada de estudos Vianna, para apresentar essa linha brasileira de análise do movimento e de estudo do gesto, que é o Sistema Vianna, com vários colegas, Enamar Ramos, doutorandos que estavam em estágio doutoral, como a Maria Alice Poppe, Luar Maria Vargas Escobar e Guilherme Hinz. Daqui a pouco eu falo dele.

Voltando, também desse Pós-Doc., e, em paralelo, desde 2015, nós temos construído uma rede em âmbito nacional, com outras universidades, como a UFRGS, a UFBA, a UNICAMP, a UFC, a UFPA, a UFMG e a Paris 8, uma rede de Estudos do Gesto. Então são Colóquios anuais que fazemos em cada instituição e em 2019, nós organizamos o último na Paris 8. Quando eu digo organizamos é porque nós trabalhamos para os colóquios em todas essas instituições.

Bom, vou agora pensar nos resultados e nas pontes que vão sendo construídas. Nós temos atualmente a Luar Maria fazendo um Pós-Doutorado na Paris 8, ela está fazendo na École Universitaire de Recherche ArTeC (Nanterre e Paris 8), com o projeto financiado por lá, e com a coordenação da Julie Perrin. Temos o Guilherme Hinz, que é o nosso ex-aluno da UNIRIO e também faz parte dessa parceria, fazendo seu mestrado na Paris 8 com a Christine Roquet, e sendo também ex-aluno da Faculdade Angel Vianna, e, atualmente está com uma tese de doutorado em andamento sob orientação de Isabelle Launay (Paris 8) e Silvia Soter (UFRJ). Temos também um grande parceiro que é o Gustavo Gelmini, ele não é nosso ex-aluno, mas ele é nosso parceiro há muitos anos no Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento e também veio nessa parceria, trabalhando com um mestrado de dança e audiovisual. E temos, atualmente, a nossa colega e doutoranda Adriana Bonfatti, que está fazendo o seu estágio doutoral sobre “O Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento na formação do ator/performer” – com supervisão da Christine Roquet (Paris 8), e aqui no Brasil, com o Ricardo Kosovski.

Bom, o que é importante pensar nas perspectivas futuras, desculpem-me se eu corri um pouco, tenho cinco minutos, então, estou acabando, é que este acordo está assinado, ele existe e nós defendemos muito que ele possibilitasse, desde a mobilidade acadêmica e estudantil, e nós sabemos que nós temos um problema,

como o professor Leonardo Munk falou, que é a barreira da língua, de falar a língua portuguesa, temos também, que ele é aberto aos três campos da universidade, como eu disse antes, ele prevê intercâmbios, ele prevê a continuidade da nossa linha de pesquisa, ele prevê que nós possamos divulgar também nossos projetos de extensão. Eu acabei não falando do projeto de Extensão, mas gostaria de dizer que na Paris 8 eles ficam muito impressionados de nós termos extensão no Brasil. E eu acho que nós temos que colocar os nossos projetos de extensão, que são também lócus de pesquisa, para fora, em rede também internacional, e aí eu queria fazer um convite, que no dia 16 de novembro, às 15 horas, dentro do acordo, nós vamos ter uma conversa, uma palestra da professora Cristine Roquet, sobre uma publicação que saiu recentemente, “Visões do gesto: Interpretar o Movimento Dançado / *Vu du Geste – Interpréter le Mouvement Dansé*”⁹¹, que fala dessa linguagem, da análise do movimento, já como uma linha de pesquisa desenvolvida desde os anos 1990 na Paris 8, com tradução simultânea do Guilherme Hinz. Então convido, venham e vamos aí continuar as nossas pontes. Obrigada!

Caio Picarelli: Professora Joana, que fala preciosa. Mais uma vez, vou ser suspeito para falar e aproveito para divulgar. Eu sou preparador corporal e bailarino formado pela faculdade Angel Vianna, então, ver a dança inserida nesse contexto só mostra o quanto também é urgente a gente pensar em cada vez mais laços estreitos nessa interdisciplinaridade no que tangencia tanto as artes da cena quanto as artes do corpo, então é muito bonito escutar você falar, essa profícua colaboração. Muito obrigada professora.

Agora eu vou chamar então, para fechar com chave de ouro todas essas falas, a professora Marina Henriques, seja muito bem-vinda professora.

Marina Henriques: Obrigada Caio, boa tarde a todas, todes, todos. Vou fazer minha audiodescrição. Sou uma mulher branca, tenho cabelo castanho, ele está meio preso na altura do pescoço, estou vestindo uma blusa cor de rosa com

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-uU5VjfSt4&t=66s>

florezinhas brancas e uso óculos. Atrás de mim tem uma estante com uns livros e tem também uma janela.

Bom, primeiramente muito obrigada à comissão organizadora pelo convite, me sinto honrada por fazer parte dessa conversa com vocês colegas tão queridas, mestrandes, doutorandes, para refletir sobre as perspectivas dos próximos anos para o nosso programa. Acho que a minha fala vai ser um pouquinho mais breve do que a dos colegas porque muitos pontos já foram tocados, então ao longo da tarde eu fui fazendo algumas mexidas no que eu preparei e talvez eu traga aspectos diferentes que ainda não foram tocados.

A Aline Vargas me convidou e me disse que a proposta seria pensar sobre o futuro, então, nos últimos dias eu comecei a fazer esse exercício de reflexão e acabei fazendo um movimento de olhar também para o passado e para o presente. De onde viemos, onde estamos e para onde vamos. Coincidentemente, semana passada eu estava fazendo uma “faxina” em alguns papéis e encontrei o edital do PPGT, que originalmente era o Programa de Pós-Graduação em Teatro. Esse é um edital de 1999, nem tem o termo *edital*, mas anuncia “seleção 1999”, e eu me espantei de perceber esse ano, de eu ter guardado esse papel e constatar que ali naquele momento eu já estava pensando em ingressar no mestrado que só ocorreu em 2002.

Lembro muito bem dos primeiros encontros com o seu Aristides, e depois com o Marcus, e então a ficha começou a cair: faço parte desse programa como aluna, e, mais recentemente, como docente há quase vinte anos, dos trinta do PPGAC. Então, minha formação está atravessada pelas vivências no PPGAC, e, por isso, pensar sobre a história do programa é também pensar sobre a minha própria história.

Nesse edital de 1999, ainda não constava a linha “Teatro e Educação”, e talvez por isso eu não tenha concorrido nesse ano. Não me recordo bem qual foi a minha decisão, mas ainda não estava contemplada a área de teatro e educação. Só três anos depois eu encontrei a acolhida necessária para os temas da pesquisa que eu queria desenvolver, para os temas que eu mais me interessava e que hoje estão fortemente contemplados no conjunto dos estudos realizados na linha de Processos

Formativos e Educacionais. Uma linha aliás bastante cheia, repleta de pesquisadoras, pesquisadores e seus estudos valiosos. Não vou conseguir mencionar todos os nomes aqui, mas queria deixar a minha saudação a todos os nossos mestrandos e doutorandos, a todos em geral do Programa. Um beijo no coração para todos vocês.

Então, só aí, nesse recorte de vida e interesse de pesquisa, vejo muito avanço, muita ampliação, transformações que fazem do programa um programa bastante robusto, que abarca uma grande variedade de linhas de investigação. E um dos aspectos que mais me chama atenção nos últimos anos diz respeito ao volume de pesquisas relacionadas aos fenômenos de impacto social. Também de articulação com as ações de extensão. Nós temos muitos estudos que tomam os programas e os projetos de extensão como objetos de análise, e aí posso citar a Enfermaria do Riso, o Teatro na Prisão, o Projeto Circulando, e também o Teatro em Comunidades.

Penso que esse movimento seja muito rico e almejo que seja duradouro, até porque pelo que venho acompanhando das avaliações CAPES, o aspecto do Impacto Social, da inclusão social, vem sendo e será cada vez mais valorizado. Outro ponto que eu destacaria, é que eu vejo o PPGAC hoje como um programa muito mais diverso do que o que eu encontrei no final dos anos 90. Um programa que vem acompanhando as políticas de ações afirmativas, o que é muito positivo, mas ainda não o suficiente. Já há mudanças e o desejo forte que essas mudanças se intensifiquem cada vez mais e que se constitua, não apenas um corpo discente, mas também um corpo docente mais diverso, um contexto de programa cada vez mais democrático e afinado, inclusive, com as lutas que a Tânia Alice mencionou, principalmente sobre a pauta antirracista.

Então, acho que isso é algo que já avançou, mas que nós precisamos enfrentar cada vez mais os desafios impostos aí, nesse ponto. Como ex-aluna do programa, vejo também avanço também em relação à organização e representação estudantil, né? Eu creio que isso seja fundamental para o programa, que vocês alunos estejam presentes nas discussões que se articulam, que se articulem com o coletivo, como aconteceu na organização desse colóquio, e que eu quero, agora,

aproveitar para parabenizar vocês todas, todos, todes, que organizaram esse evento, porque acho que eu lembrei também que eu fui representante de turma no mestrado, no início dos anos 2000, e eu ficava muito impressionada com as dinâmicas dos colegiados, os debates entre os professores e acho que isso me formou uma outra visão de universidade. É claro, a pesquisa é super importante, é o motivo da gente e estar ali, mas há esses outros lados da universidade que eu acho que se a gente, desde cedo entrar, conseguimos entender a universidade a partir de uma outra perspectiva.

Então, acho que o esforço coletivo precisa ser de todes e nesse sentido aproveito também para me solidarizar com a Vanessa, para agradecer muito à Vanessa e aos colegas que estão mais próximos da gestão, Joana, que está como coordenadora; Léo! E, como ela mesma disse, as exigências são cada vez mais complexas, numa estrutura que está ruindo, então não nos permite, não favorece que a gente atenda a essas exigências todas, é bastante perverso. E, eu estou experimentando um pouco isso, no mestrado profissional, que é um programa ainda muito pequeno, se comparado ao PPGAC. Então acho que a participação nos processos de sobrevivência do programa, nos processos de luta do programa, ou de militância, como a Vanessa colocou, são fundamentais. Estou preferindo usar esses termos, processos de sobrevivência do que os termos gestão, administração. Porque isso assusta muita gente. Assusta, mas enfim, acho que o engajamento nessa parte também é fundamental. A nossa luta, penso que está na pesquisa, nossa militância está na pesquisa, nas salas de aula, nas salas de ensaio e também nessa parte. Então, eu desejo para o presente e para o futuro que esses desafios, também dessa área, digamos, talvez um pouco mais indigesta, sejam cumpridos cada vez mais coletivamente e, porque não, alegremente, pois, se estamos trabalhando coletivamente, acaba que as tarefas se dividem e a gente, como também colocou Tânia, trabalha com mais alegria e eu acho isso fundamental, até porque, como já foi dito aqui por todas e todes, vivemos um momento de conjuntura muito desfavorável, acho que a Maria Helena Werneck tocou nisso lá na primeira mesa: como que o programa vem atravessando essas conjunturas.

Muito se construiu nos últimos vinte anos, nesse tempo que eu estou nessa convivência com o PPGAC, mas muito vem sendo rapidamente destruído, nos

últimos anos. Então, eu enxergo a nossa existência, a existência das pesquisas em arte como ações de contra-mundo. A Vanessa falou sobre a destruição das pesquisas em arte lá fora, em outros países, está acontecendo, não à toa. A gente está vivendo em um mundo que não conspira a favor do que a gente faz, do que a gente é e do que a gente acredita. Então, penso que há essa realidade que nos convoca a criar uma dinâmica de programa comunitária, e aí eu acabo tocando no ponto que me interessa muito, que é essa ideia de comunidade, que está lá no centro da minha pesquisa, um programa comunitário. Respeitando as diversidades presentes entre nós, nas nossas pesquisas, inspirando o nosso coletivo a ser cada vez mais colaborativo. Eu creio que isso nos trará força dentro e fora da instituição. Também não vou mencionar tudo, quase todos os desafios, as condições materiais, enfim, tudo que a gente enfrenta na gestão dentro da universidade mesmo e fora, em relação com CAPES e tudo mais.

Por fim, já estou chegando aqui no finalzinho, olhando para esse edital, e vi que tem o nome de outros professores, mas tem Ana Maria Bulhões, tem o Zeca Ligiero, a Beti Rabetti, Maria Helena Werneck, que estavam na mesa original, né, interessante que eu estou aqui, meio que finalizando, e trouxe essas pessoas, resgatei lá da primeira mesa de abertura. Eu queria deixar um agradecimento pela contribuição deles que bravamente iniciaram essa história, recentemente eu mandei uma mensagem para a Ana Bulhões, porque ela defendeu a titularidade, e aí me deu uma vontade de escrever para Ana Bulhões e dizer para ela o quanto que foi importante a minha vivência na Metodologia da Pesquisa, no doutorado com ela. E foi tão interessante, porque ela se surpreendeu, tomou um choque: “caramba, que legal! Não sei bem o que dizer.” Nós como professoras, como professores, estou cada vez mais sensível à isso, ao que a gente influencia, ou como a gente pode influenciar a trajetória de alguém, desses indivíduos tão lindos que a gente recebe no programa, então, queria também ampliar o agradecimento aos demais professores. Acho que, eu tenho pensado muito nos ciclos, que se completam, que se renovam, nos bastões que são passados e que precisam ser passados nas relações entre educadores, educadoras e seus educandos e o meu maior desejo, mesmo, para o futuro do PPGAC, é que ele continue formando pesquisadores, pesquisadoras, artistas, educadoras, educadores inquietos, éticos, transgressores,

solidários e que um dia, belamente, nos substituirão. E farão essa história continuar. Um beijo.

Caio Picarelli: MUITÍSSIMO obrigado professora Marina Henriques. E, confesso que quase não abri o meu microfone porque eu, enquanto mestrando ainda, e na linha de Processos Formativos e Educacionais, da qual eu me orgulho tremendamente de fazer parte, me toca muito escutar, porque, quanta coisa ainda tem pela frente, né? E quantas falas nutritivas! Esse discurso que eu acredito ser coletivo, cinco vozes distintas, mas que se entremeiam em uma fina teia que, eu acredito que além de tudo é muito importante ter essas vozes escutadas, para inspirar as estudantes e aos estudantes, por exemplo, que estão na graduação, vivenciando seus momentos de iniciação científica, para que o maior seja a diversidade, é importante e é um ato de resistência em si. Esse processo da pesquisa em arte, porque também essa pesquisa em arte que a gente está falando e que a gente acredita, é uma pesquisa em arte completamente integrativa que combate, por exemplo, episódios de neofascismo, como os que nos acometem nesse governo necropolítico, mas também é uma pesquisa em arte que se abre para a diversidade tanto de gênero, étnico-racial, e qualquer outro tipo de diversidade que tentam colocar numa caixinha de minoria, mas que na realidade representa a grande maioria do planeta.

Então, o que é normativo é a minoria. Esse sistema falocentrado, branco, que visa dominar e assujeitar todos esses corpos é, hoje, uma minoria, e, lamentavelmente, detém o poder. Então, você já o calcula, como me deixa emocionado em estar aqui, escutando vocês enquanto um estudante, porque são essas vozes que se nutriram das preciosas falas das professoras e do professor da mesa de abertura que vão ecoar para que os pesquisadores e pesquisadoras do futuro também continuem esse fino trabalho. Muitos pontos, né?

O chat do YouTube está pipocando de comemorações, celebrações à existência de vocês. Nós temos ainda alguns minutos e agora eu gostaria de abrir espaço para que, né, caso vocês se sintam confortáveis em deixar os microfones abertos, na verdade eu gostaria de propor uma pergunta que talvez se articule com

uma fala. Diante de todas essas manifestações negativas de sucateamento que a gente está vivenciando desde o golpe, o que que a gente pode fazer, que caminhos talvez nós possamos trilhar, para inspirar justamente essa estudante, esse estudante, que está na iniciação científica, e que vê na ciência uma possibilidade de criação de outros mundos, né? Eu gostaria de escutar vocês.

Leonardo Munk: Eu posso falar. Acho ótimo que se tenha tocado no caso da iniciação científica, eu nem sei como é que está. Vocês têm ideia se o pessoal da graduação também está assistindo e se tem deixado comentários, alguma coisa assim, porque o trabalho que a gente faz na graduação e na iniciação científica é fundamental, e o pessoal tem vindo cada vez mais afinado, com trabalhos incríveis, já pensando no eventual mestrado. Acho que esse ano tivemos pela segunda vez nossa jornada de Iniciação Científica online e eu acho que todo mundo que teve a oportunidade de ver viu a diversidade e a qualidade desses trabalhos. Ano passado eu estava mais de perto, vi tudo, tivemos uma professora do Rio Grande do Sul que ficou muito surpresa com a qualidade e com a relevância desses trabalhos e acho que essa reação da graduação com a Pós-Graduação é fundamental e muito rica, sempre achei isso e continuo achando.

Marina Henriques: Para complementar o que o professor Léo está falando, estou até lembrando o que a Beti Rabetti falou, lá na mesa de abertura. Eu lembro mais uma vez, pensando enquanto ex-estudante, pré-mestrado, o quão importante foi para mim assistir as mesas da ABRACE, a primeira ABRACE, lá na UNIRIO, que a Beti organizou com a Maria Helena. Então eu acho que expor esses eventos, divulgar, estimular a participação cada vez mais importante, acho que isso cresceu, acho que a gente tem uma variedade de pesquisas de IC, sim. Incrível, nessa última jornada, a JIC, foi lindo ver pesquisas com muita qualidade, então, de certa forma, essa aproximação da graduação com a pós também se intensificou, também é um ganho, mas acho que, pensando no futuro, a gente pode fazer mais, pensando em primeiro, como fazer? Pedir bolsa! Pedir e pressionar a diretoria de pesquisa a garantir cada vez mais bolsas para a área de artes.

Leonardo Munk: Lembrando que perdemos no CNPQ, né, Marina?

Vanessa Teixeira: E, só complementando, que é muito importante criar esse ambiente propício à pesquisa, mas também por outro lado, tem uma coisa que eu acho que a pesquisa tem a ver também com o que a Tânia Alice chegou a comentar, com relação à pesquisa, que eu acho que se relaciona também com a criação artística também, é isso, assim, é também o desejo de ter essa relação com a pesquisa, no sentido da curiosidade, de você realmente tomar paixão pela pesquisa, de querer se aprofundar naquilo. Eu acho que tem, além de criar esse ambiente propício institucional, tem o desafio também de como fazer com que os estudantes, enfim, percebam o quanto que é fascinante fazer uma pesquisa. Para mim, é. Eu tento, nas minhas aulas na graduação, vamos dizer assim, mostrar isso. Eu tento mostrar essa emoção. Fico, cada vez, pensando mais nisso.

Então, me dá muita aflição, quando eu vejo alguém que está no mestrado, ou no doutorado que não tem curiosidade, que não se mexe, que, pelo amor de Deus, então... O que que está fazendo aqui? Tem que ter um desejo, né? Muito forte disso, enfim, né? Eu lembro aqui também da Tânia Brandão, ela falava na aula do Santo da Pesquisa, né? De vez em quando você tem que acender uma vela, de estar aberta aos acasos, tudo que pode acontecer e que eu acho isso também fascinante, quando a gente está fazendo uma pesquisa.

Joana Ribeiro: Posso falar Tânia, não sei se a Tânia já falou. Ainda não, né? Eu acho que a gente, eu gosto muito de bagunçar o coreto, de desierarquizar. Então, acho que desde 2009, quando eu comecei a atuar, através do PRODOC / CAPES, que era uma bolsa também de inserção em sala de aula, pela pós-graduação que eu entrei na graduação. Todos os eventos, tudo o que eu venho trabalhando é tudo integrado, então é um evento de extensão, mas que é ligado ao PPGAC, que também é ligado ao PPGEAC, que tem mestrando, doutorando, pós-doutorado. Me lembro até que no primeiro evento do ENGRUPE, as mesas eram super misturadas. Tinha uma Márcia Strazzacappa, ao mesmo tempo tinha um jovem ali da graduação e isso é

algo que causava uma certa estranheza, mas que hoje eu percebo que já não é mais tão estranho, e isso vai dando um gosto no estudante, porque se a Universidade pública tem alguma coisa, diríamos assim, é esse lugar mesmo, de poder cruzar pesquisas de extensão, cultura e ensino. Nós não podemos hierarquizar essas instâncias e o gosto tem que ser difundido ali na base, na graduação. O estudante de graduação tem que ter acesso à essas outras instâncias e o estudante de pós-graduação é importante ele ir para o estágio docência, é importante ele ir para a extensão. A gente tem que bagunçar o coreto nesse sentido bom, que é o nosso sentido do coletivo e do colaborativo das artes, como disse a professora Marina Henriques, e com alegria ainda, como mencionou a professora Tânia Alice.

Tânia Alice: Eu acho que é bem importante, nesse sentido, da gente poder pensar em trabalhar, desmontar o medo da pós-graduação, que muitas vezes os alunos da graduação sentem. Eles sentem que: “isso não é para mim, não é meu lugar, é muito difícil, o que me interessa não vai ter lugar lá, eu não vou conseguir bolsa, eu não vou conseguir trabalhar.”

Quer dizer, é muito medo e muito receio do que se chama academia. Que é esquecer que a academia somos nós e que são pessoas e que você pode procurar essas pessoas. Eu fico pensando de qual forma a gente pode estar também facilitando esse acesso, para as pessoas chegarem e perguntarem as coisas que elas realmente têm preocupação. As coisas que estão afligindo elas, porque muitas barreiras são de uma imagem de uma academia que não existe mais e uma imagem de uma academia europeia, essa então que não existe mais há muito tempo. Então, como a gente pode estar trabalhando nessa desconstrução de uma imagem através das nossas práticas e da nossa maneira de pesquisar, entendendo que a academia somos nós todas, todos, todes juntas, com nossas diferenças, com nossas qualidades. E complementares, com nossas competências que se complementam e que a gente pode estar construindo juntos, desfazendo esse receio.

Eu não sei quantos alunos me falam: “eu queria fazer mestrado, mas o que eu penso não vai caber. Não vou conseguir, não sei, fazer o projeto.” São tantas camadas de subjetividade que a gente pode estar ajudando e auxiliando, para que

possa realmente ser um lugar de todas, de todes, e de todos. Um lugar representativo. Um lugar onde a gente vai estar pensando também nessas hierarquias, de poder, juntos, né? Por que se a gente não desmonta isso, a gente não desmonta o receio e vão ser alguns poucos escolhidos que vão ter acesso à confiança que eles podem entrar. E o desejo é que, todo mundo que deseja, como a Vanessa estava falando, que tem o desejo pulsante, a inquietação da pesquisa, aquela pessoa que acorda às 2 horas da manhã porque repensou na performance, na cena, no texto que leu, que está nessa pulsação, que ela se sinta acolhida, seja ela neurotípica, ou ela neurodivergente, seja ela de uma pesquisa em arte, de uma pesquisa sobre arte. Que todas essas formas de pesquisa possam ser acolhidas, nas modalidades de seleção até o acompanhamento, até o dia da defesa. Com o auxílio, claro, de um sistema econômico, que a gente precisa se organizar também, porque esse que a gente está, quer dizer, não está, né. Enfim, é isso.

Caio Picarelli: São encaminhamentos e são sementes que as pessoas que vieram de outras gerações jogaram, germinaram, floresceram, que agora vocês jogam outras sementes e a gente torce que germinem de uma maneira poeticamente coerente com as demandas dos nossos tempos. Pois, afinal de contas, essa é a grande beleza da pesquisa, ela é pulsátil, ela é viva e está sempre em transformação e, que mais canais de abertura com os estudantes da graduação sejam sempre abertos, que a gente posa repensar sim, e fazer com que algo mude, por exemplo, para essa situação da carência de bolsas que estamos vivendo e a gente sabe muito bem que isso é um grande impeditivo para pessoas que seriam completamente geniais em um programa de pós graduação e isso evidencia essa grande lacuna socioeconômica que é imposta nos sistemas de poder.

Então, mais uma vez, só tenho a agradecer por estar mediando essa mesa genial. Reverencio todas as docentes e todos os docentes do programa que foram responsáveis por fertilizar esse terreno tão bonito. Reverencio os docentes que entraram *a posteriori* e com essas mãos tão generosas cultivam em seus orientandos e orientandas o bichinho delicioso da pesquisa. Então, encerro a minha fala, novamente citando a minha grande mestra, Angel Vianna, que nós possamos

continuar sendo como nuvens, que estão sempre se transformando, tais quais as nossas pesquisas. Então abro espaço para as professoras e para o professor se despedirem de mais um Colóquio. A gente conseguiu levantar esse Colóquio, então, todo o meu agradecimento. Por favor podemos começar as nossas falas de despedida.

Vanessa Teixeira: Eu quero só realmente agradecer mais uma vez, olha só, aqui já estão me cobrando para terminar. Agradecer mais uma vez, muito obrigada. Quero também fazer uma homenagem a todos os docentes do programa, discentes que passaram pelo programa. Também tenho vinte anos de programa, Marina, Joana, agora que eu estou vendo. Também, saudar os colegas que estão assistindo. Fiquei muito contente de que vocês estejam assistindo a mesa, Beti, Charles, não sei se esqueci de algum. Realmente, é uma satisfação. Eu me sinto muito honrada de fazer parte do programa, muito feliz. Mais uma vez, muito obrigada! Caio e toda comissão organizadora, realmente foi muito bom, beijos.

Marina Henriques: Ah, eu também, agradecer a tudo, a todos vocês, todas vocês, que a pesquisa é vida é o que nos move, e a UNIRIO é o que nos move. Desejo saúde, força, muita coragem e correr para o abraço, porque eu não aguento mais evento online. Vamos correr para o abraço é isso gente, beijos.

Tânia Alice: Agradeço demais também, Caio, pela condução tão delicada, atenta e sensível dessa mesa, enfim, todos que estavam aqui pensando juntos, cada um do seu jeito, tentando aí resistir no meio desse caos que a gente está vivendo. Vou levar comigo aí também a esperança que o Léo coloca, ano que vem isso tudo vai acabar e esse desejo da Marina de correr para o abraço, também agora o campo já está começando a poder acolher a gente, então espero que em breve a gente possa correr para o abraço presencial, e se ver e sentir novamente essa pulsação coletiva que nos percorre quando estamos juntos, né, o virtual tem suas vantagens, mas a pulsação coletiva faz muita falta. E, então, muito obrigada, equipe toda,

colegas, enfim, seguimos ali na existência e na criação e na invenção de outros mundos. Obrigada.

Leonardo Munk: Bem, agradeço! Acho que o Caio também, foi muito bom Caio, muito bom estar aqui com você. E, parabéns PPGAC, professores, alunos, mais 30 anos aí e até breve. Até breve porque daqui a pouco já tem outro colóquio ano que vem. Tenho certeza que haverá um novo colóquio ano que vem e quem sabe até presencial. Em breve. Vai lá Joana.

Joana Ribeiro: Também quero agradecer! Quem sabe se o próximo colóquio vai ser presencial ou híbrido ou novos formatos, né? Que vamos inventar e reinventar. Queria parabenizar mais uma vez a comissão, mandar um grande abraço virtual, em breve, presencial, e queria fazer um convite. Estou fechando um quadriênio de Pós-graduação e convido os colegas para esse lugar, que é um lugar de possibilidades de mudanças, de representatividade. Venham, vamos juntos, juntas, juntas. Precisamos trabalhar no coletivo. Grande abraço.

Caio Picarelli: É isso minha gente querida, encerramos oficialmente o XXI Colóquio do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UNIRIO. Que venham os próximos trinta, trezentos anos. Que a pesquisa em arte sobreviva com resistência e existência e que 2022 chegue e se livre de tudo que é ruim, já há algum tempo. Gente, até breve e obrigado por nos acompanharem em mais essa.